

Катарина Томашевић

СТИЛСКЕ КООРДИНАТЕ ОРАТОРИЈУМА *ВАСКРСЕЊЕ* СТЕВАНА ХРИСТИЋА (1912) И ПИТАЊЕ РАСКРШЋА ТРАДИЦИЈА У СРПСКОЈ МУЗИЦИ НА ПОЧЕТКУ 20. ВЕКА

Апстракт: Настанак, премијера и критичка рецепција композиције *Васкрсење* Стевана Христића као првог ораторијума у српској музици јесу повод да се у овом раду размотри питање порекла стилске физиономије српске музичке Модерне. Установљавање позиције ораторијума на линији Христићевог личног композиторског пута актуелизује проблеме *ушшаја* и *узора*. Идентификација жанровских одлика ораторијума и Христићевог избора музичких средстава спроводи се у циљу сагледавања дела у актуелним координатама српске и европске музике епохе fin-de-siècle-a. Посебна пажња усмерава се на негативну критичку рецепцију ораторијума у написима Ј. Зорка и М. Милојевића, као и на Христићеву реакцију и његову одбрану сопствене поетике. Постављајући у први план проблем поимања и стратегије развоја *националног стила*, дебата поводом *Васкрсења* сагледава се у овом раду као антиципација централног полемичког спора као константе развојних токова српске музике у периоду између два светска рата.

Кључне речи: Стеван Христић, Милоје Милојевић, ораторијум *Васкрсење*, национални стил, музичка Модерна.

Премијера

У предвечерје балканских ратова, почетком маја месеца 1912. године, у београдском Народном позоришту ужурбано су се одвијале припреме за извођење новог дела младог, двадесетседмогодишњег композитора Стевана Христића. Пробе је, вероватно, прожимао дах несвакидашњег узбуђења: у рукама диригента Станислава Биничког, пред солистима – најпоузданијим београдским певачима¹ – као и пред члановима оркестра Краљеве гарде и хора Певачког друштва „Станковић“, налазила се обимна, интерпретативно врло захтевна партитура *Васкрсења* – првог ораторијума у историји српске музике. Претпостављамо да је узбуђење достигло врхунац када је констатовано да у Београду ипак нема

¹ Солистичке роле биле су поверене Мирослави Бинички, В. Туринском, Ј. Предићу и Бојковићу. Упор. Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, Просвета, s.a., 130.

доброг певача – баритона, који је у стању да отпева кључну ролу Исуса Христа. Композитору није преостало ништа друго до да „у последњем тренутку“ деоницу преведе у тенорску.

С обзиром на то да је многе године детињства и младости провео у иностранству, могло би се помислити да Стеван Христић није имао прецизан увид у интерпретативне могућности београдских музичара и да је са непримереним вишком оптимизма и амбиције приступио компоновању ораторијума.² Чини се, ипак, да је знао шта може очекивати од домаћих репродуктивних снага и да је управо био охрабрен претходним извођачким „подвизима“ београдских музичара: 1907. и 1908. године успешно су изведени ораторијуми *Седам речи Христјових* и *Сјиварање светиа* Јозефа Хајдна (Haydn), а 1910. године и врло тешка Бетовенова (Beethoven) *IX симфонија*.³

О томе да је Христић рачунао на то да су створени услови за извођење комплекснијих жанрова, сведочи и чињеница да је још 1908. године, дакле пре одласка на студијски боравак у Москву и Рим, где се посветио изучавању црквене музике, предложио песнику Драгутину Илићу да му приреди либрето за ораторијум. Песник је договор брзо испоштовао и текст под насловом *Христјос Васкрсе* објављен је у Ускршњем додатку листа *Огјек* 27. 3. 1909. године, уз белешку да „овај ораторијум компонује за њевање (подв. К.Т.) наш даровити млади композитор г. Стеван Христић.“⁴ Увидом у Илићев текст констатовали смо одсуство било каквих назнака које би

² Стеван Христић (1885–1958) је син Косте Христића (преводиоца и писца, *Зайиси сјароџ Беоџрађанина*), захваљујући чијој је дипломатској служби детињство и младост провео у иностранству. Прва знања о музици стицао је нередовно; најпре у Риму и у Бечу, затим у Београду. Када се дефинитивно определио за позив музичара, студирао је композицију и дириговање у Лајпцигу (1904–1908). Пре Христићевог студијског боравка у Москви, Риму и Паризу, где је проучавао духовну музику (1910–1912), београдска музичка јавност већ је имала прилике да упозна и топло поздрави његове прве обимније младалачке композиторске опусе: музику за комад *Чучук Сјана* (текст Милорада Петровића – Сељанчице) 1907. године и *Симфонијску фанијазију* за виолину и оркестар 1908. године.

³ Премијерна извођења ових крупних вокално-симфонијских дела остварио је такође Станислав Бинички са Оркестром Краљеве гарде, првим домаћим симфонијским ансамблом. Овај оркестар, основан 1903. године, израстао је из оркестра Гарде, основаног 1899. године.

⁴ На Илићев текст објављен у *Огјеку* љубазно нам је скренула пажњу колегица др Марта Фрајнд, којој се овом приликом најтоплије захваљујемо. О еволуцији Илићевог текста о Васкрсењу од приповетке до либрета за Христићев ораторијум упор. Марта Фрајнд, *Библијске теме у драмском сјиваралашћиву Драгутина Илића* у: Научни састанак слависта у Вукове дане (зборник радова), 26/1, Београд, 1997, 415–422.

говорице о учешћу оркестра у извођењу ораторијума. Могуће је, дакле, да је, ипак, по првобитној Христићевој замисли, дело требало да буде чисто вокално, а *capella*, те да је композитор тек накнадно преиначио своју одлуку.

Подстицај и охрабрење за компоновање вокално-симфонијске музике Христић је могао добити у самом Београду већ 1910. године, након премијере ораторијума *Христово васкрсење* из пера Дом Лоренца Перозија (D. L. Perosi). Није нам за сада, међутим, познат стицај околности које су уопште довеле до тога да се на интернационалном репертоару тадашњег београдског концертног подијума – којим су почетком друге деценије XX века, уз хорску музику руских аутора, доминирали популарни одломци из опера Вагнера (Wagner), Бизеа (Bizet), Глинке и Вердија – нађе управо вокално-симфонијско дело овог италијанског композитора, чије се име данас ретко спомиње у историјским прегледима европске музике на прелазу два века. Перози је далеко познатији у историји Ватикана и католичке црквене музике, будући да је као директор Сикстинске капеле био међу првим модерним композиторима који је испољио интересовање за традицију грегоријанског корала и настојао да италијанској црквеној музици врати чистоту духовне експресије какву је она имала у средњем веку и у Палестринино доба.⁵

Прича о настанку првог српског ораторијума добија занимљив обрт када се зна да је Христић, након студијског боравка у Москви и упознавања руског црквеног стила уз помоћ Кастаљског, у Риму управо под Перозијевим педагошким надзором проучавао латински полифони стил, као и најновију традицију италијанске црквене музике.⁶ Тако је, након Стевана Стојановића Мокрањца, кога је у тајне вокалног контрапункта четврт века раније (1884/85) уводио

⁵ О Перозијевом (Dom Lorenzo Perosi, 1872–1956) узбудљивом животу (место директора Сикстинске капеле преузима 1898. године, али се, након осмогодишње душевне кризе, лечи у душевној болници од 1915. до 1922, да би 1923. био враћен у службу!?) и композиторским доприносима в. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 14, Лондон, Macmillan Publishers Limited, 1980, 539–540. У Перозијевом опусу најзначајније место припада ораторијумима, међу којима су два са тематиком Васкрсења. Један је посвећен Лазаревом (1898), други – Христовом (1898). О карактеристикама Перозијевог стила у ораторијумима упор. и у чланку Елене Гордине *Ораторија Стевана Христича 'Васкресење' в ее связях с традицијами жанра у: Живот и дело Стевана Христића*, Београд, САНУ, Научни скупови, књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, 1991, 32–33.

⁶ Христић је стипендију за проучавање црквене музике добио од Архијерејског сабора. Упор. Надежда Мосусова, *Месѝо Сѝевана Христича у јуѝо-словенској и европској музици у: Живот и дело Стевана Христића, нав. дело*, 3.

Алесандро Паризоти (A. Parisotti),⁷ Христић био други српски композитор који је своје музичко школовање допунио у Ватикану.

Христићеве везе са модерним изразом италијанске духовне музике имале су, међутим, још дубље и снажније корене. Аутор *Васкрсења* се за свет музике и позив композитора дефинитивно определио још 1902. године, када је, као седамнаестогодишњак, у Бечу присуствовао извођењу Вердијевог *Requiem*.⁸ Велики љубитељ француске и руске књижевности, поштовалац Мусоргског, Римског Корсакова, Дебисија (Debussy) и Франка (Franck),⁹ млад, амбициозан, добро обавештен композитор, који је још од детињства, захваљујући дипломатској служби свога оца, имао, за ондашње српске прилике, изванредно ретку привилегију да прати у корак актуелне токове европске музике и да већ у младости изгради свој лични укус, Стеван Христић није имао правих разлога да се озбиљније брине за успех *Васкрсења*.

Дело је у координатама европске духовне музике било такође сасвим актуелно; претходили су му *Реквијем* Ђ. Пучинија (Puccini, 1905) и Г. Фореа (Fauré, 1907), *Мучеништво Светог Себастијана* Клода Дебисија (1911) и *Gurrelieder* А. Шенберга

⁷ Мокрањац је у Рим доспео захваљујући залагању Милана Кујунџића–Абердара, бившег председника Београдског певачког друштва, који је 1885. године био посланик Србије у Риму. Због прераслих година (29), Мокрањац није могао да се упише на римски конзерваторијум Accademia di Santa Cecilia, где је Паризоти обављао дужност секретара, већ је под његовим приватним надзором током шест месеци компоновао „хорове за четири и више гласова, каноне и фуге.“ Упор. Петар Коњовић, *Стеван Св. Мокрањац у: Стеван Стојановић Мокрањац. Живој и дело*, приредили Дејан Деспић и Властимир Перичић, *Сабрана дела*, том 10, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, Књажевац, Нота, 1999, 22–23.

⁸ В. Надежда Мосусова, *нав. дело*, 2. Вердијев *Requiem* настао је 1874. године.

⁹ На питање: „Ко је на Вас пресудно утицао и зашто?“, Христић је, већ у зрелим годинама, одговорио: „Ја не могу да уперим прст на једног и да кажем: то је тај! Увек их је било више, и сваки међу њима на свој начин ... И, постоји ту један парадокс: највише сам волео Русе, Мусоргског и Корсакова, и Французе, Сезара Франка и Дебисија, а у ствари сам – немачки ђак (...) Можда је то утицај француске и руске литературе? У кући мога оца било је много најбољих француских и руских дела, читао сам их страсно; можда је то опредељење потекло баш из тих дана? (...) Кад је требало да пођем на школовање, ситуација није била таква – сви путеви водили су у Лајпциг.“ Драгоцена је и следећа Христићева опаска: „Београд је (у време када Христић компоује *Васкрсење*, опаска К. Т.) мање-више био под директним музичким утицајем Беча, пун бечких ђака, без интересовања за нешто друго.“ Упор. одговор Стевана Христића у: Драголав Адамовић, *Разговори са савременицима. Ко је на вас пресудно утицао и зашто?*, Београд, Привредна штампа, 1982, 387.

(Schönberg, 1911)... Жанр ораторијума већ дуго је у традицији западне музике био „отворен“ за дијалог са оперским и музичко-драмским изразом и у том погледу није требало да буде непредвиђених, негативних реакција стручне и шире музичке јавности Београда на тематику и стилску експресију Христићевог дела. Охрабрен великим успехом првих извођења крупних Хајднових и Бетовенових вокално-симфонијских дела, вероватно је закључио да је управо куцнуо час да српска музика прошири своје дотадашње а саррелла хорске романтичарске оквире. Христић је био дубоко свестан чињенице да *Васкрсење* доноси собом много тога новог, до тада сасвим непознатог националној музичкој традицији. Осећао је тако, а и хтео је да то тако буде, да је сазрело време да се звучни простор српске уметничке музике на почетку друге деценије осветли и обоји елементима једне нове естетике.

Данас само можемо да претпоставимо са колико је много пажње и интересовања, могуће је и чуђења и неразумевања, београдска публика пратила премијеру Христићевог ораторијума већ од првих тактова. Извођење је отворено симфонијско-хорским уводом, музиком која је својом импресионистички засенченом хармонском палетом и гамом оркестарских боја, сменом наступа светлих (женских) и тамних (мушких) хорских гласова, не само илустровала приказ смене дана и ноћи, свитања зоре у „светом граду“ Јерусалиму, већ је, дубље и више од тога, симболично наговештавала рађање новог дана у историји човечанства. Мотиве Исуса Христа и зоре, експонирани већ у уводној музици, пажљиви слушаоци могли су да препознају и у даљем току композиције. Христић их је поставио и слободно третирао као кључне, семантички препознатљиве и упечатљиве музичке симболе. У широком мелодијским луковима испевана арија Марије Магдалене, речитативни наступи Исуса Христа (увек праћени тремолима гудача *con sordino e sul ponticello*), бурни и драматични коментари хорског ансамбла (хроматиком обојен двоструки фугато на почетку II дела),¹⁰ сви ти, у драматуршком погледу кључни сегменти и аспекти Христићевог дела имали су истовремено значај и вредност апсолутне новине за контекст српске уметничке музике тога доба. Тежња ка

¹⁰ О музичким карактеристикама Христићевог ораторијума *Васкрсење* в. опширније у малобројним музиколошким радовима посвећеним овом занимљивом делу: Марина Ковачевић, *Улога и шрејман хора у ораторијуму „Васкрсење“ Стивана Христића у: Стеван Христић и његово дело*, Београд, Факултет музичке уметности, 1985, 25–42; Елена Гордина, *нав. дело*, 29–38; Христина Медић, Катарина Томашевић: *Месио Христићевог Васкрсења у српској музици*, Музички талас, 1–2, Београд, 1997, 22–25.

симболичко-митолошком карактеру сижеа,¹¹ вокални израз високог емотивног набоја, чак патоса, вокална експресија, дакле, блиска (не и идентична!) час италијанском оперском веризму, час француској лирској опери, импресионистички гестови у оркестрацији и у хармонском језику, смена у барокном духу третираних хорских одсека и бујних, расцветалих вокалних солистичких арија и ариоза – све те одлике *Васкрсења* говориле су недвосмислено, са друге стране, да Христићево дело исказује у потпуности атмосферу европске музике на прелазу два века, атмосферу оног доба у коме су се позни изданци „старог“ романтизма слободно мешали са елементима „новог“ импресионизма, дух времена у коме су и музички жанрови дубље прошлости, попут ораторијума, трагали за могућностима новог живота у окружењу атмосфере fin-de-siècle-a.

Београдска публика присуствовала је дакле, тог, 2. маја 1912. године премијери једног музичког дела које је учинило радикалан искорак из проверених репертоарских оквира и шема домаће концертне сцене. Чини се да је млади Христић имао разлога да буде у потпуности задовољан премијером ораторијума. Дуг аплауз који је уследио након завршног акорда био је сигуран знак да је шира музичка јавност Београда пружила пуну подршку не само високом професионалном умећу композитора, већ и новој, модерној музичкој експресији којом је Христићево *Васкрсење* одисало, те да је, истовремено, стала на страну слободе уметничког говора и превазишла ригидност и окошталост конзервативних назора и критеријума.

Не улазећи у проблем реалних естетских домета првог српског ораторијума, указујемо, дакле, у овом моменту, пре свега на отвореност према новини и на флексибилност укуса шире музичке, доминантно грађанске публике Београда, која је већ у предвечерје Првог светског рата свој демократски поглед била усмерила према музичком Западу, на чијим је тековинама Христић формирао свој лични, стваралачки однос према можда најделикатнијој, најузбудљивијој и, у теолошком погледу, најосетљивијој теми Новог завета. Ако се сетимо једне неоспорно важне чињенице – да пракса источних, православних цркава и данас искључује могућност вокално-инструменталног музицирања у цркви, те установимо да, за разлику од историје руске музике, српска црквена музика није забележила продор и усвајање жанрова попут ораторијума или духовног концерта¹² – постаје сасвим очигледно да је концертно

¹¹ Упор. Елена Гордина, *нав. дело*, 38.

¹² Први симптоми секуларизације српске духовне музике могу се пратити од тридесетих година XVIII века, када наступају са продором елемената украјинске црквене музичке праксе. Прихватање вишегласја у традицију српске духовне музике било је тесно повезано са усвајањем форме и музичких

извођење *Васкрсења*, чак и у световном амбијенту Народног позоришта, имало тежину и пун смисао провокативног музичког геста. Мокрањац је са а сарелла *Ојелом* (1888) и *Лишурџијом* (1895) остао чврсто да стоји на тлу традиције православља. Понесен искуствима профаног односа западне, латинске цркве према музичкој транспозицији тема које говоре о „светим тајнама“, Стеван Христић је са *Васкрсењем* искорачио из традиције источних цркава.

Станислав Бинички и остали протагонисти премијере првог ораторијума у историји наше музике дали су све од себе не само да би дело „спасли“ од лошег утиска који се могао понети услед измене кључног певача „у последњем тренутку“, већ и стога што су били понети ентузијазмом да први пут учествују у тумачењу једног обимног вокално-симфонијског дела чији је аутор био српски композитор. Дуг аплауз публике био је неминован. Као и оштра реакција музичке критике – репрезента „објективне“ стручне јавности.

Реч кријшике

Први се, на страницама *Звезде*, огласио виолиниста и камерни музичар Јован Зорко, али је питање да ли би се Христић уопште осетио позваним да брани своју поезику исказану у музици за *Васкрсење* да за Зорковим текстом¹³ није на страницама угледног *Српског књижевног гласника* уследио обиман напис Милоја Милојевића,¹⁴ будућег музичког идеолога и водеће критичарске фигуре српске музике у периоду између два светска рата. Христић је знао да је Милојевићева реч већ тада имала одређену тежину и да је могла преусмерити пажњу читалачког круга *Гласника* у жељеном смеру. Мада ни до данас нису обављена детаљна истраживања која би показала делимично, ако не и у највећем делу, поклапање читалачке публике књижевних часописа и београдског музичког аудиторијум-

одлика *канџа*. В. нпр. радове Стане Ђурић-Клајн (*Трагом музике у XVIII веку* у: Српска музика кроз векове, Галерија САНУ, бр. 22, Београд, 1973, 153–168), Данице Петровић (*Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку* у: Југословенске земље и Русија у XVIII веку, Научни скупови САНУ, књ. 32, Одељење историјских наука, књ. 8, Београд, 1986, 303–319) и Катарине Томашевић (*Значај Велике сеобе за развој музике у српским позоришним облицима XVIII века* у: Сентандрејски зборник, 3, Београд, САНУ, Сентандрејски одбор, 1997, 191–201).

¹³ Јован Зорко, *Васкрсење – библијска њоема*, Звезда, 9, Београд, 1912, 571–573.

¹⁴ Милоје Милојевић, *Васкрсење, библијска њоема у два дела за соли, мешовити хор и оркестар. Речи од Драгужина Ј. Илића, музика од Сивевана К. Христића. У народном Позоришту 2. маја 1912*, Српски књижевни гласник, књ. XXVIII, св. 11, Београд, 1912, 862–868. Текст обе критике, као и Христићев одговор упор. и у Музичком таласу, бр. 1–2, Београд, 1997, 25–32.

ма,¹⁵ верујемо да је Христић управо тај моменат имао у виду када се, након објављивања Милојевићевог текста, одлучио да реагује.

Логично би било претпоставити да су године уложене у опште и, посебно, музиколошко образовање, код Милојевића – пажљивог читаоца књижевних критика и других написа Јована Скерлића и Богдана Поповића – створиле добру теоријску подлогу за критичарски рад, те да у његовим текстовима не би требало очекивати произвољне и непрецизне оцене и судове.¹⁶ Но, на основу само неколико одломака, биће јасно да је двадесетосмогодишњи критичар Милојевић тек трагао за дефиницијама појмова на којима је одлучно инсистирао у својим, већ у то време преданим залагањима за одређену стратегију развоја националне музике. Сву расположиву реторичку артиљерију ставио је у погон да, са једне стране, едукује музички непросвећене читаоце *Гласника*, а да, са друге стране, докаже исто што и Зорко: да је Христић у *Васкрсењу* „неоригиналан“, „то јест без стила“. А неоригиналан је, читамо, јер је „композитор много научио од аутора ‘Тоске’ и ‘Мадам Батерфлај’“, а „нама не треба ни пентатонике ни хармонске и ритмичке и мелодијске ексотике.“ Да би музика, по Милојевићу, била оригинална, композитор треба да искористи снагу „наше оригиналне велике и богате народне музике“, а да се, при томе, чува када пробира из традиције од свега онога „што би можда било страном, наслеђено из Византије, са оријента, и да тим чистим, дестилисаним (...) мотивима развије националну музику.“ Да ли Милојевић, одбацујући наслеђе Византије као страном, заправо само пресликава идеју Јована Скерлића, који је искључивао сваку могућност повезивања нове српске књижевности са старом средњовековном?

¹⁵ Такво истраживање обухватало би претраживање и поређење абонентских спискова са именима грађана претплаћених на *Гласник* и на циклусе концерата. Са праксом организовања таквих годишњих концертних циклуса почело се, међутим, тек после Првог светског рата. Индикативно је, такође, да и сам Христић на крају свог одговора напомиње да су му „ли терарно образовани људи, који нису музикални, (...) рекли своје опсервације“, које ће му „у будућности користити“. Стеван Христић, *Поводом две кријишке*, Дело, књ. 64, св. 1, 145–149; св. 2, август, 309–312, Београд, 1912. Упор. и у Музичком таласу, *нав. дело*.

¹⁶ До 1912. године Милоје Милојевић (1884–1956) је три године студирао (1904–7) на Филозофском факултету и похађао Српску музичку школу у Београду. У периоду од 1907. до 1910. године на Минхенском универзитету похађао је студије музикологије, а на Музичкој академији – композиције, дириговања и клавира. Од 1911. године у Београду је радио као наставник гимназије и Српске музичке школе, дириговао (уместо Мокрањца) Београдским певачким друштвом и започео своју дугогодишњу критичарску активност.

Дидактички тон написа достиже врхунац када Милојевић свом годину дана млађем колеги поручује: „Са толико осећања дужности узимам себи слободу да напоменем Г. Христићу да је српски композитор само онај који интелигентно обрађује елементе своје народне музике (...) јер може једно дело да буде не знам како лепо написано, за народ оно не мора да значи ништа, апсолутно ништа, ако нема обележја духа његовога.“ Закључујемо, дакле, да Милојевић сматра дело лепим само ако носи обележје народног духа и ако за народ нешто значи: нема дела лепог по себи, већ само за нас! Тако размишља „ђак“ и сарадник Богдана Поповића, музички стваралац који је, парадоксално, четири године раније у Минхену компоновао „импресионистичке“ соло песме и који ће само коју годину касније у духу француске естетике *fin-de-siècle-a* исписати циклус клавирских минијатура.¹⁷ Да ли се Милојевић, бар када је Христићево дело у питању, у ствари залагао за она иста начела која је заступао Јован Скерлић (1877–1914!), који је, полазећи од позитивистичко-идејног и моралистичко-виталистичког схватања (преузетог од Спенсера и Жан Мари Гијоа), сматрао да књижевност није аутономни уметнички свет, већ „пре свега носилац и будилац идеја“, а да те идеје „морају бити што здравије и што социјалније да би у човеку подстицале енергију и вољу за рад и осећање људске солидарност и друштвене правде“?¹⁸ Не заступа ли Милојевић, у критици ораторијума „стару“ музичку идеологију на чијој је подлози у епохи музичког романтизма израстало дело такозваног „реалисте“ Стевана Стојановића Мокрањца?

Милоје Милојевић ће у периоду између два светска рата преузети водећу реч у пољу српске музичке критике и имати још многобројне прилике да понавља и допуњује овакве и сличне ставове о смислу и вредности националне музике, као и да се залаже за другачија, суптилније дефинисана начела и критеријуме.¹⁹ Познато је, међутим, да је Милојевићево доминантно стваралачко

¹⁷ Мислимо на соло песме *Нимфа и Јајан* (1908), као и на циклус клавирских минијатура *Четири комада за клавир*, оп. 23 из 1917. године.

¹⁸ Нав. према: Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, Београд, Просвета, 1994, 187.

¹⁹ Ево једног карактеристичног примера: „Ни један велики уметник није националан. Национални уметници нису фолклористи. (...) Они су синтеза расних одлика и уз то културно изграђени духови. (...) Вредност импресије или основне замисли и вредност експресије или обраде, чине – без изузетка или каквог остатка – вредност уметничког дела; његову целокупну вредност“, закључује цитатом мисли Богдана Поповића Милојевић свој одговор на питања постављена у анкети часописа *Музика* (год. I, св. 5–6, Београд, мај–јуни, 1923).

и критичарско опредељење о питањима стратегије развоја српске музике био курс према Европи, према Западу.²⁰ Тим пре његов напад на Христића поводом *Васкрсења* излази ван контекста „објективне“ музичке критике – стручног регулатора јавног музичког мњења и укуса. Ако је његов револт био испровоциран инфилтрацијом елемената савремене католичке духовне музике, Милојевић то нигде није јасно и директно саопштио. Тежиште стручног дела својих опсервација поставио је на критику Христићевог посезања за пентатоником и „егсотиком“. Тиме је, истовремено, начинио грубу грешку и директно отворио пут Стевану Христићу да каже последњу реч поводом премијере *Васкрсења*.

Одговор аутора

Христић је на страницама *Дела* хладнокрвно и мирно стао у одбрану своје поетике.²¹ Одбрану је почео констатацијом коју и данас сматрамо објективним приказом стања српског музичког простора на почетку XX века: „Да сам ма у којој земљи лево од Дунава и Саве, ја не бих имао потребе да објашњавам своје уметничке намере и погледе на овај начин. Не бих имао потребе ни да се бринем о критичарима (...) [јер би] тамо било више стручног знања и (...) поштења (...). Музикално образовање је код публике на много већем ступњу те се не би могло ма шта писати. Као што сам се уверио, и то не једанпут, код нас нема од свега овога ни помена.“ Христић потом документовано оповргава Зоркове и Милојевићеве опсервације о утицају Пучинијевог стила. *Coeur de foudre* критичарима аутор задаје школски прецизним објашњењем разлика које постоје између пентатонике и шестотонске целостепене лествице којом се као основним тонским низом користио у ораторијуму. Он упозорава да је та скала веома стара, „из доба (...) велике азијске културе“ и да је постала „основа нове европске музике и њеног представника“ Дебисија. Главни подстрек интересовању за „старе“ лествице Истока Христић је, дакле, добио из композиторских остварења модерног музичког Запада. У *Васкрсењу* је, упозорава даље Христић критичаре, користио и дијатонске „грегоријанско-грчке“ лествице, и то „не из какве моде“, већ зато што је у њима „нашао најпогоднији израз за поједина места.“

²⁰ В. Катарина Томашевић, *Милоје Милојевић – између традиционалног и модерног* у: Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 4–17.

²¹ Стеван Христић, *Поводом две кријшике...*, в. напомену 15.

Заиста, захваљујући модалности, музичка експресија *Васкрсења* обојена је и нотом архаике. Синтеза ораторијских и оперских принципа драматургије, спој једне старе музичке форме, ораторијума и елемената савременог музичког говора, смеша експресије остварене једним делом у оквиру типичних одлика западно-европске музичке естетике *fin-de-siècle-a*, а другим делом досегнуте захваљујући специфичном хармонском третману старих, у музици Запада одавно напуштених лествичних система, представљао је изразиту новину у српском музичком стваралаштву на почетку друге деценије XX века. Антиципирајући многобројне будуће разноврсне сусрете и дијалоге „старог“ и „новог“, традиционалног и модерног у композиторским остварењима деценија између два светска рата, Христићево *Васкрсење* је већ у години премијере било поуздан симптом наступања новог, модерног доба наше музичке историје.

И сам спор између стручне критике и аутора имао је, штавише, такође одлике неких будућих спорова. Полемика вођена око *Васкрсења* била је фокусирана управо на теме око којих ће и током послератних деценија укрштати копља композитори одани националној традицији, заступници модерних погледа, „лево“ и „десно“ оријентисани композитори, као и представници најмлађе генерације стваралаца, међу којима су неки учесници будућих полемика те, 1912. године тек били проходили.

Модернистички доживљај смисла и вредности сопственог уметничког стваралаштва Христић исказује и када у духу својеврсног манифеста саопшти: „Начин креације припада лично, субјективно аутору (...) Начин који приповеда г. Милојевић, нагиње колективизму. Овај други задржава са на индивидуализму. Овај први начин је примитивнији и ми смо га у нашој музици имали. (...)‘Нама’ не треба (пентатонике и егзотике), али ‘мени’ треба!“, каже одлучно Христић. „Да, то ‘мени треба’ , то је оно због чега се нешто баш на један извештан начин ствара. Ја не знам примера да је ма које уметничко дело поникло из ‘нама’ треба.“ Тиме Христић као да стаје у одбрану начела индивидуалности, начела које је предратној фази књижевне Модерне (Дис, Пандуровић, Митриновић) означило привремено, а у послератној (Црњански, Р. Петровић, Винавер) њеној фази и дефинитивни раскид са национално-романтичарском идеологијом и естетиком претходног доба. У време у које Христић пише наведене мисли постулате те и такве естетике још увек је у својим текстовима заступао Јован Скерлић, а у српској музици најубедљивије материјализовао Стеван Стојановић Мокрањац.

* * *

Смрћу Скерлића и Мокрањца током прве ратне, 1914. године, симболично је означен крај једне значајне епохе српске културе. На сцену историје већ су били ступили неки нови, млађи, одлучни људи, уметници које је само рат могао да заустави у намери да пуним једрима заплове у сусрет авантури слободног духа новог века и заувек напусте традиције наслеђене из прошлости. Младост Србије нашла се већ у октобру месецу 1912. године на балканском фронту. Полемика око *Васкрсења* брзо је потонула у заборав. Као и само дело! Мада је до својих позних година наступао и као диригент и обављао високе функције у музичким институцијама у Београду, Христић се није лично за живота побринуо да бар још једанпут прикаже свој ораторијум, први у историји наше музике.²² У јеку ратних година, Христић већ 1915. године чини заокрет ка традицији православља и жртвама балканских ратова посвећује своје следеће надахнуто дело – *Ојело* у b-mollu.

Са друге стране, пак, Христић ће многим, чисто музичко-изражајним новинама, први пут забележеним у партитури и звуку *Васкрсења*, остати до краја веран и управо на њима градити своја најуспелија остварења. *Васкрсење* непосредно наговештава принципе специфичне музичке драматургије и атмосферу камерне, лирским, меланхоличним духом симболизма прожете опере *Сушон*, компоноване по тексту Иве Војновића,²³ као што од уводне *Поеме зоре*, преко *Дубровачког реквијема*, води директна линија до *Сиене на језеру*, другог, „белог“ чина *Охридске леџенде*.²⁴

Закључујући наше излагање о полемици покренутој поводом премијере првог српског ораторијума компонованог по либрету Драгутина Илића, приметимо још и то да Милоје Милојевић није оштрицу својих опаски о музици за *Васкрсење* усмерио ка критици профаног третмана библијске теме и искорачењу ораторијума из српске духовне музичке традиције, већ ка изражајним елементима једног новог, модерног музичког духа, који ће, освајајући поступно све жанрове, обележити читаву једну грану доминантног стилског

²² После 1912. године ораторијум је први пут изведен у Загребу 1987. године, заслугом диригента Владимира Крањчевића.

²³ Прво извођење *Сушона* било је 26. новембра 1925. године.

²⁴ Компонован на стихове Јована Дучића, *Дубровачки реквијем* за мешовити хор и соло-сопран извели су премијерно 18. маја 1930. године чланови хора „Станковић“ и диригент Михаило Вукдраговић. До почетка Другог светског рата изведен је, међутим, само први чин *Охридске леџенде*. Комплетан балет, на коме је Христић радио још од 1928, приказан је тек 1947. године.

тока српске музике између два светска рата. Оно „страно“, „туђе“, оно што, написао је Милојевић 1912. године, „нама не треба“, постало је, захваљујући укупној делатности прве генерације српских „модерниста“, једна нова традиција српске музике. На путевима стварања те традиције догодило се и то да је композитор Милојевић у својим најуспелијим делима оповргао сопствене речи исписане у време у коме се још није могло ни наслутити каква ће тек снажна бура новина усталасати уметничке воде Београда већ у првим годинама након окончања Првог светског рата.

Katarina Tomašević

STYLISTIC DIRECTIONS IN STEVAN HRISTIĆ'S ORATORIO
VASKRSENJE (RESURRECTION). THE QUESTION OF
CROSSROADS-TRADITIONS IN SERBIAN MUSIC AT THE
BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY

(Summary)

Vaskrsenje (Resurrection) which was composed by Stevan Hristić (libretto Dragutin Ilić) was a first oratorio in Serbian music. The libretto was published in a journal *Odjek (Echo)* in 1909, with the first performance in 1912 at the Belgrade National Theatre. During the period 1909–1912, the young composer studied church music in Moscow and Rome. He studied with Dom Lorenzo Perosi in Rome, who was a director of the Sistine Chapel at the time, and a leading composer of church music. Perosi also composed two oratorios with the Resurrection as a subject-matter. His stay in Rome, as well as the encounter with the contemporary Italian style of church music left a strong impression on Hristić and his later opus. The oratorio *Resurrection* is freely permeated with both romantic and impressionist elements, hence the impression of the typically Western fin-de-siècle style. Compared to Serbian performances until that time, Hristić's work represented a complete novelty in its style and genre; it was considered as one of the first works of Serbian musical Modernism. Despite the audience's positive reception, the oratorio was faced with a highly negative criticism of Jovan Zorko and Miloje Milojević. Both of them criticized Hristić for not having composed the work in the spirit of "national music". Hristić defended his poetics claiming that the idea of composing a national music did not comprise the use of folk melodies, but rather composing according to the highest professional and aesthetic criteria. A debate which was anticipated concerning the meaning and the importance of "national" poetics arose as a reaction to *Resurrection*. This debate remained important in two ways: 1) it remained a "typical" debate for the dynamic development of Serbian music following the World War I and 2) it became the central characteristic of the overall artistic development in Serbia during the interwar period, which was "coming close" and eventually became the part of Europe.

UDK 78.071.1 Hristić S.: 783.3.036(497.11) "1912"