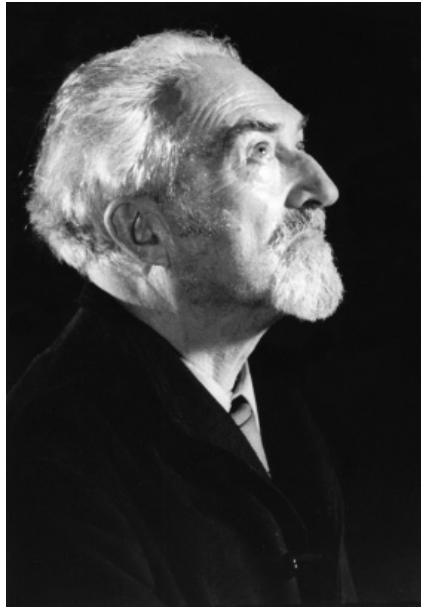


О УКУСИМА СЕ РАСПРАВЉА
ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ
(1901–1985)
Тематски зборник



Издавачи

Музиколошко друштво Србије
Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду,
Катедра за музикологију

За издавача

Мр Ана Котевска

Уреднице

Др Соња Маринковић
Мр Јелена Јанковић-Бегуш

Рецензенти

Др Димитрије Стефановић, академик САНУ, Београд
Др Драгана Јеремић Молнар, редовни професор ФМУ, Београд
Др Бранка Радовић, редовни професор ФИЛУМ, Крагујевац

Превод и лектура текстова на енглеском

Др Ивана Медић

Припрема за штампу

Душан Тасић

Издавање зборника подржало је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја
Републике Србије

ISBN 978-86-87757-08-0 (МДС)
COBISS.SR/ID 256687116

О УКУСИМА СЕ РАСПРАВЉА
ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ
(1901–1985)

Тематски зборник

Уреднице

Соња Маринковић
Јелена Јанковић-Бегуш

Музиколошко
М Д С
друштво Србије



Београд
2017

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ И ТРИБИНА МУЗИКА ДАНАС / МУЗИЧКА МОДЕРНА ТРЕЋЕГ ПРОГРАМА РАДИО БЕОГРАДА

Ивана Медић*

Музиколошки институт САНУ
Београд

Сажетак: У овом раду анализирам деловање Павла Стефановића у оквиру циклуса концерата савремене музике емитованих у директном преносу на таласима Трећег програма Радио Београда. Овај циклус најпре је носио назив *Музика данас* (током 1967. године), да би се од 8. фебруара 1968. усталио наслов *Музичка модерна*. Захваљујући њему, музика значајних протагониста послератне авангарде „живела” је на београдским концертним подијумима и, путем радио таласа, доспевала у домове слушалаца пријемчивих за овакву естетику и заинтересованих за откривање, у то време, нових звучних светова. Уредница циклуса Мира Далееоре од самог почетка имала је свест о његовој просветитељско-едукативној „мисији”, те су током прве две године – закључно са концертном одржаном 24. априла 1969. године – после сваког концерта вођене дискусије о изведеним делима. Модератор ових трибина био је Павле Стефановић. На основу сачуваних транскрипата дискусија вођених после концерта, реконструисаћу Стефановићеве естетичке ставове из шездесетих година 20. века и показати на који начин је он промишљао односе модерности и савремености, успостављао естетичке категорије и вредносне судове.

Кључне речи: Павле Стефановић, музикологија, Трећи програм Радио Београда, *Музика данас*, *Музичка модерна*, Мира Далееоре, савремена музика, авангарда, хуманизам

Циклус концерата савремене музике, емитованих у директном преносу на таласима Трећег програма Радио Београда, покренут је почетком 1967. године. Иницијаторка и уредница овог серијала била је Мира Далееоре, која је руководила Музичком редакцијом Трећег програма од њеног оснивања.

* ivana.medic@music.sanu.ac.rs

Овај текст је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Овај циклус најпре је носио назив *Музика данас* (током 1967. године), да би се од 8. фебруара 1968. усталио наслов *Музичка модерна*, који се одржао све до 1985. године. Захваљујући овом циклусу, музика Џона Кејџа (John Cage, 1912–1992), Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis, 1922–2001), Лућана Берија (Luciano Berio, 1925–2003), Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007) и других значајних протагониста послератне авангарде, „живела” је на београдским концертним подијумима и, путем радио таласа, доспевала у домове слушалаца пријемчивих за овакву естетику и заинтересованих за откривање, у то време, нових звучних светова.¹ Циклус је првенствено био окренут експерименталној и авангардној музици насталој у Западној Европи, Сједињеним Америчким Државама, али и у словенским земљама које су имале јаке авангардне струје, попут Пољске, Чехословачке и, наравно, СФР Југославије. Ова „нова” музика, која је током две послератне, хладноратовске деценије доминирала западним културним простором, потпомогнута идеологијом прогресивизма – али и, као што је то разоткрио амерички музиколог Ричард Тараскин, финансијском подршком од стране америчке тајне службе CIA (Central Intelligence Agency)² – крајем шездесетих ушла је у своју завршну фазу.

Уредница циклуса Мира Далоре од самог почетка имала је свест о његовој просветитељско-едукативној „мисији”, о чему сведочи и чињеница да су током прве две године – закључно са концертом одржаним 24. априла 1969. године – после сваког концерта вођене дискусије о изведеним делима. Модератор ових трибина, у којима се расправљало о проблемима савремене музике, био је Павле Стефановић. Услед засићења саговорника, у другој половини 1969. године од те праксе се одустало, али су зато у паузама преноса или после концерата емитовани преводи научних студија, интервјуи са композиторима или извођачима и сл.

Током две године трајања ових разговора, као својеврсних јавних трибина у етру, апострофирани су различити проблеми савремене, односно, модерне музике, почев од техничко-занатских, до суштинских питања смислености ове музике и њеног дугорочног преживљавања. Саговорници Павла Стефановића били су музиколози, композитори и естетичари; пред микрофоном у студију најчешће су се налазили Драгутин Гостушки (1923–1998), Драгомир Пападополос (1923–1991), Енрико Јосиф (1924–2003), Берислав Поповић (1931–2002), Владан Радовановић (1932–), Петар Селем (1936–2015), затим Рајко Максимовић (1935–), Зоран Христић (1938–),

¹ Више о овом циклусу видети у: Ивана Медић, Циклус концерата *Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 141–176.

² Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. V: The Late Twentieth Century, New York/Oxford, Oxford University Press, 2005.

диригент Константин Симоновић (1923–), флаутиста Миодраг Азањац (1932–1997) и други.

На нашу срећу, сви ови разговори су сачувани, ако не на траци, онда макар у форми транскрипата дискусија, прекуцаних на машини, са великим бројем накнадно додатих исправки и напомена, које је својеручно дописала Мира Далоре.³ Заслуге за очување ових текстова припадају тадашњој редакцији Трећег програма Радио Београда, посебно Христини Медић.⁴ Транскрипти нису редиговани, већ су „скинути” са траке дословно, онако како су речи изговорене, те носе сва обележја усменог говора, уз велики број дигресија, поштапалица, недовршених реченица. Међутим, чак и у таквом, нередигованом виду, они су веома драгоцени: управо зато што им недостаје накнадна интервенција, они на много директнији начин преносе естетичке и филозофске ставове Павла Стефановића и његових саговорника него писани говор, који дозвољава накнадна промишљања, исправке и прецизније формулације.⁵

Приликом навођења Стефановићевих речи, донекле сам их кориговала (унела интерпункцијске знаке, исправила словне грешке, местимично избацила поштапалице и слично), али сам се трудила да не нарушим Стефановићев „ток свести”, вербализован пред микрофоном у студију Радио Београда.

Према периодизацији Роксанде Пејовић, раздобље у којем Павле Стефановић модерира трибину о модерној музици спада у његов зрели стваралачки период (после 1945. године): у том раздобљу он је веома активан као музички писац и критичар, објављујући написе у бројним гласилима широм СФРЈ.⁶ Ова ауторка истиче да се Стефановић током последњих деценија своје професионалне делатности (прецизније, од 1961. до 1983. године) бавио модерном музиком, савременим композиторима и концерт-

³ Архивска документација Трећег програма Радио Београда: *Јавни концерти – Музичка модерна*. Укоричени штампани програми концерата и новинске најаве, као и спикерски текстови, кошуљице директних преноса и транскрипти разговора, куцани на писаћој машини. Свеска бр. 1, 1967; свеска бр. 2, 1968–1969.

⁴ Нажалост, од ове праксе уредног чувања и корицења архивске документације се, у новије време, углавном одустало, а чак је и сачувана грађа из ранијих деценија – бачена, те у будућности истраживања овог типа, заснована на проучавању архивске грађе Радио Београда, више неће бити могућа. Видети: Даринка Симић Митровић, *Quo vadis, musica?*, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 66–76.

⁵ Ауторка овог текста планира да, у догледној будућности, ове разговоре редигује и приреди за објављивање.

⁶ Роксанда Пејовић, *Комплексно посматрање музике: Кријичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгућин Госпишки*, Београд, Факултет музичке уметности — Катедра за музикологију, 2012, 25.

ним манифестацијама, а као главне одлике његовог завршног стваралачког периода Пејовић издваја:

- залагање за „навикавање” слушалаца на конкретну и електронску музику;
- афирмативно вредновање композитора „пољске школе” – Казимјержа Сероцког (Kazimierz Serocki, 1922–1981), Хенрика Горецког (Henryk Górecki, 1933–2010) и Кшиштофа Пендерецког (Krzysztof Penderecki, 1933–);
- уверење да наша (тј. југословенска) савремена музика ни технички ни садржајно не заостаје за главним светским токовима савремене музике;
- активно праћење фестивала савремене музике попут Музичког бијенала у Загребу и Југословенске музичке трибине у Опатији;
- „ослобођење” од чврстих, искључивих погледа везаних за најсавременију музику као једину оправдану стваралачку дисциплину.⁷

Неке од ових карактеристика уочићемо и у разговорима који су предмет овог текста, премда је њихов садржај и проблемски захват у великој мери био одређен композицијама извођеним на концертима који су претходили дискусијама. Као модератор разговора вођених у оквиру трибине *Музика данас/Музичка модерна*, Павле Стефановић је излагање започињао плеадоајеом, у којем би укратко прокоментарисао изведене композиције и задао круг проблема у којима ће се потоња дискусија оквирно кретати. Некада је увод био уопштенијег карактера, док се понекад дуже задржавао на извесним проблемима, или на појединачним композицијама које би му привукле пажњу. Није се тежило униформности естетских ставова: наиме, нити је уредница циклуса Мира Далеоре сугерисала Стефановићу жељени ток разговора – већ је, напротив, Стефановић имао пуну слободу да угости саговорнике веома различитих опредељења – нити је сам Стефановић покушавао да помири и усагласи, често оштро поларизирана, уверења својих саговорника, као што су били, рецимо, Петар Селем и Енрико Јосиф, или пак Драгутин Гостушки и Владан Радовановић. И премда су се неретко развијале врло живе дебате, никад није пређена граница пристojности и доброг укуса, што не би ни приличило једном озбиљном форуму какав је био Трећи програм Радио Београда; а врло често, када би осетио опасност од скретања расправа у бурније воде, Стефановић би разбио напетост и смирио страсти неком духовитом, доброћудном, луцидном и, неретко, самокритичном опаском.

Све ове исцрпне (и, понекад, исцрпљујуће) полемике су, из данашње перспективе, врло занимљиве. Пошто, услед ограниченог обима овог текста, није могуће цитирати све „вруће” реплике и вербално надметање вр-

⁷ Исто, 55–60.

хунских интелектуалаца, које се одиграло пред знатижељним слушаоцима радијских таласа, превасходно ћу се задржати на тумачењу Стефановићевих ставова изречених у тим приликама. С обзиром на то да овде није могуће обухватити све теме и проблеме који су јавно анализирани на овој трибини, настојала сам да начиним репрезентативан избор, то јест да издвојим она запажања која се, готово опсесивно, понављају из емисије у емисију, те за која можемо претпоставити да су у великој мери окупирала Стефановићев ум и утицала на његово промишљање модерне музике.

У уводном излагању након првог концерта, одржаног 20. фебруара 1967. године, а на којем је Загребачки гудачки квартет извео композиције Игора Штухеца (1932–), Станка Хорвата (1930–2006), Милка Келемена (1924–), Лојзеа Лебича (1934–), Норберта Линкеа (Norbert Linke, 1933–) и Гинтера Бекера (Günther Becker, 1924–2007), Стефановић је формулисао неколико питања, односно, проблема којима је додељена улога идеја-водиља за дискусију:

1. која је порука нове музике;
2. да ли је ова музика јасна слушаоцима, то јест, да ли разумеју њен идејни и емоционални смисао;
3. који је хумани значај ове музике;
4. каква је рецепција музике која није примарно одређена својим тематским садржајем, односно, у којој нема мелодије у традиционалном смислу;
5. који се формални обрасци користе у новој музици и на који начин се реализују.⁸

За разлику од својих саговорника Драгомира Пападополоса и Петра Селема, који су се наслањали на схватања Едуарда Ханслика (Eduard Hanslick, 1825–1904)⁹ и Игора Стравинског (1882–1971),¹⁰ односно на формалистич-

⁸ Транскрипт дискусије поводом концерта Загребачког гудачког квартета, одржаног 20. фебруара 1967. Учествовали: Павле Стефановић, Енрико Јосиф и Драгомир Пападополос. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концертии – Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

⁹ Едуард Ханслик, *О музички лијејом* (прев. Иван Фохт), Београд, Плато, 1998.

¹⁰ Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trans. Arthur Knodel and Ingolf Dahl, Cambridge MA, Harvard University Press, 1947. На српском језику, ова студија је објављивана у наставцима у часопису *Музички ѿалас*: Игор Стравински, Поетика музике. Први час – упознавање, прев. Вера Илијин, *Музички ѿалас*, (5–6), 1996, 77–80; Други час – о музичком феномену, прев. Ивана Андријашевић, *Музички ѿалас* (1–2), 1997, 77–81; О компоновању музике. Трећи час, прев. Ивана Мишић, *Музички ѿалас*, (3–6), 1997, 100–104; Музичка типологија. Четврти час, прев. Ивана Андријашевић, *Музички ѿалас*, (2–4), 1998, 81–86; Промене у руској музици, прев. Ивана Мирковић, *Музички ѿалас*, (1–3), 1999, 144–151; О музичком извођењу. Шести час, прев. Ивана Мирковић, *Музички ѿалас*, (26), 2000, 161–164.

ко одређење музике према којем садржај музике чине њени звукови, а њен смисао се налази у њој самој,¹¹ Павле Стефановић је инсистирао на хуманистичким идејама, те се противио херметичности и некомуникативности музике и уметности уопште. Премда није у потпуности делио мишљење Енрика Јосифа – за кога су готово сва модерна дела представљала пуку демонстрацију херметичне композиционе технике – Стефановић је признао да он авангардну музику (атоналну, додекафонску, серијалну, алеаторичну, конструктивистичку итд.) првенствено поима као мета-музику, то јест музику која се бави сама собом, својим „стањем материјала”, да употребимо флоскулу Теодора Адорна.¹² У Стефановићевој естетици, авангардно дело јесте филозофски есеј, трактат о музици, али изражен музичким, а не вербалним средствима:

„... ми смо досад имали есеје о музици изражене језиком, оруђем оним којим се служи литература. А све више стичем утисак да, новим надолажењем и струјањима, ми тоновима слушамо извесну есејистику о тоновима. Ми тоновима слушамо трактате о тонској уметности...”¹³

У многим разговорима Стефановић се бави проблемом „новог звука” – не само као новог звучног квалитета, до којег се дошло како развојем композиционих техника, тако и развојем инструментаријума (превасходно електронског) – већ о новом звуку размишља као о еманципованом ентитету. То је звук опседнут самим собом, ауторефлексиван, мета-звук. Стефановић каже:

„Ако је тај нови звук, који се тако пробио у све поре савремене музике, који ју је у многим тачкама нагризао, измучио, осакатио, местимично и наружио – није ли он, својом дубоком психолошком условљеношћу, која произилази из психе савременог човека, донекле оправдан што се још увек, помало нарцисоидно, сувише забринут и замишљен над самим собом, показује. [...] Он би хтео да га сви видимо, то јест, пошто је реч о звуку, да га чујемо. Он показује профил, анфас, све могуће позе. Он се заиста понаша као једно ново биће. [...] Али, он још увек није успео да буде и постане само материјал за стваралаштво, да крене даље, да се од свих његових ликова, који су нам се већ доста показали, нешто и створи. [...] Мало сам, признајем, нестрпљив, нервозан, а у моментима кад сам мало

¹¹ Видети такође: Faruk Hajdarović, *Filozofija muzičkog formalizma – Estetika muzičke forme*, Beograd, Intergrafik, 1998.

¹² Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, prev. Ivan Focht, Beograd, Nolit, 1968.

¹³ Транскрипт дискусије поводом концерта Загребачког гудачког квартета, одржаног 20. фебруара 1967. Учествовали: Павле Стефановић, Енрико Јосиф и Драгомир Пападополос. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти* – *Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

ироничан, ја бих можда и рекао новом звуку: но добро, добро, па видео сам те већ. Хајде, шта већ има да ми кажеш!”¹⁴

Другим речима, нови звук још није успео да прерасте у садржајно нов квалитет; поред тога, Стефановић новом звуку замера и то што још увек није изродио адекватне форме, које би на убедљив начин замениле традиционалне обрасце.

Дакле, већ из ових почетних напомена видимо да је идеја-водиља Павла Стефановића дубоки хуманизам, потреба за људском агентуром, али и за доживљајем уметничког дела свим чулима, а не само рациом. Он звук посматра као антропоморфно биће; као у каквој басни, удахњује му људске квалитете. Он каже да се над новим звуком, пониклим у отуђеном двадесетом веку, не треба охоло узносити, већ да му треба опростити што је „тако често непријатан – онолико колико смо можда и ми сами себи”.¹⁵ На примедбе саговорника попут Енрика Јосифа да нова музика није створила свој иманентан систем форми и типичних решења, Стефановић устаје у одбрану новог звука и подсећа да је он млад и да још увек није у потпуности показао своје моћи односно немоћи. Стефановић, напokon, пресуђује: „Ако је немоћан – нека одумре. Ако је моћан – ко зна шта ће из њега израсти. Морамо бити стрпљиви”.¹⁶

На почетку разговора уприличеног након концерта одржаног 24. марта 1967. године, на којем су изведене композиције Бохуслава Ржехоржа (Bogusław Grzechorz), Карлхајнца Штокхаузена, Марека Копелента (Marek Kopelent, 1932–), Ладислава Симона (Ladislav Simon, 1929–2011), Алојза Хабе (Alois Hába, 1893–1973) и Ладислава Купковича (Ladislav Kupkovič, 1936–2016), Стефановић се одмах фокусира на проблем отвореног дела. Он полази од тезе да отворена форма и није сасвим отворена, јер слушалац заправо не зна које још могућности за реализацију датог дела постоје: „Онај ко слуша, како ми изгледа, у сваком трену чује само један конкретни звучни догађај. Чује у ствари избор само једне између многих могућности”.¹⁷ Стефановић затим констатује да је отвореност форме могуће дознати једино путем анализе: „А кад дознајем отвореност анализом, ја у ствари не присуствујем њеном тренутном дешавању, у континуитету доживљаја, већ, у неком дисконтинуитету, трагам за подацима који ће ме довести до

¹⁴ Исто.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Транскрипт дискусије поводом концерта ансамбла Sonatori di Praga, одржаног 24. марта 1967. Учествовали: Павле Стефановић, Владан Радовановић, Петар Селем и Борут Лопарник. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

опојмљења отворене форме”.¹⁸ Стефановић отуда закључује да отворена форма једино има смисла за извођача, јер он једини има увида у све могућности и све појавности датог дела.

Овом приликом Стефановић признаје своју аверзију према стваралаштву Карлхајнца Штокхаузена, за којег сматра да је склон нагомилавању изражајних средстава, те сликовито констатује: „Та храна од првог залогаја делује на мене тако да сам одмах тешко и претешко преждеран, а то није лепо”.¹⁹ Преамбидициозном Штокхаузену, пак, супротставља квалитете чешког композитора Марека Копелента, који ствара „са једном унутрашњом аскезом, са уметничком скрушеношћу, са везаношћу за људскост свог доживљаја и за људскост жеље да те своје доживљаје испољи”.²⁰ Дакле, Стефановић квалитете хуманизма и лиризма претпоставља претенциозном конструктивизму: „Бирам мањег композитора, који на скроман и тимидан начин цвили над неким својим малим људским болићем, сличним неком мом”.²¹

На концерту одржаном 20. априла 1967. изведена су дела за два клавира Анрија Пусера (Henri Pousseur, 1929–2009), Силвана Бусотија (Sylvano Bussotti, 1931–), Мортон Фелдмана (Morton Feldman, 1926–1987) и Пјера Булеза (Pierre Boulez, 1925–2016). Премда се радило о ауторима из четири различите земље (Белгија, Италија, Сједињене Америчке Државе и Француска), на самом почетку трибине Стефановић констатује стилску хомогеност, у којој више нема места за националне специфичности, нити за јасно профилисане индивидуалне стилове. Коментаришући униформан звук, који назива подручљивим термином „умерено препарирани клавир”, Стефановић понавља свој вапај над конструктивизмом:

„Но, оно што ме тишти и што мени лично отвара проблем пред сваком музиком овог типа, јесте онај страшни јаз који постоји између оног што се у партитури види и оног што се ухом чује. Од све те бриљантне доследности у музичком начину мишљења која је спроведена, само један мали део се чује. То отвара један принципијелни проблем оном модерном крилу савремене музике које се добровољно, свесно лишило мелодике и прибегло конструктивистичким начелима”.²²

¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто.

²⁰ Исто.

²¹ Исто.

²² Транскрипт дискусије поводом концерта миланског клавирског дуа Bruno Canino – Antonio Ballista, одржаног 20. априла 1967. године. Учествовали: Павле Стефановић, Енрико Јосиф, Владан Радовановић и Петар Селем. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

Према Стефановићу, хипертрофија пред-детерминисаности компоновања доводи до своје супротности, тј. случајности на плану звука: „Тако долазимо до једне чудне контрадикције на плану, где је све у извесном смислу априорно, где је све одређено, а где се у звучној слици долази до утиска извесних случајних неодређености”.²³

Стефановић, међутим, оправдава настанак додекафоније, јер сматра да се изродила из потребе за превазилажењем романтичарских поларитета – весело-тужно, забавно-озбиљно, трагично-комично, ведро-суморно итд:

„Превазилазећи ту многовековну поларизацију, а поготово ону која је одумирала у време романтизма, остварена је не једна неутралност, него би се могло рећи: синтетични тип емоционалности. Када се досегне та нулта тачка писања, неутралност [...] управо ту дише један сасвим нови специфични емотивни тон. Можда је то управо неопходно овом веома разуђеном и, новим противречностима испуњеном, веку”.²⁴

Упркос овој одбрани додекафоније, Стефановић зазире од церебралности конструктивизма, јер сматра да он води изолованости музике, што је у супротности са његовим хуманистичким убеђењем:

„На овој путањи са својом церебралном доследношћу изванредно смело корача ово крило савремене музике и наставља ту изолацију; а излаз би вероватно био у спајању са другим крилима, не као правцима, него као компонентама израза у којима неће бити то величанствено и фатално мишљење као такво ужасно усамљено и издвојено као вредност за себе”.²⁵

На концерту одржаном 1. јуна 1967. године изведена су вокално-инструментална дела Војина Комадине (1933–1997), Алојза Среботњака (1931–2010), Енрика Рашака (1932–), Рајка Максимовића, Бранимира Сакача (1918–1979) и Едгара Вареза (Edgard Varèse, 1883–1965). Тим поводом Стефановић дијалектички промишља саоднос вокалног и инструменталног медија:

„Морају ли ова два елемента бити један другога подршка или, пак, ривали? Или могу стајати оба елемента у некој врсти специфичне диспарације, где сваки иде по својим законитостима – поезија по својим, музика по својим? Ако је ово друго случај, а ја мислим да јесте, онда је интересантно запитати се: шта је то што држи та два елемента заједно? Ако то није извесна заједничка поетска атмосфера, ако није мисаона целина, ако сваки од елемената иде по својој сопственој логици, да ли је као целина њихова биће органско или, на извештан начин, артифицијелно?”²⁶

²³ Исто.

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

²⁶ Транскрипт дискусије поводом концерта загребачког ансамбла MBZ 66, одржаног

Стефановић даље промишља и раслојеност савремене музике, премоћ изолованог тона над целовитом звучном архитектоником:

„На слушно опазиву површину излазе сами, издвојени ентитети из некадашњег великог снопа, из хармонског свежња. Дабоме, сваки мали делић, свако влакно је на извештан начин значајно, али сада улазе у целину та влакнашца као да је неко распрео неки тајанствени конач [...] Али, морам овде поменем досад непомињан појам, друштвено-етички. Мислим да је ствар људске солидарности, морала, то што је потребно, људски и човечно, да се са поверењем окренемо композитору, управо онда када се он показује тако страховито аскетски слободан и смео и када толико ризикује да у простор пушта неколико усамљених тонова, да их доводи у кореспонденцију, често врло дубиозну и непотпуну, да их једва саставља и раставља, приближује и удаљава”.²⁷

Надаље у својој одбрани модерног композитора, Стефановић у изолованим, поентилистичким тонским ентитетима проналази аналогije са некадашњим музичким формама, чак и са сонатним принципом:

„... нешто јако кондензовано, сабијено, сведено на своје праоснове, чак и од једне најсуптилније, најсложеније форме као што је сонатна, може да се налази у самом једном тону који се дебља, тањи, појачава, па из тога је и лиричан, драматичан и људски, а богами, ако ми то хоћемо, помало и космички”.²⁸

Трибину одржану 16. новембра 1967. године, након концерта на којем су емитована електроакустичка дела, Стефановић отпочиње питањем шта је старије, кокошка или јаје, односно, „блазирани” став модерног човека, или не-лепа музика – или је, опет, у питању дијалектички процес:

„Данас, о било којој музици да се ради, не може човек доживети онакав искључиво и наглашено хиперсензибилни естетски, емотивни фактор. Он је, мислим, толико се сродно, толико сјединио са интелектуалним, да нема више места за онај хипертрофирани афективни реагенс на музику као пре. Сад, разуме се, можда је управо то разлог што је таква музика и настала”.²⁹

1. јуна 1967. године. Учествовали: Павле Стефановић, Драгутин Гостушки, Владан Радовановић и Петар Селем. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

²⁷ Исто.

²⁸ Исто.

²⁹ Транскрипт дискусије поводом концерта „Са магнетофонских трака – електронска, конкретна и синтетска музика”, одржаног 16. новембра 1967. године. Учествовали: Павле Стефановић, Драгутин Гостушки, Владан Радовановић и Петар Селем. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

Почетком 1968. године Трибина мења назив у *Музичка модерна*. Стефановић то коментарише овако:

„Појам модерне разликујемо од појма савремене у том смислу да је појам модерне ужи. Наиме, под савременом музиком подразумевам све оно што је данас живо, што је данас створено и што тече са својим временом. [...] Данас се врло много ствара из оквира, из стилског домена традиционално-тоналне музике. [...] Паралелно са овом данас теку, дакле, савремене су и неке иновације, оне које су почеле са додекафонијом, са серијалном музиком: конкретна, електронска, итд. Ја бих само ове друге подразумевао под појмом модерна”.³⁰

На истој трибини Стефановић формулише и своју теоријску базу за промишљање овако дефинисане модерне музике:

„Чини ми се да звук или тон увек има неки свој основни карактер... Ако га већ човек слушаоца уочи по унутрашњој карактерној особености, онда је већ тај основни елементарни ентитет база за цео став који ће се из комбинација низа звукова или тонова начинити. Тај карактерни звук [...] подсећа слушаоца на свеукупно његово дотадашње животно искуство стечено [...] на оно што се из гомиле ванмузичких и премузичких звукова слегне у човеку. [...] Но, баш тим моментом подсећања, мислим да је једино саслушани звук, или звучна структура у стању да у слуху и духу слушаоца постане симбол, да се уопшти”.³¹

Овом приликом, Стефановић издваја четири етапе у процесу слушања:

- уочавање карактера звука;
- присећање, евокација претходно слушаног;
- претварање карактера звука у симбол, на основу ранијих асоцијација;
- емоционални доживљај.³²

Размишљајући о постепеној еманципацији музичких компоненти која је довела до губљења примата мелодије и растакања тоналитета, Стефановић поново зазива дијалектички принцип:

„... звучни свет, после дуге еволуције, постаје револуционаран, а после ће се то све поново одиграти у супротном смеру, па ће се у хегелијанском смислу формирати нека нова теза, њој супротна антитеза, и опет ће ићи ка синтези”.³³

³⁰ Транскрипт дискусије поводом концерта квинтета „Музика нова” из Букурешта, одржаног 8. фебруара 1968. године. Учествовали: Павле Стефановић, Драгутин Гостушки и Петар Селем. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 2, 1968–1969.

³¹ Исто.

³² Исто.

³³ Исто.

У истом замаху Стефановић даје и своју дефиницију музике:

„Без обзира на језички систем, чим нешто звучи, али не зато што спонтано, природно звучи, него је одабрано човековом свешћу да звучи и да се комбинује са неким другим моментом звучања, ту почиње музичко мишљење. [...] Није музика ако није вођена мишљу”.³⁴

У дискусији поводом концерта одржаног 21. новембра 1968. године, апострофирана су још два суштинска питања. Наиме, на том концерту изведен је, између осталог, Дувачки квинтет Ханса Вернера Хенцеа (Hans Werner Henze, 1926–2012). У окружењу композиција Оливјеа Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992), Никола Кастиљонија (Niccolò Castiglioni, 1932–1996), Бруна Мадерне (Bruno Maderna, 1920–1973) и Јосипа Калчића (1912–1994), у којима доминира „нови звук”, онако како га је Стефановић раније дефинисао, ова композиција је драстично одударала од осталих, услед примене рестаураторског композиционог поступка, базираног на традиционалном тематизму и формама. Стефановић се о овом делу изјаснио прилично негативно:

„... настала је тако једна церебрална, форсирана музика; а будући да је базирана на принципима на којима је раније стварана лепота, она је испала нелепа, па каткад и ружна”.³⁵

С друге стране, Стефановић запажа извесну стагнацију „нове” музике услед опседнутости иновацијом, за коју, међутим, не криви композиторе већ, превасходно, слушаоце и критичаре:

„... то је једна презасићеност и чак, мислим, интелектуална охолост... Ми бисмо, као, хтели сваког дана нешто ново; увек само изненађење, никад ниједан стил. [...] Сада постоји једна халапљива и недовољно пријатељска, понајмање толерантна релација према савременим ствараоцима. Лако им је замерати, али нико не зна на каквој су муци; од њих се тражи нека врста, нећу рећи драстичног пајацлука, али извесног егзибиционизма, где треба, такорећи од једне композиције до друге, нешто ново пронаћи”.³⁶

На једној од каснијих јавних трибина, емитованој 27. фебруара 1969. године, Стефановић се надовезује на своју ранију оцену Хенцеа и поентира да постоје две врсте савремених композитора: иноватори и конзерватори.

³⁴ Исто.

³⁵ Транскрипт дискусије поводом концерта Београдског дувачког квинтета, одржаног 21. новембра 1968. године. Учествовали: Павле Стефановић, Петар Селем, Енрико Јосиф и Миодраг Азањак. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 2, 1968–1969.

³⁶ Исто.

По њему, иноваторима је својствено „фаустовско [...] истраживачко хтење, радозналост, незадовољство, тражење новог”.³⁷ Насупрот овог модерног „фаустовског, донхуанског, истраживачког, радозналог човека” стоји „човек-пчела”, коме је узор Софоклова Антигона, „која брани прастаре законе, борећи се, или имајући илузију да се бори за правду”.³⁸

У наставку дискусије Стефановић се враћа свом суштинском хуманизму и тумачи могућност емоционалног реаговања на електронску музику. По његовом мишљењу, „питање емоционалности музике је питање одзива субјективне емоционалности оног који је слуша”³⁹ – дакле, у том смислу, нема неке разлике у односу на класичну музику, јер увек је неопходна људска агентура, односно субјективни доживљај који слушалац импутира музици. С друге стране, приликом анализе неуспеха електронске музике да оствари нове, самосвојне форме, Стефановић истиче као позитиван пример електроакустичку композицију *Токаџа и фуџа* Александра Обрадовића:

„Форме нису традиционалне само зато што су настале једном у прошлости, него зато што су нужно настале, јер се ослањају на архетипове сваког музичког изражавања. [...] Нешто је константно и битно сваком музичком језику. То су кретање и мировање. А у кретању – промена и понављање. То што је прасовно и елементарно свакој музици оно је, ја мислим, инаугурисало такозване традиционалне форме. И кад се у композицији Обрадовића појављују та стереотипна старинска имена (Токата и fuga), то не само да није празна реч, него је то један, за ширу публику, за приступачност те музике, срећно изабрани мост ка новом звуку као таквом. Јер, нешто од оног што зна, што је од прошлости асимиловао и усвојио образовани човек данашњи, ипак налази и у тој музици”.⁴⁰

Овом похвалом прожимању „старе” форме и „новог” звука, Стефановић се надовезује на своју раније изречену хипотезу да је за разумевање карактера новог звука неопходно да се он претвори у симбол, на основу асоцијативног повезивања са раније слушаним звуковима и музикама – што, пак, води испуњењу Стефановићевог ултимативног циља и чини могућим емоционални доживљај сваке музике, па и „нове”.

³⁷ Транскрипт дискусије поводом концерта Београдског дувачког квинтета, одржаног 27. фебруара 1969. године. Учествовали: Павле Стефановић, Петар Селем, Енрико Јосиф и Миодраг Азањац. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 2, 1968–1969.

³⁸ Исто.

³⁹ Исто.

⁴⁰ Исто.

ЛИТЕРАТУРА

- Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*. Укоричени штампани програми концерата и новинске најаве; спикерски текстови, кошуљице директних преноса и транскрипти разговора, куцани на писаћој машини. Свеска бр. 1, год. 1967; свеска бр. 2, год. 1968–1969.
- Adorno, Theodor W, *Filozofija nove muzike*, prev. Ivan Focht, Beograd, Nolit, 1968.
- Медић, Ивана, Циклус концерата *Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 141–176.
- Пејовић, Роксанда, *Комплексно посматрање музике: Критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић. Драгичин Госиушки*, Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 2012.
- Симић Митровић, Даринка, Quo vadis, musica?, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 66–76.
- Stravinsky, Igor, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trans. Arthur Knodel and Ingolf Dahl, Cambridge MA, Harvard University Press, 1947. На српском језику: Игор Стравински, Поетика музике. Први час – упознавање, прев. Вера Илијин, *Музички џалас*, (5–6), 1996, 77–80; Други час – о музичком феномену, прев. Ивана Андријашевић, *Музички џалас*, (1–2), 1997, 77–81; О компоновању музике. Трећи час, прев. Ивана Мишић, *Музички џалас*, (3–6), 1997, 100–104; Музичка типологија. Четврти час, прев. Ивана Андријашевић, *Музички џалас*, (2–4), 1998, 81–86; Промене у руској музици, прев. Ивана Мирковић, *Музички џалас*, (1–3), 1999, 144–151; О музичком извођењу. Шести час, прев. Ивана Мирковић, *Музички џалас*, (26), 2000, 161–164.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music, Vol. V: The Late Twentieth Century*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Hajdarović, Faruk, *Filozofija muzičkog formalizma – Estetika muzičke forme*, Beograd, Intergrafik, 1998.
- Hanslik, Eduard, *O muzički lijepom*, prev. Ivan Focht, Beograd, Plato, 1998.

Summary

PAVLE STEFANOVIĆ AND THE FORUM MUSIC TODAY / MUSICAL MODERNISM ON RADIO BELGRADE 3

Ivana Medić

In this article I analyse Pavle Stefanović's activities related to the cycle of concerts of contemporary music broadcast live on Radio Belgrade 3. This cycle was initially called *Music Today* (in 1967), to be replaced by the title *Musical Modernism* starting from 8 February 1968. Thanks to this concert series, the music by John Cage, Iannis Xenakis, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen and other important protagonists of the postwar musical avantgarde was not only heard on Belgrade concert stages, but it also entered the homes of radio listeners who were receptive to such an aesthetics and interested in discovering new sound worlds. Mira Daleore, Music Editor-in-Chief at Radio Belgrade 3 was well aware of the educational and "enlightening" role of this concert series, which is confirmed by the fact that during the first two years -- from 20 February 1967 to 24 April 1969 -- all concerts were followed by

public discussions about the performed pieces, but also on the problems of contemporary music in general. The moderator of these fora was Pavle Stefanović, while his discussants in the studio were composers and music critics Petar Selem, Vladan Radovanović, Dragutin Gostuški, Dragomir Papadopolos, Berislav Popović, Enriko Josif and others. Pavle Stefanović defined the concept of the entire series and the stylistic profile of the majority of works performed at these concerts by specifying that the notion of *modern* (or *modernist*) music is narrower than the notion of *contemporary* music, because the former mainly encompassed “innovations that had begun with dodecaphony and continued with serialism, musique concrète, electro-acoustic music etc.” Using the transcripts of the discussions that were broadcast live after the concerts, I reconstruct Stefanović’s aesthetic views and demonstrate how he understood the relationship between modernity and contemporaneity and how he established his aesthetic categories and assessment criteria.

Key words: Pavle Stefanović, musicology, Radio Belgrade 3, *Music Today*, *Musical Modernism*, Mira Daleore, contemporary music, avantgarde, humanism