

UDK 78.036.7(497.11) Vučković

EKSPRESIONISTIČNI ELEMENTI
V SKLADBAH VOJISLAVA VUČKOVIĆA

Marija Koren

Analiza tendenc v srbski glasbi, likovni umetnosti in literaturi med dvema vojnama je pomembna za razumevanje tokov in kontinuitete duhovnega razvoja na tem področju umetnosti. To je čas, ko se prepletajo domači in tuji vplivi, čas prehitevanj in vračanj nazaj. Vrstili so se velike vzponi in padci, rezultat pa je bil priborjena pravica do idejnega in formalnega napredka, obnovitev glasbene snovi, uporaba novih načinov njene organizacije. V srbski glasbi so končno uresničeni pogoji za njeno vključitev v evropske glasbene tokove.

V tem procesu, ki je potekal med 1918. in 1945. letom, je ekspresionizem le epizoda književnosti in likovne umetnosti. Na področju glasbe pa je bil njeno pomembno poglavje.

Če se začetna afirmacija te smeri lahko čuti že v opusu P. Konjovića in J. Slavenskega, kjer so sredstva folklornega izvora služila ekspresionističnemu izrazu in kjer so elementi glasbenega ekspresionizma z ene strani rezultat čutnega odnosa do zvoka, instrumentalne barve, ritma, torej odnosa, ki korenini v sferi romantike, z druge pa novega odnosa do folklornega idioma, prežetega s sodobnejšimi nazori o nacionalnem izrazu v glasbi, prinaša naslednja razvojna etapa, ki zavzema skoraj celo četrto desetletje, afirmacijo novih osebnosti in novega odnosa do glasbene aktualnosti. To obdobje je za raziskovanje ekspresionistične glasbene orientacije v Srbiji najzanimivejše. Čeprav tudi tu samo izjemoma govorimo o čistih ekspresionističnih pojavih, so ravno ekspresionistična izrazna sredstva, ki niso vedno podrejena odgovarjajočemu izrazu in so kombinirana tudi z drugimi stilnimi elementi, dala srbski glasbi tisto osnovo, v kateri je določena generacija skladateljev videla svojo perspektivo: prekinitev z romantično tradicijo, možnost vključitve v evropske glasbene tokove.

To je bilo obdobje nadarjenih avtorjev, od katerih so mnogi danes klasiki srbske glasbe. Med številnimi skladbami predvojnega časa, v katerih se malone dramatično odraža boj za profesionalizem.

za tehnično možnost izražanja glasbene ideje, gre večini zgodovinski pomen. Le nekatera med njimi so dosegla tudi realno vrednost. V kontekstu takega boja za izraz, za tehniko, za potrditev talenta, dobijo ekspresionistični elementi novo osvetlitev.

Obdobje, v katerem se je izživela mladost te generacije, je bilo kratko. Najstarejši, M. Logar, se je vrnil iz Prage leta 1927, zadnji iz te skupine, M. Ristić, leta 1939. V ta čas je strnjena pot, ki vodi, poleg njiju še V. Vučkovića, Lj. Marić in S. Rajičića, od še nerazčiščenih stilnih dvomov med romantiko in novimi, praškimi ideali, k samostojni izbiri izraza iz sredstev, ki se še niso uspela do konca ustaliti in obvladovati, ko so jih faktorji glasbene in izvenglasbene narave že modificirali, najprej z elementi socialnega značaja, nato pa z usmerjanjem v folkloro.

Dejstvo, da so se vsi šolali v Pragi, ni slučajno; za podobo srbske glasbe tridesetih let je bilo morda odločilno. Praško glasbeno vzdušje je bilo tedaj avantgardnejše od drugih v Evropi. Sredi četrtega desetletja je raziskovalna mrzlica v evropskih centrih že pojemala, v Pragi pa se zalet avantgarde ne čuti samo v absolutni mladosti njenih protagonistov, temveč tudi v potrebi, da čimprej dodobra spozna jezik Schönberga in njegovega kroga, Stravinskega in francoske šestorice. Seveda so istočasno živi tudi nacionalna romantika, impresionizem V. Nováka ali Suka in moderni realizem Janáčka.

Čeprav kaže na videz stilno enotna skupina srbskih avtorjev, ki so se šolali v Pragi in v kateri je bil Vojislav Vučković eden njenih najaktivnejših in intelektualno najzrelejših članov, različne poglede na vprašanje izraza in tehnike. Okvirno bi lahko rekli, da so bile prve, začetniške skladbe kot snop paralelnih žarkov iz različnih izhodišč. Le-ti potem med seboj divergirajo, tako da nekje med leti 1939 in 1942 opazimo najširši spekter različnosti. Konvergenca jih v prvih povojnih letih ponovno vodi do skoraj edinstvenega snopa vzporednih in istosmernih poti. Ta novi paralelizem, različen od izhodiščnega, je bil kratkotrajen, samo trenuten, naprej vodi pot v nova divergiranja. Oba kažeta samo relativne rezultate, ki se nanašajo predvsem na obvladanje tehničnih postopkov. Toda divergentni tokovi, ki jih obsegajo dela prvih samostojnih let, so dali zanimivo gradivo in nekaj uspelih kompozicij.

Tako pri Vučkoviću kot pri ostalih avtorjih te skupine zasledimo štiri razvojne faze. Prva zajema čas končanega študija, druga leta samostojnega dela do stilno-jezikovnega preloma, tretja obdobje, v katerem opažamo elemente tega preloma, in četrta stabilizacijo nove stilne podobe skladatelja.

V prvi fazi zasledimo dve osnovni stilni podobi: prva se nanaša na Hábova naziranja o modernem in sodobnem glasbenem jeziku in je najprej značilna za Vučkovića, Marićevo in Čolića, malo pozneje tudi za Ristića; Rajičić in Logar kažeta samo delno sprejemanje ekspresionističnih elementov, ki jih postavljata v poznoromantični okvir. Če je v tej fazi Ljubica Marić vse ostale parametre strukture podredila horizontali in linearnosti, je Vučković prav v razponu

vertikale skušal v tem trenutku najti neko svojo sintezo romantičnega in Hábovega glasbenega jezika.

Po začetniškem impresionističnem »Peronu«, ki je leta 1928 nastal v razredu M. Milojevića, je Vučković po prihodu v Prago v klavirski Mali suiti (1931) že pokazal radikalnejšo orientacijo, nagnjenost k hindemithovski objektivizirani polifoniji, ki se ne naslanja na harmonsko funkcionalnost. Ta antiromantična skladba najde potem v Godalnem kvartetu (1932), zboru »Podne«¹ (1933) in simfoniji (1933) konsekvентno nadaljevanje. Vse tri omenjene skladbe lahko razumemo kot pripravo za čisto ekspresionistično smer Vučkovićevega beograjskega ustvarjanja med koncem leta 1933 in polovico leta 1939. Prav tu se poskus realizacije omenjene sinteze romantičnih in Hábovih elementov strukturiranja najbolj izrazi. Če spremljamo linijo Vučkovićeve radikalnosti skozi omenjena dela, bomo videli, da pada od Male suite do Prve simfonije, a se v naslednji ustvarjalni fazi, v Beogradu, maksimalno afirmira in zaostri.

Razlogov za to je več. Vučkovićeve angažirana človeška in umetniška narava je bila odprta za najrazličnejše vtise in pripravljena za več vzporednih aktivnosti, obenem pa naklonjena klasificiranju dejstev in pojavov, njihovi sistematizaciji, povezovanju, sintezi. Bolj kot katerikoli drugi srbski skladatelj, bolj vsestransko je Vučković s svojim razumom kontroliral intuicijo in želel v umetniški fantaziji, ustvarjalnem procesu in analizi vseh tistih elementov, ki predstavljajo svet umetniškega dela, odkriti zakonitosti, zveze med vzroki in posledicami. Intelektualec široke kulture in prefinjene senzibilnosti, odprt za vse pojave in vrednosti iz preteklosti, je v Pragi predvsem želel, da bi se čim več naučil. Ni zanikal tradicionalnih glasbenih vrednot, podrobno jih je analiziral.² Vendar se je zaradi sodelovanja z glasbeno avantgardo odločil za glasbeni jezik češke moderne. Takrat je mislil, da se le-ta ujema z naprednimi političnimi idejami, ki si jih je že v Pragi prisvojil in so mu bile osnova za delo. Zgled je imel v poskusih Aloisa Hábe, ki je svoje glasbeno-teoretične misli vezal z ideologijo in družbeno angažiranostjo.

Vučkovićeve glasbene izobrazbe je bila pred prihodom v Prago skromna. Tam je to pomanjkljivost hitro odstranil. Občutil je potrebo, da novo pridobljeno uporabi, da pa pri tem le ostane v okviru tedaj aktualnih smeri. Odtod stilna nekoherentnost kvarteta in simfonije, mešanje starega in novega, kar pa ni očitek, ker izhaja prikupnost tedaj nastalih del ravno iz mešanja in prepletanja različnih večznanih elementov.

Godalni kvartet je bil napisan v razredu Rudolfa Karela na praškem konservatoriju, s Prvo simfonijo pa je Vučković diplomiral v mojstrski šoli Josefa Suka. Pri zboru »Podne«, ki stoji v romantič-

¹ Med njimi je nastal še četrttinski Trio za 2 klarineta in klavir, ki je izgubljen.

² O tem najbolj zgovorno priča kronološki pregled njegovih člankov, esejev in drugih publicističnih prispevkov teh let. Gl. Vučković V., *Studije, eseji, kritike*, Beograd 1968.

nem in hkrati ekspresionističnem okviru, je kompliciran in disonanten zborovski stavek povezan s socialno noto.³ Trio za dva klarineta in klavir je izgubljen.

Najzanimivejši primer Vučkovićeve kompozicijsko-tehnične podedbe iz te razvojne faze se zdi Godalni kvartet in ne Simfonija, saj je pri Simfoniji že samo dejstvo prvega stika z orkestrom postavljalo ovire in omejevalo realizacijo nekaterih rešitev. Razen tega so izrazito simfonični način razvijanja, jasna in pregledna forma (sonatna forma v prvem stavku, trodelni počasni drugi in rondo kot tretji stavek), obdelava tematskega in motivičnega gradiva skozi celo delo v smislu cikličnih motivov, dramske gradacije s pomočjo tematskega razvijanja, elementi tradicionalnega kompozicijskega postopka, ki ga je Vuković že uspešno obvladal. Novejše barve so koncentrirane predvsem v izrazito linearni strukturi dela, v ostri vertikali, v orkestraciji neoklasično objektiviziranega tipa, v kateri risba dominira nad barvo. Zato pripada ekspresionističnemu v Simfoniji pravzaprav samo zaostreni emocionalni tonus, bujnost in ponekod raztrganost glasbenega toka.

Godalni kvartet lahko glede na nekatere elemente njegove strukture klasificiramo kot ekspresionističen, čeprav se tudi še jasno čuti tradicija. Formalno je ta kvartet grajen tematično, a glede na odnos med horizontalo in vertikalo, pa tudi z vidika atonalne harmonije je čisto ekspresionističen.

Glasbeni tok prvega stavka kaže na primer dva osnovna glasbena materiala, na katera se naslanja zaokrožena celota. Prvi, ki bi ga lahko razumeli tudi kot nekakšno prvo temo pogojno vzete »sonatne« forme, bolje pa bi ga bilo označiti kot material a, kaže čisto ekspresionistično destrukcijo in ostrino. Sestavljen je iz karakterističnega motiva, ki se večkrat ponavlja (v osnovni obliki in v neke vrste inverziji), je značilen zaradi padajočih kvart, zaključí pa se na tonu cis. Tona cis in fis sta svojevrstni oporni točki, ki bi se ju dalo

ALLEGRO MOLTO

1
VL
2
VLA
VLC

³ Kompozicija na verze brata Mihaila Vučkovića je posvečena praškemu pevskemu zboru »Union«.

razložiti tudi v smislu tonalnega centra, čeprav o tonalnosti v ožjem pomenu besede tu ni moč govoriti. V omenjenem tematičnem materialu opazimo še razvejanost vodilne linije na več instrumentov, pravzaprav njeno sestavljenost iz kratkih motivov, ki se vežejo drug na drugega.

Dva prehodna takta vežeta prvi z drugim osnovnim materialom stavka (označimo ga kot *b*), ki se tudi večkrat ponavlja. Karakterizira ga kromatična figura v violi, ki daje osnovo za eksponirano gibanje v prvi in drugi violini z intervali zvečane kvinte in zvečane kvarte.

(ALLEGRO MOLTO)

The musical score is for four violins, labeled VL1, VL2, VLA, and VLC. It is in 2/4 time and marked (ALLEGRO MOLTO). The key signature has one sharp (F#). The first system shows measures 1-4. In measure 1, VL1 has a whole rest, VL2 has a half note (p), VLA has a whole rest, and VLC has a whole rest. In measure 2, VL1 has a half note (f), VL2 has a half note (fp), VLA has a half note (fp), and VLC has a half note (f). In measure 3, VL1 has a half note (fp), VL2 has a half note (fp), VLA has a half note (fp), and VLC has a half note (fp). In measure 4, VL1 has a whole rest, VL2 has a half note (fp), VLA has a half note (fp), and VLC has a half note (fp). The second system shows measures 5-7. In measure 5, VL1 has a half note (mf), VL2 has a half note (p), VLA has a half note (p), and VLC has a whole rest. In measure 6, VL1 has a half note (p), VL2 has a half note (p), VLA has a half note (p), and VLC has a whole rest. In measure 7, VL1 has a half note (p), VL2 has a half note (p), VLA has a half note (p), and VLC has a whole rest.

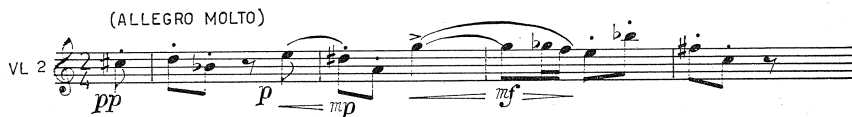
Sledi material, ki mu gre značaj vezanja in v katerem so prisotni motivi iz *a* in *b*; potem se ponavlja *a*, le s tem, da se ustavi na tonu d. S tem je končan prvi odsek prvega dela trodelne forme.

Daljši odsek (17 taktov), ki kot da ima razvojni karakter baročnega tipa, gradi v stalnem šestnajstinskem gibanju, realiziranem s komplementarno dopolnitvijo glasov, z motivi materiala *a*. Zatem dvakrat eksponira *b* (drugič razširjen), ponovno spremenjen *a*, sledi

svojevrstna codetta, ki zaključuje prvi odsek stavka, neko vrsto ekspozicije. Njena shema bi torej bila:

a	b	vez.	a	vez.	b	b ¹	a	codetta
5	2 + 5	9	5	iz a	5	12	5	13
				17				

Na mestu srednjega odseka stoji troglasni fugato s temo, ki jo sestavlja vseh deset tonov kromatične skale.



Na mestu, kjer naj bi se tema eksponirala četrtič, prehaja fugato v medstavek. Uvaja material *b*, ki je tudi tu dvakrat eksponiran, brez izmenjav v intervalski sliki ali absolutni tonski višini z ozirom na prvi del, potem pa prerase v široki, z mnogimi kontrapunktičnimi linijami prepleteni zaključni del z izmenjavo 2/8, 4/8 in 5/8 takta v vsakem sledečem taktu. Tretji del forme ima reprizni karakter. Prvi nastop materiala *a* je razširjen na čisto romantičen način: prvi in drugi takt se po eksponiranju dvakrat ponovita, šele potem sledijo tretji, četrti in peti takt. Iz tega materiala rase gradacija baročnega tipa, potem pa sledi material *b*, identičen s prvim nastopom v ekspozicijskem delu. Kratka unisona coda, grajena iz motivov materiala *a*, sklene stavek.

Vučković v kvartetu torej ni sprejel atematičnega koncepta. Svobodno modificira trodelno formo z nekimi potezami sonatnosti in samo v profilu tematike teži k ekspresionistični kvaliteti. V povezavi materialov, kontrapunktiranju in komplementiranju linij je poudarjena linearnost, logika prepletanja samostojnih, zelo razvitih in enakovrednih linij.

Že zaradi tega je podoba vertikale zelo disonantna, kar je rezultat manj ali več naključnih srečanj trenutnih presekov ali zastojev v toku linij. Toda pri Vučkoviću se vsaj ponekod občuti tudi skrb za značaj teh sozvokov, tendenca, da bi bila njihova struktura čimbolj raznovrstna. Toda v njih ni noben ton tuj ali disonanten, ker za skladatelja disonanca ne obstaja, medsebojni odnosi takih sozvokij pa niso urejevani na osnovi nikakršnih klasičnih pravil za povezavo akordov.

Po vrnitvi v Beograd in začetni afirmaciji v domači glasbeni sredini se avtorji iz omenjene praške skupine razvijajo že bolj samostojno. Za spremljanje tega razvoja je morda najzanimivejši ravno Vučković, ob njem pa še Rajičić in Ristić, delno tudi Logar. V njihovih opusih namreč zasledimo tri osnovne značilnosti ekspresionistične stilne usmerjenosti v Srbiji, ki bi jih pogojno lahko imenovali čisti (Vučković), romantični (Rajičić) in konstruktivistični ekspresionizem (Ristić). Pomen te klasifikacije se kaže predvsem v njenih

posledicah za povojni razvoj teh osebnosti in za celotno podobo sodobne srbske glasbe, ki se še danes uresničuje v istih okvirih.

O »čistem«, schönbergovskem ekspresionizmu iz njegove pred-dodekafonske faze, je mogoče govoriti samo v nekaterih Vučkovičevih skladbah. Prepričan v pravilnost in edino možno odločitev sodobnega skladatelja za linijo Schönberg-Hába, je Vučković v času med letom 1933 in polovico leta 1939, ko so že razvidni elementi njegovega stilnega preloma, največ pozornosti posvečal glasbeni publicistiki in znanosti. Že takrat, ko je njegovo teoretično in skladateljsko prepričanje bilo še povsem radikalno, je pisal, da »nadaljnja deformacija deformacije«⁴ ni mogoča, da so možnosti izčrpane in da bi bilo treba iskati izhode v obnovitvi folklorne, v neoklasični orientaciji ali pa v nadaljnji razširitvi četrtonskega sistema. Toda njegova odločitev se v komponiranju še ni ustavila ob prvih dveh možnostih. Vsaj takrat še ne. Želel je pojasniti in opravičiti tiste parametre najbolj avantgardne glasbe, ki jih je čutil kot potencialne ustvarjalne možnosti svojega časa in samega sebe. Napredno ideologijo in avantgardna izrazna sredstva je istovetil. Zato se je navdušil za »agitacijsko umetnost... (ki je danes) edini pravilni in možni način umetniškega izražanja«,⁵ za formo, ki je zanj pravi izraz »umetnosti kolektiva«. V poudarjanju družbene funkcije glasbe je šel tako daleč, da je absolutno glasbo proglasil za »izraz meščanske kulture«, za »apologijo formalizma individualizma«,⁷ in jo omejil samo na »materialno umetnost« in ne umetnost.⁸ Odločil se je brez omejitve za programsko glasbo, sprejemanje izraznih sredstev Schönbergovega kroga pa je povezal z določenimi izvenglasbenimi vsebinami. Trdil je, da je »moderna glasba le element umetnosti, in to tehnični, formalni.«⁹ Tako gledanje pa takoj odvrže: »... a mi kot nasprotniki formalizma in artificializma, torej larpurlartizma, nismo mogli proglasiti sam netematični stil za uporabno umetnost, ampak le specialno uporabo tega netematičnega stila v kompozicijah s konkretno družbeno koristno **izvenglasbeno vsebino** (podčrtal V.V.), ki pa ga niti v snu nismo mislili imputirati našim kompozicijam iz časa, ko smo še pisali absolutno glasbo (1932).«¹⁰

Ko je tako definiral avantgardno glasbo z družbeno koristno vsebino, je Vučković svoje avantgardne skladbe pojasnil kot »opuščanje najbolj specifičnih principov stare tonalne glasbe, pa tudi njene ornamentalne vsebine«, kot skladbe, ki vodijo v novo uporabo

⁴ Vučković V., *O četrtonske muzici* (1936), v: Studije, kritike, članci, 1968, 361.

⁵ Vučković V., *Umetnost kolektiva*, v: Studije, kritike, članci, 50.

⁶ ibidem, 50.

⁷ Vučković V. in Marić Lj., *Jedan dokument o kulturnoj politici kod nas* (1934), ibid., 664.

⁸ ibidem, 665.

⁹ ibidem, 665.

¹⁰ ibidem, 666.

glasbenih elementov v »uporabni glasbi — kot umetnosti, ki ji je absolutna glasba le material.«¹¹

Ko je zaostрил to misel do končnih konsekvenc, je na vprašanje, ali glasbeni elementi (melodija, harmonija, ritem in forma), ki vsi skupaj tvorijo glasbeno delo, istočasno dajejo temu delu tudi značaj umetniškega dela, — odgovoril negativno: »Umetniško postane tedaj, ko dobi še eno komponento — programsko vsebino«, ker »programska vsebina ni glasbeni, temveč umetniški element.«¹² Isto negativno stališče do larpurlartizma in poudarjanje potrebe socialne osnove glasbe je še leta 1933 proklamiral v »strassburškem manifestu«,¹³ v »Umetnosti kolektiva« leta 1934 pa je odvisnost umetniške tematike v agitacijski umetnosti pogojil s »kulturno, politično in razredno zavestjo umetniških konsumentov, ki da je istočasno merilo upravičenosti točne določene umetniške tematike kot tudi nujnih reproduktivnih sredstev; iz njihove funkcionalne pogojenosti izhaja tisto, kar imenujemo čistost stila.«¹⁴ Že leta 1935 je Vučković v svoji »Materialistični filozofiji umetnosti« čisto jasno postavil formulo: »Vrednost umetnine je mogoče objektivno določiti samo, če za kriterij vzamemo njen specifični družbeni pomen.« V tem trenutku je mislil, da »netematična glasba« najbolje odgovarja takim zahtevam.

Ko je tako pojasnil upravičenost uporabe najbolj avantgardnih izraznih sredstev, če so podrejena socialnemu momentu, se je Vučković pravzaprav znašel na pozicijah nemškega povojnega ekspresionizma, ki veže eksplozivnost in destruktivnost umetniških zasnov z ostro izraženo tendenco socialnega protesta proti nečloveškosti in neurejenemu življenju. Toda Vučkovićeви vzori niso bili samo glasbeni in ne samo zahodnoevropski. Srbski nadrealizem je po svoji revolucionarni periodi (1929—33) ravnokar prišel v obdobje, ko se podredi potrebam revolucije, da bi v književnosti in likovni umetnosti kmalu zatem prišlo do razcepa med pristaši nadrealistične revolucije in pristaši socialne socialistične revolucije.

V tej umetnostni atmosferi so Vučkovićeви nazori dobili svoje potrdilo, upravičenost in soglasnost z aktualnimi dogodki v srbskem umetniškem okolju. Osnovni problem, ki ni bil samo njegov, je bila potreba, da se glasbeno-izrazna sredstva najbolj avantgardne glasbe opravičijo in prikažejo kot družbeno nujna. Seveda se je tudi v maloštevilnih opusih iz tega časa gibal v okviru svojih teoretičnih premis. Toda zdi se, da je občutil, da v svojih razmišljanjih še ni prišel do konca, do definitivnih sklepov. Komponiral je malo, a stilno precej izčiščeno. Kar je prinesla ta njegova ustvarjalna faza, je danes dragoceno za spremljanje zakonitosti zgodovinskega razvoja srbske glasbe. Tedaj pa so to bile skladbe, ki jim ni bilo mesta v srbski

¹¹ ibidem, 651.

¹² Vučković V., *O uticaju apsolutne umetnosti na razvoj umetničke forme*, ibid., 657.

¹³ ibidem, 651.

¹⁴ Vučković V., *Umetnost kolektiva*, 1934, ibid., 52—53.

glasbeni sredini, a so bile realizirane v soglasju z estetiko, ki jo je takrat proklamiral njihov avtor. Stilno so, gledano z vidika Schönbergovega ekspresionizma, najbliže skladbi »Erwartung« tega ustvarjalca.

V recitatorskih zborih, formi, ki je imela predvsem uporabno, praktično družbeno funkcijo, je Vučković videl možnost približanja širokih ljudskih krogov glasbi s pomočjo aktualnega, a umljivega teksta. Bili pa so hibridne oblike, za avditorij sprejemljive le po tematiki, tuje pa po svoji glasbeni strani, ki je bila realizirana z najradikalnejšim jezikom. Med najbolj uspela dela te vrste spada Vučkovičev recitativni zbor »Čelik se topi«¹⁵ iz leta 1934, napisan na tekst njegovega brata Mihaila. Namenjen je bil za izvedbe v fizikalni dvorane univerze, kjer so mladi študentje in delavci, komunisti, predstavljali najrazličnejšo poezijo v načinu zborovskih recitacij, ponavadi s preprosto glasbeno spremljavo. »Čelik se topi« je bil v tem načinu eno najzahtevnejših del. Iz njega je razvidno gibanje Vučkovičeve razvojne linije po študiju, ki je bila radikalnejša od tiste v praškem obdobju. Edina trdna komponenta je z izvajalskim zbornim ansamblom pogojen ritem, drobna strukturiranost skladbe po odsekih, od katerih je po fakturi vsak drugačen, praviloma pa prinaša tudi izmenjavo takta in drugačno metrično razdelitev; glasbeni tok ustvarja vtis popolne fragmentarnosti. Glasba je pravzaprav osnova za tekst, ki ima socialno angažirani ekspresionistični profil. Intenzivnost ekspresije in afektivnost teksta sta še bolj potencirani z glasbo. Zdi se, da je Vučković tu dobil realno možnost, da preizkusi nova sredstva, ki so ga zanimala.

Zborovski part (moški in ženski zbor) sta realizirana na način schönbergovskega »Sprechgesanga«. Vučković ostaja v okviru latentne melodike teksta, pazi na pravilno akcentuacijo (kar ni več primer v »Dveh pesmih«). V originalu so opušteni ključi, ker avtor ne želi določiti absolutne tonske višine recitiranega teksta; deklamacija je tonsko le relativno diferencirana.

Glasbeno osnovo realizirajo tri lesena pihala (oboa, klarinet, fagot) in tri godala (violina, viola in violončelo). Tudi v njej je zaslediti že omenjeno sosledje drobnih odsekov, fragmentov, brez kakršnega koli ponavljanja ali reminiscenc. Glasbeno tkivo je atematično in povsem atonalno, intervalna slika skrajno zaostrena. Edino logičnost bi lahko v tej kompoziciji iskali v dejstvu, da vsak nov fragment pravzaprav poudarja eno jezikovno komponento, boljše detalj, ki je nekako okostje določenega fragmenta. Vse to naj ilustrira kratek fragment iz ekspresionistične epizode ogromne intenzivnosti s popolnoma samostojnimi linijami, v katerih dominirajo, kot v vsej skladbi, intervali kvart. Ritmična struktura vsakega glasu in tkiva v celoti je komplicirana, takt se stalno menja. Edino središče prav-

¹⁵ Ohranjene so tri Vučkovičeve skladbe te vrste. Razen omenjene sta to še »Metro« (1934), s spremljavo komornega ansambla, in »Ej, kuli« na tekst revolucionarne kitajske lirike, s spremljavo klavirja. Tekst za »Metro« je napisal prav tako Mihailo Vučković.

zaprav predstavlja ton *a* v oboi, ki je edina opora raztrganemu melodičnemu toku.

System 1:

- HOR:** *Ju - ri, hu - ji, zu - ji, zu - ri, cu - ri* *mo - ra* *bregovi*
- OB:** *če - lične re - ke* *gradovi*
- CL b:** *p*
- FG:** *pp* *p* *mp*
- VL:** *PIZZ* *mp* *mf* *ARCO* *sub. f*
- VLA:** *PIZZ* *mp* *sub. f*
- VLC:** *pp* *p* *mp*

System 2:

- HOR:** *stotine, hiljade očiju* *hiljade ruku*
- OB:**
- CL b:**
- FG:**
- VL:**
- VLA:**
- VLC:** *mp*

Duo za dve flauti, posvečen P. Miloševiću in tudi iz leta 1934, je izgubljen. Zato lahko Vučkovićevo nadaljnje vztrajanje v smeri schönbergovskega ekspresionizma sledimo v Dveh miniaturah za klavir iz let 1935-36. Avtor jima je dal podnaslov »Iz mojega glasbenega dnevnika«. Čeprav v njegovem opusu nimata važnejšega mesta, sta značilni za zastavljeni problem. Tendencia, da povsem ostane v okvirih, ki so definirani s Schönbergovimi zgodnjimi atonalnimi skladbami za klavir (npr. Tri skladbe za klavir iz leta 1908 ali Šest skladb za klavir op. 19 iz leta 1911), je privedla Vučkovića do protislovij, ki jih lahko opazimo tudi v omenjenih Schönbergovih delih. Tonalnih odnosov tu ne zasledimo. To je tipična schönbergovska svobodna atonalnost, kjer je glasbeni tok podrejen samo kontrapunktični logiki svobodnih linij. V klavirski fakturi ni več romantičnih prijemov, leva in desna roka sta druga od druge neodvisni. Toda končna konsekvenceca tudi tu, kakor pri Schönbergu, izostane. Priznavaajoč vlogo starega Vučković mehanično postavlja nasproti novo, zdi se kakor da stalno niha med potrditvijo in negiranjem, med »intuicijo« in sistemom. Ker je smatral, da je umetnik svoboden in neomejen v izbiri sredstev, je upravičena njegova izbira, ki atonalno vertikalno kombinira z nekaterimi tematsko-formalnimi elementi, ki so očitna recidiva preteklosti. Mislimo predvsem na formalno stran teh miniaturn. Čeprav je forma svobodna, rapsodična, bi tehniko strukturiranja težko bilo gledati kot dosledno atematično, ker se nekateri fragmenti, motivi, tematska jedra ponekod vračajo. Ta tehnika vračanja, ponavljanja fragmentov, le inicira neke vrste tematsko delo, rezultat pa je razvijanje, ki neizbežno nosi elemente romantične tehnike razvijanja. Glasbeni tok je zato dinamičen, kontinuiran, akcentirana ekspresivnost, afektivnost te glasbe pa nosi v sebi več romantičnega kot ekspresionističnega. V tem protislovju med izbiro sredstev leži razlog stilne nehomogenosti miniaturn, ki so po vertikali, melodiki, ritmičnih shemah povsem ekspresionistične, po elementih forme, razvijanja, nekaterih impresionističnih situacijah in sočnih romantičnih vzletih pa pričajo o istočasni nezmožnosti opuščanja preteklosti.

Bolj čisto, stilno rigorozno sliko dajeta Dve pesmi za sopran in pihalni trio iz leta 1938, Vučkovićevo brez dvoma najbolj uspelo delo v okviru tega načina komponiranja, vsekakor pa eno najvrednejših del predvojnega srbskega ekspresionizma. Tudi tukaj ni mogoče prezreti paralele s schönbergovskim načinom dela, predvsem iz skladb »Erwartung« in »Pierrot lunaire«. Vučković je omenjeni skladbi komponiral zelo angažirano in se je zavedal, da sta mu uspeli. Tudi njegov namen je bil povsem določen, izvedba na XVI. festivalu SIMC v Londonu leta 1938.¹⁶ V ekspresionistični okvir ne

¹⁶ Skladba je bila najprej izvedena v Beogradu 18. marca 1938, zatem 18. junija 1938 v Londonu. Se istega leta je bila tiskana v založbi Collegium musicum, posvečena pa Fani Politeo, skladateljevi ženi, ki je z njim delila svetovni nazor.

sodita samo glede na elemente svoje glasbene strukture, ampak tudi zaradi socialne angažiranosti in jasno eksponirane ideje na način, ki je bil značilen za »Čelik se topi«. Prav ti razlogi ideološke narave so Vučkovića napotili, da je v ciklusu povezal dve pesmi različnih avtorjev in različnih epoh, toda dva teksta, ki ju ideja veže v celoto. »Protivnosti« so na tekst kitajskega pesnika Pei-Lo-Tiena, »Golubovi« pa na verze komponistovega prijatelja, angažiranega člana napredne literarne levice, Radovana Zogovića.

Ansambl, ki ga je Vučković izbral, je v soglasju s stilnim okvirom skladbe. Sopran, vokal, tretiran na način Sprechgesanga, dopolnjen z instrumentalnim ansamblom, ki že z izbiro instrumentov govori o tendenci k objektivnemu, hladnemu zvoku (oboa, klarinet in fagot), vse to je tretirano povsem antiromantično.

Struktura pesmi je prekomponirana. Zasledimo lahko male celote, formirane po principu enorodnosti fature, ki nimajo tematske funkcije. Pesmi ne kažejo gradacije, ki bi bila v centru ali pa na koncu pesmi, kot je to slučaj v romantičnem samospěvu. Vsaka pesem ima več vrhov in antiklimaksov, ki so drug ob drugem, po načelu ekstremnih kontrastov na malem prostoru, kar je tako tipično za ekspresionistično tehniko strukturiranja glasbenega dela.

Štiri linije so obravnavane enakopravno. V zasnovi sopranskega parta ne vidimo nobene razlike nasproti partom instrumentov, kot bi v instrumentalnih linijah zaman iskali logike vsakega instrumenta posebej ali pa njegovo gibanje v okvirih, ki bi bili tipični za instrument v smislu romantične estetike in prakse. Kakor bi bili izenačeni po funkciji in nalogah, v registrih, ki jih praksa preteklosti ni smatrala za najbolj odgovarjajoče za vsak določeni instrument. Reprodukativni problemi so zato zelo veliki, tako za sopranistko kakor tudi za instrumentaliste.

Če bi glede na glasbena izrazna sredstva iskali najbolj zanimiv parameter te skladbe, bi se vsekakor ustavili pri ritmu. Linearni, polifonski način glasbene misli v skladbi, v kateri vertikala ne kaže svoje avtonomne logike, je le-ta stopnjeval, skupaj z ekspresionistično intenzivirano vsebino, ostro, hipertrofirano vokalno intonacijo, ki je predvsem naslonjena na zelo razvit ritem vznemirjene človeške besede. Kot da je vsa pozornost skoncentrirana na ekspresivnost intonacije, tako da bi težko govorili o izraznih efektih ritma. Glasbena govorica je tu, kot je to primer pri Schönbergu, za razliko od Stravinskega, Bartóka ali Prokofjeva, sorodna preakcentirani govorniki besedi. Ta poldeklamacija, ki jo srečamo v vokalnem partu, je prenesena tudi na instrumentalno melodiko, v kateri prav tako ne zasledimo regularne, pravilne akcentiranosti. Skoraj vsak tekst prinese novo ritmično linijo. V akcentuaciji je mogoče pogosto opaziti, da so dinamični akcenti na metrično najslabših delih. Princip kvadratnosti skoraj povsem izgubi svoj pomen. Ne zasledimo melodično-ritmične periodičnosti, v fakturi ni harmonskih kompleksov, ki se gibljejo enakomerno. Samo v detaljih, v čisto kratkih kompleksih, se ta ritmična svoboda in nepravilnost za kak trenutek prekine z

nastopom kratkih, ritmično pravilnejših epizod na isti način, kot se disonantna, atonalna vertikalna včasih intarzira s sledovi akordov klasične strukture, ki v kontekstu, v katerega so postavljeni, delujejo skoraj bizarno:

20

MENO MOSSO

ff *pp* *p* *ffp*

A a-ko pi-ta-te šla zna - či ta gungu - la. Šap-nuče: i-de Mandarin.

ff *fp* *tr* *ffp*

ff *pp* *ppp* *ffp*

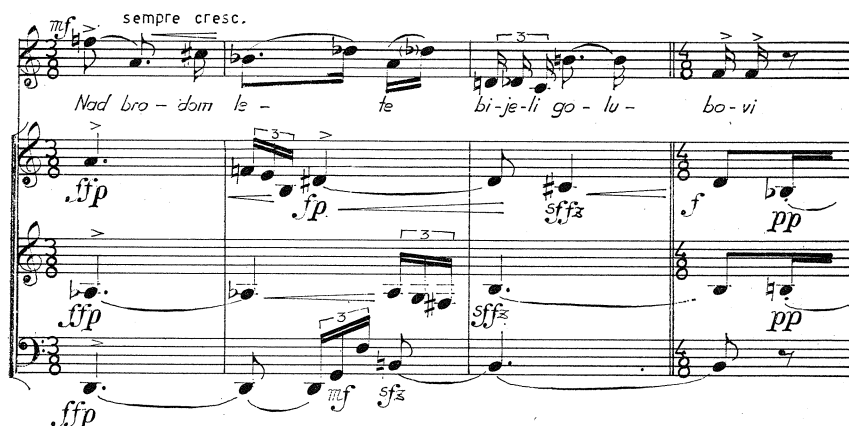
ff *fp* *ffp*

V zelo razviti in komplicirani ritmiki učinkujejo občasna pravilna ponavljanja tonov, ki imajo tudi svojo melodično funkcijo, skorajda kot oporišče. Najpogosteje so to triole ponavljanjih tonov, ki se jih lahko oprimejo tako izvajalci kot poslušalci. Ti mali ostinati, samo pogojno tako imenovani, imajo tudi neke vrste harmonsko funkcijo, ker se tak ponovljeni ton slušno sprejema tudi kot občasna tonika odnosno kot center glasbenega toka. Te situacije sicer niso zelo pogoste, ker se taka triola skoraj redno komplicira z ostalimi glasovi, ki prevzemajo ritmično gibanje in dopolnjujejo tonoporišče z disonantno intervalnostjo.

Polifonsko obravnavanje glasbenega tkiva je vplivalo tudi na občasno komplementarnost ritma, ki se praviloma javlja v primerih kompliciranosti kakega drugega glasbenega parametra, kot je to v naslednjem primeru, kjer mirnejši ritmični tok v instrumentalnih partih daje oporo emotivno razgibanemu, intonativno zahtevnemu vokalnemu partu.

Linija kaže tako v vokalnem kot tudi v instrumentalnem partu popolno svobodo. Tu najdemo največ intervalov kvarte, septime, none. Sekundni premiki se pogosto vežejo v kvartna sozvočja, motivi so nemirni, z nakopičenimi ostrimi intervali. Nagli zastanki ali prekinitve rušijo njen tok, popolna samostojnost vsake linije v fakturi otežkoči slušno sprejemanje glasbenega poteka kot »melodije«.

Za razliko od mnogih skladb, ki so realizirane s podobnimi izraznimi sredstvi, sta »Dve pesmi« delo z nedvomno glasbeno vsebino. Tehnični postopek, določen način strukturiranja glasbene snovi, ima svojo notranjo logiko in smisel. Celota, ki je pred nami,



govori o skladateljevem okusu v izbiri in povezovanju tehničnih sredstev in postopkov, predvsem pa o izraziti glasbeni zasnovanosti, ki daje postopku smisel. »Dve pesmi« sta zato eden tistih primerov literature srbskega glasbenega ekspresionizma, v katerih se dosledna, dobro realizirana stilna opredelitev povezuje z ustvarjalno potenco in rezultira kot umetniško relevantno delo.

Čeprav sta bili ti pesmi za srbsko glasbeno sredino novi in šokantni, sta bili dobro sprejeti tako pri publiki kot tudi kritiki. Zanimivo je, kaj o njiju misli Milojević. V svoji oceni¹⁷ ju je smatral kot »zlato, zdravo sredino« in konstatiral, da je Vučković »intenzivno zakoračil... na realna umetniška tla.« Zanimivo je, koliko je vsebinska zasnova pesmi, njuna socialna nota, uspela zamegliti Milojevićev pogled. Najbolj čist primer srbskega glasbenega ekspresionizma je zaradi te izrazne dimenzije bil sprejemljiv za komponistakritika, ki je uporabo najbolj avangardnih tehnično-kompozicijskih postopkov lahko opravičil edino z določenim vsebinskim podtekstom. V isti kritiki Milojević piše, da se ta realna tla že stikajo z »bogatimi sredstvi moderne tehnike, ki začenja izgubljati sestavine kapricioznosti in postaja konstruktivna v polnem umetniškem smislu besede.« In kot da želi opravičiti Vučkovića, ker je v tej skladbi uporabil tako malo že znanega, pravi Milojević, da je to »jasno umetniško stališče svobodne odločitve, ampak tudi upravičeno«, da to ni »glasba šablone, ampak je glasba«, in da zato, »ker je glasba, niti ne pomišljamo na sredstva, ki se jih je avtor poslužil; toda tudi ta sredstva, zelo smela, imajo svojo realno osnovo. To je pridobitev za našo moderno.«¹⁸

Nadaljnje Vučkovićevo ustvarjanje daje vtis naglice. Idej je bilo veliko, časa premalo. V treh letih, kolikor mu jih je še preostalo, je komponiral številne opuse, med njimi dve simfoniji, balet, sim-

¹⁷ Milojević M., *Povodoma jedne manifestacije naše muzičke moderne*, Politika, 21. marca 1938.

¹⁸ ibidem.

fonične poeme. Toda ni več vztrajal na naziranjih, ki jih je zagovarjal v svojih dosedanjih razpravah in dokazal v »Dveh pesmih« in sorodnih skladbah. Že sledeče delo, »Ali Binak«, kaže elemente preloma. Po »Ali Binaku« je metamorfoza šla hitro, brez dilem in zastankov, v glavnem že izven ekspresionističnih stilnih okvirov.

Ko govorimo o povojnem stilnem zaostajanju srbske glasbe, največkrat pozabljamo, da je njene začetke treba iskati že v predvojnih skladbah. Tudi vzroki za prelom so zaznavni že v tistih dilemah, ki se porajajo iz ponovnega postavljanja bistvenih vprašanj o cilju umetnosti, posebno pa o njenem odnosu do revolucije. Te dileme pa so bile že del predvojnega časa. Vsaka umetnostna veja jih je prelomila na svoj način. Omenjeno zaostajanje glasbe za književnostjo in likovno umetnostjo je tu precej manjše. Že od leta 1932 so se slišali vzporedno z avangardističnim zamahom v glasbeni praksi in teoriji tudi drugačni glasovi. Konflikt v stališčih, najprej latenten, postaja okrog leta 1938 odkrit in oster ter se v letu 1939 končuje s teoretičnim, takoj nato pa tudi praktičnim priznavanjem novega realizma.

Tudi v glasbi je mogoče spremljati odmeve idej, ki so v književnosti in likovni umetnosti že pri koncu tretjega desetletja privedle do socialne umetnosti, kritične nasproti nadrealizmu in zelo aktivne vse do prehoda v fazo novega realizma (1935). Misel, da mora umetnost predvsem služiti revoluciji, se je že leta 1936 afirmirala kot teorija, ki ima značaj dogme. Čeprav kot obdobja socialističnega realizma lahko v srbski umetnosti označimo šele čas med leti 1945 in 1948 (v glasbi do 1950), so misli, ki jih je spodbudil znani konflikt v okviru literarne levice, misli, podprte s stališčem, da umetnost mora imeti določeno družbeno vlogo in se mora približati masam, misli, ki jih zasledimo v celi Evropi, že v času novega realizma, torej med leti 1935 in 1941 privedle v beograjskem kulturnem okolju do debat in konfliktov. V času, ko so se v literarnih revijah bojevali zastopniki dveh naziranj o sintezi umetnosti in revolucije, zasledimo na straneh glasbenih časopisov prav tak proces. Bil je na bazi dveh osnovnih dilem, ki sta leta 1939 prerasli v zahtevo: glasbeno delo mora odražati določeno ideologijo in biti v službi revolucije, glasba ne sme in ne more biti privilegij salona in malomeščanstva, temveč mora biti dostopna širšem krogu. Odtod do pojmovanja, da mora glasbeno delo imeti folklorno podlago in da morajo biti izrazna sredstva čimbolj enostavna, ni bilo več daleč. Že leta 1932 je o teh problemih govoril P. Markovac, ki sicer kot izhod še ni priporočil folkloro (to je storil šele 1938), temveč vračanje k realistični metodi, nadaljevanje tradicij Musorgskega in ustrezno vzgajanje publike. Vučkovićeve misli o naprednosti v glasbi so bile v tem trenutku, kot smo videli, še povsem neizkristalizirane. Spet je folkloro v središču pozornosti, zlasti možnosti njene aplikacije s pomočjo sodobnih izraznih sredstev. To je bil najkonkretnější element, o katerem so srbski avtorji imeli določeno mnenje. V njem so videli antipoda kozmopolitizmu, dekadenci artizma evropskega tipa. Tem problemom

je bila posvečena polemika v *Zvuku* 1935, ki jo je vodil A. Dobronić. Posebno ostro pa je to vprašanje med leti 1932 in 1934 postavil Živković.¹⁹ V radikalni usmeritvi mlade generacije srbskih avtorjev je videl nevarnost za avtohtono nacionalno kulturo, v njihovem delu nevarno dejavnost in vpliv na okolje, premalo ideološke podlage in malo družbene angažiranosti v njihovi glasbi. Med prvimi v Srbiji je trdil, da se nacionalna glasbena kultura v sredini, ki ima tako malo tradicijo, ne more uspešno razvijati brez vztrajnega in postopnega grajenja na osnovah folklore in vzpostavljanja kontakta s poslušalci. Vučković je v polemiki z Živkovićem²⁰ zavrnil očitek o premajhni družbeni angažiranosti srbskih avantgardistov in mnenje, da ideologija socialne umetnosti ni v soglasju z artizmom glasbene tehnike in avantgardnih izraznih sredstev. Ta polemika iz leta 1934 kaže, kako malo jasna je bila takrat misel o družbeni funkciji umetnosti in odnosu med ideologijo in izraznimi sredstvi. V naslednjih letih, letih novega realizma v drugih umetnostnih zvrsteh, postajajo tudi v glasbi stvari jasnejše. Levo orientirani skladatelji se odločajo za vprašanje prisotnosti določenega družbenega stališča v svojih delih. Dilema je le v tem, kako naj se izbirajo sredstva, da bi se to moglo realizirati. Vzporedno z največjim zagonom glasbenega ekspresionizma polagoma vstajajo dvomi v njegovo pravilnost. Ko Rajčić, Logar, Ristić intenzivno komponirajo, se kaže v delu Vučkovića, Marićeve in Čolića, ki so izrazito levo orientirani, zastoj. Situacija se posebno zaostri v času 1938-39, ko z ene strani doživlja glasbeni ekspresionizem svoj višek in svoje najčistejše trenutke, z druge pa se v strokovnem tisku razvijajo ideje o potrebnosti drugačne podobe srbske glasbe, neredko v tonu proglasov in lekcij.

Poizkusi afirmiranja socialne ideje na področju glasbe so bili pogosto ponesrečeni, toda misli o družbeni koristnosti in angažiranosti so iz književnosti in likovne umetnosti pomalem le prodirale tudi sem. In kot je bilo treba v literaturi razpravljati o vprašanju nove poetike, tako je bilo tudi v glasbi potrebno iz nebuloznih splošnih izjav in površnih formulacij preiti k jasnejšim stališčem. Te nehvaležne naloge se je lotil Vučković.

Svojo spremembo je realiziral ostro in zavestno in jo pojasnil teoretično. Samo eno njegovo delo, »Ali Binak« iz leta 1939, stoji med skrajno ekspresionističnima Dvema pesmima iz leta 1938 in programske uverture »Ozareni put«, kjer so sredstva že poenostavljena in je forma tradicionalna. Sledi vrsta podobnih del. Teoretična pot pa je bila daljša. Vučković je namreč uvidel, da publika ne more storiti to, kar je storil sam, identificirati napredno ideologijo in sodobni glasbeni izraz. Želel pa se ji je približati in na določen način nanjo delovati. V trenutku popolne politične angažiranosti se je odločil, da na nov način vskladi svoje družbene in politične ideale

¹⁹ Živković M., *Opasne pojave u savremenoj muzici*. Muzički glasnik, 1933, št. 3, 56–59.

²⁰ Vučković V., *Muzički fašizam i njegovi eksponenti kod nas*, v: Studije, eseji, kritike, 1968, 658.

s svojo glasbeno govorico. Skladbe, ki jih poslej piše,²¹ so pravzaprav reakcija na dogajanje okrog njega. Stilno so najbližje neoklasični, obsegajo elemente romantike, po metodi pa so realistične. Teoretično je prišel do mnenja, da je novi glasbeni realizem okvir, ki najbolj odgovarja srbski glasbi v tem trenutku, socialni tendenci v umetnosti in revolucionarni situaciji v politiki.

Edina skladba, ki govori o Vučkovićevi dilemi v času 1938-39 in navaja prelom, ki je v »Ozarenom putu« že povsem jasen, je uvodna glasba za načrtovani cikel »Došljaci« ali »Pjesme Ali Binaka« na Zogovićeve tekst in še nekaj skic za nadaljnji glasbeni tekst. Kot je prej izbiral tekste in vsebine angažirane družbene tematike, tako je bila tudi sedaj izhodiščna točka lirika, ki na senzibilen, a sodoben način govori o življenju Šiptarjev na Kosovu.

Uvodna glasba rapsodične strukture, razdeljena na šest kontrastnih odsekov, še v ničemer glede na glasbeno strukturo ne govori o spremembi tiste Vučkovićeve podobe, ki jo poznamo iz »Dveh pesmi«: atematsko-atonalne, z logiko razpletanja raztrganih, nervoznih linij z velizimi intervali kot osnovo organiziranja glasbenega materiala, brez kakršnekoli aluzije na ambient, v katerem je locirano dogajanje in obsežena mentaliteta ljudi. Za ilustracijo naj bo samo nekaj prvih taktov z dvanajsttonsko uvodno linijo viol velikega razpona, grajeno iz intervalov kvarte, kvinte, none, brez terce ali sekste, z nervoznim ritmom. Vstop prvih in nato drugih violin, s kontrapunktirajočimi linijami iste zasnove, samo še bolj zaostri disonantni zvok.

ANDANTE CON MOTO

Toda, več značilnosti kompozicijske tehnike v nadaljnjem toku uvodne glasbe kot tudi iz skic particelle za prvo pesem ciklusa in

²¹ »Ozareni put« (1939), »Zaveštanje Modesta Musorgskega« za godalni orkestar (1940), balet »Čovek koji je ukrado sunce«, po pripovedki s socialno poanto češkega revolucionarja J. Wolkerja (1940), »Bolnica v julske jutru« na Zogovićeve tekst (1941), »Burevesnik« po Gorkem (1941), II. simfonija s programskim podtekstom, ki govori o vojnih strahotah (1941), kantata-oratorij »Herojski oratorijum« (na fragmente Bune na dahije in Njegoševga Gorskega vijenca), (1942).

pa fragmenti tematskih idej za ostale pesmi, opravičuje klasifikacijo »Ali Binaka« kot prve skladbe, v kateri Vučković že razmišlja o določenem vračanju k tradiciji. Dolgi orgelpunkti, ilustrativne poedivosti, ki jih implicira tekst, mehkejša linije, v vertikalni vse bolj pogosta konsonantna sozvočja, ponavljanje motivov ali linij v ritmičnih ali intervalskih variantah, vse to govori o novi Vučkovićevi podobi, o iskanju načina, ki naj bi predstavljal logično nadgradnjo tradicionalnih osnov.

Nadaljnje Vučkovićeve orkestralne skladbe samo potrdijo konsekvence, ki so bile pogojene že v tem iskanju. Od takrat pa do leta 1950 je bila srbska glasba v izbiri tèm in oblikovanju glasbenega materiala neoromantična, po metodi pa v okvirih socialističnega realizma. To je bilo obdobje protislovij in kriz, iskanj in dvomov, ki so postopoma prešli v nova valovanja in čvrstejše impulze, kakršni so se afirmirali po letu 1950.

SUMMARY

The technical and stylistic development of Vojislav Vučković, who belongs to the generation of Serbian composers born between 1900 and 1910, the generation that studied at Prague and that, apart from traditional compositional knowledge, brought with them the wish to advance the avantgarde schoenbergian principles, falls into four phases. The first starts with the time when he finished his studies, the second is represented by the years of independent work up to a stylistic break, the third comprises works which reflect elements of this break, whereas in the fourth comes the stabilization of a new style.

After his first, not yet mature, impressionist composition "Peron" (1928) Vučković, having come to Prague, reveals a more radical orientation in the piano Little Suite (1931); he gives tribute to hindemithian, objectified polyphony that does not rest on any harmonic functionalism. This antiromantic work receives its most consistent continuation in the String Quartet (1932), the chorus "Midday" (1933) and the First Symphony (1933). All three compositions can be considered a preparation for this expressionist Belgrade phase, from the last months of 1933 to the first half of 1939. It is here that his attempts at a structural synthesis of romantic and Haba's elements are most evident. For analysis, the first movement of the String Quartet was used; it is not completely athematic, and Vučković, while freely modifying a ternary form with some sonata touches, strives for expressionist qualities only in the profile of thematics. With linearity in the fore the vertical picture is rather dissonant, being more or less accidental in the flow of independent lines.

It is Vučković's work after his return to Belgrade that "pure", schoenbergian dodecaphonic expressionism is attached to. In the period 1933 to 1939 he actually devoted most of his attention to musical journalism. Wishing to justify all those parametres of avantgarde music that he felt to carry potential creative possibilities of his time, Vučković set a sign of equation between progressive ideology and avantgarde means of expression; composing also in a similar way he only reaffirmed the postulates of the postwar German expressionism. He combined explosive and destructive ideas with sharply expressed tendencies of social protest against inhumanity and unsettled life. Models were at hand also in Serbian lite-

rary surrealism that, after its revolutionary period (1929—1933), had just reached the border of succumbing to the needs of revolution. Vučković now composes little but stylistically pure works within schoenbergian coordinates approximating "Die Erwartung". On the threshold of this creative stage one finds narrative choruses (Melting Steel), but as a composer at his best he shows himself in Two Songs for soprano and wind trio (1938), one of the most worthy works of Serbian prewar expressionism.

Vučković's further development carries traces of haste. During the three years that were left to him he composed many works (two symphonies, a ballet, symphonic poems). However, he did not remain on the standpoint he had been defending in his theoretical works and had proved with the Two Songs and with some other compositions. Already "Ali Binak" contains elements of a break. From now the metamorphosis went quickly, without dilemmas and mostly outside expressionist waters. The theoretical transformation took longer. Vučković realized that the public was not able to do what he had done, that is — to set the sign of equation between progressive ideology and contemporary expression; and on the other hand he wanted to approach and influence the public. At the moment of complete political commitment he chose a new way of bringing his social and political ideals in accord with his musical language. Compositions he writes now are strictly speaking reactions to events around him. Stylistically they come closest to neoclassicism containing also romantic elements, as regards method they are realistic. As a theorist he had come to the conclusion that new musical realism was the most suitable stylistic framework for Serbian music in moments of social tendencies in the arts and of the revolutionary situation in politics.