

НАПИСИ ДУШАНА ПЛАВШЕ О МУЗИЦИ НАСТАЛИ ТОКОМ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА²

АПСТРАКТ: Душан Плавша, музиколог и музички писац, се током друге половине двадесетог века бавио општеобразовном музичком педагогијом и методологијом популаризације музике, стога је педагошки приступ неодвојиви део његове музичке мисли. Кроз осврт на текстове у којима се увиђа Плавшин широки спектар интересовања, дефинисан је ауторов значај и допринос српској музичкој есејистици и критици. Специфичност већине његових написа је музичко-просветитељски карактер. Сагледавајући Плавшине дефиниције које се тичу стваралаштва композитора, уочава се истицање културних вредности и историјског значаја уметничких дела, док се анализирањем написа разумева какву позицију у њима заузима савремена музика, као и какви су ауторови лични афинитети и да ли су и на који начин идеолошка начела утицала на написе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Написи о музици, Душан Плавша, музичка есејистика, музичка критика, савремена музика, идеолошка начела.

Душан Плавша (1924–2009), музиколог и музички писац, једна је од најзначајнијих личности у области српске музичке есејистике и критике. Роксанда Пејовић наводи да је имао широк спектар интересовања, од критике до психологије и естетике, и од историје музике и социологије до педагогије,³ што се нарочито може уочити у текстовима из књиге *Музика из разних аспеката: естетичког, социолошког, педагошког, психолошког и историјског – есеји и студије* (1969).⁴ Ауторка Пејовић истиче да је Плавша био „радан и упоран“, написао је бројне књиге и чланке, од којих су неки намењени широј јавности,⁵ а био је уредник енциклопедије *Музичка уметност*.⁶ Душан Плавша је био уредник и *Савремених акорада*, „лист[а] за музичка питања, који је

¹ Контакт адреса: tijana.chitakovic@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Драгана Стојановић-Новичић, академске 2014/2015. године.

³ Роксанда Пејовић, Текстови о музици, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 703.

⁴ Душан Плавша, *Музика из разних аспеката: естетичког, социолошког, педагошког, психолошког и историјског – есеји и студије*, Београд, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969; студије и есеји обухваћени у овој књизи, већим делом настали су у току шездесетих година прошлог века, а објављени су у низу југословенских часописа, зборника и листова.

⁵ Роксанда Пејовић, Текстови о музици..., нав. дело, 703; У прилогу је дат преглед радова из Плавшиних збирки есеја.

⁶ Dušan Plavša (ur), *Muzička umetnost*, 12. tom enciklopedijskog leksikona *Mozaik znanja*, (Београд: Interpres, 1972). Писци и сарадници које је Плавша одабрао су: Јосип Андреис, Слободан Атанацковић, Иван Бајић, Петар Бингулац, Милисав Бркић, Душан Драговић, Хранислав Ђурић, Олга Јовановић, Зија Кучукалић, Миховил Логар, Лазар Марјановић, Нада Мосусов, Драгомир Пападополос, Војислав Поповић, Загорка Сабљић, Бранимир Сакач, Божидар Станчић, Андрија Томашек, Ненад Туркаљ, Илија Врсајков и Љиљана Пешић. Плавшина значајна музичко-просветитељска улога, увиђа се и на основу чињенице да је управо он изабран за уредника овог енциклопедијског издања.

објављивао есеје, чланке, критике, вести из свих подручја нашег и страног музичког живота, а био је окренут широј читалачкој публици“.⁷

Мишко Шуваковић при описивању типова музиколошких естетичких расправа издваја различите приступе, при чему Плавшине списе дефинише као историјско-теоријске расправе о музици као критичком и естетичком објекту, истичући да ове расправе садрже „елементе метакритике, значи, фрагментарне наслућујуће филозофске или естетичке расправе о природи, концепту и дискурсу музичке критике“.⁸ Осим Душана Плавше, у групу музичких писаца ове категорије спадају и Никола Херцигоња и Петар Бингулац. Они су се бавили сличним питањима као и Плавша, али је специфичност већине његових написа музичко-просветитељски карактер. „[И]зразити афинитет према савременој музици и према домаћем југословенском стваралаштву“, који Властимир Перичић уочава у Бингулчевим написима,⁹ јасно се увиђа и у написима Душана Плавше.

Роксанда Пејовић пише да се Плавшин први сусрет са естетиком догодио када је писао студију о естетичким погледима Војислава Вучковића (1910–1942).¹⁰

Душан Плавша се током друге половине XX века бавио општеобразовном музичком педагогијом и методологијом популаризације музике као активни музички педагог, посебно као професор Методике музичког васпитања (музичке културе) на Академији уметности у Новом Саду. Стога, педагошки приступ је неодвојиви део његове музичке мисли.

На основу анализе одабраних Плавшиних текстова, покушаћемо да установимо какву позицију у њима заузима савремена музика, као и какви су ауторови лични афинитети и у којој мери су текстови идеолошки конотирани.

„Музичко-педагошке дилеме“ и Плавшина „просветитељска улога“

„[N]i u svetu, ni u meni nisu se ugasile dve nesagorive ljubavi i jedna nada: ljubav prema muzici (pre svega umetničkoj, ali i svakoj drugoj dobroj) i ljubav prema mladima, naročito deci, s jedne strane, i nada u bolju budućnost, s druge strane.“¹¹

Dušan Plavša

Плавша констатује да је „посао ширења музичке културе све само не једноставан и прост“ и истиче Фехнерово (Gustav Theodor Fechner) начело које гласи: „Нема васпитања без образовања

⁷ Соња Маринковић, Музички часописи, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 683.

⁸ Мишко Шуваковић, Естетика музике XX века, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 744.

⁹ Властимир Перичић, О piscu, у: Petar Bingulac, *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988, 446.

¹⁰ Пејовићева пише да је Вучковић био „једна од најекспониранијих и најконтроверзнијих личности музичког Београда, који је своју завршну музичку реч исказао између два светска рата“, и такође истиче да је био представник дијалектичко-марксистичке идеологије, а размишљао је о „напредној“ и „реакционарној музици“. Уп. са: Роксанда Пејовић, *Текстови о музици...*, нав. дело, 693–694, 703.

¹¹ Dušan Plavša, *Predgovor*, у: *Muzičko-pedagoške dileme i teme: članci i rasprave*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1989), 5.

и обратно“.¹² Аутор је написао неколико књига које су посвећене непрофесионалним музичарима, са циљем да им омогући боље разумевање музике.¹³ У одређеним сегментима ових књига, он је исказивао своја идеолошка уверења, а такође се могу уочити и утицаји који су настали на основу тадашњег друштвено-политичког контекста.

„Хуманизација образовања и васпитања кроз предмет 'Музичко васпитање' у нашим школама“, текст је који је Душан Плавша излагао 1977. године на симпозијуму *Титова мисао и дело у социјалистичком васпитању*.¹⁴ Наводећи мноштво изјава Јосипа Броза Тита везаних за музику, Плавша указује да их је „drug Tito izgovorio u raznim prilikama kada je naše radne ljude i njihovu decu trebalo podsetiti na vrednosti koje kao da se gube, kao da se u njih počinje sumnjati“.¹⁵ Једна од Титових изјава цитираних у овом тексту односи се на васпитавање публике: „Publika se ne stvara sama od sebe, ona se mora vaspitavati“.¹⁶ Свака од Титових мисли, према Плавшином мишљењу, могла би да буде мото једне посебне музичко-социолошке, музичко-педагошке или културално-политичке студије, а аутор још истиче да се могу тражити нови аргументи који ослањују истинитост његових ставова и њихову хуманистичку вредност.¹⁷ Аутор наглашава да Тито „s posebnom pažnjom prati delovanje onih vaspitnih uticaja koji formiraju emocionalnu ličnost mladog čoveka i odraslog graditelja samoupravnog socijalističkog društva“.¹⁸ На основу овога се види да је и сам Плавша тежио да пише у складу са друштвено-политичким контекстом и захтевима тадашњег времена.

Један од добрих примера Плавшине педагошке мисије је књига *Увод у музичку уметност*.¹⁹ Како сам Плавша наводи, ова књига „није неко од обичних, већ познатих увођења у музику, и у музичку уметност, и није једна од оних нарочито популарно писаних популаризација музике“, већ је у њој „сав третман музичких дисциплина“ прожет естетским и социолошким мерилима.²⁰ Управо је ова последња најбитнија одлика поменуте, али и свих других Плавшиних књига. Он константно покушава да повезује музику са „друштвено-естетским законима“, и према његовом мишљењу то је велика новина (у овој сфери). Своју заслугу аутор уочава и у јавно формулисаним питањима о „најмодернијим музичким струјањима“, нарочито о југословенској музици и њеним

¹² Исто, 6.

¹³ *Kako se sluša umetnička muzika*, Београд, Оmlаdина, 1957; *Моје дете и музика*, Београд, Народна књига, 1961; *Muzički portreti i profili*, Загреб, Епоха, 1968; *Увод у музичку уметност*, (Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969); *U muzičkim vrtovima*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1992).

¹⁴ Уп. са: Dušan Plavša, Humanizacija obrazovanja i vaspitanja kroz predmet „Muzičko vaspitanje“ u našim školama, у: *Muzičko-pedagoške dileme...*, 16.

¹⁵ Исто, 13.

¹⁶ Исто, 15.

¹⁷ Исто, 13–14.

¹⁸ Исто, 14.

¹⁹ У току 1964. године Душан Плавша је држао курс *Увод у музичку уметност* у Дому културе Западни Врачар, стога указује да је текст истоимене књиге заправо проширени текст његових предавања на том курсу. Уп. са: Душан Плавша, *Увод у музичку уметност*, (Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1967), 7.

²⁰ Исто, 5.

развојним тенденцијама. Драгомир Пападополос истиче да Плавша „не посматра музичку материју апстрактно, као звучни медијум који се развија изоловано и независно од историјских, социолошких, психолошких и идеолошких околности времена у коме је настао“, видевши у томе његову вредност.²¹

„Стилска физиономија и развојне тенденције југословенске музике“ је поглавље које, као што је напоменуто, Плавша посебно истиче. Оно започиње разматрањима улоге југословенске музичке уметности у оквирима светске музичке културе, и Плавшином констатацијом да она има значај једне од националних стилских школа у европској музици XIX и XX века.²² Аутор закључује да би целокупна југословенска музика била „фолклороидног карактера“ да у XX веку није почела да „тражи и шире контакте са европском савременом музиком, посебно са политоналистима, ескпресионистима, а у последње време и са серијалистима, конкретистима и електронистима“.²³ Према Плавшином мишљењу, „космополитски оријентисани композитори“ су створили велики број вредних дела, иако са жаљењем уочава да тадашња југословенска музика није „стала уз раме са осталим националним културама“.²⁴ „Крокирањем“ стилске физиономије ове музике и процењивањем објективне улоге у светској музичкој култури, Плавша је понудио добар педагошки модел који би послужио образовању популације која не спада у професионалне музичаре.

*Моје дете и музика*²⁵ представља наслов Плавшине студије посвећене педагошком приступу при упознавању деце са музиком. Плавша се у књизи бави 'проблемом' – „Дете и савремена музика“.²⁶ У овом поглављу аутор истиче да дете нема никаквих афинитета према одређеној стилској школи, али да постоје опречна мишљења када је у питању савремена музика.²⁷ Плавша пише да је неопходно навести децу да бране своја становишта о музици данашњице, јер ће их то „побуђивати на критички однос према сопственим становиштима, заузетим под утицајем пропаганде савремене уметности или друштвеног круга у којем се крећу“.²⁸ Аутор истиче да се однос према савременој музици гради само на основу разумевања, износећи чињеницу да већ постоји одређено традиционално мишљење о вредности појединих творевина савремене музике, као и о њеним стилским правцима.²⁹ Битно је напоменути Плавшин

²¹ Исто, 9.

²² Исто, 110–111.

²³ Исто, 114.

²⁴ Исто.

²⁵ Душан Плавша, *Моје дете и музика*, (Београд: Народна књига, 1961).

²⁶ Исто, 87–93.

²⁷ Исто, 89.

²⁸ Исто.

²⁹ Према Плавшином мишљењу, млада личност треба да се ослони на цењена ремек дела попут *Петрушке* и *Жар птице* Игора Стравинског (Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882–1971) *Ромеа и Јулије* Прокофјева (Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891–1953) или *Пацифика 231* Хонегера (Oscar-Arthur Honegger, 1892–1955). Након проучавања ових дела, та млада особа би могла да се „отисне у слободне просторе савремене музике, који се још не могу сагледати једним јединим погледом“. Уп. са: Исто.

савет да се педагози 'не ограђују' од савремене музике, без обзира на интимно становиште,³⁰ у коме се још једном потврђује његово залагање за квалитетно образовање,³¹ али се и истиче тенденција ка вредновању савремене музике.

*Како се слуша уметничка музика*³² јесте Плавшина књига писана књижевним стилем, приповедачки, са циљем допирања до већег броја људи чије професионално усмерење није везано за музику; ова књига испуњена је разноврсним метафорама и поређењима, нарочито са књижевним делима или ситуацијама из свакодневног живота.³³ Ипак, уочава се његово изванредно познавање музичке материје, као и одличан смисао за описни педагошки приступ, којем је, уосталом, и остао доследан током читаве каријере музичког писца.

Утицај марксистичке идеологије у написима Душана Плавше из шездесетих година XX века

„[J]asno je da prestaje biti marksist onaj teoretičar umetnosti, pa i muzike, koji u socijalnoj ulozi umetnosti ne vidi polaznu i završnu fazu procesa tzv. socijalizacije umetničkih proizvoda...”³⁴

Dušan Plavša

Једно од главних питања марксистичке филозофије уметности представља питање утицаја и веза између музике и друштва.³⁵ Синтетички и аналитички чин перципирања музике Душан Плавша исправно сматра неопходним при третирању музике као естетичке чињенице, али разматра и њену социјалну судбину.³⁶ Плавша пише: „Философија данас увелико тражи помоћ од 'здравог разума' и време је да наука о музици потражи ослонац у неким питањима у 'здовој музикалности'.”³⁷; а цитирајући Маркса (Karl Heinrich Marx): „За немускално ухо ни најлепша музика нема никаквог значаја“, жели да укаже да би било добро да макар марксистички музички естетичари и социолози усвоје ову мисао као полазну тачку својих истраживања. Дефинишући музикалност као „чулну претпоставку мисаоног односа према музици“, Плавша наглашава да када су у питању чињенице уметности, заправо је првенствено реч о друштвеним вредностима и категоријама мишљења индивидуалног и социјалног бића човека.³⁸ Ове мисли исказане у

³⁰ Исто, 93.

³¹ Битно је напоменути да Плавша упућује родитеље на најважнију музичко-педагошку литературу, на коју се и сам ослања, а чији су аутори: Петер Поточник, Ели Башић, Вера Маџјанић, Карел Направник, Рудолф Мац, Станка Фучкар, Божићар Д. Стефановић и Бранко Ракијаш.

³² Dušan Plavša, *Kako se sluša umetnička muzika*, (Beograd: Omladina, 1957).

³³ Један од добрих примера за ово је Плавшино поређење посетиоца концерта уметничке музике са странцем који је дошао у непознати град. Уп. са: Исто, 19–20.

³⁴ Dušan Plavša, *Društvena uloga muzike prikazana u udžbenicima i priručnicima za muzičko vaspitanje u osnovnoj školi*, у: *Muzičko-pedagoške dileme...*, 17.

³⁵ Александар Васић, Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата, *Филозофија и друштво XXIV (3)*, (2013), 216.

³⁶ Душан Плавша, *Музика из разних аспеката...*, нав. дело, 6.

³⁷ Исто.

³⁸ Исто.

предговору збирке *Музика из разних аспеката* на одличан начин уводе у главна идејна полазишта Душана Плавше, инспирисана марксистичком идеологијом.

У тексту *Musica volat* Плавша објашњава да се процес доживљавања уметничког дела поистовећује са процесом доношења суда, што је, према његовом мишљењу, добар доказ који сведочи о друштвеном карактеру уметности.³⁹ Он пише да „уметничко дело тангира субјект, изазива мисаоно-емотивна кретања у њему, а затим тако духовно покренути субјект настоји да се објективизира, да се наметне својој средини, да се афирмише“,⁴⁰ наводећи да доживљавање уметничког дела показује способност квалификације да се о њему суди, и закључујући да се о суду мора водити рачуна као о друштвеној чињеници – елементу јавног суда о његовој вредности, као и вредностима стилске школе и уметника. Према Плавшином мишљењу, многе невоље за уметнике су произашле из природног права човека на суђење о уметности, а главни проблем у том смислу је „мали интервал просечног људског живота у поређењу са временским интервалом потребним да се нека револуционарна промена у уметности афирмише као традиција“. ⁴¹ Ово се може повезати са потешкоћама савремених музичара да буду прихваћени, како код нас, тако и у свету, а Плавшина констатација такође отвара поље питања везаних за традицију и њену важност при процењивању уметничких дела. Он сматра да је друштвени положај музичара „знатно неповољнији“ у односу на друге уметнике, а то „проистиче из саме природе уметности тонова“. ⁴² С тим у вези, Плавша спомиње методику популаризације музике, реформу музичке наставе у школама и организацију музичког живота у друштвеним срединама, а тиме и потврђује „просветитељски“ карактер својих написа, као и непрестану тенденцију повезивања друштвених карактеристика и музике.

Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата проучавао је Александар Васић у раду са истоименим насловом, а као полазну тачку свог рада наводи анкету из 1928. године, која се бавила питањима о националном музичком стилу и којим путем треба да иде југословенска музика.⁴³ Сличним питањима бавио се и Душан Плавша у есеју *Тезе о националном у југословенској савременој музици*, који је прочитан као реферат у оквиру Музичког бијенала Загреб 1963, а у изводу, под насловом *Тезе о националном у музици*, дат је као прилог дискусији на семинару музиколога-марксиста у Прагу 1963. године и објављен у Билтену тог семинара на чешком језику.⁴⁴ Плавша започиње расправу навођењем општих уверења у које спада и уверење да је југословенска музика по својој суштини

³⁹ Душан Плавша, *Musica volat* у: Исто, 9.

⁴⁰ Исто.

⁴¹ Исто, 10.

⁴² Исто.

⁴³ Одговори су се разликовали у зависности од позиција одређених листова. Марксисти су писали о политичком, друштвеном и економском стању, а замерали су онима који су имали „идеалистички“ поглед на фолклор и народни дух. Структура музичког уметничког дела и историје музике у целини, тумачене су као одраз вануметничких чинилаца и процеса. Уп. са: Александар Васић, *Марксизам и друштвенополитички ангажман...*, нав. дело, 212–214.

⁴⁴ Душан Плавша, *Музика из разних аспеката...*, нав. дело, 7.

национална, сматрајући да се то уверење заснива на неким историјским чињеницама, али и да постоје аргументи који су скуп неповезаних података.⁴⁵ Као важан проблем, Плавша истиче природу и карактер националног у југословенској музици који, према његовом мишљењу, нису били довољно истражени.⁴⁶ Према Плавшиним речима, историјско-естетска је чињеница да је једно од битних обележја југословенског музичког национализма коришћење фолклорних мотива, али да је дошло до неоправданог уопштења значаја фолклора. С тим у вези, Плавша указује на битно питање – да ли национално представља садржајни или формални моменат уметничких дела, истичући да би у случају формалног, фолклор представљао битан сегмент националне уметности.⁴⁷

Поставивши питање о функцији националног у савременој музици, он истиче да се суштински одговор може добити тек након што социологија и музичка естетика дају одговоре на питање – који су идејно-естетски разлози навели одређеног аутора да употреби фолклорну ризницу, и након испитивања етно-психолошких и друштвених узрока коришћења метода обраде фолклора у делима југословенских композитора прошлости и садашњости, наглашавајући важност проучавања садашњости због избегавања неприпремљености коју доноси будућност.⁴⁸ Наведеним закључцима, Душан Плавша је још једном потврдио усмереност ка социолошким чиниоцима у смеру испитивања феномена националног у музици.

Иако претенциозан, закључак да је „југословенски музички стваралац у стању да изрази себе и када говори сасвим туђим језиком“,⁴⁹ потврђује Плавшино залагање за даљи развој наше музике и величање исте, а одјек марксистичке поруке на крају есеја спроводи позивајући се на Вучковића у вези са стварним потребама људи оне средине из које је музика изникла и за коју је у првом реду створена, и наглашава да ће наши композитори „тек као национални на било који начин, на бази фолклора или без те основе, бити примарно друштвени и постати предиспонирани за укључење у шире токове светске музике данашњег времена“.⁵⁰

⁴⁵ Душан Плавша, Тезе о националном у југословенској савременој музици у: Исто, 128.

⁴⁶ Соња Маринковић пише да је „jugoslovenstvo (je), dakle, bilo nametnuto kao 'produžena ruka' nacionalnog, kao njegov novi, prostraniji okvir“, и такође истиче да „jugoslovenstvo ovde nikada nije donelo suštinske novine. Jer linija narodno-nacionalno nikada i nije bila kruto povlačena. Umetnost nije poznavala stroge regionalne, nacionalne, pa ni nove nacionalne granice“. Уп. са: Sonja Marinković, Srpski kompozitori i ideja jugoslovenstva između dva rata u: Dragoslav Dević (ur), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog 29-31. X 1987*, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1987), 196–197.

⁴⁷ Душан Плавша, Тезе о националном..., нав. дело, 129.

⁴⁸ Исто, 133.

⁴⁹ Музички ствараоци који нису користили фолклор, према Плавшином мишљењу „падали су у анационализам“ због одраза наше, југословенске психе. Одрас „југословенске психологије“ Плавша увиђа и у „брзини и лакоћи којима су млађи композитори савладали техничку страну европског модернизма“, сматрајући то последицом изузетне асимилационе способности југословенског националног карактера. Уп. са: Исто, 138–139; Петар Бингулац у говору ову Плавшину мисао исправно дефинише као прилично несигурну поставку југословенске карактерологије. Уп. са: Исто, 222. Према мишљењу Соње Маринковић, кључ за разумевање југословенства „лежи у tome što jugoslovensku ideju naši kompozitori nisu shvatili kao negaciju posebnosti (plemenske ili nacionalne, svejedno) već kao mogućnost za simbiozu, pa i sintezu sa drugima“. Уп. са: Соња Маринковић, *Музички часописи...*, нав. дело, 199.

⁵⁰ Душан Плавша, Тезе о националном..., нав. дело, 140.

Пишући о Вучковићевим тезама о утицају друштвене производње на неповољну афирмацију савремене музике тог времена,⁵¹ Плавша претпоставља да би Вучковић ту исту сметњу видео и у развоју конкретне и електронске музике.⁵² Из овога Плавша спознаје смисао појма „друштвене потребе“, објашњавајући да то „нису потребе свих људи једне друштвене средине, шире или уже, већ потребе оног дела човечанства који некада може бити привремено и у мањини, али који духовно припада снагама које покрећу прогрес људског друштва“, тиме изједначавајући сам прогрес музике са оним који је друштвени, а додајући да ти појединци „поседују довољно развијену психофизиолошку моћ аперцепције специфичних звучних структура модерне музике као музичко-изражајних средстава на тренутно највишем ступњу свог историјског развика“.⁵³

На основу свега наведеног, увиђа се да је социолошки аспект најважнији од свих аспеката из којих Душан Плавша посматра музику, а то указује и на посебно место које марксистичка идеологија заузима у његовом есејистичком стваралаштву.

„Музички портрети и профили“ савремених совјетских композитора у Плавшиној истоименој књизи – одрази идеолошких начела

Душан Плавша у предговору своје књиге *Музички портрети и профили* неколико пута наглашава да је реч о „популарно писаним есејима“ који су намењени широј читалачкој публици. Имајући у виду Плавшину константну тенденцију ка „оплемењивању духа“ публике која не припада кругу професионалних музичара, уочава се да он и у овој књизи јасно спроводи своју „педагошку мисију“. Пишући о „попуњавању празнине“ у нашој тадашњој „веома сиромашној – популарно писаној – музичкој литератури“, Плавша још једном потврђује своју усмереност ка „ширењу знања“, а његова констатација да се уочавају разлике у „зрелости“ појединих историјских и естетских судова и ставова упућују нас на одређене недоследности у концепту његових есеја, које ће бити осветљене у току анализе истих.⁵⁴

⁵¹ Соња Маринковић пише да „када се говори о значењу и значају Вучковићевог теоријског рада у времену када је живео, посебно треба истаћи чињеницу да је његов социолошки и антрополошки заснован приступ изучавању уметности представљао један нов квалитет у односу на – у музици до тада владајућа – идеалистичка, онтолошко-космолошка схватања порекла и смисла уметничког чина и уметничког дела, схватања која нису имала значај теоријско осмишљеног концепта“. Уп. са: Соња Маринковић, *Контроверзе Вучковићеве позиције у покрету социјалне уметности (прва фаза развоја покрета, 1930–1936)*, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (ур), *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића*, (Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010), 85.

⁵² Душан Плавша, Војислав Вучковић у модерној музици, музичкој сцени и филму, у: *Музика из разних аспеката...*, 110.

⁵³ Исто.

⁵⁴ Плавша напомиње да се есеји разликују по форми и претензијама, јер су неки од њих обимније монографије у којима се портретише одређени композитор, док су други „слободно компоновани“, краћи есеји који осветљавају неке проблеме стила или израза у стваралаштву композитора. Ове напомене се испостављају као тачне након детаљне анализе сваког есеја. Уп. са: Dušan Plavša, *Muzički portreti i profili*, (Zagreb: Epoha, 1968), 5.

Према мишљењу Душана Плавше, Сергеј Рахмањинов (Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, 1873–1943) је последњи у низу „великих романтичних песника клавира“, заједно са Скрјабином (Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872–1915).⁵⁵ Паралела коју Плавша успоставља између Листа (Franz Liszt, 1811–1886) и Рахмањинова, допуњена је његовим интересантним запажањем у коме се истиче да постоје битне разлике, а прва од њих је да је Рахмањинов Словен, близак словенској грани романтичара. Према ауторовом мишљењу, сви словенски романтичари су пореклом из аристократских слојева и то „удаљење од тла“ и „подјармљених маса“ проузрокује меланхолију.⁵⁶ Управо у једној од констатација која следи након поменуте, јасно се читава Плавшин идеолошки став, а то је анимозитет према „формализму, површном виртуозитету, артизму“.⁵⁷ Душан Бошковић пише да антикапиталистички дух марксизма скрива у себи једно обележје које се ретко истиче, а то је став против модерне. Аутор даље констатује да, ако је модерно доба донело професионализацију низа људских делатности, то јест, да се свака људска активност одвија према специфичним правилима, то је из визуре марксиста виђено као парцијализација и знак отуђености.⁵⁸ Схваћено у том марксистичком смислу, формализам је вероватно према Плавшином мишљењу знак парцијализације и отуђености композитора; стога, иако у овом есеју детаљно не образлаже своје схватање, наведено објашњење чини се најлогичнијим и најтачнијим. Сагледавајући све дефиниције које се тичу стваралаштва Рахмањинова, увиђа се истицање културних вредности и историјског значаја уметничког дела, али у складу са рефлексијама марксистичке идеологије. Плавша не поткрепљује своју тезу да је свака уметност која има упориште у претходним епохама – уметност еклектичког карактера.

Душан Плавша сматра да се у стваралаштву Сергеја Прокофјева одражава дух самосвесног човека двадесетог века,⁵⁹ као и наклоност према општим људским темама и формама израза које проналази у „improvizatorskom dodiru sa tonskom materijom“.⁶⁰ Идеолошка начела Плавша исказује у изјави да се Прокофјев за своју музичку мисао сам изборио, „отимајући“ је сопственој инвенцији, која се „rado zavlacila u jazbine konstruktivizma ili banalnosti i površne dopadljivosti“.⁶¹ Плавша указује на непотпуност форме критике Централног комитета СКП која је упућена совјетским композиторима, јер је истакнут само један вид формализма – компликованост тонског слога, али не и његово поједностављивање, то јест, банализовање. Међутим, Прокофјев се, како закључује Плавша, „отима“ једностраности критика и, чинећи то, долази до трагичне дилеме.⁶² Композиторова намера да се прилагоди захтевима средине спутава

⁵⁵ Dušan Plavša, Sergei Rahmanjinov (1873–1943) у: *Muzički portreti...*, 193.

⁵⁶ Исто, 191.

⁵⁷ Исто.

⁵⁸ Dušan Bošković, Mogućnosti osporavanja marksističke estetike, *Filozofija i društvo*, (1995), br. 8, 110–111.

⁵⁹ Dušan Plavša, Sergei Prokofjev..., нав. дело, 213.

⁶⁰ Исто.

⁶¹ „Јазбине конструктивизма“ се, као и формализам, могу посматрати као Плавшино разумевање истих у виду знака отуђености и парцијализације, а негативна одређеност конструктивизма додатно је појачана поређењем са јазбинама.

⁶² Dušan Plavša, Sergei Prokofjev..., нав. дело, 218.

слободан развој његове креативности, и, према мишљењу Плавше – све је већи јаз између хтења и остварења у његовим делима, а *Камени цвет* резултат је трагичног краја те дилеме. Прокофјев, чак и када се инспирише прошлошћу, „доноси нам неки заборављени цвет“ и окреће се лицем према животу и човеку, у чему Плавша види истински квалитет.⁶³ Синтагма „окретање лицем према животу и човеку“ често се среће у есејима Плавше, што нас наводи на закључак да је то једна од најбитнијих, ако не и најбитнија поставка, која је аутору пресудна за позитивно оцењивање нечијег стваралаштва. Душан Бошковић наводи да је Милан Кангрга међу првима истакао лозинку „Приблизити живот уметности!“, и то полемишући са соцреалистичким „Приблизити уметност животу“, а у том тексту Кангрга је формулисао начело које ће бити водеће у једном естетичком кругу: „Sam život mora da se približava umjetnosti, to jest da se uzdigne na nivo umjetničke ideje, kako bi čovjek mogao umjetnički živjeti, što znači živjeti u istini, nesputano i slobodno“.⁶⁴ Поредећи Плавшину синтагму са Кангргиним начелом, увиђамо Плавшину усмереност ка истицању друштвене функције музике и пропагирању такве врсте компоновања.⁶⁵

Као централни проблем у вези са стваралаштвом Дмитрија Шостаковича (Dmitri Dmitriyevich Shostakovich, 1906–1975), Плавша поставља нагле заокрете у стваралачком ставу, од којих, према ауторовом мишљењу, највише штете има сам композитор.⁶⁶ Без обзира на позиционирања која се наводе у тексту посвећеном Шостаковичу, и сврставање композитора међу „идеолошке колебљивце“ и „антинародне“ преступнике“ с једне стране, или виђење композитора као жртве идеолошког насиља тоталитарног режима, са друге стране, Плавша пише да је композитор „корачао“ са специфичним погледом на свет, који је био дубоко прожет искреним хуманизмом и напредним идеолошким стремљењима.⁶⁷ Занимљиво опажање, изложено у виду метафоре – „Stvaralac je sličan insektu, zatvorenom između dva prozorska okna, kome je neki mali otvor na staklu izlaz iz zatvora...“,⁶⁸ упућује на Плавшино разумевање свих тешкоћа у чину уметничког стварања, нарочито у специфичним друштвеним околностима, као и његов изванредан смисао за приближавање композиционих процеса широј публици. Плавша констатује да је Шостаковичева жеља била да „postane tonski pesnik radnog heroizma sovjetskih ljudi i njihove borbe za oslobođenje od zaostalosti“.⁶⁹ Пишући о сложености уметничке личности,

⁶³ Исто, 219.

⁶⁴ Dušan Bošković, *Mogućnosti osporavanja marksističke...*, нав. дело, 120.

⁶⁵ Ово се може упоредити са есејима Марка Ристића, посебно са текстом у коме Ристић пише: „[И]ако је однос песника са тим спољним светом мучан и неподношљив, чак и ако му се тај спољни свет укаже, кроз све облике још несавладивих природних и наметнутих друштвених репресија које га притискају, као зао и одвратан, он ће га својим унутрашњим светом моћи негирати – то јест моћи ће реагирати на њега онако како му изгледа једино могуће – само под условом да и за ту своју бунтовну или очајничку негацију и погруд, за то своје згађено и ужаснуто одбацивање спољног света, црпе снагу и садржину из самог тог спољног света.“ Уп. са: Марко Ристић, *Историја и поезија*, (Београд: Издавачко предузеће Просвета, 1962), 10–11.

⁶⁶ Dušan Plavša, *Dmitrij Šostakovič (1906–[1975])*, у: *Muzički portreti...*, 220.

⁶⁷ Исто, 221.

⁶⁸ Исто, 224.

⁶⁹ Исто.

аутор истиче да се она не исцрпљује у свом „друштвеном бићу“, већ се „социјално“ у интимној музици рефлектује посредно, тиме наглашавајући да Шостакович није запао у антисоцијални индивидуализам.⁷⁰ Без обзира на наклоност друштвеној функцији музике, Душан Плавша ипак запажа да се стваралаштво овог композитора није „*rastvorilo u pragmatiku služenja 'dnevnim potrebama aktuelne političke problematike'*“.⁷¹ Сви Плавшини искази о уметности Шостаковича могу се довести у везу са Бошковићевим разматрањем соцреалистичке доктрине. Наиме, Бошковић пише да је „*doktrina socijalističkog realizma bila moćno sredstvo u rukama partijskih ideologa za ponižavanje umetnika*“, као и да уметници „*nisu mogli da budu sigurni da će uspostaviti svoje umetničko ja čak i kada prihvate socijalistički realizam*“. Душан Бошковић закључује да је то „*poseban, psihološki razlog, zašto je tako žestoko, brutalno odbačen socijalistički realizam, koji bi se pod drugim okolnostima, mogao posmatrati samo kao normativna varijanta marksističke estetike*“.⁷²

Југословенски и европски савремени композитори из Плавшине визуре

Душан Плавша се бавио „портретисањем“ савремених композитора и анализирањем појединих дела.⁷³ У тим написима се уочавају исте тенденције, као и у претходним – проналажење друштвене функције музике у различитим делима, истицање националних особености и величање индивидуалних особина.

Аутор је позиционирао Јосипа Славенског (1896–1955) као централну фигуру југословенске музике. Пишући о њему, аутор уочава да је композитор „*inkarnacija stvaralačkog nemira i želje za saznanjem*“ и истиче „*samosvest umetnika koji u svojim rukama drži dve niti stvarnosti: fizičke i društvene*“.⁷⁴ Упооређује га са Питагором због опчињености хармонијом бројних односа који владају у акустици, напомињући да је композитор веровао да су они одраз космичког склада.⁷⁵ Осим фаворизовања *Симфоније Оријента* и *Балканофоније*, Плавша интересантно запажа да је хорску минијатуру *Вода звира из камена* певала већина наших певачких друштава, констатујући да би ово дело требало уврстити у антологију светске савремене хорске литературе, уколико би иста била стварана.⁷⁶

⁷⁰ Исто.

⁷¹ Исто.

⁷² Dušan Bošković, *Mogućnosti osporavanja marksističke...*, нав. дело, 95.

⁷³ Плавша исте закључке износи и у енциклопедији *Музичка уметност*, чији је уредник, а коришћена литература за јединице о савременим композиторима била је управо његова књига *Музички портрети и профили*. Композитори о којима је Плавша писао у *Музичкој уметности*, а анализирани су у претходном и овом поглављу, на основу његових других текстова, јесу: Шостакович, Прокофјев, Милојевић (1884–1946), Препрек, Форе (Gabriel Fauré, 1845–1924) и Шимановски (Karol Szymanovsky, 1882–1937). Уп. са: *Muzička umetnost*, 143–144, 342, 480, 483–485, 574–575, 579–580; Петар Бингулац пише јединицу о Славенском, Драгомир Пападополос о Штраусу (Richard Strauss, 1864–1949), док је Андрија Томашек аутор јединице о Артуру Хонегеру, а сви ови аутори као литературу користе *Музичке портрете и профиле*. На основу овога се може закључити да су Плавшини текстови заиста били погодни за ширу јавност због свог педагошко-просветитељског карактера. Уп. са: Исто, 194–195, 543–544, 584–586.

⁷⁴ Dušan Plavša, Josip Slavenski, у: *U muzičkim vrtovima*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1992), 77–78.

⁷⁵ Исто, 78.

⁷⁶ Исто.

У току разматрања о стваралаштву Стевана Христића (1885–1958), Плавша указује да се овај композитор није „окренуо“ од постојеће националне музичке традиције, упоређујући га са Мокрањцем (Стеван Стојановић Мокрањац, 1856–1914).⁷⁷ Аутор пише:

Koraci koje je učinio Stevan Hristić predstavljaju u čitavoj njegovoj generaciji, nazvanoj 'srednjom generacijom srpskih kompozitora', najsigurnije kretanje stazom koju su trasirali Mokranjčevi ideali (...) Tako jasna idejno-estetska orijentacija sačuvala je Stevana Hristića od svih onih meandriranja kojima je naklonjena većina mladih stvaralaca, koji spoljnom dopadljivošću i senzacionalizmom nepredvidljivosti svog razvoja žele da na sebe skrenu pažnju javnosti pre kristalizacije svog stvaralačkog subjekta.⁷⁸

На основу овог цитата уочавамо Плавшино веће интересовање за националну оријентацију у односу на друге савремене токове музике. У закључку он изриче признање „уметнику који је умео, као раније Мокранјас, да измири тешко мирљиве квалитете уметничке сериозности и široke popularnosti“.⁷⁹

Линију уметничког развоја Милоја Милојевића Плавша дефинише као испрекидану и пуну „скоковитих успона и покушаја“, а посебно истиче његова дела из области камерне музике.⁸⁰ Хорску минијатуру – *Муха и комарац*, аутор карактерише као виртуозну минијатуру, пуну народног хумора, и истиче да је музички портретисана „tako reljefno da nam se slušni utisci prosto pretvaraju u vizuelne predstave komične svađe muhe i komarca“.⁸¹ У закључку о стваралаштву овог композитора, Плавша наглашава да *Интима* „nosi akcente neke nesaopštene lične drame pesnika i veoma je doživljeno i inventivno delo, jedno od najuzbudljivijih ne samo u opusu Milojevićevom, već i u čitavoj jugoslovenskoj kamernoj literaturi“.⁸²

Осим тога што је у текстовима писао о нашим најпознатијим композиторима који су стварали у XX веку, Душан Плавша је настојао да изнесе своје виђење и о мање афирмисаним композиторима у тадашњој југословенској средини, са жељом да њихово уметничко стваралаштво постане познато широј јавности. Један од таквих примера је Плавшина анализа циклуса соло песама *Црв смрти* композитора Станислава Препрека.⁸³ Овог композитора аутор дефинише као „музичког песника пролећа и радости, усамљености и мистерије смрти“, указујући да су малобројни они који познају ту личност наше музичке културе.⁸⁴ Плавша упућује сугестивну критику тадашњој друштвеној средини, наглашавајући да „umetniku sasvim izuzetnog formata ova sredina nije uspjela ili nije umela više i bolje da pomogne u propagandi njegovih dela, te tako ime ovog vrsnog muzičkog stvaraoca jedva da je i poznato“.⁸⁵ Покушавајући да донекле исправи

⁷⁷ Dušan Plavša, Stevan Hristić, у: *U muzičkim vrtovima...*, 79.

⁷⁸ Исто, 80.

⁷⁹ Исто.

⁸⁰ Dušan Plavša, Miloje Milojević, mnogostrani muzički radnik, у: *U muzičkim vrtovima...*, 88.

⁸¹ Исто, 89.

⁸² Исто.

⁸³ Ciklus solo-pesama „Crv smrti“ od Stanislava Prepreka, у: Dušan Plavša, *Musica humana: eseji i studije*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1990), 155–168.

⁸⁴ Исто, 155.

⁸⁵ Исто.

већ учињену грешку, аутор пише о Препрековом импозантном животном опусу и „духовном видуку“ који је проширен додирима са европском, америчком и источњачком литературом, чије су теме постале извори његових музичких инспирација и стваралачких мотивација.⁸⁶

Плавша анализира композицију за гудачки оркестар *Метаморфозе В А С Н* Рудолфа Бручија,⁸⁷ и увиђа да је добро што је композитор избегао термин тема у наслову свог дела, јер оно представља врсту серијалних контрапунктских варијација, стога „serija nije tema, to je voljom nametnuti formalni režim u izgradnji atonalne strukture“.⁸⁸ Стваралачки метод Бручија, према Плавшином мишљењу, ближи је „neobaroknom-ekspresionističkom konstruktivizmu nego intuitivizmu konkretista i elektronista“.⁸⁹ С обзиром на то да је писао о овом делу, можемо закључити да Плавша није само истицао национално оријентисане композиторе, већ је, како и сам пише, сматрао да су и дела попут овог значајна, „što dokazuje da smo se u tokove evropske muzičke moderne uspele uključiti na stvaralački, a ne eklektički način“.⁹⁰

Рихард Штраус, Јан Сибелијус (Jean Sibelius, 1865–1957), Габријел Форе, Карол Шимановски и Артур Хонегер јесу европски композитори чије је стваралаштво настајало током XX века, а којима се Плавша бави у својој књизи *Музички портрети и профили*.

Желећи да што боље представи стваралачку личност Рихарда Штрауса широј јавности, Плавша цитира речи Ромена Ролана (Romain Rolland):

Rihard Štraus je savršena Malerova suprotnost. (...) On uvek izgleda kao veliko, rasejano dete naprćenih usana. Velik je, vitak, prilično otmen i ohol, te se čini da je finije rase nego drugi nemački umetnici među kojima se nalazi. Kako je precizan, otupeo na uspeh i veoma preduzimljiv, daleko je od toga da bi se smerno i pomirljivo odnosio prema drugim muzičarima kao Maler. Isto je tako nervozan kao on, i dok vodi orkestar, predaje se mahnitom plesu, koji prati najnepoznatije pojedinosti njegove drhtave muzike kao bistra voda u koju je malopre bačen kamen.⁹¹

Међутим, Плавша додаје да Ролан није запазио да Штраусов стваралачки опус осцилира између „nićeanstva i Šopenhauerovog pesimizma“, закључујући да није случајно што је Штраус „drugi Rihard koga je nacizam slavio kao svog autentičnog pesnika“.⁹² Аутор наглашава да се композиторова инспирација темељи на великом диригентском искуству и пише да је као диригент био „besprekorni poznavalac duše i duha svakog člana orkestarskog kolektiva“.⁹³ Плавша на крају критикује композиторов „ексклузивни“ индивидуализам, закључујући да га је он спречио да живот „gleda očima umetnika-realiste i humaniste“.⁹⁴ На основу ове мисли се јасно види Плавшин однос према друштвеној функцији музике коју, када год је могуће јасно наглашава.

⁸⁶ Dušan Plavša, *Ciklus solo-pesama...*, нав. дело, 155–156.

⁸⁷ „Metamorfoze В А С Н“ od Rudolfa Bručija, у: *Musica humana...*, 169–176.

⁸⁸ Исто, 171.

⁸⁹ Исто, 174.

⁹⁰ Исто, 176.

⁹¹ Dušan Plavša, Rihard Štraus (1864–1949), у: *Muzički portreti...*, 169.

⁹² Исто, 170.

⁹³ Исто, 176.

⁹⁴ Исто, 181.

Сложеност појма „савремен“ Плавша уочава када је реч о финском композитору Јану Сибелијусу. Према Плавшином мишљењу, овај композитор не припада ниједном европском „изму“ до краја: „Suviše mu je razigrana mašta da bismo ga uvrstili među realiste, suviše su uverljive slike njegove fantazije, da bismo ga smatrali romantičarem. On ništa ne konstruiše, on prirodu ne stavlja u službu 'agitke' (kao npr. Wagner), on je humanizira, intimno oseća njena treperenja i poetski ih izražava.“⁹⁵ У складу са сопственим уверењима, Плавша наглашава да је „čovек redovno uključen u Sibelijusovu prirodu, bilo kao mitološko biće ili kao narod, koji za njega ima vrednost rastinja sraslog sa tlom“.⁹⁶ Аутор закључује и ово:

Životno delo Jana Sibelijusa, prvog građanina i nacionalnog heroja svoje zemlje, utkano je u tkivo savremene muzike na poseban način. Ono nalikuje na stoletni hrast, čija je starost srasla s tlom, a mladost u krošnji peva pesmu suncu, vetru i večitom obnavljanju u prirodi. Sibelijus je dovoljno konzervativan da se ne pridružuje svakom pokretu koji samodopadljivo razvija zastavu napredne estetske misli, ali je i dovoljno evolutivan da iz riznice evropske Moderne usvoji one tekovine koje za njega imaju neprolazni značaj.⁹⁷

Габријел Форе је, према Плавшиним речима, био значајан као педагог, један од духовних покретача своје епохе и припадник елитних француских интелектуалаца „čija se delatnost ne može ocenjivati jedino prema vidljivim tragovima (stvaralačkom opusu ili izvođačkoj delatnosti, odnosno radu na teoretsko-naučnom polju), već čiju 'prisutnost' treba tražiti i u pojavama sa kojima je imao samo posredne veze, ili sa kojima je dolazio u dodir u svakodnevnom društvenom saobraćaju“.⁹⁸ Аутор га стога и сагледава „у тоталитету свог друштвеног деловања“ и закључује да је Форе један од потпорних стубова величанствене зграде галске музичке културе, али га и критикује због одсуства критичког става према свету и човеку, што је битно за ауторова идеолошка уверења.⁹⁹

Фолклоризам Карола Шимановског Плавша повезује са Стравинским и Бартоком (Béla Bartók, 1881–1945) али наглашава да се у том фолклоризму не осећа да је уметник део народа.¹⁰⁰ Са дозом критичког става, Плавша пише да Шимановски „ipak ostaje samo posmatrač seoske rutine, koja ga kao građanina oduševljava vitalnošću i prirodnošću“.¹⁰¹ Интересантан је следећи Плавшин закључак, који је такође врста критике упућена одређеном делу друштва, а гласи: „Ipak, i pored velike snage izraza i maštovite forme čini se da današnji izvođači polako zaboravljaju na velikog Poljaka, kome mnogo štošta što se danas kiti epitetom 'moderno' duguje roditeljsku zahvalnost“.¹⁰²

Текст о Хонегеру Плавша започиње цитирањем композитора: „Uvek sam težio da stvaram muziku koja će biti shvatljiva masi slušalaca, a dovoljno lišena banalnosti da zainteresuje i

⁹⁵ Dušan Plavša, Jan Sibelijus (1865–1957), у: *Muzički portreti....*, 185.

⁹⁶ Исто, 186.

⁹⁷ Исто, 187.

⁹⁸ Dušan Plavša, Gabrijel Fore (1845–1924), у: *Muzički portreti....*, 198–199.

⁹⁹ Исто, 198.

¹⁰⁰ Dušan Plavša, Karol Šimanovski (1883–1937), у: *Muzički portreti....*, 204.

¹⁰¹ Исто.

¹⁰² Исто, 205.

melomane“.¹⁰³ Стога, Хонегеров опус Плавша посматра са ове тачке гледишта и истиче да су тако јаснији „estetski i psihološki koreni njegovog osobenog muzičkog stila i stilske škole politonalnosti kojoj on pripada“.¹⁰⁴ Наиме, Плавша пише да је „politonalizam (...) umetnost radoznalog čoveka XX veka“, и да музика тада „zakazuje stvarnosti sastanak u četiri oka“.¹⁰⁵ Ипак, аутор додаје да „стварност“ уметницима попут Хонегера није била друштвена стварност, већ је њихова пажња била окупирана делима људске цивилизације, док их човек „као појединац и као део друштва“ није много занимао: „U centru njihove pažnje bio je središni fenomen dvadesetog veka: mašina. Mašina u bezbroj varijanti, mašina kao zamenik čovekovih mišica, mašina kao opredmećenje snage i moći veće od čovekove, mašina kao čovekov sluga i gospodar.“¹⁰⁶ Душан Плавша Хонегера назива и „Хендлом нашег времена“ због способности да епску нарацију развије до драматске напетости, склоности према градијацијама великог замаха, и због придавања великог значаја хору.¹⁰⁷ Аутор је у речима самог композитора нашао нешто што ће га добро описати: „Ja rezervišem ime kompozitora samo onim muzičkim stvaraocima koji ne teže da se svide svakodnevним ukusima publike, nego koji pre svega žele da stvore umetničko delo, da izraze jednu misao, emociju, da odrede svoj stav prema estetskim ili naprosto ljudskim problemima“,¹⁰⁸ а људски проблеми, хуманизам и реализам су константе Плавшине преокупације које исказује у својим многобројним текстовима.

Позиционирање цеза у Плавшиним написима

„Jazz је у својој суштини повратак на музичку праматерију, на синкретистичке облике првобитне уметности, на њене естетско-идеолошке корене.“¹⁰⁹

Душан Плавша

Дејвид Кот (David Caute) у књизи о културној доминацији за време хладног рата пише да „балалајка није могла да се мери са електричном гитаром, а цез, твист, рок, бит и диско били су оно што су желели млади, и на Истоку, и на Западу“.¹¹⁰ Можда је један од најбитнијих разлога за Плавшино писање о цезу већ поменута љубав према младима и жеља да им приближи нову музику. У *Савременим акордима* Плавша и Херцигоња пишу о цезу, Гершвину (George Gershwin, 1898–1937) и његовом делу *Порги и Бес*,¹¹¹ што указује да је Плавша представљао фигуру која је постављала стандарде, јер су ови текстови настајали у време када цез није био

¹⁰³ Dušan Plavša, Artur Honeger (1892–1955), у: *Muzički portreti...*, 206.

¹⁰⁴ Исто, 207.

¹⁰⁵ Исто.

¹⁰⁶ Исто, 207–208.

¹⁰⁷ Исто, 210.

¹⁰⁸ Исто, 211.

¹⁰⁹ Душан Плавша, Jazz – све више отрцаних фраза, старе идеје и познати рефрени у: *Музика из разних аспеката...*, 71.

¹¹⁰ Радина Вучетић, Трубом кроз гвоздену завесу – продор цеза у социјалистичку Југославију, *Музикологија*, 13, (2012), 54.

¹¹¹ Dušan Plavša, Džordž Geršvin, *Savremeni akordi*, 1958, 5–6, 174–177; Nikola Hercigonja, G. Gershwin: „Porgy i Bess“, *Savremeni akordi*, 1–15. decembar 1954. Уп. са: Nikola Hercigonja, *Napisi o muzici*, (Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1972), 64–66.

сасвим прихваћен у Југославији, о чему пишу различити аутори.¹¹² Радина Вучетић наводи да је џез музички жанр који спада у један од најзначајнијих извозних артикала америчке културе у XX веку, а који допушта слободу израза, креативност и импровизацију, стога је био снажан и сложен изазов комунистичким режимима.¹¹³ Вучетићева истиче да је у Источној Европи, па и у Југославији, џез био оспораван,¹¹⁴ али да су „прилике са џезом, уз све плиме и осеке, показивале да и иза гвоздене завесе има могућности за (строго контролисане) уметничке слободе, бар кад је овај музички правац у питању“.¹¹⁵ Године 1953. Тито је два пута критиковао џез, говорећи да „све више преовладава џез музика“ и „ми се много љутимо због тога, јер џез музика не одговара нашем карактеру и нашој стварности“.¹¹⁶ Али, његов однос према џезу доживљава радикалну еволуцију, и 1959. године Тито на питање које му је поставио Војислав Бубиша Симић – „Да ли је тачно да ви не волите џез?“, одговара: „Не, волим га, нарочито онај изворни“. Након овога „џез добија крила у Југославији“, иако је већ 1962. године Тито изјавио: „Џез за мене није музика, то је галама“.¹¹⁷ С обзиром на то да Плавша у више наврата цитира Тита (неки од цитата су наведени у претходним поглављима), при чему се увиђа одређена врста идолотрије, неопходно је имати у виду све поменуте околности када се разматрају Плавшини написи о џезу.

Плавша у „планетаријуму европске музике“ уочава „прегледност сазвежђа појединих епоха“, док „свака од њих има по неколико сунаца“, а та 'сунца' су најзначајнији композитори.¹¹⁸ Овим метафорама и многобројним другим, аутор објашњава да се историја музике коренито мењала скоро на сваких пола stoleћа. Плавша пише да су се, након рађања и умирања нових идејно-естетских система, појављивале 'комете', а њихову функцију не можемо јасно да сагледамо.¹¹⁹ Једна од таквих 'комета' је, према Плавшином мишљењу, џез музика, коју посматра и као естетско-социолошки феномен који није дефинисан, али заузима посебно, и истовремено усамљено место у „координатном систему европске музике“.¹²⁰ Сродна појава коју Плавша проналази у прошлости је импровизирана уметност жонглера. Аналогије уочава и са грчком аулодијом, дионизијским култим свирањем и певањем када је „цветала“ слободна

¹¹² Војислав Бубиша Симић пише да је и „поред свих сметњи – лоших критика, разних реферата идеолошких комисија и сличних ометања џез музичара да свирају џез или да узимају ноте из америчке читаонице – џез (...) незадрживо продирао у наш живот, доказавши да су конзервативни ставови како џез доноси нешто страно нашем новом социјалистичком човеку и како је уметнички потпуно безвредан, апсолутно погрешни“. Стога, може се рећи да су Плавшини и Херцигоњини текстови о џезу доказ његовог „незадрживог продирања“. Уп. са: Војислав Бубиша Симић, Развој џез и забавне музике код нас, *Нови звук*, 13, (1998), 110.

¹¹³ Радина Вучетић, Трубом кроз *гвоздену завесу*..., нав. дело, 55.

¹¹⁴ Исто, 56–57.

¹¹⁵ У Југославији је традиција свирања и слушања џеза постојала од средине двадесетих године претходног века, али су од 1944. године, због совјетизације, „звучи џеза у комунистичкој Југославији били све тиши и ређи“. Након преломне 1948. године, отворена је нова етапа у историји џеза у социјалистичкој Југославији, а 1960. године „сазрели“ су услови за стварање домаћег џез фестивала. Уп. са: Исто, 58–61.

¹¹⁶ Исто, 70.

¹¹⁷ Исто, 71.

¹¹⁸ Душан Плавша, *Jazz – све више отрцаних фраза*..., нав. дело, 70.

¹¹⁹ Исто.

¹²⁰ Исто.

импровизација, а музика је, као и цез, „имала сличну друштвену улогу ослободитеља виталних енергија“.¹²¹ Управо је овај моменат важан у Плавшиним поређењима, због истицања битне друштвене функције, не сасвим признатог, цеза у тадашњој Југославији.

Аутор социолошки посматра ову музику и истиче успостављено јединство између извођача и публике, наглашавајући да је оно „нарушено у класној уметничкој и забавној музици“. Плавша окривљује „лабиринт цивилизације“ за немогућство повратка природи на шта је апеловао Русо (Jean-Jacques Rousseau), и наглашава да су „цез створили црнци, али је то само кратко време био њихов искључиви духовни посед“. Наиме, Плавша пише да су они „убризгали замореном телу европске културе инјекцију виталности човека са Црног континента“.¹²² Интересантно је што аутор спомиње и Дејва Брубeka (Dave Brubeck), указујући да му је Мијо (Darius Milhaud, 1892–1974) био професор и постављајући тезу да „цез може да буде само веза између појединих система мишљења, система који дају различите друштвене функционалности“,¹²³ а тиме заправо сматра да је цез успешан само у синтези са европском савременом музиком. Пишући о два правца цез музике, Плавша се пита у ком правцу ће се наставити њен развој и, позивајући се на Берија Уланова (Bary Ulanov),¹²⁴ закључује да ће цез „играти једно време, пре него што оде у музеј као и друге уметничке вредности“. Ипак, битно је напоменути да аутор цезу приписује улогу ослободитеља човека од сопствених отуђења – „ослободитеља који ће у човековом микрокосмосу поново успоставити равнотежу спиритуалног и сензуалног“. Ово се може повезати са карактеризацијом импровизације коју нуди Василиј Аксјонов – бег од контроле свакодневног живота, од историјског материјализма и нека врста „антиидеологије“.¹²⁵

Амбивалентни однос према цезу који се увиђа у претходно наведеним Плавшиним дефиницијама, може се уочити и у његовом тексту о композитору Џорџу Гершвину.¹²⁶ Овај текст аутор започиње полемиком – да ли важност композитора може зависити од малог броја дела. *Порги и Бес* издваја као главно дело, али истиче да у њему не запажа значајније новине у музичкој драматургији, као и да оно није изненађење након низа „народних опера“ из деветнаестог века.¹²⁷ Ипак, оно што Плавша велича је „уметнички облик драме“ која је открила „нову, непознату страницу живота“, стога *Порги и Бес* посматра као повратак на реализам,¹²⁸

¹²¹ Исто, 71.

¹²² Исто, 71–72.

¹²³ Исто, 73.

¹²⁴ Наиме, Плавша наводи шта познати историчар цеза говори о дилемама пред којима се цез налазио: „...Jazzist мора да напусти ону стагнантну сигурност, коју налази у свирању познатих акорада и око њих, јер губи сву инспирацију и било какву наду да ће доћи до дубине, ако се предаје лажној удобности отрицаних фраза, репетираних идеја и непроменљивих рефрена...“ Уп. са: Исто, 75.

¹²⁵ Уп. са: Радина Вучетић, Трубом кроз *звондону завесу*..., нав. дело, 56–57.

¹²⁶ Dušan Plavša, Džordž Geršvin (1898–1937), у: *Muzički portreti*..., 228–236.

¹²⁷ Исто, 229.

¹²⁸ Аутор ни у једном тексту не даје прецизну дефиницију реализма, већ га користи као синоним за синтагму „окретање лицем према животу“.

који је, према његовом мишљењу, најбитнији разлог за тријумф овог дела у Америци и Европи.¹²⁹ Пишући да су се око Гершвина расправљала два „противничка табора“, Плавша чланове једног од њих назива припадницима „забавно-уметничке секте цеза“.¹³⁰ „Drugi su njegova dela stavili pod sečivo akademske kritike već na ulaznim vratima u palatu seriozne umetnosti“, ¹³¹ пише Плавша о композитору, а под исто „сечиво академске критике“ могао би се ставити његов текст због наведених констатација.¹³² Ипак, оштрина његових дефиниција мало је ублажена у самом закључку, који би требало да представља Гершвинов монолог,¹³³ али из Плавшиног пера:

Hvala, ostaću najradije svoj! Ceniću, kao i uvek, iskrenost nadahnuća iznad rutine, toplinu osećanja iznad cerebralne kombinatorike. (...) Strana mi je zato, uvaženi maestro, vaša laboratorijska muzika u kojoj ste snažno izrazili samo svoju nemoć. (...) Znam, čekići mog klavira i udarci mog srca su nemoćni da izmene svet, rekao sam to već! (...) Zaboravili su oni na sve kada su se vratili svojim kućama! To je tačno, slažem se, jer da nije, zar ne bi već do sada razjarena gomila rastrgla na komade svakoga ko od bede okreće glavu. (...) Bio sam srećan što sam, eto, jednom u životu govorio o nečem drugom osim o mesečini, ljubavi romantičnih sanjalica. Da me smrt nije preduhitрила сигурно биh бар још једном зашао међу своје драге Crnce (sic!) да чујем од њих још неку причу која би ми опет узбудила крв. Tada биh поново био срећан као онда кад сам писао *Porgija*. . .¹³⁴

На основу овог 'замишљеног монолога' можемо закључити да је Плавша исказао своје ставове, истичући важност ситуација из свакодневног живота у вези са музиком, и критикујући 'лабораторијску музику' која није повезана са емоцијама. Озбиљна друштвена критика исказана је у поимању разумевања Гершвинове опере од стране публике.

Закључак

На основу свега наведеног, може се рећи да Плавша у својим „бајковитим“ описима композитора (попут наратива у тексту о Сибелијусу) показује сопствена настојања и приврженост синтези конзервативног и модерног. Желећи да придобије додатне слојеве публике, аутор користи богатство језика, што се увиђа у мноштву његових инвентивних, поетизованих мисли.¹³⁵ Ово је и један од доказа да он нема увек научни прилаз одређеним проблемима, чега је и сам био свестан – посебно наглашавајући то у предговорима својих збирки, али је то такође и „огледало“ његових главних циљева, а то су образовање шире јавности и добар педагошки приступ младима.

¹²⁹ Dušan Plavša, Džordž Geršvin..., нав. дело, 229.

¹³⁰ Исто, 230.

¹³¹ Исто, 231.

¹³² Исто, 231–232.

¹³³ Заправо, Плавша пише у Гершвиново име, то јест, замишља шта би Гершвин могао да одговори присталицама супротних табора да га „смрт није прерано сустигла“.

¹³⁴ Dušan Plavša, Džordž Geršvin..., нав. дело, 234–236.

¹³⁵ У овом раду је стављен акценат на Плавшино виђење савремених композитора, али се мора напоменути да он пише и о композиторима из претходних епоха (о Баху, Моцарту, Вагнеру и многим другим). Ауторов приступ темама из света музике је исти као и у анализираним написима.

„Дилеме и теме“ које се односе на музичку педагогију присутне су у већини Плавшиних текстова, чиме се потврђује неодвојивост његове музичке мисли од педагогије. Шта год да пише, било то под утицајем личних афинитета или идеолошки конотирано (најчешће обоје), Плавша има јединствен педагошки приступ и жељу за побољшањем целокупног образовног система. Чак је и утицај марксистичке идеологије, који се уочава у његовим текстовима, испољен на сличан начин, са размишљањима о унапређивању наше тадашње музичке сцене.

На основу свега, може се рећи да Плавшин највећи допринос српској музичкој есејистици представљају управо популистички писани есеји, који имају велику „просветитељску“ вредност, док истовремено садрже значајне Плавшине мисли и закључке. Савремена музика дефинитивно заузима једно од најважнијих места у његовим есејима, ако се узму у обзир многобројни написи о савременим композиторима, а жеља да је приближи широј јавности исијава из сваке метафоре коју је употребио, у циљу досезања до што већег броја читалаца.

„Individualnost znači element novog u krilima starog“¹³⁶ – тако Плавша описује Шостаковичево стваралаштво и самог композитора, а иста дефиниција могла би се применити на поменуте Плавшине написе о различитим композиторима, који су писани са циљем приближавања одређене проблематике широј јавности. Креирањем многобројних метафора Плавша испуњава услов „елемента новог“ и уз познате чињенице конструише лако читљиву целину. Ипак, мора се истаћи да он ретко наводи коришћену литературу, чак и у цитирању одређених теоретичара или композитора, тако да се „крилима старог“ не може одредити порекло, али се мора похвалити његова способност у спровођењу сопствене музичко-просветитељске улоге. „Богати интелектуални фонд идеја“ и „леп елан мисаоне активности“ које примећује Петар Бингулац у текстовима Плавшине збирке,¹³⁷ а који су присутни и у анализираним текстовима, наводе на даља размишљања и истраживања Плавшиних многобројних списа о музици.

¹³⁶ Dušan Plavša, Dmitrij Šostakovič..., нав. дело, 224.

¹³⁷ Петар Бингулац, Поговор, у: Душан Плавша, *Музика из разних аспеката...*, 209.

Литература:

- Bošković, Dušan, Mogućnosti osporavanja marksističke estetike, *Filozofija i društvo*, (1995), 91–129.
- Васић, Александар, Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата, *Филозофија и друштво XXIV (3)*, (2013), 212–235.
- Вучетић, Радина, Трубом кроз *звондздену завесу* – продор цеза у социјалистичку Југославију, *Музикологија*, 13, (2012), 53–77.
- Marinković, Sonja, Srpski kompozitori i ideja jugoslovenstva između dva rata u: Dragoslav Dević (ur), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog 29-31. X 1987*, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1987), 191–203.
- Маринковић, Соња, Музички часописи, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 681–684.
- Маринковић, Соња, Контроверзе Вучковићеве позиције у покрету социјалне уметности (прва фаза развоја покрета, 1930–1936), у: Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (ур), *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића*, (Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010), 73–87.
- Пејовић, Роксанда, Текстови о музици, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 685–731.
- Perićić, Vlastimir, О piscu, у: Petar Bingulac, *Napisi o muzici*, (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1988), 445–447.
- Plavša, Dušan, *Kako se sluša umetnička muzika*, (Beograd: Omladina, 1957).
- Плавша, Душан, *Моје дете и музика*, (Београд: Народна књига, 1961).
- Плавша, Душан, *Увод у музичку уметност*, (Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1967).
- Plavša, Dušan, *Muzički portreti i profili*, (Zagreb: Епоха, 1968).
- Плавша, Душан, *Музика из разних аспеката: естетичког, социолошког, педагошког, психолошког и историјског – есеји и студије*, (Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969).
- Plavša, Dušan, (ur), *Muzička umetnost*, 12. tom enciklopedijskog leksikona *Mosaik znanja*, (Beograd: Interpres, 1972).
- Plavša, Dušan, *Muzičko-pedagoške dileme i teme: članci i rasprave*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1989).

- Plavša, Dušan, *Musica humana: eseji i studije*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1990).
- Plavša, Dušan, *U muzičkim vrtovima*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1992).
- Ристић, Марко, *Историја и поезија*, (Београд: Издавачко предузеће Просвета, 1962), 10–11.
- Симић, Војислав Бубиша, Развој дџез и забавне музике код нас, *Нови звук*, 13, 1998, 109–116.
- Hercigonja, Nikola, G. Gershwin: „Porgy i Bess“, у: Nikola Hercigonja, *Napisi o muzici*, (Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1972), 64–66.
- Шуваковић, Мишко, Естетика музике XX века, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 733–747.

ПРИЛОЗИ:

Прилог садржи преглед текстова из Плавшиних збирки, од којих је већина објављена у различитим часописима током друге половине XX века (подаци о месту првобитног објављивања текста дати су од стране аутора за већину текстова, и ти подаци налазе се у табелама; болдирани су они текстови у којима се аутор бави савременом музиком и/или тадашњим друштвено-политичким контекстом):

Табела 1: *Dušan Plavša, *Muzički portreti i profili*, (Zagreb: Epoha, 1968).

1. Johan Sebastijan Bah (1685–1750)
2. Dva Mocarta (1756–1791)
3. Ivan-Mane Jarnović (1745–1804)
4. Franc List (1811–1886)
5. Gaetano Doniceti (1797–1848)
6. Johanes Brams (1833–1897)
7. Aleksandar Borodin (1833–1887)
8. Rihard Štraus (1864–1949)
9. Jan Sibelijus (1865–1957)
10. Sergej Rahmanjinov (1873–1943)
11. Gabrijel Fore (1845–1924)
12. Karol Šimanovski (1883–1937)
13. Artur Honeger (1892–1955)
14. Sergej Prokofjev (1891–1953)
15. Dmitrij Šostakovič (1906–[1975])
16. Džordž Geršvin (1898–1937)
17. Franc Lehar (1870–1948)
18. Sten Kenton (1912–[1979])
19. Romen Rolan – pesnik muzike (1866–1944)

Табела 2: *Душан Плавша, *Музика из разних аспеката: естетичког, социолошког, педагошког, психолошког и историјског, есеји и студије*, (Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969).

Текстови
1. Musica volat
2. Композитор – дело – извођач – слушаца
3. Противречност естетских и употребних вредности: Документи духовних народа Могућности друштвене асимилације Морални постамент уметности Стихија уметничког тржишта
4. Грамофонска плоча и музичка култура
5. Забавна и цез музика јуче, данас, сутра Питања већ давно постављена Забавна музика окреће леђа култури из које је поникла Јесу ли развојне могућности забавне музике већ исцрпљене На мостовима између забавне и уметничке музике – забавни лид Jazz – све више отрцаних фраза, старе идеје и познати рефрени Границе забавне музике

6. Новине у дечјем музичком васпитању
7. Савремена музика и музичка педагогија
8. Војислав Вучковић у модерној музици, музичкој сцени и филму
9. Југословенска девета симфонија
10. Трансформатизам фотографије и електронске музике
11. Тезе о националном у југословенској савременој музици
12. Аналогије музичког и говорног изражавања Прилог методици музичке аперцепције Дискурзност фолклорног и инфатилног карактера Градација и деградација израза проширењем или редукцијом изражајних мотива Градација применом варијационог поступка Облици разговорног дискурзитета у музици Дискурзно градирање (деградирање) варирањем узмаха Деградирање изражајног мотива снижавањем интонације Градација изражајног мотива повишењем интонативног нивоа Градација применом ритмичког дискурзитета Интерпунктичке релације изражајних мотива Појачавање акцената у музичкој и говорној фрази Динамичке разлике као форма дискурзног градирања Дискурзно градирање мелодијским орнаментима Аналогне форме поетских фигура и музичких мелодија Афективне монолошке мелодије

Табела 3: *Dušan Plavša, *Muzičko-pedagoške dileme i teme, članci i rasprave*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1989).

Текстови	Часописи/симпозијуми/друго
ДИЛЕМЕ:	
1. Моћи и немоћи савремене школе	
2. Педагогија у оковима бројева	
3. Humanizacija obrazovanja i vaspitanja kroz predmet „Muzičko vaspitanje“ u našim školama	Simpozijum „Titova misao i delo u socijalističkom vaspitanju“, Novi Sad, 5-7. XII 1977, Pedagoški zavod Vojvodine, 1978, 267–271. Objavljeno u Biltenu Simpozijuma
4. Društvena uloga muzike prikazana u udžbenicima i priručnicima za muzičko vaspitanje u osnovnoj školi	Referat održan na Simpozijumu o marksističkim idejnim osnovama udžbenika, Novi Sad 4. I 5. XII 1974. Objavljeno u Biltenu Simpozijuma
5. Obrazovanje nastavnika za razvijanje interesovanja i ljubavi kod svojih učenika prema muzičkom stvaralaštvu	Referat na Simpozijumu „Savremene koncepcije i perspektive obrazovanja nastavnika“, Sombor, 1978, str. 87–98. Biltenu Simpozijuma; Objavljeno u Zborniku „Savremene koncepcije i perspektive obrazovanja nastavnika“, Novi Sad, Pedagoški zavod Vojvodine, 333–340.

6. Izvorno i umetnički oblikovano muzičko-folklorno nasleđe kao vaspitni činilac u opšteobrazovnoj muzičkoj pedagogiji	„Razvitak“, XVIII, jul-oktobar, 1978, 63–65.
7. Stalno potiskivano estetsko vaspitanje i obrazovanje	Prilog javnoj diskusiji o Zakonu o vaspitanju i obrazovanju i nacrtima Plana i Programa za srednje usmereno obrazovanje u SAP Vojvodini
8. Takmičarski duh i muzička pedagogija	Referat održan u okviru Simpozijuma na temu „Muzička takmičenja – mogućnosti i problemi“ u okviru XIV međunarodnog susreta muzičkih akademija, 26-28. X 1984. u Rovinju
9. „Izraziti muzički talenat“ i sloboda u izboru zanimanja	Referat održan na Simpozijumu na temu „Posebno nadarena deca – potrebe, mogućnosti i sistem njihovog umjetničkog obrazovanja“, održanom u Zagrebu u okviru „Revije mladih talenata“ od 1-2. II 1979.; Pro musica, 99, 1979, 16–17.; Muzička kultura, 2, 1983, 97–103.
TEME:	
10. Neki aspekti negovanja tradicije NOR-a kroz muzičko vaspitanje	„Savremeno obrazovanje“ – bilten Zavoda za unapređenje opšteg i stručnog obrazovanja SAPV, 3–4, 1972, 93–109; „Negovanje i razvijanje revolucionarnih tradicija“, izdavač: Pokrajinski odbor Saveza boraca SAPV, Novi Sad, 1972, 61–71.
11. Mogući oblici saradnje i međusobnog uticaja visokih muzičkih škola i RTV stanica	Referat održan na Simpozijumu sa temom „Saradnja visokih muzičkih škola sa masmedijima“ u okviru Međunarodnog susreta studenata muzičkih akademija i Fakulteta muzičke umetnosti u Rovinju 29-30. X 1977.
12. Uloga, zadaci, i značaj muzičkog vaspitanja u predškolskim ustanovama za dalji muzički razvoj deteta	„Predškolsko vaspitanje“ – nastavna sveska 2 – serija „Savremeno obrazovanje“, 74–86, Izdanje Zavoda za unapređenje opšteg i stručnog obrazovanja SAPV, 1970.
13. Metodika slušanja muzike u predškolskim ustanovama	„Predškolsko vaspitanje“ – nastavna sveska 2 – serija „Savremeno obrazovanje“, 124–136, Izdanje Zavoda za unapređenje opšteg i stručnog obrazovanja SAPV, 1970.
14. Zabavna muzika i vaspitanje omladine	„Naše teme“, 1959, 130–138; „Savremeni akordi“, vanredni broj, 1961, 18–20.
15. Ritmičke slike kao didaktičko sredstvo u predškolskoj muzičkoj pedagogiji	„Predškolsko dete“, 2, 1971, 187–196.

16. Funkcija sviranja na muzičkim instrumentima u opšteobrazovnim školama	
17. Doživljajni i saznajni proces u nastavi muzičkog vaspitanja i obrazovanja	
18. Prilog metodici objašnjenja polifonih oblika u osnovnoj školi	Članak neobjavljen. Pisan početkom 70-ih godina.
19. Vizuelizacija muzičkih struktura i konstrukcija i metodika njihove primene u opšteobrazovnoj i stručnoj muzičkoj pedagogiji	
20. Nauka o muzičkim oblicima u službi izvođačke umetnosti	Referat pročitan na međunarodnom simpozijumu na temu „Uloga teorijskog obrazovanja u formiranju muzičkog intepretatora“ u okviru XII međunarodnog susreta muzičkih akademija u Rovinju decembra 1982. godine.
21. Uloga Miloja Milojevića u razvoju opšteg muzičkog obrazovanja i muzičke pedagogije u Jugoslaviji	„Zvuk“, Sarajevo, 1, 1985, 11–17; Rad pročitan na Simpozijumu povodom stogodišnjice rođenja M. Milojevića, održanom u Beogradu 12-13. IX 1984. godine.
22. Metodska obrada jedne operske arije – Mihail Glinka: Arija Susanjina iz IV čina opere „Ivan Susanjin“	Zavod za osnovno obrazovanje i obrazovanje nastavnika SR Srbije – Zbornik obrađenih nastavnih jedinica – „Mlado pokoljenje“, Beograd, 1968, 74–87. Rad nagrađen II nagradom (prva nije dodeljena) na Konkursu Zavoda za osnovno obrazovanje i obrazovanje nastavnika SR Srbije 1968. godine.
23. Istorijat svetskog opšteg muzičkog vaspitanja i obrazovanja	

Табела 4: *Dušan Plavša, *Musica humana, eseji i studije*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1990).

Текстови	Часописи/радио
1. Umetnost nije aksiomatska potreba	
2. Forme dekorativnosti i naturalizma u muzici	„Zvuk“, 1974, 3, 39–51.
3. Intencionalnost u muzici	„Zvuk“, 1981, 1, 24–31; „International review of the aesthetics and Sociology of Music“, 12/1, 1981, 65–74. (na engleskom jeziku)
4. Emocionalno i racionalno u muzici	„Zvuk“, 1980, 3, 8–14.
5. Aktuelnost estetičko-socioloških teorija dr Vojislava Vučkovića	„Gradina“, Niš, 1968, 5, 36–43.

6. Modaliteti socijalizacije muzike u prošlosti i sadašnjosti: I Problemsko-metodološka intervencija II Teorijska ekspozicija sa dve teme III Razvojni deo: put muzičkog dela do slave i popularnosti IV Tematska repriza: kompozitor i izviđač okruženi socijalno afirmisanim muzičkim delima V Koda. – Putevi resocijalizacije muzičkog dela	Emitovano na III programu Radio-Sarajeva 1977. god; „Treta programa Radio Skopje“, 8, 1981, 265 – 298 (na makedonskom jeziku)
7. Sociološki, socijalno-istorijski i psihološki aspekti umetnosti Johana Sebastijana Baha, Georga Fridriha Hendla i Domenika Skarlatija	Emitovano preko III programa Radio-Sarajeva 1983; „Gradina“, Niš, 12, 1985.
8. Metodološki i psihološki problemi socijalizacije umetničke muzike u radničkoj sredini	Referat pročitao na Simpozijumu „Radnička klasa i kultura“ održanom na Zlatiboru 1974. godine; „Treći program“ Radio Beograda – „Radnička klasa i kultura“, 1974, 111–117.
9. Dramaturška funkcija muzike u filmu	„Sineast“, 1980/81, 49/50, 110–116.
10. Rađanje filmske muzike pre nastanka tonfilmske umetnosti	„International review of the aesthetics and Sociology of Music“, 1989, Vol 20, No 2, 322 – 338. (na francuskom jeziku)
11. Lirske intonacije u Betovenovim delima	„Zvuk“, 1977, 4, 49–54.
12. Simfonizam Antonjina Dvoržaka	„Zvuk“, 1976, 3, 37–50.
13. Leoš Janaček - romantični realista I Liričar II Epičar III Dramatičar	Ciklus od 3 emisije na Radio-Beogradu – emitovano 1965.
14. Simfonijski metod Leoša Janačeka	„Zvuk“, 1969, 92–93, 65–73.
15. Josip Štolcer-Slavenski - majstor epskog izraza	„Radio-Beograd“, 1. X 1965, 6.
16. Ciklus solo-pesama „Crv smrti“ od Stanislava Prepreka	„Zvuk“, 1976, 2, 5–15.
17. „Metamorfoze B A C H“ od Rudolfa Bručija	„Zvuk“, 1973, 3, 271–282.

Табела 5: *Dušan Plavša, *U muzičkim vrtovima*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1992).

Текстови	Часописи/радио/друго
UMESTO PREDGOVORA 1. Muzika jedna i nedeljiva	„NIN“, 370, 10.
LIKOVİ	„Crveni krst“, 1950, 4, 28–29.

2. Johan Sebastijan Bah	
3. Đuzepe Tartini	„Nota“, 1977, 23, 14.
4. Jozef Hajdn, tvorac muzike okrenute ljudima	
5. Neprolazno u Mocartu	„NIN“, 262, 10.
6. Frederik Šopen	„Crveni krst“, 1950, 5, 28–29.
7. Petar Iljič Čajkovski kao ruski kompozitor	„Jugoslovenski radio“, 1953, 35.
8. Braća Anton i Nikolaj Rubinštajn i počeci javnog muzičkog života u Rusiji	Emitovano preko Radio-Beograda 1955. Godine
9. Milij Balakirjev	„Nota“, 1977, 20–21 , 23–24.
10. Rihard Vagner u svom vremenu i danas	„Pro musica“, 1983, 117/118, 20–23.
11. Gustav Maler	„Jugoslovenski radio“, 1954, 54.
12. Igor Stravinski	„Savremeni akordi“, 1954, 9–10 , 113–115.
13. Dmitrij Šostakovič – muzički pesnik socijalističke epohe	„Pro musica“, 1975, 79–80 , 6–7.
14. Jedan život pola veka posle smrti – povodom 50-godišnjice smrti Stevana Mokranjca	„Telegram“, VII, 1964, 7.
15. Vatroslav Lisinski	„Crveni krst“, 1950, 6.
ČETIRI NEKROLOGA	
16. Josip Slavenski	„NIN“, 257, 7.
17. Stevan Hristić	„NIN“, 399, 8.
18. Petar Bingulac	Pročitano na pogrebu pokojnika.
19. Ćiril Liričar	„Savremeni akordi“, vanredni broj, 1957, 145.
20. Miloje Milojević – mnogostrani muzički radnik	
21. Valerija Hejbalova dobila angažman u Švajcarskoj	„Jugoslovenski radio“, 20. VII 1953, 12–18.
22. Majstor operete Karl Mileker	Emitovano na Radio-Beogradu 1957. godine
23. Vlastimir Pavlović – Carevac romantik narodne muzike	Objavljeno kao predgovor knjizi o Vlastimiru Pavloviću-Carevcu u izdanju „Note“ Knjaževac.
POGLEDI	
24. Odnosi Hajdna i Mocarta	„Jugoslovenski radio“, 19-25. IX 1954, 30.
25. Ideologija Betovenovog „Fidelija“	„Mladost“, 1950, 11-12, 1088–1091. (deo kritike pod naslovom „Beotvenov Fidelio na sceni Beogradske opere“)

26. Robert Šuman kao muzički kritičar i estetičar	Emitovano na Radio Beogradu 17. II 1956. god; „Jugoslovenski radio“, 18-24. III 1956, 12.
27. Hektor Berlioz kao muzički kritičar, esejista i teoretičar	Emitovano na Radio Beogradu 17. II 1956. god; „Jugoslovenski radio“, 18-24. III 1956, 22.
28. Žorž Bize i njegova „Karmen“	„Radio-Beograd“, 15. III 1953.
29. Problem Hristićevog „Sutona“	„Jugoslovenski radio“, 26. IX – 2. X 1954. god, 39.
30. Dva hrvatska književnika o muzici svoga doba	„Radio-Beograd“, 16. II 1953.
31. Orfej od Perija do Stravinskog	Emitovano preko Radio-Beograda 1970.
32. Muzika starog Beča	Emitovano preko Radio-Beograda 1968.
MUZIČKE METROPOLE I USTANOVE	Emitovano preko Radio-Novog Sada 1975.
33. Beč	
34. Pariz	Emitovano preko Radio-Novog Sada 1975.
35. Moskva	Emitovano preko Radio-Novog Sada 1975.
36. Prag	Emitovano preko Radio-Novog Sada 1975.
37. Istočni Berlin	Emitovano preko Radio-Novog Sada 1975.
38. Rimska opera	„Nota“, 1977, 24-25, 27.
39. Budimpeštanska opera	„Nota“, 1977, 23, 13.
40. Opera Narodnog pozorišta u Pragu	„Nota“, 1977, 20-23, 21.
41. Opere u Istočnom Berlinu	„Nota“, 1977, 20-23, 20.
42. Veliki „Baljšoj“ u Moskvi	„Nota“, 1977, 20-23, 22.

Tijana Adamović (Čitaković)

**DUŠAN PLAVŠA'S PUBLICATIONS ON MUSIC CREATED DURING THE SECOND HALF OF
THE 20th CENTURY**

ABSTRACT: Dušan Plavša, musicologist and music writer, during the second half of the twentieth century was engaged in general educational music pedagogy and methodology of popularization of music, so the pedagogical approach is an integral part of his musical thought. Through a review of texts in which Plavša's wide range of interests can be seen, the author's significance and contribution to Serbian musical essay writing and criticism is defined. The specificity of most of his writings is the musical-educational character. Considering Plavša's definitions concerning the composer's work, one can see the emphasis on cultural values and historical significance of works of art, while analyzing the inscriptions one understands the position of contemporary music in them, as well as the author's personal affinities and ideological principles pressed on the inscription.

KEY WORDS: Inscriptions, Dušan Plavša, music essays, music criticism, contemporary music, ideological principles.