

MUSIC-THEORETICAL WRITINGS OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ
AS A REFLECTION OF HIS ADVOCATING FOR A NEW
RECOGNITION OF SERBIAN ART MUSIC

*Jelena Janković-Beguš*¹
Belgrade Festivals Center, Belgrade, Serbia
Doctoral candidate, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade

МУЗИЧКОТЕОРИЈСКИ НАПИСИ ВЛАСТИМИРА ТРАЈКОВИЋА
У СВЕТАЛУ ЗАЛАГАЊА ЗА НОВО ВРЕДНОВАЊЕ СРПСКЕ
УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ

Јелена Јанковић-Бејуш
Центар београдских фестивала, Београд, Србија
Докторски кандидат, Факултет музичке уметности, Универзитет
уметности у Београду

Received: 1 November 2021
Accepted: 1 December 2021
Original scientific paper

ABSTRACT

In this paper I analyse selected articles by the composer and academician Vlastimir Trajković (1947–2017), published in various collective monographs and journals over the period of nearly three decades (1982–2008). These writings emphasise Trajković's constant urging for a fairer (from his point of view) evaluation of Serbian art music in a wider, European and global context, but also within the state / national frameworks. Trajković aimed to prove that Serbian art music, as well as writings on music, would have enjoyed a wider recognition, had certain of their top achievements not been left forgotten and unpublished, and thus unavailable to potential researchers and performers. That is why he pleaded for the improvement of sheet music publishing in the country, as well as for the targeted promotion of Ser-

bian art music repertoire. Moreover, he insisted on the proximity of the Belgrade 'cultural climate' in the interwar period with the artistic and scholarly tendencies in France and its 'zones of influence' in the same period. Consequently, Trajković particularly insists on the new evaluation of the opuses of the composers and musicologists Miloje Milojević (1884–1946) and Dragutin Gostuški (1923–1998) – whom he saw as those creative and intellectual individuals who had fallen victims to the 'historical injustice' and whose (re)positioning within the Serbian music culture would increase the relevance of that same culture both in the national and international contexts.

KEYWORDS: Miloje Milojević, Dragutin Gostuški, Impressionism, Claude Debussy, Manuel de Falla, reduction, antiromanticism.

АПСТРАКТ

У овом раду разматрам одабране чланке композитора и академика Властимира Трајковића (1947–2017), који су објављени у различитим зборницима радова и часописима у периоду од непуне три деценије (1982–2008), а у којима долази до изражаја ауторово непрестано залагање за праведније, с његове тачке гледишта, вредновање српске уметничке музике у ширем, европском и светском контексту, али и у државним/националним оквирима. Трајковић настоји да докаже како би српска уметничка музика, али и наука о музици, имале бољи реноме када поједини њихови врхунски домети не би 'лежали' заборављени и необјављени, те самим тим недоступни потенцијалним истраживачима и извођачима. Стога он пледира за унапређење издавачке делатности у области музикалија, као и за циљану промоцију српског музичког стваралаштва. Такође, он се залаже за препознавање блискости београдске културне климе у периоду између два светска рата са уметничким и научним тенденцијама у Француској и њеним 'зонама утицаја' у истом периоду. С тим у вези, Трајковић се посебно залаже за ново вредновање опуса композитора и музиколога Милоја Милојевића (1884–1946) и Драгутина Гостушког (1923–1998) – као управо оних креативних и умних појединаца према којима је учињена 'историјска неправда' и чијом би се (ре)афирмацијом у оквиру српске музичке културе и сама та култура уздигла на виши ниво релевантности у националним и интернационалним оквирима.

Кључне речи: Милоје Милојевић, Драгутин Гостушки, импресионизам, Клод Дебиси, Мануел де Фаља, редукција, антиромантизам.

Објављени музичкотеоријски текстови композитора и академика Властимира Трајковића (1947–2017), аналогно његовом композиторском опусу, нису

нарочито бројни,³ али су врло значајни за разумевање његовог целокупног стваралаштва и (ауто)поетичке позиције, као и за сагледавање тог опуса у оквиру савремене српске савремене уметничке музике. Поређењем младалачких текстова са онима који су настали у композиторовом зрелом добу, могу да се

3 Овај рад представља извод из ширег истраживања опуса Властимира Трајковића, у оквиру моје докторске дисертације *Античка (грчка) њарадија у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић*, рађене под менторством др Драгана Стојановић-Новичић, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2021. (Јанковић-Бегуш 2021; одбрана дисертације предвиђена је за 2022. годину). Овом приликом разматрам чланке Властимира Трајковића који су објављени у зборницима радова или часописима, будући да његови необјављени текстови представљају углавном анализе сопствених композиција (на пример, у програмским књижицама поводом концертних извођења појединих дела), који нису од примарног значаја за ово разматрање. Због расположивог обима текста, из овог разматрања сам изоставила и рукопис Трајковићеве недовршене књиге *Оркестрација II за сиву дените композиције (теоријски део)*, коју сам, заједно са текстовима које овде анализирам, детаљно разматрала у поменутој дисертацији.

Трајковићева објављена библиографија обухвата следеће јединице:

- *Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini, tribina u: Muzičko stvaralaštvo i kritika* (ur. Slobodan Stefanović), Beograd, Marksistički centar organizacije SK, 1982, 28–40 (Trajković 1982a);
- *Karakteristike jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva u protekla dva decenija, Muzička kultura 4/1982, 172–175* (Trajković 1982b);
- *Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora*, u: dr Nadežda Mosusova, dr Roksanda Pejović, dr Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ur.), *Miloje Milojević, Kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1986, 9–38 (Trajković 1986);
- *Konzertstück za violinu i orkestar Zorana Erića, Zvuk 1, 1989, 33–36* (Trajković 1989);
- *Sergej Vasiljević Rahmanjinov – pedeset godina od smrti, Treći program 92–95, I–IV 1992, 25–30* (Trajković 1992);
- *Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића*, у: Властимир Перичић (ур), Мелита Милин (прир.), *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, зборник радова, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 18–31 (Трајковић 1998);
- *С ону страну међе модерна – постмодерна: Концерт за клавир и ђудачки оркестар Југослава Бошњака или поуздање у принцип музикалности, Нови звук 15, 2000, 95–100* (Трајковић 2000);
- *Muzička moderna Manuela de Falje*, u: Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima, Uvodna reč i komentari Federiko Sopenja*, prevela sa španskog Biljana Bukvić, Beograd, CLIO, 2001, 135–146 (Trajković 2001a);
- *Сећање на др Драгутина Гостушког, Музикологија 1, 2001, 165–167* (Трајковић 2001б);
- *Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)* [О промишљању (појма) модернитета (у музици)], In: Despić Dejan & Melita Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology of SASA, 2008, 27–40 (Trajković 2008a);
- *Naš Bemus – juče, danas, sutra*, u: Neda Bebler (prir.), *Bemus memorabilia 1969–2008*, Beograd, Jugokonzert, 2008, 58–59 (Trajković 2008b).

Срдечно се захваљујем музиколозима Христини Медић и др Мелити Милин на помоћи приликом формирања овог списка и прикупљања старијих и тешко доступних издања.

уче континуитети и дисконтинуитети у његовим погледима и ставовима, као и теме које се 'провлаче' као лајтмотив кроз читав Трајковићев музичкотеоријски опус – баш као што је и његово композиторско стваралаштво пролазило кроз различите фазе али ипак задржавало неке перманентне одлике.

Текстови које овде анализирам писани су за различите потребе и прилике те су стога жанровски разноврсни – од сећања на поједине значајне стваралачке личности из ближе и даље музичке прошлости, преко аналитичких написа о појединим делима, до ширих расправа о музичком стваралаштву у Србији (и некадашњој Југославији) и питањима уметничких стилова и праваца. Ови чланци су објављени у распону од непуне три деценије (1982–2008) и чине релативно хомогену целину, иако се у њима рефлектују велике друштвеноисторијске промене које су се, у посматраном периоду, одиграле на нашем тлу. Већ летимичним погледом на списак радова, јасно се уочавају одређени 'проблемски кругови' којима се Трајковић често враћа. Најпре, ту су 'текстови с поводом' тј. 'омажи' ствараоцима које посебно цени, као што су Милоје Милојевић (1884–1946), иначе Трајковићев деда по мајци, затим Мануел де Фаља (Manuel de Falla, 1876–1946) и Сергеј Рахмањинов (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943). Уз то, Трајковић пише дирљив 'in memoriam' о композитору и музикологу Драгутину Гостушком (1923–1998), као и краће аналитичке текстове о појединим остварењима својих колега и савременика Зорана Ерића (1950) и Југослава Бошњака (1954–2018). Међутим, поједине 'лајт теме', то јест константе Трајковићеве мисли, не откривају се на први поглед, већ тек након детаљнијег увида у саме написе који, као што ће се касније видети, представљају својеврсну 'мрежу' у којој су све тачке вишеструко повезане. Једну од тих тема чини Трајковићево непрестано залагање за праведније, с његове тачке гледишта, вредновање српске уметничке музике у ширем, европском и светском контексту, али и у државним оквирима, који год они били у датом тренутку. Два најранија Трајковићева чланка који су од значаја за ову тему објављени су исте, 1982. године и имају 'општији' карактер: у првом, аутор пише о стању југословенске музике у том тренутку (на позив Трибине музичког стваралаштва Југославије у Опатији), а у другом о стању музичке критике, о њеним (жељеним) циљевима и задацима (изложен у оквиру трибине Марксистичког центра организације Савеза Комуниста). Ови текстови, иако 'наручени', откривају Трајковића као настављача 'просветитељске мисије' коју су започели неки од његових најважнијих композиторских узора из ранијих епоха – понајпре Милоје Милојевић, као и Мануел де Фаља. Управо зато, разматрање започињем текстовима које је Трајковић посветио овој двојници представника *fin-de-siècle*-а у европској уметничкој музици.

На почетку свог првог чланка о Милојевићу (1984, обј. 1986), Трајковић саопштава да је „са много оклевања“ (Трајковић 1986: 9) прихватио да учествује на научном скупу посвећеном обележавању стоте годишњице од рођења његовог деде, али да је ипак то учинио јер сматра да је у одређивању Милојевићевог места у оквиру историје српске музике учињена „историјска неправда“ (исто). Разлоге за овакву тврдњу Трајковић проналази у чињеници да велики део Милојевићевог обимног опуса заправо није познат јавности, због недостатка штампаних партитура (па и објављених издања с рукописном нотографијом)

и снимака композиција који би његово стваралаштво на адекватнији начин представили јавности. Цитирајући свог великог узора Драгутина Гостушког који је изјавио да се „по правилу историјска судбина уметности решава већином гласова у оквиру компетентног слоја“ (Гостушки 1977: 19 и даље; нав. према: Трајковић 1986: 9) и да се степен вредности једног дела утврђује 'референдумом' (исто), Трајковић констатује да је за припрему таквог 'референдума' неопходан предуслов да опус који се посматра буде „познат и достижан“ (исто) онима који доносе вредносни суд те се стога пита о околностима које „саму егзистенцију музичког дела спречавају, уништавајући у корену пуку могућност комуникације. У ствари, шта доводи до тога да један опус уопште и буде кроз свој материјално-звучни инкарнат понуђен на референдум компетентној јавности? Или, пре историје која кристалише, промовише и детронира све вредносне судове, постоји ли и 'предисторија' друштвених околности, 'људске психологије' и 'људске социологије' која ову другу 'праву' историју условљава?“ (исто: 11–12). Залажући се за (ре)афирмацију Милојевићевог опуса, у локалним и ширим оквирима, Трајковић истовремено покреће општију расправу о стању српске уметничке музике.

Када је реч о самој стваралачкој личности Милоја Милојевића, Трајковић сматра нетачном квалификацију која је присутна у старијој литератури о Милојевићу,⁴ наиме да је он композитор који се претежно изражавао у 'малим формама'. Оваква квалификација, према Трајковићевом мишљењу, изречена је због „недостатка симфонија“ (Трајковић 1986: 17) у Милојевићевом опусу (са изузетком једног, младалачког али обимног дела, Симфоније у А-дуру *Всејорг и Дивна* из 1903. године). Насупрот томе, Трајковић тврди да циклус (у облику свите) представља основну форму у којој се Милојевић изражава, било да је реч о инструменталним композицијама или о соло песмама: ти циклуси су по правилу обимни, понекад обухватају велики број кратких ставова, али се чешће заснивају на мањем броју дужих, морфолошки развијених ставова, при чему је сваки циклус пописан као јединствен опус (исто: 14). Ово запажање је свакако тачно, поготову ако се има у виду чињеница да практично целокупан клавирски опус Милојевића чине управо свите.⁵ Трајковић сматра (мада овом приликом не наводи аргументе за ту тврдњу) да Милојевићеви циклуси не подразумевају лабаву везу између ставова, иако се поједини комади из већих целина могу изводити и појединачно (исто: 18).

4 Трајковић не указује на то коју 'старију' литературу има у виду, али с обзиром на то да о Милојевићу није било много писано, вероватно је имао у виду малобројне референтне књиге као што је монографија Петра Коњовића (Коњовић 1954) или пак лексикон Властимира Перичића (уз сарадњу Душана Костића и Душана Сковрана) (Perićić et. al [1969]) што може да се закључи из наставка Трајковићевог текста.

5 Клавирске композиције Милоја Милојевића укључују: *Минијатјуре*, оп. 2 (1905–1912), Четири комада за клавир, оп. 23 (1917), *Ритмичке ђримасе*, оп. 47 (1935), *Камеје*, за клавир, оп. 51 (1937–1942), *Мелодије и ритмови са домака Шаре, Дрима и Вардара*, за клавир (1942), *Косовска свиџа*, за клавир (1942), *Мелодије и ритмови са Балкана*, за клавир, оп. 69 (1942), *Повардарска свиџа*, за клавир (1942), *Мойиви са села*, за клавир (1942). Више о клавирској музици Милоја Милојевића видети у: Катунас 2004.

Такође, Трајковић истиче вредност Милојевићевих инструменталних соната,⁶ „од којих ниједна није мале форме, ни по трајању ни по сложености ставова који их чине“ (исто). Као пример наводи Сонату за виолу соло, оп. 86 (1943), „што по опорости хармонике и по густини полифоног ткива у соло гудачком инструменту тако личи на од ње годину дана касније насталу Бартокову Сонату за соло виолину“ (исто). Трајковић сматра да није тачан податак који се налази у монографији Петра Коњовића и у лексикону *Muzički stvaraoци u Srbiji* да је Соната за виолу соло недовршено дело, већ да двоставачна форма заправо прикрива четвороделност циклуса (први и други став су спојени, као и трећи и четврти) – а томе у прилог иде и трајање дела од око тридесет минута. На овом месту Трајковић износи најзанимљивију тврдњу, да „сажимање четвороставачног сонатног циклуса у двоставачни антиципира касније, а сличне интенције у симфонијском стваралаштву Василија Мокрањца“ (исто) и додаје:

А када је већ о његовом [Мокрањчевом, прим. Ј. Ј. Б.] стваралаштву реч, истакнимо зачуђујућу сличност на разини језика отеловљеног кроз благу пандијатонску модалност националног призвука, између мирних лирских оаза у последњим делима великог српског симфоничара, с једне стране, и, с друге стране, са последњим опусом Милоја Милојевића – са *Циклусом њесама на сџихове јайанској њесника Ишикаве*, за високи глас и клавир оп. 87 из 1944. године... (исто).

Овим исказом Трајковић имплицитно успоставља неку врсту 'музичког родослова' – линију која води од Милојевића, преко Трајковићевог професора композиције Василија Мокрањца (који је, са своје стране, у блиском породичном сродству са Стеваном Стојановићем Мокрањцем, Милојевићевим професором у Српској музичкој школи у Београду),⁷ до самог Трајковића⁸ – јер, управо је 'пандијатонска модалност националног призвука'⁹ опис звучног утиска који остављају и поједина његова дела (на пример, *Чейири ноктјурна/Пеј ноктјурна* или, од композиција каснијег датума, *Зефирова њоврајак*, *Тесџије и кондири* и друга).

6 У жанру инструменталне сонате Милојевић је компоновао Сонату за виолину и клавир у хармону, оп. 36 (1924), Сонату за обоу (виолину) и клавир у де-молу, оп. 76 (1943), Сонату за виолу соло in g, оп. 86 (1944) и Сонату за флауту и клавир у фис-молу, оп. 89 (1944).

7 Српска музичка школа, коју је Стеван Мокрањац основао 1899. године, данас носи име свог оснивача – Музичка школа „Мокрањац“.

8 Ова прича о 'родослову' има и свој занимљив епизод: Милош Трајковић (1974), братанац Властимира Трајковића, дипломирао је композицију у његовој класи на Факултету музичке уметности у Београду. Међутим, Милош Трајковић се, након завршених студија, није више бавио активно компоновањем већ се посветио музичкој педагогији, најпре као професор теоријских предмета, а потом и директор Музичке школе „Мокрањац“. На изврстан начин, круг се затворио.

9 Коментар и анализу стваралаштва Василија Мокрањца у односу на појам 'националног' изложила је Ивана Медић у књизи *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca* (Medić 2004).

JELENA JANKOVIĆ-BEGUŠ
MUSIC-THEORETICAL WRITINGS OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ AS A REFLECTION OF HIS
ADVOCATING FOR A NEW RECOGNITION OF SERBIAN ART MUSIC

Али ово није једина 'генеалогичка' коју Трајковић успоставља у вези са сопственим стваралаштвом. Пишући у наставку истог чланка о музиколошкој – и музичко-просветитељској – делатности Милоја Милојевића, за коју такође сматра да није добила адекватан третман у историји српске музике, Трајковић каже да она у нашој средини није остала сасвим без свог 'идејног' наслеђа: њен продужетак види у збирци текстова *Умелности у недосипајку доказа* Драгутина Гостушког (Гостушки 1977), која „не само да по форми одговара Милојевићевим књигама студија и чланака [...] – већ, а то сматрамо и значајнијим, одговара и у идејном и у литерарно-стилском смислу. Тај 'наставак', наизглед необавезан тон, та маска фриволности или 'ватрене' емфазе – колико у свему томе има галског интелектуалног бон-тона који заповеда да се и о најозбиљнијим стварима говори на лежеран начин“ (исто). Важно је да се истакне 'наследна линија' коју Трајковић успоставља између двојице српских композитора и музиколога, будући да је Трајковић у многим својим написима истицао велико поштовање које је гајио према делу Гостушког, нарочито према његовом 'магнум опусу', књизи *Vreme umetnosti* (Gostuški 1968), чему ћу посветити пажњу нешто касније.¹⁰

Поред тога, Трајковић истиче да је Милојевић био и „педагог 'просветитељ“ (Trajković 1986: 21), што свакако може да се упоређи с још једним Трајковићевим музичким 'идолом', а то је шпански композитор Мануел де Фала. Сродност двојице савременика, Де Фале и Милојевића, у многим аспектима професионалног рада и мишљења, посебно је акцентована у другом Трајковићевом чланку посвећеном Милојевићу, као и у тексту посвећеном шпанском композитору који ћу мало касније размотрити.¹¹ Овде, пак, не без ироније, Трајковић коментарише: „а потребу за музичким просвећивањем ми смо 'на брдовитом Балкану', изгледа, до те мере превазишли да му се [Милојевићу] та 'просветитељска нота', чини нам се, најтеже опрашта“ (исто).

Уопштено говорећи, Трајковић је мишљења да је Милојевићев целокупан музиколошки опус неповољно оцењен у нашој средини зато што се не захвата довољно 'у ширину' тог опуса приликом давања оцене о његовом садржају и значају.¹² Примера ради, „као 'научан' музиколошки став Милојевићев цитира се

10 Овде посебно имам у виду кратак осврт који је Трајковић посветио сећању на Драгутина Гостушког (Трајковић 2001), али и студију Трајковић 2008а: 37 (изворна напомена 13), као и његову необјављену књигу *Оркестрација* у којој се, на много места, истиче значај Гостушкове теоријске мисли.

Иначе, занимљиво је да се помене да је и ова 'наследна линија' имала свој наставак: син Драгутина Гостушког, Игор Гостушки (1966), студирао је композицију у класи Властимира Трајковића. Игор Гостушки се успешно бави компоновањем примењене музике за продукције позоришних кућа у земљи и иностранству.

11 Реч је о Трајковићевом поговору за српско издање збирке Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima*, које носи назив „Музичка moderna Manuela de Falje“ (Trajković 2001а).

12 Као илустративан пример Трајковић наводи неадекватан третман Милојевићеве пионирске *Науке о хармонији* (Милојевић 1934), у значајној књизи Властимира Перичића *Razvoj tonalnog sistema* (Peričić 1968) – према Трајковићевом мишљењу „прве научне публикације те врсте

[...], па се онда с тим полемише, оно што ми називамо популарним предавањима која је Милојевић аниматорски држао за широко грађанство, прилагођавајући прилици и тон и научну разину излагања“ (исто: 22).¹³ Наравно, Трајковић не мисли да се са Милојевићевим ставовима „не треба и не може спорити. [...] Али, права величина његове мисли, и права слика о његовом деловању, добијају се тек када се захвати у, по обиму и по релевантности, ДОВОЉАН корпус његових текстова. То уосталом важи и за његове композиције, од којих нам је тако много тога скривено“ (исто: 23). Другим речима, за оцену индивидуалних домета стваралаштва неког аутора, било у домену композиције или писане речи, неопходно је добро познавање тог опуса, што опет повлачи за собом и питање доступности тог опуса за проучавање. Сигурно је да Трајковићев напор за (ре)афирмацију Милојевићевог стваралаштва није искључиво лично мотивисан, већ је, као што ће се видети и у каснијим текстовима, он првенствено усмерен ка покушају да се покаже како би српска уметничка музика уживала већи углед у Европи и свету када неки њени врхунски домети не би лежали заборављени у пожутелим рукописима, недоступни потенцијалним истраживачима и извођачима.

Управо у том духу протиче и текст *Кључни ојуси у стваралаштву Милоја Милојевића*, објављен дванаест година касније (Трајковић 1998). Чак и више него у ранијем чланку, овде Трајковић показује намеру да 'умрежи' Милојевићево стваралаштво са оним европским композиторима и музичким правцима који су му временски и духовно блиски, не би ли потврдио значај тог опуса. Најзначајнији 'пунктови' у том координатном систему јесу Француска и импресионизам као музички правац, те његови представници Клод Дебиси (Claude Debussy, 1862–1918) и Мануел де Фаља.

Трајковић започиње своје излагање констатацијом да је „опште [...] место у светској музикологији то да Дебиси и Равел (Ravel [Maurice Ravel, 1875–1937]) немају правих наследника међу великим ствараоцима. Осим једног јединог – осим Шпанца Мануела Де Фаље“ (Трајковић 1998: 21). Одмах затим, он поентира, не тим речима, али свакако с том намером: зато што светска музикологија не познаје стваралаштво Милоја Милојевића! Трајковић потом износи примере којима жели да поткрепи ову тврдњу: Милојевићев циклус *Плаве лејенде, њесничка њроза уз њрајњу клавира*, оп. 34 (1927), он доводи у везу како са Дебисијем, тако и са пост/импресионизмом у француском и српском сликарству:

уџбеничког карактера код Срба [...], у којој се систематски успоставља, не само научна терминологија на српскохрватском језику, већ се, у основи, поставља и систем изучавања материје по методским јединицама и по научној методологији који се у универзитетској пракси поштују и данас“ (Trajković 1986: 22–23).

13 У том смислу је занимљиво да се направи паралела између Милојевићевих предавања и текстова 'за шире грађанство' са ТВ серијалом *Рађање српске музичке културе*, који је реализован у оквиру Школског програма ТВ Београд – са Драгутином Гостушким у улози сценаристе и водитеља. Целокупан текст серијала објављен је као штампано издање са пратећим DVD-јем (на коме се налазе све епизоде) и са обимном уводном студијом др Катарине Томашевић (Гостушки 2017; Томашевић 2017).

JELENA JANKOVIĆ-BEGUŠ
MUSIC-THEORETICAL WRITINGS OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ AS A REFLECTION OF HIS
ADVOCATING FOR A NEW RECOGNITION OF SERBIAN ART MUSIC

Оно што запањује у Милојевићевим *Плавим лејендама* јесте дебисизам, али дебисизам тако комплетан и недвосмислен да би се, слушајући дело, слободно могло помислити да присуствујемо извођењу неког непознатог и тек сада откривеног остварења француског мајстора. Дубина пак израза таква је [...], тако упечатљива, сезановска (Cézanne) природа слике, паралелна а не супротстављена онтолошкој природи света, тако реалистички вибрантна, да је овај, „најдебисијевски“ од свих Милојевићевих радова, последњи за који бисмо помислили да је плод епигонства или неаутентичности (исто: 22).

Трајковић луцидно указује на разлику 'у националним бојама' француског и српског сликарског импресионизма/постимпресионизма,¹⁴ што се свакако може пренети као метафора и на разлику између 'колорита' музике једног Дебисија и једног Милојевића – чија су многа дела обојена 'националним бојама'.¹⁵ Међу српским сликарима, Трајковић издаваја Милана Миловановића (1876–1946), зато што је код њега „више него код других, приметна она тако модерна, она за поетику читавог столећа тако типична тежња ка редуцији, ка свођењу на елементарно, тежња ка стилизацији која води у апстракцију“ (исто: 23). Према Трајковићевом мишљењу, редуccionизам је „порука и последњих Дебисијевих дела – дела са све шкртијом, све лапидарнијом, све елементарнијом и све апстрактнијом мотивиком“ (исто), а такође је присутан и у Милојевићевом опусу: „Његове *Две њесме на њексѝ Франца Тусена* (Franz Toussaint) за сопран, тенор, виолу и клавир, опус 29 (1927) [...], први су демарш у правцу једног антиромантизма, тако карактеристичног и за још понеке од ауторових најбољих радова“ (исто: 24). Важно је да се истакне Трајковићево запажање о антиромантизму Милојевићевог зрелог стваралаштва, у светлу односа између елемената импресионизма и експресионизма који је истакнут у ранијој литератури о овом композитору. Према Трајковићевом мишљењу, није потпуно неумесна оцена музиколога Кораљке Кос¹⁶ да поједини каснији Милојевићеви радови¹⁷ показују 'веберновску згуснутост израза', али ипак сматра да није ни сасвим тачна:

14 „По нашем сазнању, па ако хоћете и оцени, ван француских геопоетских координата сликарски импресионизам и постимпресионизам нигде у свету нису уродили тако оригиналним вредностима као у стваралаштву генерације београдских сликара с почетак двадесетог века. Коста Миличевић, Боровице Стевановић, Малиша Глишић и, разуме се, Милан Миловановић. [...] Али, те слике не треба само видети, треба их и умети гледати. Ако француски импресионизам расветљава палету у безброј прелива плавичастог, смарагдно зеленог и реализује транскрипцију сеновитих места валерима љубичастог, националне боје српских импресиониста топлије су: уз валере пастознозеленог и мркоцрвеног то су валери жутог и окера – то су боје пожутелог лишћа вењака винове лозе под сунцем михољског лета што греје понешто неуредна и закоровљена дворишта србијанских породичних кућа. Да, баш тако, дворишта а не вртове, дворишта у којима је и сама земља некако тамна и влажна“ (Трајковић 1998: 22–23).

15 Како запажа музиколог Александар Васић, појам 'националног стила' код Милојевића врло је контрадикторан и недовољно прецизно дефинисан, уп. Васић 2007.

16 Трајковић има у виду чланак Кораљке Кос о соло песмама Милојевића (Кос 1986).

17 Мисли се на вокалне циклусе *Три њесме на немачке стихове* за високи глас и клавир, оп. 67 (1924–1942) и *Хаи-Каи* на стихове јапанског песника Башоа (1943).

Јер Милојевић се, редукујући свој тонски материјал, па и сам тонално/атонални супстрат свог музичког писма, није запутио шенберговско-веберновским путем серијализације засноване на принципима додекафоне технике. Потпуно свестан правца својих структуралних експеримената, Милојевић прву од *Двеју ђесама на џексиј Франца Тусена* ригидно, у целини базира на серији *g-as-c-des-f-g*, па ову серију и таксативно наводи у заглављу партитуре. Ако пак ова серија можда и није толико апартна, јер одговара далекоисточном модалитету, јапанске или кинеске провенијенције, серија друге песме, *as-c-d-es-g-a*, такође таксативно наведена и упорно присутна током читаве песме, са својим оштрим хроматским дублетом *as-a* редукује музичко време и простор тонског бића у сасвим нестандардном и необичном правцу (исто: 24).

Другим речима, Трајковић сматра да се Милојевић својим специфичним 'конструктивизмом' није запутио правцем који је учртала експресионистичка Друга бечка школа својом дванаесттонском техником, већ оним који представља наслеђе Клода Дебисија. То се лако уочава у Трајковићевом инсистирању на томе да 'серије' од по шест тонова, које Милојевић користи у циклусу *Две ђесме на џексиј Франца Тусена*, по начину на који су третиране тешко могу да се доведу у везу с начином на који се (дванаесттонске) серије користе у додекафонији.¹⁸

Говорећи даље о структуралној редукацији у Милојевићевим каснијим делима, Трајковић истиче и обимни циклус *Камеје – импресије за клавир*, оп. 51 (1937–42), који уједно наводи и као пример композиторовог владања 'великом формом'. Наиме, Трајковић пореди унутрашњу организацију циклуса *Камеје* са мишљењем музиколога Фредерика Голдбека (Frédéric Goldbeck) о Дебисијевим двама свескама *Прелида* за клавир:

Прва или Друга књига, одсвирана од почетка до краја, дају, свака понаособ, сасвим другачији музички резултат – у ствари, дају првокласан музички резултат. Ти прелудијуми [...] нису, као музичка конструкција, мање моћни од последњих Бетовенових (Beethoven) соната. [...] Одсвиран на свом месту унутар низа од дванаест прелудијума, сваки комад добија значење које, одсвиран самостално, не би имао [...]. Импресионизам бива заборављеним: архитектура заузима своје место. И, ако било шта указује на Дебисија као на највећег ствараоца двадесетог века, онда је то ово мајсторство у владању музичком архитектуром великих димензија (Goldbeck 1988: 25; нав. према: исто, 25).

18 Трајковић пише у напомени бр. 6: „Упорно истовремено звучање тонова 'as' и 'a' и слободан наступ обају ових тонова у акордском третману указују на то да није реч о хармонској фигурацији, евентуално о 'дисалтерацији', већ о стабилним једнаковредним елементима тонског система – о својеврсној 'дијатоници по схватању' (као и код целостепене лествице или као код појединих синтетичких лествица с више од седам лествичних ступњева у оквиру октаве, наизглед хроматски вид јављања појединих интервала указује у ствари само на недостатност традиционалног нотног писма суоченог с новим потребама).“ Другим речима, Трајковић одбацује могућност да је у конструисању ове 'серије' примењена некаква 'хроматска' логика (која би указивала на третман близак дванаесттонској серији), већ сматра да је реч о иновативном и *оригиналном* коришћењу тонског материјала (Трајковић 1998: 24).

Цитирајући Голдбека, Трајковић тражи потпору за тврдњу да циклус комада није – или не мора нужно да буде – архитектонски инфериоран у поређењу са сонатним циклусом. Посредно, он жели да нагласи мишљење да не-немачка музика (на пример француска) није слабија од 'германске' традиције која је доминирала уметничком музиком (и музичком теоријом и историографијом) готово два века, од бечке класике друге половине XVIII века до серијалистичке авангарде у деценијама после Другог светског рата. И у овом чланку Трајковић посвећује пажњу Милојевићевој карактеристичној синтези „импресионистичког и експресионистичког доживљаја света“ (исто: 25–26), у делима као што су *Три њесме на немачке стихове* за високи глас и клавир, настале још 1924. године, или пак композиција *Инијима, свиња за људачки оркестар по мојиву ре-ла-до-ми-ла*, опус 56а (1939), те инсистира на оригиналности Милојевићеве синтезе: „Спојити неспојиво – такав би интелектуални концепт био сасвим стран Милојевићу; [...] и зато је овде реч о хемијском споју, а не о просто физичкој смеси“ (исто, 26; в. такође 29). Иако је, наравно, свестан елемената експресионизма у Милојевићевом стваралаштву, Трајковића ипак првенствено посматра стваралаштво свог претка у контексту француске модерне прве половине двадесетог века. У том смислу, значајно је његово тумачење Милојевићевог 'заокрета ка фолкору' у његовој последњој стваралачкој фази (током Другог светског рата): „Тај фолклор, високо артистички стилизован, рафиниран, тако различит – по својој еманацији кроз апсолутно музичку форму – од других, у историји српске музике бројних фолклорних транспозиција; фолклор племенит и чист, умиљат, господствено свестан сопственог антиварварског бића, фолклор балкански отмен и елегантан. Колико је тај и такав фолклор нов и у односу на онај што га срећемо у делима и самог Милојевића, али раног Милојевића – из прве стваралачке фазе!“ (исто: 26). Може се закључити да Трајковић жели да направи разлику између 'аполонијског', естетизованог и објективизованог третмана (балканског) музичког фолклора у Милојевићевим позним клавирским делима, и 'дионизијског', оргијастичког приступа истом музичком предлошку¹⁹ у делима представника 'фолклорног експресионизма' прве половине двадесетог века (као што је Милојевићев млађи савременик Јосип Штолцер Славенски). Иако Трајковић не изриче некакав вредносни суд који би био у корист било једног било другог приступа, индикативно је то што он упорно настоји да 'ослаби' Милојевићеву везу са експресионизмом, као и с романтизмом из којег је потекла аустро-немачка варијанта експресионизма. У овом чланку Трајковић се не бави проблематиком односа фолклора и 'националног стила', већ само износи генералну опаску да „Милојевићев космополитизам није сметао Милојевићевом национализму, а ово важи и у обрнутом смеру“ (исто), остављајући то и као својеврсну моралну 'поуку' долазећим генерацијама српских стваралаца.

19 Овде имам у виду концепте 'аполонијског' и 'дионизијског' које је формулисао Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche) у свом познатом делу *Рођење трагедије* (Die Geburt der Tragödie), уп. Ђурић 2001. Ђурић, иначе, ове термине назива 'аполонски' и 'диониски'.

Од значаја за ово разматрање су још неки ставови о проблематици односа 'стила епохе' и 'индивидуалног стила', које Трајковић износи у закључку рада о Милојевићу. По његовом мишљењу, оригинална вредност дела је израз „функционално транспарентне еманације ауторовог личног стила“ (исто: 28), те се тако може закључити да су дела којима је посветио пажњу у свом тексту управо она у којима је, према његовом мишљењу, Милојевић најаутентичнији, најпрепознатљивији. Такође, Трајковић износи своје становиште да „прави стваралац никада не може бити 'авангардни' стваралац“ (исто: 29), у смислу да он не иде испред свог времена већ је, напротив, део сопственог *Zeitgeist*-а“ (исто), и затим поентира: „Ако нам се понекад учини да су поједини ствараоци ишли испред свог времена, то је само забуна. Уз мало историјске дистанце, увидећемо да *Zeitgeist* дате епохе у ствари и доживљавамо кроз еманацију духа стваралаштва тих аутора“ (исто). Другим речима, уметничке домете неке епохе сагледавамо кроз домете њених најистакнутијих представника.

Поредећи два Трајковићева текста о Милојевићу, настала у размаку од преко једне деценије, стиче се утисак да је у првом присутна намера аутора да се значај и место Милојевићевог стваралаштва потврде пре свега у оквирима националне, српске музикологије/историје музике, док је у каснијем тексту очигледнији покушај смештања тог опуса у шире, европске координате. У том контексту, значајно је да се начини кратак осврт на Трајковићев чланак о Мануелу де Фаљи, у коме су јако акцентовани аспекти стваралачке личности шпанског композитора који указују на сродности с Милојевићем, имплицитно указујући на то да је Трајковић доживљавао Милојевића као 'српског Де Фаљу'. Штавише, може се извести закључак да је Трајковић сматрао да српском композитору треба да припадне место аналогно Де Фаљином у светским енциклопедијама музичке уметности – а самим тим, и наша традиција уметничке музике би добила праведнији третман у глобалним оквирима!

На самом почетку чланка о Де Фаљи, Трајковић износи своју оцену значаја стваралаштва тог композитора:

[Реч је] о једном од највећих шпанских композитора (овакав суд опште је прихваћен), али такође и о једном од најдубљих и најоригиналнијих композитора које памти светска историја (овакав суд би већ био доживљен као проприлично контроверзан – што је пак вероватно за очекивање, имајући на уму ширину захвата посредованог вредносним судом). Оно што би се, међутим, тешко могло порећи јесте то да Де Фаљина музика није само јединствено отеловљење шпанског бића и шпанског духа, шпанске етике и шпанске естетике, већ и првокласни израз музичке модерне у време Првог светског рата, односно у периоду између двају ратова (Трајковић 2001а: 135).

Према његовом мишљењу, овакав вредносни суд би се тешко могао довести у питање уколико би се тежиште посматрања померило са Де Фаљиних најпознатијих дела, насталих пре Првог светског рата, на његово међуратно стваралаштво – клавирску композицију *Fantasia Baetica* (1919), једночину оперу *Лујкарско позориште мајстора Пегра* (*El retablo de maese Pedro*, 1919–1922), *Психу* за глас и пет инструмената (*Psyché*, 1924), *Концерт за чембало и његов*

JELENA JANKOVIĆ-BEGUŠ
MUSIC-THEORETICAL WRITINGS OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ AS A REFLECTION OF HIS
ADVOCATING FOR A NEW RECOGNITION OF SERBIAN ART MUSIC

инструментална (*Concierto para clave y cinco instrumentos*, 1926) или на оркестарску композицију *Homenajes* (1939) (уп: исто).

Из периода Де Фаљине пуне стваралачке зрелости (1916–1939) датирају и његови записи, обједињени у збирци Федерика Сопење: „[У] то доба су сасвим прочишћени принципи на којима се заснива поетика ауторове музичке модерне, како у његовим музичким остварењима тако и кроз писану реч“ (исто: 136). Трајковић запажа да се у збирци налази и један број текстова „пригодног карактера, оних који се односе на организацију националног музичког живота, текстова чак дидактичке и аниматорске природе [...] иако су ауторови високи уметнички идеали, па и заступање ставова произашлих их његове аутентично модерне поетике имплицитно ту“ (исто). Јасно је да се може успоставити паралела с Милојевићевим текстовима 'дидактичке и аниматорске' природе, о којима је Трајковић говорио у свом првом чланку о српском композитору. Уосталом, говорећи о Де Фаљиним прегалачком музичко-просветитељском раду у Шпанији, која је од свог 'златног доба' (XVII века) до посматраног тренутка практично била на маргини музичких дешавања у Европи, Трајковић, не без разлога, уочава сличности са ситуацијом у међуратној Србији:

Бавити се „националним пословима“ у уметности, писати представке министарствима, оснивати музичке школе и оркестре, пропагирати високе идеале уметничке музике, при том се залажући да се ти високи идеали досегну понирањем у дубину народног музичког духа, у метафолклор, а не прихватањем већ офуцаних или једноставно застарелих и клишетираних форми „европске“ музике и културе – ето онога што је тако слично негде у првим десетлећима прошлог века двама „заосталим“ европским земљама, Шпанији, с једне стране, и Србији, с друге, и ето онога што чини тако сличним и послеништво једног Де Фаље, с једне стране, и једног Стевана Мокрањца или Милоја Милојевића, с друге стране, иако су сва тројица имали и довољно стваралачке инспирације па и техничке умешности, разуме се, да остану у својим „кулама од слоноваче“ искључивог бављења уметношћу компоновања (исто: 138).

За Трајковића је, дакле, рад на утемељењу, подизању нивоа националне музичке културе и њеној међународној афирмацији, био подједнако важан као и сама уметност компоновања – управо у томе је видео вредност индивидуалних напора својих великих узора, а искреност његове намере потврђује и његов лични педагошки и музичкотеоријски рад.

Следеће важно питање које Трајковић разматра у вези са Де Фаљиним написима јесте проблем нове, модерне музике („не и помодне!“), а с тим у вези и питање односа националног и универзалног, што су битне теме и његових малочас разматраних написа о Милоју Милојевићу. Према Трајковићевом мишљењу, за Де Фаљу „'модерно', дакле 'универзално', јесте оно што је одлучно 'антиромантичарско'“ (исто).²⁰ Дакле, Трајковић овде даје најдиректнију

20 Иако Трајковић не појашњава ову констатацију, оправдање за овакву тврдњу може се пронаћи у деловима збирке као што је нпр. поглавље IX "De Falja i romantizam" (De Falja 2001: 94–95).

дефиницију 'модернизма као антиромантизма', истог оног који је истицао у стваралаштву Милоја Милојевића, истовремено одбацујући наслеђе немачког позног романтизма и његов даљи развој у оквиру музике Друге бечке школе – негирајући му 'универзалност' и, самим тим, 'право на превласт' у европској музици двадесетог века.²¹ За Трајковића је важно то што је Де Фаља активно радио на томе да се шпанска уметничка музика уздигне на основу својих националних, тј. музичкофолклорних потенцијала, „како се млади нараштаји шпанских композитора не би васпитавали на „мотивском раду', на 'развојним деловима' немачких сонатних облика“ (исто). У том погледу, он је у шпанском композитору пронашао свог – и Милојевићевог! – истомишљеника у погледу потребе за афирмацијом националне музичке културе у ширим оквирима, и то културе која би се базирала на некој врсти 'националног модернизма' – што би могло да делује као оксиморон, јер је модернизам по својој претпоставци универзалан. Међутим, ако узмемо у обзир идеју о 'заједничком античком пореклу'²² које лежи у основи свих модернизма које Трајковић цени, онда горња синтагма добија логичније тумачење јер се 'национално' овде не указује као партикуларно – самим тим што припада јединственом културном простору! Можемо закључити да је управо 'модернизам загладан у антику' био то 'решење' проблема кризе нове музике, које су понудили композитори 'медитеранског круга' – а које је Трајковић желео поново да примени, неколико деценија касније, као одговор на 'ћорсокак' у који је запала савремена музика захваљујући успону серијалистичке и експерименталне струје у периоду после Другог светског рата.

На основу анализа Трајковићевих чланака о Милоју Милојевићу и Мануелу де Фаљи, може се извући закључак да је он желео да реафирмише Милојевића као 'српског Де Фаљу', указујући на Милојевићев 'дебисизам', антиромантизам и музичко-просветитељску делатност. Упоредо с тим, намеће се и констатација да је Трајковић сагледавао улогу композитора баш онако како је то чинио и Де Фаља, те да се и лично поистовећивао са својим шпанским узором који је, према Трајковићевом мишљењу, био уједно „и борац, идеолог и политичар – у класичном смислу те речи. Свака написана нота, сваки одабрани интервал, сваки

21 Треба имати у виду чињеницу да Трајковић 'користи' Де Фаљине наводе да би се 'обрачунао' са Шенберговом атоналношћу, исказујући притом своју критику много оштрије него што то чини сам шпански композитор. Примера ради, ево како Трајковић 'сумира' Де Фаљине 'ставове' изречене у збирци (посебно имајући у виду чланак „Uvod u novu muziku“ из 1916. године, *De Falja* 2001: 20–29): „Под конзервативном музиком која никада не води подразумева се целокупно стваралаштво немачких композитора од Вагнера (Wagner) па надаље, не изумимајући ту ни Брамса (Brahms), нити Рихарда Штрауса (Richard Strauss) нити Шенберга (Schönberg). Хроматизовани 'омнитоналитет' на основу 'функционалне' хармоније јесте управо тај свет без будућности. Атоналност као реакција на хроматизовану омнитоналност непотребна је и историјски излишна јер се права модернистичка револуција већ догодила (али, ван аустро-немачког терена)“; уп. Trajković 2001: 138.

22 Хипотезу о 'обнови антике' као узору за формулисање одређених модернистичких праваца и индивидуалних композиторских поетика у XX веку, детаљно сам образложила у дисертацији *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици...* (Јанковић-Бегуш 2021).

употребљени акорд сведоче о једној одлуци – идеолошкој одлуци, политичкој чак. Јер, варка је ума [...] мишљење да се може бити слободан од идеологије, слободан од политике. Мислити тако нешто значило би одрицање друштвене улоге уметности“ (Трајковић 2001а: 144). У том светлу треба посматрати и два Трајковићева текста, настала још 1982. године, у којима он преузима управо такву улогу 'борца, идеолога и политичара', који брани интересе националне (српске!) уметничке музике и залаже се за њено значајније место и већу видљивост у нашем друштву и шире. Иако се сâм Трајковић никада није бавио музичком критиком, он је итекако био свестан њеног потенцијала за подизање нивоа информисаности јавности о музичкој уметности – вероватно подстакнут и значајем који су написи Милоја Милојевића имали у међуратној српској штампи.²³ Ово су несумњиво били разлози због којих је Трајковић прихватио да буде један од говорника на великој трибини Марксистичког центра организације Савеза комуниста у Београду, где је изложио реферат под називом *Актуелни проблеми и задаци музичке критике у нашој средини*.²⁴ Трајковић, у то време млад стваралац и доцент на Факултету музичке уметности у Београду, у свом реферату је посветио пажњу „проблемима живог актуелног музичког живота, како ми се они намећу као ствараоцу. [...] Сажето говорећи те проблеме бисмо могли да означимо као проблем јавности композиторовог рада, тј., у смислу друштвеног и естетског вредновања [...], као и проблем селекције“ (Трајковић 1982а: 28). За Трајковића су питања селекције и вредновања тако важна јер, како примећује, „нова композиција домаћег аутора живи у кратком времену свога извођења и, по правилу, никад више [...] У недостатку стручне критике, неће друштвена и естетичка вредност нових дела утицати на њихово устаљивање у времену, па самим тим и на њихову доступност јавности, већ, на пример, положај који поједини аутори заузимају у Удружењу композитора,

23 Иначе, разматрајући разлоге због којих је опус Милоја Милојевића био занемарен после Другог светског рата и композиторове смрти, Трајковић подсећа на ироничну опаску Драгутина Гостушког, изговорену поводом 'заборава Милојевића': „Био је критичар 'Politike', dugogodišnji kritičar 'Politike'“ (уп. Trajković 1986: 23).

24 На Трибини коју је Марксистички центар организовао 18. маја 1982. године, вођена је расправа на тему *Музичко стваралаштво и кришика*. У разговору је учествовало чак осамнаест говорника, одабраних из редова музичких извођача, стваралаца, писаца и културних посленика, припадника различитих генерација: Мирослав Чангаловић, музички уметник; Љубомир Коцић, саветник Радио Београда; Христина Медић, музичка уредница у редакцији Трећег програма Радио Београда; проф. др Слободан Турлаков, музички критичар дневног листа *Борба* и Другог програма Радио Београда; Рајко Максимовић, композитор; Властимир Трајковић, композитор; Даринка Симић-Митровић, саветница у Радио Београду; Миодраг Лазаров Пасху, композитор; Душан Плавша, музиколог; Константин Винавер, драматург Опере Народног позоришта у Београду; Никола Жанетић, композитор; Љупчо Самарџијски, контрабасиста; проф. мр Ранко Тудор, пијаниста; Ксенија Зечевић, композиторка, пијанисткиња и музичка критичарка; Зоран Христић, композитор; Љубинко Миљковић, етномузиколог; Ђура Јакшић, диригент и музички писац; и Енрико Јосиф, композитор. Наставак разговора организован је 28. септембра, са другим учесницима, а на тему *Унапређивање музичког живота у Београду*. Ауторизована излагања свих учесника обеју трибина објављена су у зборнику *Muzičko stvaralaštvo i kritika* (Stefanović 1982).

или на радиостаницама, концертним агенцијама и сл“ (исто). Њему је стало до тога да се, с једне стране, стручном критиком вреднују на прави начин појаве у српском музичком животу, а с друге стране, да ти вредносни судови дођу до што већег аудиторијума: „музичка критика нам мора помоћи да препознамо које су то праве, аутентичне вредности које имамо“ (исто: 37). Трајковић, дакле, тежи томе да се, посредством стручне критике, публици представе 'праве вредности', будући да је, према његовом мишљењу, 'озбиљна музика' таква делатност „у којој се због (техничке), па и финансијске комплексности у вези са њеним одвијањем, тешко може очекивати да се праве вредности открију 'саме по себи““ (исто: 32) – другим речима, неопходно је ангажовање стручних лица као посредника.

Трајковић с правом запажа да важну улогу у тим настојањима треба да одиграју масовни медији, те са жаљењем скреће пажњу на мали број критика у штампи, као у то време још увек веома значајном медију масовног информисања (поред радија и телевизије).²⁵ Он указује на моћ коју масовни медији имају у формирању друштвеног мишљења и ставова о појединим појавама – „није ли оно што је данас у жижи интересовања, оно чему су јуче средства масовних јавних гласила посветила пажњу!“ (исто: 29). Такође, он говори о 'негативној селекцији' коју врше уредници културних рубрика у дневним новинама, људи 'без довољног музичког образовања или афинитета за ову уметничку област', и замера им што дају простора 'минорним или другоразредним догађајима' из других уметничких области, док запостављају 'прворазредне догађаје' из музичког живота као што је „премијера новог домаћег дела“ (исто).

Као и у текстовима о Милоју Милојевићу, Трајковић се осврће на проблем доступности композиција српских стваралаца као неопходног предуслова за њихов 'живот' у српској јавности и шире, а то подразумева постојање штампаних партитура и деоница, као и снимака. Он сматра да би музичка критика требало да се позабави писањем о „тешком проблему недостатка музичке издавачке куће код нас“ (исто: 37), мислећи врло конкретно на ситуацију у Србији, јер примећује да, у том тренутку, друге југословенске републике (Хрватска, Словенија) имају сопствене едиције намењене искључиво ауторима из њихових средина – док рукописне партитуре српских композитора имају много мање могућности да дођу до извођача и до концертних подијума, па самим тим и да

25 Трајковић запажа да је, у том тренутку, ситуација са стручном критиком далеко боља на Радио Београду и телевизији неголи у штампи. Он износи предлог (који италицизира, у свом препознатљивом маниру наглашавања онога што је важно) да музички критичари треба да буду „чланови културних редакција, у сјајном радном односу везани за њихову новинску кућу, а ако то не би било могуће, онда би и сами требало да буду 'на њој људи' уредници, нека врста саветника код 'тиријаже', не 'музички комесари', ња ипак људи чији би сјај био слушан и рејектирован иришком вођења музичке културне полиције у њиховим редакцијама, у новинама пре свега. Кажем 'пре свега у новинама', јер је музичка стручност кадрова, уредничких кадрова, на радију и телевизији ипак нешто боља од оне у новинским кућама, укључујући ту и водеће новинске куће. Уредници културних рубрика по нашим новинама су углавном песници, литерате, или виђени новинари општег профила, а не знам ни за једног који би се разумевао у музику и у проблематику музичке културне политике. ако је уопште потребно водити музичку културну политику! Тврдим да она сада не постоји!“ (Трајковић 1982а: 31–32).

буду предмет било какве стручне (или лаичке) процене:

Непостојање издавачке делатности [...], у старту хендикепира било какву акцију у смислу пропаганде наше музике јер она остаје буквално неизводљива (поготову када се ради о делима аутора прошлих генерација, међу којима има и оних који би, када би се њихова музика уопште могла изводити уместо што чами у изгледелим и за практично извођење неупотребљивим *рукописима*), потенцијално били аутори *свејској значаја* (исто).²⁶

Трајковић као пример наводи непостојање штампане партитуре и деоница ремек-дела српске музике, балета *Охридска лејенда* Стевана Христића,²⁷ али свакако има у виду и бројне рукописе Милоја Милојевића, о којима је већ било речи, па и других значајних српских композитора. Он са жаљењем примећује да проблем издавачке делатности „није само уско композиторски проблем, иако је пре свега то. Јер како критиковати нешто што није изведено, а није изведено зато што није имало из чега да се изведе чак ни ту код нас, а камоли у свету“ (исто: 38). Трајковић сматра да не треба да кривимо „тобожњи 'колонијални менталитет' развијених европских средина у односу на наше музичко стваралаштво“ (исто: 38), јер те средине, у недостатку штампаних партитура и циљане промоције, и не могу бити упознате са дометима наше уметничке музике:

Спорадично извођење, једанпут у неколико година, неког нашег дела од стране Београдске филхармоније, када гостује у иностранству, за пласман нашег стваралаштва не значи готово ништа (исто).²⁸

Наравно, у тренутку у коме је Трајковић исписао ове редове, није могло да буде говора о дигиталним издањима, компјутерским преписима нота и штимова и сличним средствима која су, захваљујући технолошком напретку, доступна савременим музичким ствараоцима – међутим, може да се констатује да питање

26 Много касније, 2014. године, Трајковић је у једној изјави за дневни лист Данас поново нагласио да највећи проблем заштите српске музичке баштине лежи у томе што у Србији никада није постојала права издавачка кућа „као што постоје у свету“, те нема штампаних нота (А. V. М. 2014).

27 Тек 2012. године, више од пола века после смрти Стевана Христића, „Југоконцерт“ и Удружење композитора Србије спровели су капитални пројекат реконструкције и издавања комплетне партитуре балета *Охридска лејенда* (са деоницама), као и четири оркестарске свите из балета (такође са деоницама). Редактор критичког издања била је композиторка Мирјана Живковић (1935–2020). Властимир Трајковић је био члан Уредништва УКС које је иницирало овај пројекат.

28 Трајковић додатно илуструје ову неповољну ситуацију по српске композиторе правећи сликовиту аналогију са књижевношћу: „Да ли би 'време' и историја поставили једног Андрића или Крлежу на своје место, да њихова дела никада нису била издата и да евентуално колају наоколо у рукопису? А ако наши новински уредници културних рубрика мисле да наша музика нема вредности, композиторских имена, у свом домену исто тако значајних као што су то један Андрић или Крлежа у свом домену, волео бих да покушају да ми то докажу!“ (Trajković 1982a: 32).

(међународне) промоције и даље остаје нерешено, чак и у данашњем тренутку.

Поред проблема доступности композиција за извођење, Трајковић се у свом реферату бави и питањем селекције тј. избора музике којој се „даје простор у новинама, па и у осталим средствима масовних медија комуницирања“ (исто: 32). Он сматра да се квалитетна популарна музика (рок, новокомпонована, џез) изборила за афирмацију у средствима јавног информисања, „захваљујући часном напору појединих људи, па и новинара савременог сензибилитета, једног Милана Влајчића“ (исто: 33). Међутим, Трајковић упозорава на то да је „сасвим неодржива конкуренција између једне и друге музике, оне 'озбиљне' и оне 'неозбиљне'. Преточена кроз медије масовног комуницирања, ова конкуренција постаје све друго само не лојална, и то на штету 'озбиљне' музике“ (исто) – поново може да се примети да се ни данас, када читамо ове Трајковићеве редове са дистанце од готово четрдесет година, ситуација нимало није променила!

Када је реч о 'дискурсу' или 'карактеру' музичке критике, Трајковић сматра да она треба да буде „јасно опредељена, за или против. Нико нема ништа од критике која је 'округло па на ћоше': „[...] Суд критичарев је субјективан, али то не значи и да је нужно неаргументован“ (исто: 35). Такође, он сматра да критика не треба да се односи само на појединце (извођаче, ствараоце) и поједине музичке догађаје, већ и „све околности које детерминишу понекад независну ситуацију озбиљне музике у нашој средини“ (исто: 36). С тим у вези, он указује на значај дискографске индустрије јер примећује да музика, због услова 'савременог живота', „све више живи преко средстава масовних комуникација [...], а наша критика се понаша као да живимо пре стотину година, када се музичка активност доиста једино и одвијала на концертима“ (исто). Може да се примети да је у погледу начина 'конзумирања музике', ситуација данас далеко сложенија него пре четири деценије, што је последица развоја интернета и дигиталних сервиса за 'стримовање' музике, али да повећање обима индивидуалне 'потрошње' музике разних жанрова (па и уметничке) захваљујући интернету, није утицало на развој музичке критике и њено веће присуство у медијима и дигиталном окружењу.²⁹

Трајковић луцидно запажа да се музичка традиција прави, то јест да је резултат свесног напора и интенције, и додаје да „она постоји у оној мери у којој смо је свесни“ (исто: 39).³⁰ Заоштравајући овај став, он каже да је у нашој средини (у Србији) присутно „заташкавање резултата који су евидентни и постоје“ и који су производ рада појединаца као 'катализатора вредности' у озбиљној музици (исто). Свесан околности у којима излаже реферат и могућности да његова намера буде погрешно протумачена (у смислу инсистирања на некаквим 'грађанским, буржоаским', а не 'социјалистичким' вредностима), он ипак опрезно указује на неопходност индивидуалног стваралачког чина

29 Интересантан изузетак представља интернет презентација „Музички лимбо“ (muzickilimbo.rs) београдског теоретичара музике и музичког критичара др Срђана Тепарића, на којој аутор редовно објављује своје стручне критике концерата који се одржавају у Београду и Србији.

30 Трајковић наводи примере малих земаља (Финска, Данска), које су циљаном акцијом успеле да од појединих својих композитора направе 'бренд' који је препознатљив свуда у свету (Trajković 1982a: 32).

JELENA JANKOVIĆ-BEGUŠ
MUSIC-THEORETICAL WRITINGS OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ AS A REFLECTION OF HIS
ADVOCATING FOR A NEW RECOGNITION OF SERBIAN ART MUSIC

у продукцији уметности, те износи помало неспретну тврдњу да уметници представљају 'базу' и 'непосредну производњу' (за разлику од организатора или менаџера, 'уметничке администрације') – чак говори о 'уметничкој радничкој класи' која ствара 'производ' (исто: 39–40). Иако с данашње тачке гледишта замисао 'композиторске радничке класе' може да делује неуверљиво, Трајковић у овом реферату износи многа вредна запажања о положају уметничке музике у српском друштву, која су, нажалост, и данас актуелна. У односу на угао посматрања заузет у овом раду, најважније је то што се Трајковић овде у пуној мери афирмише као настављач 'просветитељске' делатности Мануела де Фалге и Милоја Милојевића, својих великих претходника. Чинећи то, он се, посредно, 'ставља на страну' њихових 'борбених' начела и открива своју спремност да се лично ангажује са циљем афирмисања српске музичке уметности. Још један пример ових настојања проналазимо и у Трајковићевом реферату, написаном на позив организатора Трибине музичког стваралаштва Југославије у Опатији, у вези с карактеристикама југословенског музичког стваралаштва у периоду од оснивања Трибине (1954)³¹ до тог тренутка (Trajković 1982b).³²

Трајковић исправно запажа да је у историјско-социолошком смислу неоспорна чињеница постојања различитих националних југословенских музичких култура, које, све заједно, граде концепт јужнословенске па и југословенске музичке културе, „не у некаквом 'наднационалном' смислу, али не ни као прост збир саставних делова“ (Trajković 1982b: 173).³³ Он запажа да су три 'стиљска опредељења-фазе' (неокласицизам, авангарда и постмодерна), заступљена на читавом тлу некадашње Југославије у посматраном периоду, али да се у свакој од југословенских средина препознаје „мање или више артикулисана и мање или више хронолошки одређена превласт поједине од трију именованих

31 О концепцији Југословенске музичке трибине (Трибине музичког стваралаштва Југославије) у Опатији, од оснивања до тренутка о коме говори Трајковић, више у: Котевска 2017. Попис изведених дела на опатијској Трибини доноси књига: Erika Krpan (2003) (ur.) *Međunarodna glazbena tribina: 40 godina, Opatija – Pula, Zagreb*: Hrvatsko društvo skladatelja, „Cantus“ (Krpan 2003). Видети такође: Marinković 2019.

32 На деветнаестој Трибини музичког стваралаштва Југославије у Опатији (3–7. новембра 1982) одржана је, у оквиру дискусионог клуба, дводневна расправа на тему *Карактеристике југословенској музичкој стваралаштва у прошлости два деценија*. Неколико аутора, у договору с појединим друштвима и удружењима композитора, одазвало се позиву редакције Трибине да напишу приступна излагања. Уредништво загребачког часописа *Музичка култура* одлучило је да објави четири прилога због њихове посебне занимљивости „управо с друштвеног аспекта приступа домаћем гласном стваралаштву“ – аутори тих прилога били су Властимир Трајковић, Душан Михалеk, Војин Комадина и Марко Ружђак.

33 Трајковић констатује да је питање које поставља „осетљиво, не само због наше, историјским околности условљене, осетљивости на таква питања, већ и због његове објективне сложености. На њега индиректно често одговарамо, па, иако је могуће да се аутор ових редова вара, чини му се да је један такав одговор видео и у недавној промени званичног назива Трибине, од 'Југославенска музичка трибина' у 'Трибина музичког стваралаштва Југославије'. Осим што је очигледно да се новим насловом желело истаћи да се ради о музичком стваралаштву, а не уопште о музици, могуће је да се и у разлици између адјектива 'југославенски' и генитива супстантива 'Југославије', крије значењска разлика“ (Trajković 1982b: 173).

стилских опредељења-фаза“ (исто).³⁴ Трајковић сматра да је у југословенским условима 'борба' између 'неокласичара' и 'авангардиста' вођена са неких двадесет година закашњења у односу на збивања у Европи (и свету),³⁵ док је, насупрот томе, 'борба' између 'авангардиста' и 'постмодерниста', која у југословенским оквирима започиње средином седамдесетих година, хронолошки идеално усклађена са светским струјањима. Он закључује да је тиме 'проблем *рејардације* (кашњења) југословенске музике' разрешен – али, пита се аутор, по коју цену?

Морамо [...] бити свесни чињенице да је стилски *accelerando* југословенске музике плаћен многим изневереним вокацијама, многим неразрешеним драмама на индивидуално композиторском плану, многим „лажним“ модернизацијама и побрканим вредносним системима (исто: 174).

Осим тога, Трајковић не сматра да је поменути 'ретардација' нужно 'хендикеп' југословенске музике – напротив, у тој појави он сагледава прилику да се старијим и већим музичким културама понуди нешто различито, јер „одвише је добро познато да се по тим 'светским' стандардима такве различитости, ако су аутентичне, управо и цене“ (исто).³⁶ Битно је стога да се уочи и то да, према

34 Трајковић сматра да би евентуалне резерве у односу на формулу „неокласицизам – авангарда – постмодерна“ могле да се односе на чињеницу да је на тлу Југославије деловао и „национални фолклоризам романтичарске провенијенције“ и да је таквих композиција било нарочито на првим Трибинама, али да оне никада нису биле 'типичне' за овај фестивал и да је таква тенденција, у тренутку у коме пише, евидентно у нестајању (Trajković 1982b: 173).

35 Трајковић истиче да се, у светским размерама, 'борба' између 'неокласичара' и 'авангардиста' одвијала у десетак година одмах после Другог светског рада (дакле, од средине четрдесетих до средине педесетих година прошлог века), што је свакако тачно, док се у Југославији она одвијала од средине седме до средине осме деценије. Разлоге за то кашњење Трајковић види у „политичкој клими послератних година која је заговарала социјалистичко реалистички естетски концепт“, који се 'слагао' са неокласицистичким принципима (те се, дакле, авангарда појавила знатно касније него на Западу). Занимљиво је и његово запажање да 'спецификум' југословенске музике (али не у свим срединама) представља каснији „авангардни' социјалистички реализам“, који он овде не дефинише прецизно осим што каже да у таквим делима „соцреалистичку ноту“ треба тражити „пре свега у литерарном програму и тексту“. Може се претпоставити да он овде има у виду ауторе који су у српској теоријској литератури разматрани као део оријентације коју је Јеша Денегри назвао *социјалистичким модернизмом* (као наследником раније дефинисаног *социјалистичког естетизма*, уп. Janković-Beguš 2017), карактеристичним управо за епоху о којој Трајковић говори. Он сматра да „естетски неуспех највећег дела таквих композиција“ лежи у „раскораку између стилског потенцијала музичког и ванмузичког парта; раскораку што доводи до тога да 'авангардни' поступци у 'музичком парту' делују 'постварено' и 'академизирано' (Trajković 1982b: 174).

36 Према Трајковићевом мишљењу, поједине тековине савремене музике које се узимају као 'космополитске' или 'универзалне', заправо су географски и културолошки јасно одређене те немају значај аутентичности у другим срединама које их преузимају. У том погледу, он се у потпуности слаже са Драгутином Гостушким, који примећује: „У случају ваше недовољне обавештености, велики народи ће вам спремно дати на знање који део космополитизма представља њихов искључиви, национални специјалитет“ (Гостушки 1977: 201; овде нав. према: Trajković 1982b: 174).

његовом мишљењу, поетика постмодерне на југословенском простору, иако готово истовремена с њеном појавом у другим срединама, није 'аутентична',³⁷ па самим тим и не доноси светској музици ништа суштински ново, што имплицира закључак да путеве самосвојности српске уметничке музике треба прокрчити другим средствима.

Као и у претходно разматраном тексту, Трајковић практично сматра да, у посматраном тренутку, не може бити говора о формулисаном концепту некакве 'југословенске музике' која би била различита у односу на актуелне светске токове, било на нивоу целе државе или у некој од југословенских композиторских средина – али да је могуће да таквих тежњи има 'на индивидуалном плану' – другим речима, он дозвољава могућност постојања аутентичних композиторских поетика које би могле да понуде нешто ново и оригинално: „[Јер], ново се ствара у пракси, а не у теорији, мислимо, да никаква колективно организована воља, колективно настојање, 'теоријски конципиран програм', немају изгледа на успех [...]. Пуна стваралачка слобода и атмосфера толеранције у односу на сва настојања најбоља су гаранција развоја“ (исто: 175). Иако Трајковић у овом реферату не наводи конкретне примере, могу да приметим да је он, практично, антиципирао успех који је, у првим деценијама новог миленијума, постигла његова некадашња студенткиња Исидора Жебељан (1967–2020), управо захваљујући томе што је светској јавности понудила један 'аутентичан' стваралачки израз. Трајковић, дакле, већ у овим раним текстовима инсистира на томе да пут ка афирмацији српске уметничке музике у ширим оквирима треба да прокрче посебно надарени појединци, без чијих индивидуалних домета нема ни развоја националне музичке културе. У том светлу треба вероватно сагледавати и улогу коју је Трајковић 'доделио' самом себи у вези са српском уметничком музиком – улогу изузетног, стваралачки обдареног појединца, који тежи да својом активношћу буде мотор развоја музичке културе из које је потекао.

Баш као и у вези с композиторским стваралаштвом, Трајковић је незадовољно сматрао да врхунски домети српске науке о музици нису довољно познати ни препознати ван граница наше земље, али да су, понекад, ти домети непримећени и у локалним оквирима. Као што је указивао на лош третман Милојевићеве *Науке о хармонији*, Трајковић је држао да музичкотеоријски опус

37 У том погледу, занимљиво је Трајковићево одређење поетике постмодерне као нечега што у великој мери вуче корене из Сједињених Америчких Држава: „једноставност, нова комуникативност, реакција на европентрични мит 'велике музике' те естетична блискост са одређеним трагањима у прогресивној *rock* музици, блискост на разини структуралних решења у микро и макро форми, а не тек на разини спољашњег 'декоративно забављачког елемента', што је понекад било карактеристично за извесна остварења париског неокласицизма двадесетих година у односу на рани *jazz*; надасве принцип 'репетитивности' и новог концепта организације музичког времена (Rily, Glass, Reich, Eno)“ (Trajković 1982b: 175).

Драгутина Гостушког, пре свега његово капитално дело *Vreme umetnosti*, није добио адекватно место унутар српске музикологије.

Исписујући своје сећање на Драгутина Гостушког у првом броју часописа *Музиколоџија*, Трајковић истиче да *Vreme umetnosti* представља „пионирски [...] продор у једну нову научну област, у област на коју указује поднаслов наведен на корицама књиге, а који гласи *Прилој заснивању једне омишће науке о облицима*“ (Трајковић 2001б: 166). Ова констатација завређује коментар: како је приметила Катарина Томашевић, један од најбољих познавалаца опуса Драгутина Гостушког у нашој земљи, књига *Vreme umetnosti*, произашла из докторске дисертације *Умјетности у еволуцији сцијолова* коју је Гостушки самостално (без ментора) написао и одбранио на Филозофском факултету 1965. године, „до данас представља и у интернационалним размерама, нажалост недовољно познат, усамљен успели покушај у области компаративне естетске морфологије чији је зачетник био Етјен Сурио. У време рада Д. Гостушког, била је то сасвим млада дисциплина... перспективна без сумње, али истовремено и обесхрабрујућа за многе који нису, попут Гостушког, поседовали класично образовање, ерудицију, познавање опште уметничке теорије и праксе, машту, смелост...“ (Томашевић 2001: 169) У књизи *Vreme umetnosti*, заиста се међу референцама и литературом налази студија *Однос међу умјетносцима – проблеми ујоредне естетике* француског филозофа и естетичара Етјена Суриоа (Étienne Souriau, 1892–1979) – и то у оригиналу, на француском језику (Souriau 1947), иако је она била преведена на српскохрватски језик још 1958. године (Surio 1958). Сурио је у овој књизи дефинисао 'упоредну естетику' као „ону дисциплину чија је основа упоређивање различитих уметничких дела, као и поступака разних уметности (као што су сликарство, цртање, вајарство, архитектура, песништво, плес, музика итд.) (исто: 11). Важно је уочити да Гостушки иде корак даље од Суриоа управо зато што се бави анализом уметничких стилова, док Сурио базира своју анализу на аналогијама између обликотворних поступака који се примењују у појединим уметничким дисциплинама. С обзиром на несумњиву оригиналност хипотеза и виртуозност аргументације у књизи *Vreme umetnosti*, Трајковић у својој 'еулогији' Гостушком огорчено констатује да о његовој књизи „једва да је писано, колико год да је револуционарно довођење у питање већине етаблираних постулата официјелне музикологије просто вапило за научничким заузимањем става“ (Трајковић 2001б: 166). Трајковић, чак, говори о својеврсној „завери ћутања“ када је реч о овој књизи (исто: 167),³⁸ тј. о претпостављеној 'неправди' учињеној Гостушком тиме што *Vreme umetnosti* није дубље 'реформисало' српску музикологију.³⁹ Због тога, Трајковић закључује свој

38 Трајковић напомиње да је, у време изласка књиге, објављен приказ Ивана Фохта у првом броју часописа *Treći program* (Focht 1969), али да се у том напису „прећуткује све оно што је ново и радикално критички елаборирано, рецимо из области музикологије“ (Трајковић 2001б: 167).

39 Ево карактеристичног места где Трајковић ламентира над 'неправдом' учињеном Гостушком која се, практично, састоји у томе што се *Vreme umetnosti* не користи као основна литература у наставном процесу на музичким факултетима:

омаж Гостушком констатацијом, која ће се редовно појављивати и у каснијим текстовима, да је „неопходно потребно превести *Vreme umetnosti* на неки светски језик – на енглески језик, пре свега. Потребно је то не због престижа српске науке – потребно је то зато што би тиме добила на престижу светска наука“ (исто).

Залажући се за (ре)афирмацију српске традиције уметничке музике и науке о музици, Трајковић је, дакле, редовно указивао на значај 'индивидуалног постигнућа' које служи као мотор, покретачка снага развоја неке националне културе. У том смислу је занимљиво да се укратко размотри још два чланка у којима он слави домете наше уметничке музике у домену музичког стваралаштва, али и интерпретације: први је посвећен композицији *Talea Konzertstück* за виолину и гудачки оркестар његовог колеге и савременика, српског композитора Зорана Ерића (1950) (Trajković 1989), а други Београдским музичким свечаностима, најстаријем и најзначајнијем фестивалу уметничке музике у Београду и Србији (Trajković 2008b).

У првом чланку, Трајковић изражава своје задовољство због тога што је „чуо Нову, и Добру музику: *Konzertstück* за виолину и гудачки оркестар свога суграђанина и колеге Зорана Ерића“ (Trajković 1989: 33).⁴⁰ Након премијере на 20. БЕМУС-у, Трајковић изјављује да је снимак композиције слушао 'небројено пута':

И, сваки пут исто: већ после неколико тактова дешавало се оно што се и иначе догађа готово тренутно када је реч о *правој, аушеничној и врхунској музици, старој или новој*: снажан доживљај и магично хипнотичуће дејство не остављају ни трунке сумње у велику вредност дела (да... сматрам – право се дело препознаје од прве; [...] за просуђивање и вагање није потребна никаква „историјска дистанца“ – оставимо је онима који, да би донели суд о делу, најпре треба да виде на какав је пријем од стране публике оно наишло или имају потребу да се, у животу, баве аранжирањем тог пријема (исто: 33–34).

Vreme umetnosti се доиста налази на списку литературе за студенте завршних година музикологије, па још и неких других образовно-наставних профила студената Музичке академије у Београду, али ту, између једног Адорна, једног Далхауса (Dahlhaus) и толиких других – то је само још једно гледиште више – гледиште „субјективно“ – разуме се! Академска скепа ће, у име „научног погледа на свет“ одустати од било каквог вредновања и „не-дај-Боже“!/ научне полемике, а кад је реч о канонизованим објашњењима конкретних појава, када је реч о „барокној монодији“ на пример – појму за који је Гостушки маестрално доказао да представља *contradictio in adiecto*, па... „без речи“ и „са смешком“ држаћемо се проверених светских ауторитета – рецимо, једног Букофцера (Bukofzer) и његових погледа на природу музичке Ренесансе и музичког барока (Trajković 20016: 167).

40 Композицију је премијерно извео Београдски гудачки оркестар „Душан Скворан“ у оквиру 20. БЕМУС-а, 18. октобра 1988. у Задужбини Илије М. Коларца, под диригентском палицом Џејмса Џада (James Judd), а солистичку деоницу интерпретирао је виолиниста Александар Павловић.

Трајковић потом истиче оне одлике Ерићеве партитуре које су на њега оставиле посебно јак утисак, као што су хармонски склопови блиски цезу, или они који подсећају на хармонска решења Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen), али и Трајковићевог професора Василија Мокрањца.⁴¹ Трајковића одушевљава одсек *Cantabile delicatamente*, „на типски *jazz-rock* хармоници и мелодији развијена пасакаља“ те га упоређује са „моћним дугим дахом одсека *Lever du jour* из Равеловог *Дафниса и Хлоје*“ – од Трајковића је то, свакако, огроман комплимент! У овом одељку композиције он проналази и „нешто италијански топло“ (исто: 34), поредећи га са атмосфером филмова *Амаркорд* Федерика Фелинија (Federico Fellini, *Amarcord*, 1973) и *Смрт у Венецији* Лукина Висконтија (Luchino Visconti, *Morte a Venezia*, 1971).⁴² Трајковић сматра да Ерићева композиција, осим „намерно баналног и тевтонски трапавог, дубоко ироничног наслова“ ни на који (други) начин не реферира на „германско музичко наслеђе“, већ у њој проналази „стваралачки оригинално и садржински транспоновано“ реферирање на „распевани италијански Медитеран“, француску музику с почетка XX века и цез-рок идиоме „Новог света с ону страну Атлантика“ (исто).

За Трајковићев доживљај Ерићеве композиције посебно је значајна *нова ѿоналност* оличена у 'аутентичним каденцама', чија је провенијенција опет из *jazz-rock* вокабулара, али, дакако, опет оригинално посредована ауторовим начином“ (исто). Појаву тих каденци у централном, 'стравинскијански моторичном' одсеку дела Трајковић сагледава не као некакав 'дуг' неокласицизму, већ поново као печат музике потекле из 'Новог света' – свакако имајући у виду амерички минимализам, или пре постминимализам:

И ето процеса који „стоји“; ето стања и макроформалне организације што их, до искуства редукционистички разуђених широких временских потеза, европска музичка традиција није познавала. И то је модерно, или постмодерно модерно, у Ерићевом делу [...]. То је форма модерне епизодичне (смето ли да кажемо и „декоративне“) нарације, а не засвођене експозиције и драме [...]. Целина посредована ритмичким низањем безбројног машински правилног мноштва

41 „[Шеста] страница манускрипта има за референцу, не можда директно месијановску чулну хармонику; њена је метатекстуална референца, пре ће бити, та иста месијановска хармоника онако као што је дата у једном од првих југословенских постмодерних музичких дела, у *Одјецима*, свити за клавир соло Василија Мокрањца, из 1973. године (Одељак X; Adagio, стр. 13. штампаног издања УКС из 1977. године)“ (Trajković 1989: 34).

42 Трајковић прави занимљиву аналогију са сценом у Висконтијевом филму у којој мали ансамбл изводи канцону Арманда Гила (Armando Gil) „Chi Con Le Donne Vuole Aver Fortuna“, што њему звучи „као *requiem* великој епопеји тевтонски схваћене музичке уметности“ (Trajković 1989: 34). Ово поређење није нимало случајно, имајући у виду садржај филма који представља адаптацију истоимене новеле Томаса Мана (Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 1912). Протагониста филма, аустријски авангардни композитор (у роману је његово занимање писац), 'приказан' је музиком Густава Малера (Gustav Mahler), која за Трајковића евидентно представља ту 'на смрт осуђену', декадентну 'тевтонску' музичку традицију која бива засењена 'профаном' и животном музиком југа Италије.

префабрикованих модула-модела: ето модерне поетике *trame sonore* [фр. 'звучне завесе' – прим. Ј. Ј. Б.] плоха [...]; ето нечега у корену другачијег од класичног остината; ето новог богатства у новом сиромаштву (исто: 34–35).

Занимљива је и Трајковићева констатација о 'модерно постмодерном' карактеру Ерићевог дела, која овде поприма афирмативно значење: „јер то није музика за крај овог, већ за почетак следећег века“ (исто: 34). Говорећи о томе шта, по његовом мишљењу, *изражава* Ерићева музика, Трајковић сматра да у композицији *Talea Konzertstück* нема ни трага од 'аустро-немачке програмности', већ је реч о нечему другом: позивајући се на свог некадашњег професора Владимира Јанкелевича (Vladimir Jankélévitch), чији омиљени композитори Римски-Корсаков (Николай А. Римский-Корсаков), Равел, Дебиси „нису били никакви програмски композитори који би се трудили да од музике начине 'језик' – већ објективистички реалисти у служби 'безосећајног' говора 'ствари по себи'“, Трајковић је уверен да се значење Ерићеве композиције открива на истом трагу:

У *Konzertstück*-у препознајемо као основни квалитет дела личан и оригиналан, стваралачки убедљив и јединствено нов начин којим се аутор обраћа метатекстуалним референцама које не цитира већ их варира, мутира, клонира и хибридује. Дело, за нас, одише великом чистотом личног стила али, у њему проналазимо и нешто друго, нама можда не мање, драго [...]: ова урбана музика одише специфичним духом града у којем је настала; то је музика београдског космополитизма – не нужно европоцентричног; [...] града који је, уз Атину свакако, једина права космополитска метропола на Балкану (исто: 35–36).

Иако Трајковић признаје да су у тексту изнета његова 'лична схватања', евидентно је да он 'приписује' Ерићевој композицији оне квалитете које и сам високо цени – а које, без сумње, *Talea Konzertstück* и садржи – али, можда, и уз неке друге нивое значења које Трајковић не помиње у својој анализи.⁴³

Последњи текст који овде разматрам јесте Трајковићев кратки прилог штампан у књизи *Vemus memorabilia 1969–2008*, коју је приредила његова

43 Марија Масникоса сматра композицију *Talea Konzertstück* за „репрезентативно остварење музичког постмодернизма у Србији“ – по њеном мишљењу, то је једна од композиција које су снагом израза и сложености своје поетике обележиле крај XX века у српској музици. Ауторка, између осталог, истиче као значајну текстуалну разлику између кључних делова форме: „јасна сегментација форме композиције у садејству са текстуалном хетерогеношћу њених одсека, производи утисак карактеристично постмодерне, 'тешке, колажне целине' [...]. Постмодерној логици фрагментације и дисконтинуитета подлегле су чак и концертантне солистичке каденце [...]. Постмодернистички 'нови романтизам' и минималистички дискурс не коезистирају – супротстављени су један другоме у различитим сегментима форме. Невидљиву линију континуитета која повезује ове међусобно различите дискурсе, обезбеђује само димензија индивидуално пронађеног музичког језика који припада широком пољу 'савремене тоналости'. Једини покушај 'помирења' двају хетерогених дискурса је скраћена реприза одсека А“; уп. Masnikosa 2010: 247–248.

дугогодишња пријатељица, музиколог Неда Беблер, поводом четрдесете годишњице Београдских музичких свечаности – БЕМУС-а (Trajković 2008b). Позван да изнесе личне импресије о значају тог фестивала уметничке музике, на коме су премијерно изведена нека од његових најзначајнијих остварења (између осталих, Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру, док су *Пет њесама Стефана Малармеа* уједно биле и поруџбина БЕМУС-а, у верзији за глас и оркестар),⁴⁴ Трајковић је поновио своје раније изнете ставове, потврдивши своје естетске преференције. Најпре, он не пропушта прилику да скрене пажњу на запостављеност уметности композиције у српској јавности (која је у сенци уметности музичке интерпретације) и истиче неопходност 'организоване пропаганде' која би допринела да се публика у земљи и у иностранству више упозна с 'квалитетним савременим композиторским стваралаштвом', којег у Србији, према његовом мишљењу, има „сразмерно више и успешнијег него што је то данас случај практично у свим европским земљама“ (исто: 58). Трајковић је – не без разлога – разочаран лошом промоцијом самог фестивала у домаћим медијима, као и изостанком пласмана БЕМУС-а у иностранству, те апелује на то да се уложи новац у те активности на уштрб скупих и уметнички промашених 'уметничких пројеката' какви су неретко красили издања тог фестивала. Када је реч о његовом избору 'незаборавних' БЕМУС-а, тј. појединих концертних програма и интерпретација, нема никаквих изненађења: почев од Дебисијевог *Мора* и Равелове *Моје мајке љуске* на првом БЕМУС-у, 1969. године,⁴⁵ каснијих извођења Дебисијевог музике,⁴⁶ *Еклоје* Лудмиле Фрајт, коју назива „[ј]едном од најдубљих музика у читавој српској уметничкој музици“,⁴⁷ *Књије за оркестар* Витолда Лутославског (Witold Lutosławski),⁴⁸ преко реситала сопрана Оливере Миљаковић и пијанисте Хелмута Дојча (Helmut Deutsch) с програмом аутора као што су Милоје Милојевић, Габријел Форе (Gabriel Fauré), М. де Фаља, Х. Родриго (Joaquín Rodrigo), Х. Турина (Joaquín Turina),⁴⁹ те концерата с музиком

44 Више о томе видети у: Medić & Janković-Beguš 2016: 317–329, посебно 318–320. и 323–325. Видети такође Архиву Београдских музичких свечаности, <https://www.bemus.rs/sr/arhiva-bemus.html>.

45 Први БЕМУС, 13. октобар 1969, 20.30, Коларчев народни универзитет: Симфонијски оркестар Холандског радија, диригент Роберто Бенци – Равел, *Моја мајка љуска*, Дебиси, *Море*. (исто).

46 Шести БЕМУС, 17. октобар 1974, 20.00, Коларчев народни универзитет: Камерни оркестар Жан Франсоа Пајара – Дебиси: *Шести аниичких еџирафа* (исто).

47 Осми БЕМУС, 16. октобар 1976, 20.00, Коларчев народни универзитет: Београдски камерни оркестар, диригент Павле Дешпаљ – Лудмила Фрајт, *Еклоја* (исто).

48 Једанаести БЕМУС, 11. октобар 1979, 20.00, Коларчев народни универзитет: Симфонијски оркестар Краковске филхармоније „Карол Шимановски“, диригент Војћех Михњевски: Витолд Лутославски, *Књија за оркестар* (исто).

49 Четрнаести БЕМУС, 13. октобар 1982, 20.00, Коларчев народни универзитет: Оливера Миљаковић, сопран и Хелмут Дојч, клавир – Волф-Ферари, Форе, Барановић, Милојевић, Де Фаља, Родриго, Валверде, Турина. „Врхунско музицирање и програм који није састављен од већ отрцаних 'евергрини'“ (исто).

Стевана Мокрањца,⁵⁰ Александра Обрадовића,⁵¹ *Посвећења њролећа* Игора Стравинског (Игорь Стравинский),⁵² камерних опера *Лујкарско њозоришиће мајсѝора Педра* Мануела де Фаље⁵³ и *Нарцис и Ехо* Трајковићеве студенткиње Ање Ђорђевић,⁵⁴ реситала виолончелисткиње Ксеније Јанковић и пијанисткиње Зилке Авенхаус (Silke Avenhaus) на чијем се програму нашло запостављено а „потенцијално антологијско дело српске, па и светске литературе за виолончело и клавир, Милојевићева *Лејенда о Јефимији* (1915)“⁵⁵ и напoкoн, *Поеме експјазе* Скрјабина (Александр Н. Скрјабин),⁵⁶ ту су практично сви Трајковићеви

50 Двадесет други БЕМУС, 15. октобар 1990, 20.00, Коларчев народни универзитет: Хор Радио телевизије Београд, диригент Владимир Крањчевић – Стеван Мокрањца, *Музика за бојoслужења у дане Сирасне седмице*. „Први заиста професионални српски композитор новијих времена и, по мишљењу заиста верзираних познавалаца – *још увек* и најбољи. То је стога што нико није успео да са „тако мало нота“ изрази сву доброту, сву лепоту и сву племенитост – али и сву посебност и оригиналност на музичком пољу – својствену српској националној вери – хришћанском православљу. То што је тако тешко људима ван балканских геопoетских духовних координата да његово писмо не доживе тек као анахронично вежбање из западноевропског хармонског четворогласа – посебан је и не мали проблем“ (исто).

51 Двадесет пети БЕМУС, 17. октобар 1993, 20.00, Задужбина Илије М. Коларца: Београдски гудачки оркестар „Душан Скoвран“, диригент Александар Павловић, Истра Печвари, клавир – Александар Обрадовић, *Музика за клавир и гудаче* (исто).

52 Двадесет девети БЕМУС, 3. октобар 1997, 20.00, Сава центар: Француски национални оркестар, диригент Шарл Дитуа, Мишел Далберто, клавир – Дебиси, *Мала свиѝа*, Шуман, Клавирски концерт, Стравински, *Посвећење њролећа* (исто).

53 Двадесет девети БЕМУС, 15. октобар 1997, 21.30, Биоскоп „РЕХ“: Фестивалски ансамбл, диригент Премил Петровић, солисти Катарина Јовановић, Радмило Петровић, Срђан Ђорђевић – Мануел де Фаља, *Лујкарско њозоришиће мајсѝора Педра*, адаптација и режија Бојана Цвејић. „Млади, сасвим млади (неки још увек београдски студенти) савршени извођачи можда најоригиналније и најзанимљивије опере свих времена, а ремек-дела музичко-сценске уметности двадесетог века – сигурно. Критика је 'промуцала' позитивне критике (да се ваљда 'не залети' у похвалама, и да би се отпоштовао патријархално-чаршијски (не)ред који налаже да се похвале – опет 'дозирано', разуме се, када је реч о *домаћим* уметницима – намене само „провереним“, што значи реномираним извођачима). Није ни помишљала на то да је суочена са нечим што је требало означити као историјски тренутак српске музичко-сценске уметности, као подухват какав се од времена шездесетих година двадесетог века, када је српску музичку сцену усмераваo велики Оскар Данон, не памти. Није примећено да је ово извођење имало икаквог утицаја на учмало стање духова које влада у Београдској опери (оној на београдском Тргу републике)“ (исто).

54 Тридесет четврти БЕМУС, 10. октобар 2002, 20.00 БИТЕФ Театар: Ансамбл АРТЕ, диригент Премил Петровић, солисти Радмило Петровић, Ања Ђорђевић, Анета Илић, Ивана Димитријевић – Ања Ђорђевић, *Нарцис и Ехо*, камерна опера, режија Алиса Стојановић. „Оригинална и инспирисана савремена опера српског аутора (Ање Ђорђевић)“ (исто).

55 Тридесет четврти БЕМУС, 9. октобар 2002, 20.00, Задужбина Илије М. Коларца: Ксенија Јанковић, виолончело и Зилке Авенхаус, клавир – Милојевић, *Лејенда о Јефимији*. „Изврсна оба музичара у дуу! На програму потенцијално антологијско дело српске, па и светске литературе за виолончело и клавир, Милојевићева *Лејенда о Јефимији* (1915). Зашто ово дело упорно заобилазе сви српски челисти (изузев Ксеније Јанковић)? Чему служи Чело фест?“ (исто).

56 Тридесет шести БЕМУС, 16. октобар 2004, 20.00, Задужбина Илије М. Коларца: Београдска

омиљени ствараоци – његов лични 'Пантеон', у коме су своје место равноправно заузели и одабрани српски композитори. Сем тога, може да се примети да Трајковић не заборавља да истакне и допринос српских музичких уметника различитих генерација, који су својим интерпретацијама допринели томе да одабрана дела светских, али нарочито српских композитора (Мокрањца, Милојевића, Фрајтове, Обрадовића, Ђорђевићеве) добију адекватну звучну реализацију на нашем највећем музичком фестивалу и да не остану сакривена од 'референдума јавности'.

Анализирани текстови, настали у широком временском дијапазону, јасно показују да се Трајковић свесрдно залагао за унапређење положаја српске уметничке музике, како у националним, тако и у интернационалним оквирима. У том погледу, важно је његово инсистирање на томе да је уметничко стваралаштво 'посао појединца', али и да је то 'колективно добро', које омогућава напредак друштва и афирмацију националне културе. Са жаљењем могу да констатујем да циљеви којима је Трајковић тежио нису још увек досегнути, те да српска јавност тек треба на прави начин да сагледа домете своје музичке уметности и науке.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- A. V. M. (2014) „Blago trune po budzacima“; *Danas*, 1. 12. 2014, 19:01, <https://www.danas.rs/kultura/blago-trune-po-budzacima/> [pristupljeno 1. 11. 2021].
- Ђурић, Милош Н. (2001) „Фридрих Нице и хеленска култура“. У Фридрих Нице, *Рођење трагедије*, превела с немачког Вера Стојић. Београд: Дерета, 8–24. / Ђурић, Милош Н. (2001) „Фридрих Нице и хеленска култура“. У Фридрих Нице, *Рођење трагедије*, превела с немачког Вера Стојић, Београд: Дерета, 8–24.
- Falja, Manuel de (2001) *Zapisi o muzici i muzičarima*, Uvodna reč i komentari Federiko Sopenja, превела са шпанског Биљана Буковић, Београд: СЛЮ.

филхармонија, диригент Бојан Суђић – Скрјабин, *Поема екстазе*. „Потписник ове анкете поседује у свом фоно-архиву безмало све релевантне снимке Скрјабиновог ремек-дела, остварене од стране најпознатијих светских оркестара и диригената и смело тврди да је Скрјабинаова *Екстаза* у тумачењу Београдске филхармоније и *дириџента Бојана Суђића*, можда најбоље извођење овог дела икад забележено, или, тачније речено, *незабележено*: шта Београдска филхармонија чека да оствари, с обзиром на свој *свангардно високи ниво оркестарској музицирања*, сасвим лако оствариву сарадњу са неком *свештиски реномираном издавачком кућом издања на носачима звука*, па да тако, ушавши самим тим у рецензиране комерцијалне каталоге глобалног музичког издаваштва, [...] уведе српску музику (разуме се и композиторско стваралаштво) на светску сцену – *на једини мојући начин?!“* (исто).

JELENA JANKOVIĆ-BEGUŠ

MUSIC-THEORETICAL WRITINGS OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ AS A REFLECTION OF HIS
ADVOCATING FOR A NEW RECOGNITION OF SERBIAN ART MUSIC

- Focht, Ivan (1969) „O knjizi Dragutina Gostušskog *Vreme umetnosti*“, *Treći program Radio Beograda 1* (proleće): 245–254.
- Gostuški, Dragutin (1968) *Vreme umetnosti: prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd: Prosveta.
- Gostuški, Dragutin (1977) *Umetnost u nedostatku dokaza*, Beograd: Srpska književna zadruga. / Гостушки, Драгутин (1977) *Умешношћу у недоставку доказа*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Gostuški, Dragutin (2017) *Rađanje srpske muzičke kulture: Povodom trideset godina od premijernog emitovanja istoimene serije RTS-a. Urednik Snežana Nikolajević. Reditelj: Petar M. Teslić*. Beograd: Radio-Televizija Srbije, Muzikološko društvo Srbije. / Гостушки, Драгутин (2017) *Рађање српске музичке културе: Поводом тридесет година од премијерног емитувања истоимене серије РТС-а. Уредник Снежана Николајевић. Редител: Пећар М. Теслић*, Београд: Радио-Телевизија Србије, Музиколошко друштво Србије.
- Janković-Beguš, Jelena (2017) "Between East and West': Socialist modernism as the official paradigm of Serbian art music in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia," *Musicologist, International Journal of Music Studies* I/1, 141-163.
- Janković-Beguš, Jelena (2021) *Antička (grčka) paradigma u savremenoj umetničkoj muzici. Studije slučaja/konvergencije: Janis Ksenakis, Vlastimir Trajković*, doktorska disertacija (neobjavljena), rađena pod mentorstvom prof. dr Dragane Stojanović-Novičić, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Јанковић-Бегуш, Јелена (2021) *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Власћимир Трајковић*, докторска дисертација (необјављена), рађена под менторством проф. др Драгане Стојановић-Новичић, Београд: Факултет музичке уметности.
- Katunac, Dragoljub (2004) *Klavirska muzika Miloja Milojevića*. Beograd: Clio.
- Konjović, Petar (1954) *Miloje Milojević, kompozitor i muzički pisac*, Beograd: Srpska akademija nauka (Posebna izdanja, knj. ССХХ, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, knj. 1). / Коњовић, Петар (1954) *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд: Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1).
- Kos, Koraljka (1986) „Pjesničko-glasbene slike Miloja Milojevića“. U dr Nadežda Mosusova, dr Roksanda Pejović, dr Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ur.) *Miloje Milojević, Kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 83–100.
- Kotevska, Ana (2017) „Pavle Stefanović i Jugoslovenska muzička tribina u Opatiji: od proaktivnog osnivača do reaktivnog hroničara i vernog promotera“. U Sonja Marinković i Jelena Janković-Beguš (ur.) *O ukusima se raspravlja. Pavle Stefanović (1901–1985)*, tematski zbornik, Beograd: Muzikološko društvo Srbije, Fakultet muzičke umetnosti, 207–222. / Котевска, Ана (2017) „Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера“. У Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.) *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*, тематски зборник, Београд: Музиколошко друштво Србије, Факултет музичке уметности, 207–222.
- Krpan, Erika (ur.) (2003) *Međunarodna glazbena tribina: 40 godina, Opatija – Pula*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, „Cantus“.

- Marinković, Miloš (2019) „Музички фестивали као одраз културне политике током хладног рата – од Варшавске јесени до Музичког бијенала Загреб“, *Kultura* 162: 306–320.
- Masnikosa, Marija (2010) *Orfej u repetitivnom društvu: postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju.
- Medić, Ivana (2004) *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd: Studentski kulturni centar, 2004.
- Medić, Ivana & Jelena Janković-Beguš (2016) “Works commissioned by Belgrade Music Festival (BEMUS) 2002–2013: Contemporary music creation in a transitional society“. In Mirjana Veselinović-Hofman et. al, *Music: Transitions/Continuities*, Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 317–329.
- Milojević, Miloje (1934) *Nauka o harmoniji. Po Louis Thuille-u za svoje učenike napisao dr Miloje Milojević*, Beograd: izdanje autora. / Милојевић, Милоје (1934) *Наука о хармонији. По Луис Туиле-у за своје ученике написао др Милоје Милојевић*, Београд: издање аутора.
- Peričić, Vlastimir (1968) *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd: Umetnička akademija, 1968.
- Peričić, Vlastimir, Dušan Kostić, Dušan Skovran [1969] *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd: Prosveta.
- Souriau, Étienne (1947) *La correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris: Flammarion.
- Stefanović, Slobodan (ur.) (1982) *Muzičko stvaralaštvo i kritika*, Beograd: Marksistički centar organizacije SK.
- Surio, Etjen (1958) *Odnos među umetnostima. Problemi uporedne estetike*, preveo s francuskog Miloš Jovanović, Sarajevo: „Svjetlost“.
- Tomašević, Katarina (2001) „Gostuški i srpska muzikologija“, *Muzikologija / Musicology* 1: 167–172. / Томашевић, Катарица (2001) „Гостушки и српска музикологија“, *Музикологија / Musicology* 1: 167–172.
- Tomašević, Katarina (2017) „Čovek kome se verovalo“. U Dragutin Gostuški, *Rađanje srpske muzičke kulture: Povodom trideset godina od premijernog emitovanja istoimene serije RTS-a. Urednik Snežana Nikolajević. Reditelj: Petar M. Teslić*, Beograd: Radio-Televizija Srbije, Muzikološko društvo Srbije, 9–24. / Томашевић, Катарица (2017) „Човек коме се веровало“. У Драгутин Гостушки, *Рађање српске музичке културе: Поводом тридесет година од премијерног емитовања истоимене серије РТС-а. Уредник Снежана Николајевић. Редител: Петар М. Теслић*, Београд: Радио-Телевизија Србије, Музиколошко друштво Србије, 9–24.
- Trajković, Vlastimir (1982a) „Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini“. U Slobodan Stefanović (ur.) *Muzičko stvaralaštvo i kritika*, Beograd: Marksistički centar organizacije SK, 28–40.
- Trajković, Vlastimir (1982b) „Karakteristike jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva u protekla dva decenija“, *Muzička kultura* 4: 172–175.
- Trajković, Vlastimir (1986) „Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“. U dr Nadežda Mosusova, dr Roksanđa Pejović, dr Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ur.) *Miloje Milojević, Kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 9–38.

JELENA JANKOVIĆ-BEGUŠ
MUSIC-THEORETICAL WRITINGS OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ AS A REFLECTION OF HIS
ADVOCATING FOR A NEW RECOGNITION OF SERBIAN ART MUSIC

- Trajković, Vlastimir (1989) „Konzertstück za violinu i orkestar Zorana Erića“, *Zvuk* 1: 33–36.
- Trajković, Vlastimir (1992) „Sergej Vasiljevič Rahmanjinov – pedeset godina od smrti“. *Treći program* 92–95, I–IV: 25–30.
- Trajković, Vlastimir (1998) „Ključni opusi u stvaralaštvu Miloja Milojevića“. U Vlastimir Peričić (ur.), Melita Milin (prir.) *Kompozitorsko stvaralaštvo Miloja Milojevića*, zbornik radova. Beograd: Muzikološki institut SANU, 18–31. / Трајковић, Властимир (1998) „Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“. У Властимир Перичић (ур), Мелита Милин (прир.) *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, зборник радова, Београд: Музиколошки институт САНУ, 18–31.
- Trajković, Vlastimir (2000) „S onu stranu меде moderna – postmoderna: *Koncert za klavir i gudački orkestar* Jugoslava Bošnjaka ili pouzdanje u princip muzikalnosti“, *Novi zvuk/New Sound* 15: 95–100. / Трајковић, Властимир (2000) „С ону страну међе модерна – постмодерна: *Концерт за клавир и гудачки оркестар* Југослава Бошњака или поуздање у принцип музикалности“, *Нови звук/New Sound* 15: 95–100.
- Trajković, Vlastimir (2001a) „Музичка moderna Manuela de Falje“. U Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima*, Uvodna reč i komentari Federiko Sopenja, prevela sa španskog Biljana Bukvić, Beograd: CLIO, 135–146.
- Trajković, Vlastimir (2001b) „Sećanje na dr Dragutina Gostuškog“, *Muzikologija/Musicology* 1: 165–167. / Трајковић, Властимир (2001b) „Сећање на др Драгутина Гостушког“, *Музикологија/Musicology* 1: 165–167.
- Trajković, Vlastimir (2008a) „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)“. In Despić Dejan & Melita Milin (eds.) *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology of SASA, 27–40.
- Trajković, Vlastimir (2008b) „Naš Bemus – juče, danas, sutra“. U Neda Bebler (prir.) *Bemus memorabilia 1969–2008*, Beograd: Jugokonzert, 58–59.
- Vasić, Aleksandar (2007) „Problem nacionalnog stila u napisima Miloja Milojevića“, *Muzikologija/Musicology* 7: 231–244. / Васић, Александар (2007) „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“, *Музикологија/Musicology* 7: 231–244.

JELENA JANKOVIĆ-BEGUŠ

MUSIC-THEORETICAL WRITINGS OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ AS A REFLECTION OF HIS ADVOCATING FOR A NEW RECOGNITION OF SERBIAN ART MUSIC

(SUMMARY)

In this paper I analyse selected articles by the composer and academician Vlastimir Trajković (1947–2017), published in various collective monographs and journals over the period of nearly three decades (1982–2008). These writings emphasise Trajković's constant urging for a fairer (from his point of view) evaluation of Serbian art music in a wider, European and global context, but also within the state / national frameworks. Trajković aimed to prove that Serbian art music, as well as writings on music, would have enjoyed a wider recognition, had certain of their top achievements not been left forgotten and unpublished, and thus unavailable to potential researchers and performers. Already in his earliest published texts (1982) he pleaded for the improvement of music scores publishing in the country, as well as for the targeted promotion of Serbian art music repertoire, and this remained a constant in many of his subsequent articles. Moreover, he insisted on the proximity of the Belgrade 'cultural climate' in the interwar period with the artistic and scholarly tendencies in France and its 'zones of influence' in the same period. Consequently, Trajković particularly insists on the new evaluation of the opuses of the composers and musicologists Miloje Milojević (1884–1946) and Dragutin Gostuški (1923–1998) – whom he saw as those creative and intellectual individuals who had fallen victims to the 'historical injustice' and whose (re)positioning within the Serbian music culture would increase the relevance of that same culture both in the national and international contexts. In doing so, Trajković established a very interesting and meaningful comparison between the endeavors of Miloje Milojević and his Spanish contemporary and 'kindred spirit' Manuel de Falla (1876–1946), because they both devoted significant parts of their respective careers to the 'cultural' and 'music-educational' activities. On several occasions, Trajković stressed out the importance of individual creation as a motor of collective advancement of a national culture, and he highlighted several peak achievements of Serbian art music, pleading for their more frequent performances and a greater recognition.

KEYWORDS: Miloje Milojević, Dragutin Gostuški, Impressionism, Claude Debussy, Manuel de Falla, reduction, antiromanticism.