
СТУДИЈЕ

Чланак примљен 15. 12. 2000.
УДК 78.036(497.11)

Роксанда Пејовић

ОДРАЗИ FIN DE SIÈCLE-a НА СРПСКУ МУЗИКУ

– покушај стилског сагледавања –

Раздобље српске музике од краја 19. века коментарисано је, анализирано и проучавано захваљујући композиторима и критичарима, историчарима музике и музиколозима. Обележено је Стеваном Мокрањцем, изузетном личношћу српске музике, али и представницима композиторске мисли који су у својим делима прихватили савремена стилска струјања. Њихово стваралаштво је посматрано у чланцима, аналитичким прилозима и историјама српске музике. Запажања о стилској припадности музике ове генерације композитора била су изрицана, сходно карактеру написа, уз размишљања о њиховим делима, најчешће без већих образложења. Дубље су конципиране анализе појединих опуса и жанрова које су начинили Милоје Милојевић и савремени музиколози. Било је размимоилажења у стилском атрибуирању управо оних композиција које су биле типичне за европски *fin de siècle*.

Стилско одређење епохе мањег временског интервала или генерације стваралаца повлачи историјске, књижевне и уметничке одреднице, заправо заснива се на друштвеној и културној клими доба. И поред тога што књижевност, уметност и музика немају и не могу да имају идентични развојни процес, оне су неодвојиве у времену у коме постоје, те показују сродне стилске особине. Међутим, свака од њих има специфичности које се не могу подвргнути заједничким параметрима. Српски композитори су дела савремених књижевника који су били у току европске модерне облачили претежно у романтичарско или романтичарско-импресионистичко рухо.

Касноромантичарски музички језик дефинисан, као уосталом и раноромантичарски, у европским романтичарским стилским оквирима, и импресионистички стилски елементи – са закашњењем су приспели у Србију; када су се појавили, српско музичко стваралаштво је било у водама раног романтизма, тако да се са њима могу паралелно пратити од почетка 20. века, а потом упоредо са новокласицизмом и експресионизмом. Два стила су имала

највише заступника међу српским композиторима: национални стил, чији су се заступници користили народним музичким идиомима, најпре са раноромантичарском, а затим са касноромантичарском музичком подлогом, и касноромантичарски са елементима импресионизма или без њих. Западноевропски утицаји са краја прошлог столећа рефлектовали су се на делима српских композитора рођених од седамдесетих до деведесетих година истог века. Они нису размишљали о стилском заједништву које се на различите начине проширило “целом Европом, од Француске до Русије, од Енглеске до Шпаније”,¹ што не значи да се није одразило и у њиховој музици.

Ови представници српске модерне могли су по завршетку студија и у Београду да слушају веристичке опере (од око 1920. године), затим дела Дебисија (Claude Debussy), Дикаа (Paul Dukas) и Франка (César Franck) од 1923, Лалоа (Edouard Lalo) и Вагнера (Richard Wagner) од 1926. и 1928, а нешто раније и вокалну лирику Брамса (Johannes Brahms), Волфа (Hugo Wolf) и Рихарда Штрауса (Richard Strauss).² Имали су прилике да читају написе о Маснеу (Jules Massenet), модерној музичкој драми и француској музици (од 1912. године),³ а касније да се упознају са аналитичким студијама о српским, југословенским и иностраним музичким делима.

Историјски пресек српског музичког стваралаштва од 1900. до 1941. године показује трајање раног романтизма до око 1914. године и истовремену појаву касног романтизма и импресионистичких елемената од 1903. године. Ако су Крстић и Бинички само у извесним композицијама дотакали касни романтизам, остајући приврженици раног романтизма, Пауновић, Стојановић и Селесковић су га се доследно придржавали. Коњовић и Милојевић су прошли кроз фазу романтизма, одредивши се за касноромантичарски стил, често у јединству са импресионистичким елементима, не заобилазећи утицаје фолклора који им је дуго година био примарна преокупација. Милојевић је своја интересовања управио и према експресионизму, а Христић није напуштао стилско двојство касног романтизма и импресионизма.

Продор српских романтичарских композитора у касни романтизам, подстакнут без сумње карактером текста којим су се инспирисали, често је био у јединству са народним мелосом. Долазио је из Минхена и Беча, од деведесетих година 19. века до 1902, из места школовања Биничког и Крстића у доба зреле фазе европског импресионизма, а манифестовао се у сценској музици за *Љиљана и Оморику* (1900) и у првој српској изведеној опери *На уранку* (1903) Станислава Биничког, минхенског, Рајнбергеровог (Joseph

¹ J. Stenzl, Vorwort, *Art Nouveau. Jugendstil und Musik*, Zürich, 1980, p. 5.

² Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво, 1831–1941*, Београд, 1984, стр. 18.

³ М. Милојевић, “Жил Масне”, *Српски књижевни гласник*, 1912, књ. 29, св. 4, стр. 319–320; исти, “Модерна музичка драма”, *Српски књижевни гласник*, 1914, књ. 32, св. 6, стр. 456–465; исти, “О француској музици”, *Политика*, 1919, бр. 4259, стр. 1–2. Један од каснијих студиозних радова Милоја Милојевића односи се на делатност Рихарда Штрауса (*Звук*, 1933–1934, бр. 8–9, стр. 285–322).

Rheinberger) ученика (између 1895. и 1899. године), у коришћењу врсте лајт-мотива у првом делу, на начин израстања једних из других и наговештаја сценских догађања,⁴ и у веристичкој подлози опере⁵ у односу на карактер либрета, коришћење прокомпонованих одломака слободне структуре интензивних збивања (на супрот затвореним нумерама типичним по застоју радње), оркестра који тумачи ситуацију, позноромантичарску хармонију и декламативну мелодику у служби драмске експресије.⁶ Показао се и у хоровима Петра Крстића, који је студирао у Бечу код Фукса (R. Fux) између 1896. и 1902. године, нарочито у онима из двадесетих година на стихове Густава Крклеца (*Девојка и ветар, Од врбе свирала*): “Крстићу-драматичару, који није успео да оправда назив музичке драме у опери *Зулумћар*, каткад је полазило за руком да у хоровима оствари не само психолошку илустрацију већ и тренутке искрених драмских узбуђења; у тим моментима посебно је дошло до изражаја његово владање хорском декламацијом текста... као и познавање релативно савремених позноромантичарских хармонских средстава”.⁷

Захваљујући Пауновићу, Стојановићу и Селесковићу касни романтизам је приспео у Београд из Прага, Лајпцига, Беча, Штутгарта, Минхена и Женева, где су га они прихватили између 1904. и 1922. године, када сигурно није више био међу модерним стилским правцима, и придржавали су га се до краја живота (Стојановић је умро 1957. године). Повремене Пауновићеве и Селесковићеве склоности ка импресионизму нису измениле њихову интегралну стилску оријентацију. Касноромантичарски музички језик био је код Миленка Пауновића, прашког и лајпцишког ђака (студирао је у Прагу између 1907. и 1908, а у Лајпцигу код Регера /Max Reger/ и Крела /Stefan Krehl/ од 1909. до 1911), у служби музичке драме у Вагнеровој традицији и на основама српског националног идиома (*Смрт мајке Југовића, Divina tragedia, Ченгић-ага*, између 1911. и 1923), али и Брукнерових (Anton Bruckner) достигнућа у *Југословенској симфонији* из 1914 (придавана је импресионистичка атмосфера другом ставу овог дела). Најдоследнији поборник касноромантичарског језика Петар Стојановић, дипломант Бечког конзерваторијума (1904. код Фукса и Хојбергера /R. Heuberger/), није одступао од брамсовских и штраусовских утицаја у делима мајсторске форме и веште оркестрације, али ни од Вагнерове концепције музичке драме (*Блаженкина заклетва* из 1934). Вагнеровом мелодиком дугог тока, али и оном речитативног каракте-

⁴ Commentator, *Љилан и оморика*, балет у пет чинова, написао Бранислав Нушић. Музика од Ст. Биничког, *Звезда*, 1900, књ. 2, св. 4, стр. 478–482.

⁵ Основна литература која је коришћена у овом чланку: S. Đurić-Klajn, “Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji”, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb, 1962. и V. Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, 1969.

⁶ M. Masnikosa, “Opera Na uranku Stanislava Biničkog”, *Stanislav Binički – zbornik radova*, Beograd, 1991, стр. 83–121.

⁷ J. Bojović, “Horske kompozicije Petra Krstića”, *Petar Krstić – zbornik radova*, Beograd, 1986, стр. 203–204.

ра, инспирисао се и Сава Селесковић, као и звуком великог новоромантичарског оркестра на студијама у Штутгарту, Минхену и Женеви (код О. Барблана, од 1919. до 1922). Ове особине су присутне у његовој симфонији *Душевни утисци* (1928), али прозирна фактура и мелодијске контуре сродне импресионизму у симфонијској свити *Бескућник* (око 1930) сведоче о његовом приближавању импресионизму.

Мање су закаснала стилска опредељења Коњовића, Милојевића и Христића, који су у српски музички живот ступили око 1903. године. Они су, заправо, по композицијама инспирисаним музичким фолклором типичнији представници *fin de siècle*-а од Пауновића, Стојановића и Селесковића, зато што су у својим делима интегрисали позни романтизам и импресионизам, оба стилска правца тога доба. Мада њихово стваралаштво није изгубило касноромантичарску подлогу, од односа касноромантичарских и импресионистичких параметара у сваком поједином опусу зависила је њихова већа или мања блискост једном од ова два стила, те су стога поједина дела ових музичких стваралаца била различито стилски атрибуирана. Коњовић се лагано ослобађао традиције, али је у међувремену уобличавао своју касноромантичарску инспирацију, оживљавајући је повремено импресионистичким колоритом, нарочито у соло песмама, већ од првих опуса штедро стављајући их у службу националне стилске оријентације, чији је био изразити заступник. Милојевићева стилска тражења, која су ишла и до експресионизма, обухватила су и композиције на националној основи, али без губљења интернационалног полазишта. Она су била пресудна и за његово враћање импресионизму и за специфичан третман народног мелоса, заправо за готово непрепознавање народне мелодије у касноромантичарској фактури последњих опуса. Христићево композиторско стваралаштво је касноромантичарског израза обојеног импресионизмом.

Од 1903. године, у којој је изведена опера *На уранку*, Петар Коњовић је показао склоности ка касноромантичарском и импресионистичком изразу у окружју музичких стваралаца који су, инспирисани народним мелодијама, компоновали поглавито на класично-романтичарској подлози. На студијама у Прагу (код Штекера /K. Steker/, између 1904. и 1906. године) слушао је композиције Вагнера, Шарпантјеа /Gustave Charpentier/, Грига /Edvard Grieg/, руских и чешких мајстора; по сопственим речима тада није познавао Дебисијева дела.⁸ Тим је занимљивија и нова чешка импресионистичка варијанта, која се испољила у песмама око 1906. године, као “продор новог смера, импресионизма и његових звуковних квалитета”⁹ у песмама *Chanson, Ноћни лотос* и *Ноћ*, односно као “танана лирика и импресионистичке боје” у *Ноћном лотосу* (1917) и песми *Ја носим лик твој у души*, а затим у виду импресионистичких боја у хармонији *Луде Јеле* и *Ђул-девојке*.¹⁰

⁸ N. Mosusova, “Lirika Petra Konjovića”, *Zvuk*, 1967, бр. 75–76, стр. 1–10.

⁹ С. Ђурић-Клајн, *op. cit.*, стр. 653.

¹⁰ В. Перичић, види напомену 5, стр. 192–193.

Непосредни импресионистички утисци везане су за вокалну лирику Коњовићевог младалачког периода и поред асоцијација на овај стил у инструменталним композицијама.¹¹ Анализирајући Коњовићева рана издања соло песама, међу којима је била и *Chanson*, Милојевић 1910. није указао на њена импресионистичка својства: то је тек учинио 1939, придруживши јој *Ноћ* и извесне песме из збирке *Моја земља* (1903–1938), сматрајући да је Коњовић импресионистичко-експресионистичком правцу “све одређеније прилазио” до 1936. године, и у обрадама народних мелодија, и у Коштани.¹² Он је, наиме, до својеврсног јединства романтизма и импресионизма приспео у раним делима, непосредно после упознавања ових стилова на чешком тлу. Касније се користио импресионистичким елементима у оквирина других стилских опредељења.

Сусрети Милоја Милојевића са европском музиком били су у Минхену за време студија код Клозеа (F. Klose), између 1907. и 1910. и у Француској од 1917. до 1919. године. Пошто је као критичар и музички писац био у току збивања у српској и југословенској музици, компетентно је дао увид и у сопствено музичко стваралаштво: чуо је импресионистичке боје у *Нимфи* (1908), у модерним обрадама народних мелодија, у *Молитви мајке Југовића звезди Даници*, *Звонима* и песмама *Гозбе на ливади* (1930); експресионистички му је звучало *Ћутање*, а конструктивистички импресионизам (!) је представљао подлогу *Врло топлог дана* и *Мајке*.

У сваком напису о Милојевићевим композицијама, од текста Славка Остерца, поводом композиторове педесетогодишњице, до монографије из пера Петра Коњовића, историјских приступа и аналитичких радова, надограђивана су и незнатно мењана већ изречена мишљења. Остерц је утврдио извесне чињенице од којих се није одступило у односу на оријентисаност Милоја Милојевића према Мокрањцу, романтици, импресионизму и експресионизму, са увек присутним подсвесним националним стилем који је био ауторов дуг традицији. “Национални романтизам” је чуо у композицији *Дуго се поље зелени*, а *Слутњи* је приписао новоромантичарску тоналну основу, са хроматиком у мелодици и хармонији. У *Плавим легендама* (1924) је наслућивао Дебисија и Мусоргског, сматрајући их импресионистичким ноктурнима, а у *Херцеговачкој усаванци* (*Анина песма*) асоцијације на клавирски стил Брамса и импресионистичку атмосферу. За разлику од Остерца, који је *Нимфу* оценио као импресионистичку песму прозачне клавирске деонице и апартне акордике,¹³ Стана Ђурић-Клајн ју је подвргла под

¹¹ Мелита Благојевић сматра да се оне могу наћи у симфонијским варијацијама *На селу* (1915), у *Симфонијском триптихону* (1935) и *Јадранском капричу* (1936) (Стилски профил Коњовићеве оркестарске музике, *Живот и рад Петра Коњовића*, Београд, 1989, стр. 45–50).

¹² М. Милојевић, “П. К. Божински, Песме за један глас и клавир”, *Српски књижевни гласник*, 1910, књ. 25, св. 4, стр. 298–305; исти, “О савременој југословенској уметничкој соло песми”, *Српски књижевни гласник*, 1939, књ. 58, св. 2, стр. 96–107; исти, “Модерна музика код Југословена”, *Српски књижевни гласник*, 1936, књ. 47, св. 5, стр. 349–356.

¹³ S. Osterc, “Doktor Miloje Milojević. O pedesetogodišnjici rođenja”, *Zvuk*, 1935, бр. 1, стр. 1–8.

Штраусове утицаје, као и другу песму *Јапан* (1909) и симфонијску поему *Смрт мајке Југовића* (1921). “Печат импресионизма” је открила у соло песмама по француским песницима, у збирци *Четири комада за клавир* (1917), *Косовској свити*, *Мелодијама и ритмовима са Балкана* (1942) и *Камејама* (1937–1942).¹⁴ Сматрало се, насупрот овом гледишту, да су Милојевићеве узори у Француској били Дипарк (Henri Duparc), Шосон (Ernest Chausson), Форе (Gabriel Fauré), Северак (Déodat de Severac) и Шмит (Florent Schmitt) (тек се касније помињао Дебиси) и да *Јесења елегија* звучи као романса П. И. Чајковског.¹⁵ Ова различита стилска атрибутирања нису случајна, већ показују заједничка својства европске музике fin de siècle-а, која нису потицала из истих извора.

Импресионизам је послужио као спона између Милојевићевих интернационално оријентисаних композиција и оних насталих под утицајем народног мелоса у којима је одбацио стереотипну класично-романтичарску хармонизацију, користећи се средствима која су одговарала обрадама народних напева – акордима без терце, празним квинтама, модалним каденцама, унисонима, вишезвучима у екстремним регистрима и звучним арабескама.¹⁶

Властимир Перичић је стилски одредио велики број Милојевићевих дела.¹⁷ У касноромантичарска стилска остварења уврстио је *Слутњу* (1912), *Молитву усред поља* и *Песму орла*, по смелом вођењу гласовне деонице и блиставој клавирској пратњи, затим *Смрт мајке Југовића* са наглашеним штраусовским узорима и најзад *Sehr heisser Tag* као “крајњу консеквенцу романтичарског стила”. Групи композиција романтичарско-импресионистичке фактуре припадале су штраусовске “драматичне песме са бујном клавирском пратњом, али и оне уздржане, упола ариозне и упола декламативне мелодике и суптилне боје импресионистичке мелодије”. *Нимфа* и *Звонима*, песме по француским текстовима, касноромантичарских су и импресионистичких одлика, док је синтеза, тачније јединство регеровске хроматике и импресионистичког колорита, остварена у *Камејама*. Импресионистичка атмосфера прати други став Сонате за виолину и клавир у h-mollu (1924), *Четири комада за клавир* и клавирске *Мелодије и ритмове са Балкана* – ова збирка деликатног и транспарентног инструменталног парта ближа је Фореу него Дебисију, што се не би могло тврдити за *Собареву метлу* (1923), која, и поред надреалистичке песничке подлоге, дугује импресионизму.

У двама аналитичким студијама о Милојевићевим клавирским композицијама и соло песмама из 1986. године, чији су аутори Мирјана Живковић и Кораљка Кос, откривени су непознати детаљи микроструктуре Милојевиће-

¹⁴ С. Ђурић-Клајн, *op. cit.*, стр. 663.

¹⁵ П. Коњовић, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд, 1954.

¹⁶ Р. Пејовић, “Однос Милоја Милојевића према музичком фолклору”, *Rad XI kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Novom Vinodolskom* 1964, Zagreb, 1964, стр. 489–490.

¹⁷ В. Перичић, *op. cit.*, стр. 282–296.

вих композиција, а у погледу стила потврђена су ранија гледишта, с тим што су допуњена подацима о израстању Милојевићевих касноромантичарских преокупација и о њиховом коначном обликовању.¹⁸ Наиме, франковски звук се већ осетио у *Постлудијуму* романтичарских *Минијатура* (1905–1912), а брамсовско, па и вагнеровско хармонско мишљење у соло песмама. Сагледавања последњих клавирских композиција кроз призму словенског импресионизма (*Мелодије и ритмови са домака Шаре, Дрима и Вардара*, 1942) имало је одговарајући пандан у соло песмама и у сугестији да је Милојевић “у међународним релацијама најближи Шимановском” (Karol Szymanowski). Још два запажања: Милојевић је у последњим делима дошао, поред “властите варијанте експресионизма” у соло песмама, и до јединствених импресионистичко-експресионистичких искустава у клавирском опусу. Ако се Коњовић после раних вокалних опуса повремено враћао импресионистичким стилским елементима, Милојевић је, sazревајући као композитор, импресионистичку обојеност композиција минхенског периода усмерио ка снажнијем продору импресионизма, сједињујући га са романтизмом – овај стил је увек остајао као подлога са које је полазио у истраживању нових стилова.

Стеван Христић (1885–1958) је компоновао у касноромантичарском стилу већ за време студија у Лајпцигу (од 1904. до 1908. код Крела /St. Krehl/), што се види по сценској музици за *Чучук-Стану* (1907), али је, изгледа, у Симфонијској фантазији за виолину и оркестар (1908) из тог периода показао, осим Брукнерових узора и словенске имагинације,¹⁹ још и импресионистичко-веристичке одлике,²⁰ које ће бити карактеристичне за његово потоње стваралаштво. Вокална лирика компонована пре 1919. године (*Ластавица, Била једном ружа једна, Елегија, Бехар*) показује веристичке карактеристике, час декламативне, час белкантистичке мелодике.²¹ Међутим, за време боравка у Москви и Паризу (1910–1912), Христићев композициони колорит је добио пастелне боје и импресионистичке одсјаје,²² флуидност и прозачност (хор *Звезда*)²³, али са још увек присутним веристичким акцен-тима (хор *Јесен* из 1910).²⁴ У младалачким хоровима, сродним *Васкрсењу*, преплићу се италијански веристички и импресионистички, можда романски

¹⁸ М. Живковић, “Стилско-стваралачка кривуља о Милоју Милојевићу у огледалу његових композиција за клавир”, *Милоје Милојевић композитор и музиколог – зборник радова*, Београд, 1986, стр. 76–81; К. Кос, “Пјесничко-глазбене слике Милоја Милојевића”, *ibidem*, стр. 83–108.

¹⁹ С. Ђурић-Клајн, *op. cit.*, стр. 67.

²⁰ В. Dragutinović, “Stevan Hristić (povodom dvadesetpetogodišnjice kompozitorskog rada)”, *Zvuk*, 1933, бр. 6, стр. 201–206.

²¹ В. Перичић, *op. cit.*, стр. 282–284.

²² С. Ђурић-Клајн, *op. cit.*, стр. 672.

²³ М. Милојевић, “*Сутон*, музичка драма Стевана К. Христића”, *Српски књижевни гласник*, 1925, књ. 16, св. 8, стр. 631; Б. Драгутиновић, види напомену 20.

²⁴ Види напомену 21.

импресионистички изрази: њихова типична италијанска мелодика блиска је *Тоски* и *Мадам Бетерфлај*, док импресионизам звучи у хармонији и оркестрацији.²⁵ У веристичко-импресионистичком јединству опере *Сутон* (1925) осећају се утицаји Маснеа, Пучинија (Giacomo Puccini) и Рихарда Штрауса: оркестар подвлачи психолошка стања и догађаје, а атмосфера је дочарана, на начин латинске школе, богато изнијансираном мелодиком, од речитатива до широког мелодијског даха. Символистичка драма либрета, оркестар и третман асопрагната који прелази у *agioso* указују на импресионистичке приступе, док је хармонија у преплитању достигнућа веризма и импресионизма; извесна удаљавања од Дебисијевог односа према лајтмотивима који оцртавају расположења показују се у Христићевим лајтмотивима ликова и ситуација.²⁶

Романтичарско-импресионистички израз још је очигледнији у *Дубровачком реквијему* (1930), густог, звучног хармонског колорита заснованог на вишезвучима засићеним хроматиком и соло песмама које преваходно евоцирају импресионистичку атмосферу (*Вече на шкољу, Новембар, Поноћ*).²⁷ Ипак, ни у једној композицији Христић није искључиви импресиониста: ако се приближава импресионистичкој форми или постиже колористички третман оркестра и фактуре, у хармонији и мелодици преовлађују веристички елементи (*Поноћ, Поема зоре*); уколико су изразитије импресионистичке хармоније и фактура, форма је другачија (*Звезда, Вече на шкољу, Новембар*); равнотежа импресионистичких и позноромантичарских елемената постигнута је у *Дубровачком реквијему* и *Новембру*, а преовлађивање импресионистичких изражајних средстава имамо у *Појми зоре* и у хору *Звезда*.²⁸

Милојевић и Христић су готово истовремено прихватили романтичарско-импресионистичка изражајна средства. Не само да их се Христић доследније придржавао већ их је, бар у извесним композицијама, снажније амалгамисао, особито захваљујући хармонској и оркестарској компоненти, те је однос романтизма и импресионизма од Коњовића до Христића ишао ка њиховом потпуном сједињењу, односно ка уобличењу у стилски израз.

И када су се, од 1925. године, у српском музичком животу појавили млади композитори новокласичне и експресионистичке стилске оријентације, Коњовић, Милојевић и Христић су наставили да стварају паралелно са њи-

²⁵ М. Милојевић, "Васкрсење", *Српски књижевни гласник*, 1912, књ. 18, бр. 11, стр. 862–868; М. Живковић, "Значај композиторске личности Стевана К. Христића (поводом јубилеја 25-годишњице)", *Музички гласник*, 1933, бр. 4, стр. 73–77; М. Ковачевић, "Улога и третман хора у ораторијуму *Васкрсење* Стевана Христића", *Стеван Христић и његово доба – зборник радова*, Београд, 1985, стр. 25–41.

²⁶ М. Милојевић, види напомену 24; В. Перичић, види напомену 21; М. Масникоса, "Функција принципа рада са лајтмотивима у драматуршкој концепцији опере *Сутон* Стевана Христића", *Стеван Христић и његово доба – зборник радова*, Београд, 1985, стр. 70–98.

²⁷ М. Милојевић, "О савременој југословенској уметничкој соло песни", *Српски књижевни гласник*, 1939, књ. 58, св. 2, стр. 96–107.

²⁸ Т. Поповић, "Елементи импресионистичког стила у стваралаштву Стевана Христића", *Стеван Христић и његово доба – зборник радова*, Београд, 1985, стр. 42–69.

ма, задржавши привилегован положај и примарно место у музичком стваралаштву – сигурно је да су њихова дела била присутнија у тадашњем Београду од опуса њихових млађих савременика. Одмах по завршетку Другог светског рата модификован је романтичарски стил српских композитора, а импресионистички елементи су се задржали у траговима, показујући своју присутност и у стваралаштву оних композитора који их нису директно прихватили као одразе fin de siècle-а.

Прилог I (1900–1934)

Година	Композиције
1900.	С. БИНИЧКИ: <i>Љиљан и оморика</i> , балет
1901.	Б. ЈОКСИМОВИЋ: <i>Женидба Милоша Обилића</i> , опера
1902.	П. КРСТИЋ: Скерцо d moll, оркестар С. МОКРАЊАЦ: X руковет, хор
1903.	С. БИНИЧКИ: <i>Еквиноцио</i> , сценска музика и <i>На уранку</i> , опера; <i>По пољу је киша пала, Спава мома, Зејнаби, Кад ја видјех очи твоје</i> и <i>Да су мени очи твоје</i> , песме (пре 1903)
1904.	С. МОКРАЊАЦ: <i>Козар</i>
1905.	П. КРСТИЋ: <i>На Липару</i> , увертира С. МОКРАЊАЦ: XI руковет, хор
1906.	С. МОКРАЊАЦ: XII руковет, хор и Три статије, хор (1906/07)
1908.	С. МОКРАЊАЦ: XIV руковет, хор С. БИНИЧКИ: <i>Сељанчице</i> , хорови
1909.	С. МОКРАЊАЦ: XV руковет, хор
1910.	Ј. МАРИНКОВИЋ: <i>Поточара</i> , за хор, сола и клавир
1911.	И. БАЈИЋ: <i>Кнез Иво од Семберије</i> , опера М. ПАУНОВИЋ: <i>Смрт мајке Југовића</i> , уводна музика Ј. МАРИНКОВИЋ: <i>Кантата Доситеју Обрадовићу</i>
1912.	М. ПАУНОВИЋ: <i>Divina tragedia</i> , музичка драма К. МАНОЈЛОВИЋ: <i>Из шумадијских гора</i> , хор (1912/14)
1914.	М. ПАУНОВИЋ: <i>Југословенска симфонија</i>
1918.	П. СТОЈАНОВИЋ: <i>Смрт јунака</i> , симфонијска поема К. МАНОЈЛОВИЋ: Псалам 137 (<i>На рекама вавилонским</i>)
1919.	П. КРСТИЋ: <i>Лето у срцу, Девојка и ветар</i> и <i>Од врбе свирала</i> , хорови К. МАНОЈЛОВИЋ: <i>Жалне песме</i> , хор (1919–20)
1923.	М. ПАУНОВИЋ: <i>Ченгић-ага</i> , музичко-драмска трилогија
1927.	П. КРСТИЋ: <i>Зулумћар</i> , опера
1928.	С. СЕЛЕСКОВИЋ: <i>Душевни утисци</i> , симфонија
1930.	С. СЕЛЕСКОВИЋ: <i>Бескућник</i> , симфонијска свита (око 1930)
1934	П. СТОЈАНОВИЋ: <i>Блаженкина заклетва</i> , музичка драма

Прилог II (1903–1941)

- | Година | Композиције |
|--------|---|
| 1903. | С. БИНИЧКИ: <i>На уранку</i> , опера
П. КОЊОВИЋ: <i>Сан заспала и Севдах</i> , песме |
| 1904. | П. КОЊОВИЋ: <i>Дитирамб и Дижимо браћо чаше</i> , хорови |
| 1905. | М. МИЛОЈЕВИЋ: <i>Минијатуре</i> , за клавир (1905/12) и Гудачки квартет
П. КОЊОВИЋ: <i>О погледај, Под пенцери и Најтежи грех</i> , песме; <i>Моја земља</i> , песме за глас и клавир (1903/38) |
| 1906. | П. КОЊОВИЋ: <i>Вечерња песма, Ноћ, Chanson, Ишчекивање и Под пенцери</i> , песме
М. МИЛОЈЕВИЋ: <i>Песме</i> (1906–12) |
| 1907. | П. КОЊОВИЋ: <i>Симфонија</i> , с moll
С. ХРИСТИЋ: <i>Чучук-Стана</i> , комад са музиком |
| 1908. | М. МИЛОЈЕВИЋ: <i>Пред величанством природе</i> (1908–1920)
С. ХРИСТИЋ: <i>Симфонијска фантазија за виолину и оркестар</i> |
| 1910. | П. КОЊОВИЋ: <i>Нане кажи тајку и Тама</i> , песме
С. ХРИСТИЋ: <i>Јесен</i> , хор; <i>Била једном ружа једна, Ластавица, Елегија и Бехар</i> |
| 1912. | С. ХРИСТИЋ: <i>Васкрсење</i> , ораторијум
М. МИЛОЈЕВИЋ: <i>Слутња</i> , хор и <i>Јесења елегија</i> , песма |
| 1915. | С. ХРИСТИЋ: <i>Опело</i>
П. КОЊОВИЋ: <i>Ја носим лик твој у души</i> |
| 1916. | П. КОЊОВИЋ: <i>Сабах и Чекање</i> , песме
М. МИЛОЈЕВИЋ: <i>Méodies populaires serbes</i> , песме |
| 1917. | П. КОЊОВИЋ: <i>Први гудачки квартет, Женидба Милоша Обилића (Вилин вео)</i> , опера; <i>Балада, Народна песма, Попевка, Ноћни лотос и Празна ноћ</i> , песме
М. МИЛОЈЕВИЋ: <i>Четири комада</i> , за клавир, <i>Песме на француске стихове и Нутпе au soleil</i> , песма |
| 1918. | П. КОЊОВИЋ: <i>Загорски пејзажи</i> , женски хор и клавир (1918/37) |
| 1921. | М. МИЛОЈЕВИЋ: <i>Смрт мајке Југовића</i> , симфонијска поема |
| 1922. | П. КОЊОВИЋ: <i>Песма о двоје</i> |
| 1923. | М. МИЛОЈЕВИЋ: <i>Собарева метла</i> , балет |
| 1924. | М. МИЛОЈЕВИЋ: <i>Прва соната за виолину и клавир, h moll и Три песме на немачке стихове</i> (1924/42), <i>Плаве легенде</i> , песме и <i>Пир илузија</i> , хор |
| 1925. | С. ХРИСТИЋ: <i>Сутон</i> , музичка драма |
| 1926. | П. КОЊОВИЋ: <i>Кнез од Зете</i> , музичка драма
М. ЛОГАР: <i>Први гудачки квартет</i>
П. МИЛОШЕВИЋ: <i>Сонатина за клавир</i>
М. ТАЈЧЕВИЋ: <i>Седам балканских игара за клавир</i> |

1927. С. НАСТАСИЈЕВИЋ: *Међулушко благо*, музичка драма и Сабор, симфонијска свита
М. ЛОГАР: Други гудачки квартет
1928. П. КОЊОВИЋ: *Коштана*, опера
П. МИЛОШЕВИЋ: Гудачки квартет
М. ТАЈЧЕВИЋ: *Четири духовна стиха*, хор
1929. М. ЛОГАР: *Musique à ton bébé*, клавир
1930. П. МИЛОШЕВИЋ: Симфонијета
С. ХРИСТИЋ: *Дубровачки реквијем*, за мешовити хор и соло сопран, *Вече на шкољу*, *Новембар*, *Поноћ* и *Шпанске песме*, песме (после 1930)
М. МИЛОЈЕВИЋ: *Муха и комарац*, хор и *Гозба на ливади*, песма
1931. М. ЛОГАР: *Четири сцене из Шекспира*, опера и *Весна*, симфонијска поема
1932. Љ. МАРИЋ: Дувачки квинтет
1935. М. МИЛОЈЕВИЋ: *Ритмичке гримасе*, за клавир
С. РАЈИЧИЋ: Прва симфонија
1936. П. КОЊОВИЋ: *Симфонијски триптихон* и *На селу*, симфонијске варијације
М. ЛОГАР: Рондо-увертира за оркестар, *Легенда о Марку*, циклус песама за глас и клавир (оркестар)
1937. КОЊОВИЋ: *Јадрански капричо*, концерт за виолину и симфонијски оркестар и Други гудачки квартет
М. МИЛОЈЕВИЋ: *Камеје*, за клавир (1937–42)
М. ЖИВКОВИЋ: *Зелена година*, народна балетска сцена
1939. М. МИЛОЈЕВИЋ: *Интимна*, свита за гудачки оркестар
С. РАЈИЧИЋ: Други гудачки квартет
М. ВУКДРАГОВИЋ: *Симфонијска медитација*
1940. С. РАЈИЧИЋ: *Под земљом*, балет
В. ВУЧКОВИЋ: *Човек који је украо сунце*, балет, *Завештање Модеста Мусоргског*, за гудачки оркестар и *Озарени пут*, симфонијски приказ
М. ЖИВКОВИЋ: *Дечија соба*, опера за децу
1941. М. МИЛОЈЕВИЋ: *Ритмови сељачких игара* и *Визије*, за клавир
В. ВУЧКОВИЋ: *Весник буре*, симфонијска поема и Прва руковет
М. РИСТИЋ: Прва симфонија

САЖЕТАК

Раздобље српске музике од краја 19. века обележено је Стеваном Мокрањцем (1856–1914), изузетном личношћу српске музике, али и представницима композиторске мисли који су у својим делима прихватили савремена стилска струјања. Каснор-

мантичарски стилски елементи могу се пратити у српском музичком стваралаштву од почетка 20. века, а потом упоредо са новокласицизмом и експресионизмом. Два стила су имала највише заступника међу српским композиторима: национални стил, чији су се заступници користили народним музичким идиомима, најпре са раноромантичарском, а затим са касноромантичарском музичком подлогом, и касноромантичарски са елементима импресионизма или без њих.

Захваљујући Станиславу Биничком (1872–1942) и Петру Крстићу (1877–1957) касни романтичарски стилски елементи долазили су из места њиховог школовања, из Минхена и Беча, од деведесетих година 19. века, у доба зреле фазе европског импресионизма, а захваљујући Миленку Пауновићу (1889–1924), Петру Стојановићу (1877–1957) и Сави Селесковићу (1893–1941) приспео је у Београд из Прага, Лајпцига, Беча, Штутгарта, Минхена и Женева, где су га они прихватили између 1904. и 1922. године и придржавали су га се до краја живота. Мање су закаснела стилска опредељења Петра Коњовића (1883–1970), Милоја Милојевића (1884–1946) и Стевана Христића (1885–1958) који су у српски музички живот ступили око 1903. године. Они су, заправо, по композицијама инспирисаним музичким фолклором, типичнији представници *fin de siècle*-а, зато што су у својим делима интегрисали позни романтизам и импресионизам, оба стилска правца тога доба.

И када су се, од 1925. године, у српском музичком животу појавили млади композитори новокласичне и експресионистичке стилске оријентације, Коњовић, Милојевић и Христић су наставили да стварају паралелно са њима, задржавши привилегован положај и примарно место у музичком стваралаштву. Одмах по завршетку Другог светског рата модификован је романтичарски стил српских композитора, а импресионистички елементи су се задржали у траговима, доказујући своју присутност и у стваралаштву оних композитора који их нису директно прихватили као одразе *fin de siècle*-а.