

Маја В. Радивојевић Славковић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за музичку уметност
Катедра за музичку теорију и педагозију
Orcid 0009-0005-8068-8320

„РАСЦЕП” МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ XX ВЕКА: МОДЕРНИЗАМ И НЕОКЛАСИЦИЗАМ

Двадесети век је означен као период великих промена у друштву и уметности. Дешавања у свету, развој друштва, појава индустријализације и модернизације живота довели су до револуционарних дешавања у обликовању окружења и уметничког израза. Филозофија и уметност XX века, најинтензивније до тада, доживљавају „расцеп” у ставовима уметника, због чега настају, генерално посматрано, две опречне стваралачке струје – једна усмерена напред одбацивањем стваралачке праксе прошлости и традиције стварањем нових и друга која негује прошлост користећи се неким њеним елементима. Елитистички ставови наилазе на отпор владајуће доксе настале под утицајем индустријализације која је претила унификацији друштва пласирањем „јефтине” уметности и лажи. Стога, опречан однос модернизма, као носиоца идеје о великом преобликовању друштва и уметности, и неокласицизма, као супротне струје која се ослања на праксе из прошлости, обележава XX век. Циљ овог рада јесте да прикаже дешавања која су довела до овакве поделе која је, као специфична појава, заувек променила токове историје и интелектуалних размишљања.

Кључне речи: XX век, уметност, музика, модернизам, неокласицизам

Прелазак из XIX у XX век обележило је, пре свега, превирање друштвеног система ревидирањем односа класа у друштву и коначним оснажењем обичне грађанске/радне класе у новоистакнутом капиталистичком друштву (Vranicki 2002: 8–10). Идеја о победи грађанске класе постојала је и током XV и XVI века, али су друштвене околности биле другачије, те је индустријализација током XIX и посебно у XX веку коначно донела очекујући резултат. Ново окружење створило је и услове за обликовање нових идеолошких утемељења (самим тим и филозофије, а уз то и уметничког израза). У таквим околностима посебно место заузимају идеалистичка филозофија и материјалистички приступ најизраженији у Марксовој (Karl Marx) теорији. Идеје материјализма су, међутим, у највећој мери обликовале даља дешавања. Наиме, развој индустрије условио је јачање капитализма и буржоазије оптерећењем радничке класе. Управо из њених редова су поникли интелектуалци,

заговорници нове организације првенствено кроз идеологију социјализма, чиме су утицали на анулирање друштвене и класне неједнакости (Vranicki 2002, 8–10).

Назнаке преокрета у друштвеној организацији могу се приметити већ на крају XVIII века, односно почетку XIX (дакле цео век раније) променом (или допуном) значења пет кључних термина: индустрија, демократија, класа, уметност и култура (Vilijams 1960: XI). У овој појави се може уочити узрочно-последична нит у социјалном поретку: развој индустрије утиче на појам демократије и расподеле класа, а спецификација класа на обликовање уметности и културе.

Пораст важности индустрије као институције довео је до покрета званог „Индустријализација 1830-их година” (Vilijams 1960, XI–XII). Уз индустрију, демократија такође улази у ново политизовано значење везивањем за појаву масе или „контроле масе”, а термин класа се све више везује са социолошку поделу/врсту. Термин уметност се упоређује са термином индустрија, тако што је значење „умештво” или „надареност” институционализовано, тако да уметност добија статус групе вештина или „уметност почиње да се заузима за посебну врсту истине, 'имагинативне истине' [...]” (Vilijams 1960: XI–XIV). Термин култура је претрпео можда и највеће промене, будући да га је могуће применити при означавању неколико појава: као генерално стање ума, интелектуални развој (друштва), продукт уметности или пак начин живота (Vilijams 1960: XIV).

Оваква реформација друштвених класа са стављањем акцента на „мноштво” доводе до појаве тренда који ће утицати на формирање постулата филозофије, естетике, наука и уметности. Реч је о појави семиологије/семиотике, односно о истицању језика као система у готово свим сферама друштва.

Важност језика/система при разумевању солидарности и друштвене организације наводи се као темељ на ком је изграђено ново окружење XX века: „Запажено је да људска бића поседују осећај друштвености или солидарности који претходи индивидуалном, то је онај који је садржан у самој структури друштва.” (Ozvel 2006: 16) Социјалне структуре XX века истичу солидарност, култура прати друштво, а оно је тесно повезано са језиком (језик је систем) – тиме се друштво (донекле) преобликује у систем. То даље значи да: систем тражи кодирање ради разумевања, односно да се кодирање и декодирање заснивају на односу традиције и савременог/тренутног. Такав систем се преноси у разумевање науке и уметности, а уметност имитира дух и друштвена кретања датог времена.

Индустријализација је током XIX, а посебно током XX века остварила велики утицај на обликовање друштва, културе и уметности, што је довело до све веће разлике међу уметничким струјама овог периода, поготово под утицајем појаве масовне културе. Уметност XX века се због тога раставља на две доминантне струје: једна која ће се приклонити негирању традиције и друга која ће ревитализовати прошлост.

Место високе културе и уметности краја XIX и са почетка XX века тесно је повезано са статусом масовне културе у друштву: „Нове урбане класе, загубљене у димовима индустријских градова, губе културни, религијски и морални интегритет [...]. Концепт масовног друштва подразумевао је да је на историјску сцену ступила 'гомила' и да је унижавање културе последица тако радикалног престојавања света.” (Ђорђевић 2009: 29) Индустријализација и политизација друштвених и културолошких догађања резултирале су можда највећим променама у култури и уметности у историји. Уметници су, желећи да се видно одвоје од масовне културе радикализовали свој израз што се посебно огледало у авангарди и модерни (Ђорђевић 2009: 30). Управо овај екстремни преокрет модернизма је истовремено призвао и враћање прошлости кроз усавршавање постојећих модела унутар неокласицизма.¹

Строги критички став према авангарди и модерни (уколико се значење авангарде постави прилично широко),² те и укупни бунтовнички став високе уметности и уметника XX века, негира њену водећу идеју – иновативност и одбацивање традиционалних модела: „[...] иронија авангарде [је, прим. аут] у томе што трансцендира све што критикује [...]” (Kuspit 2012: 9) Међутим, битно је нагласити да је овакав (негативно орјентисан) став уметника настао из потребе да се та традиција испитује, исмеје и у битној мери превазиђе. Овакво становиште уметника добило је и антитезу у виду неокласицистичке уметничке струје чији је главни задатак била управо ревитализација традиције у оквирима модерног изрази.

Актуелна дешавања у друштву директно су утицала на (пре)обликовање уметности током XX века, поготово током његове прве половине. Веза између њих је одувек била јака и тај однос је увек функционисао двосмерно – колико је друштво утицало на уметност, толико је и уметност утицала на своје окружење: „Изгледа да се уметношћу поставља питање о кориговању света или питање о критици света.” (Šuvaković 2006: 405) Критичка улога уметности током XX века никада раније није била толико важна и истакнута, а међусобно формирање уметничких грана и окружења посебно се истакло током прве половине XX века.

Како је, упркос тежњама за глобалним обједињењем, настала подељеност – друштвена, али и филозофска, уметност је први пут значајно била расцепљена. Није непознаница да током једног периода влада више уметничких струја, али током XX века су те струје биле значајно другачије. Међутим, стално преплитање уметничких и филозофских покрета, припадника супротних усмерења, колико год да су се водили

1 Треба нагласити да се под модернизмом обухвата историјски период од почетка па све до краја 60-их година XX века (Veselinović-Hofman 1997: 6).

2 Под термином „авангарда” се у овом раду подразумева широки спектар најдрастичнијег одклона од традиције, јер како Мишко Шуваковић (2011: 116) наводи, термин „авангарда” се односи на „назив за надстиљску, радикалну, експресивну, критичку, експерименталну [...] праксу у уметности. [...] Радикализам авангардног уметника показује се у његовом непрестајању на традиционалну уметност [...]”

различитим идеолошким стремљењима, такође су обележили овај историјски период. Она су, више него у било ком другом пољу, била приметна унутар музичке уметности: док су у сликарству постојале тежње ка јасним границама између супротних покрета, у музици је та граница често била ублажена – упркос јасно одвојивим тежњама ка новом, односно ка ревитализацији старог уметничког израза, ове две супротности су се неретко сусретале, макар на нивоу жанра. Прва половина XX века је обележена рађањем револуционарних ставова музичких уметника чврсто уверених да ће постићи већи успех у односу на своје претходнике. Међутим, друштвена превирања, као и последице Првог светског рата, дубоко су потресли новоформиране револуционарне ставове филозофа и уметника: „[...] општа вера у непрестани економски и друштвени прогрес, били су уздрмани из основа [...]. Исто тако је било пољуљано и уверење бројних предратних уметника да утицај личних уметничких иступа може значајно да измени материјалистичке ставове [...], да они могу да произведу нови ниво свести заснован на индивидуализму, имагинацији и личној слободи.” (Morgan 1991: 151–152)³

За супротне струје филозофског и уметничког мишљења и деловања у XX веку, међутим, питање од значаја је управо прошлост – одбацивање или прихватање идеала и форми из прошлости. Континуирано испитивање њеног статуса је даље резултирало следећим питањем: да ли и у којој мери прошлост и традиција могу утицати на формирање истине у модерном добу? Управо под овим утицајем се може генерално извршити подела на два опречна смера – **оспоравајући**, негативно оријентисан, који се ослања на снажно одбацивање праксе прошлости и стреми ка формирању нових форми израза; и њему супротан – афирмативни, односно **усвајајући**, који се фокусира на неговање добрих пракси традиције.⁴ Међутим, чак и у најрадикалнијим уметничким стремљењима у којима су уметници желели да нагласе јасан отклон од модела прошлости, та прошлост се увек у њиховом раду прикривено појављује.

Потреба да се револуционарним деловањем нове уметности утиче на обликовање друштва и исправе сви недостаци претходних владајућих норми била је очигледни покретач у радовима многих уметника (Tamplin 1991: 11–13). Оно што је било изненађујуће јесте управо да је поменуто одбацивање прошлости довело до неочекиваног повратка ка традиционалним вредностима прошлости које су често вредноване као застареле: „Заправо је парадоксално то што управо авангардни текстови редовно постоје у пуном значењу тек с позивом на традицију: било кад је директно негирају [...] било кад је 'цитирају', уводећи исказе који припадају традицији у нове и неочекиване корелације.” (Flaker 1984: 28)

3 Сви преводи цитата из књиге Р. П. Моргана „Музика двадесетог века” (Morgan 1991) који су коришћени у овом раду преузети су из рукописа селективног превода истоименог издања др Весне Микић из 2008. године.

4 Потребно је нагласити да се у контексту овог текста термин „традиција” односи на праксе прошлости, утврђене идеале и музичке форме, као и технике компоновања или елементе стилова прошлости, те нема везе са фолклором.

У центру пажње су, очекивано, били оспоравајући ставови негативно оријентисани према прошлости, будући да су, као револуционарни, обећавали боље друштво. Самим тим, наступило је доба великих преобликовања свега што је било познато и утврђено. Међутим, потрага за „правом” истином и оригиналним изразима у делима уметника, нужно је довела и до процеса де-естетизације. Стваралачки процес, у жељи да се отклоне сви превазиђени елементи прошлости, сведен је на једноставан занат и огољени прорачун техничких елемената стварања (Šuvaković 1999, 95–97).

Очекивано, деестетизацију су оштро критички дочекали припадници супротне стваралачке струје која је била наклоњена традицији и утврђеним нормама прошлости, при чему је осуђен овакав стваралачки процес. Карл Далхаус (Carl Dalhaus), стога, критиковао је поступак деестетизације у опусу једног од најистакнутијих композитора револуционара – Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg). Шенберг је заправо централна фигура унутар револуције музичке уметности ХХ века. Наравно, то не значи да је овде представљен и као најзначајнији композитор, с обзиром на то да је толико других композитора оставило неизбрисив траг управо у овом периоду. Међутим, оно по чему се Шенберг издваја (али и његови најближи сарадници – чланови Друге бечке школе) јесте успели покушај да се створи савршени, прочишћени начин компоновања отклоном свих „проблематичних” елемената из прошлости. Стога, Шенбергова техника додекафоније је требало да буде претежно теоријски усмерена техника, без ослањања на лични осећај и норме прошлости. Као такав, овај теоретизовани приступ представља „обећану земљу” у складу са новопостављеним филозофским стремљењима бунтовничке генерације филозофа и уметника са почетка ХХ века. Далхаусово запажање, или је можда правилније рећи у овом тренутку – критика упућена Шенберговој замисли, јесте управо изостајање обећане равноправности свих елемената музике, будући да је вештачким изједначањем запустена једна компонента – хармонска: „Замисао музике у којој су сви чиниоци развијени подједнако и сви садејствују са истим правима, оставља утисак утопије; а приговор како у додекафонији, Шенберговој сопственој композиционој техници, потпуна обрада хармоније заостаје у односу према обради контрпаункта, одвећ је лако појмљив [...]” (Dalhaus 1992: 130) Оно шта такође треба истаћи јесте и подсвесна веза управо са прошлосту коју је Шенберг желео да избегне. Тачније, утопијска равноправност у његовој техници компоновања је заправо идеја преузета из полифоније ренесансе и барока. Уз то, начини на које треба да се третира серија већ су од раније познати – попут кантуса фирмуса или теме за имитацију, поставља се у оригиналном, ретроградном, инверзном и ретроградно-инверзном виду.⁵ Овакво мишљење уметника ХХ века је

5 Наравно, не треба да се заборави допринос Арнолда Шенберга у области музичке теорије и педагогије, будући да је оставио завидан број теоријских запажања, као и да нису сва његова дела прожета искључиво идејом о додекафонији, односно да није целокупан његов стваралачки опус окренут против прошлости и традиције.

начинило и велику штету, будући да је теоретизација на крају уништила уметничко у уметности, што је даље нарушило идеју о рађању нове естетизације уметности XX века која је пак требало да буде друштвено ангажована, да се базира на реконструкцији комплетног друштва и да остави значајан траг у глобалном преобликовању (Birger 1998). Претерана теоретизација и усиљена промена је у многим случајевима постигла управо супротан ефекат – вратила је многе од уметника, па и филозофа, традицији, односно утврђеним идеалима прошлости који су се ипак показали као добра пракса коју није требало ни напуштати. У том тренутку настаје прави „расцеп” у уметности.

Разочарење у друштвено-историјска дешавања (пре свега се мисли на Први светски рат), али и у сам револуционарни покрет уметника, на свим фронтовима дубоко су потресли индивидуе које у таквом, како можда делује, испразном експерименту, нису виделе нити посебан успех, нити обећану нову естетизацију. Питање мимезиса и истине у оваквој уметности више него икада је деловало збуњујуће, те се појавила потреба за преиспитивањем и реконструкцијом елемената прошлости што је резултирало посве новим везама у релацији ново – старо. Самим тим, ново и старо се спајају на више нивоа, међусобно се прожимају и мењају. У овом тренутку настаје много различитих приступа старом. Колизација новог и старог за резултат даје вишеструка виђења овог односа где је процес асимилације резултирао већим или мањим преобликовањем традицијом успостављених идеала.

Неопходно је нагласити да је једноставна подела на револуционарни визионарски „модернизам” и „неокласицизам” који је обележила ревитализација прошлости готово непостојећа у студијама из области теорије и историје (било које) уметности XX века. Оно што се подразумева под поменутом поделом јесте заправо генерализована припадност одређеној струји у односу на став уметника према идеалима прошлости: „У најопштијем сагледавању те разноликости треба, даље, указати на две основне и трајне, супротно усмерене тенденције у музичком стваралаштву XX века: авангардну и ретроградну.” (Despić 2002: 430) Као што је већ поменуто, оваква подела, као и диферентно интересовање за идеале прошлости и утврђене норме није новина коју је донео XX век, овакав принцип је већ био познат у историјском току: „У историји уметности, дакле и у музици, могуће је утврдити два основна начела изражавања, један који представља новину, експеримент, истраживање новооткривеног, одступање од ‘правила’, и други који значи умереност у изразу, јасност, ред, поштовање правила традиције. За њихову смену [...], некада је било потребно да протекне и више од једног столећа.” (Prodanov Krajišnik 2012: 9) Међутим, XX век је обележило управо спајање и истовремено, плуралистичко деловање та два опречна принципа, неретко и у опусима истих музичких уметника.

Уколико желимо да дефинишемо модернизам насупрот неокласицизму као две опречне струје, морамо имати у виду да такве дефиниције није посве једноставно извести будући да се под овим терминима

неретко среће више појава чија се значења често и преплићу. Стога, модернизам, као најчешће дефинисан историјски период од почетка па све до краја 60-их година ХХ века, односи се на најрадикалније уметничке покрете/изразе обојене револуционарним променама уз обавезно одбацавање традиције и често се изједначава са авангардом (Veselinović-Hofman 1997: 6). Са друге стране, под генерализованим термином неокласицизам се подразумевају појаве које се односе на читавање елемената прошлости унутар модерног уметничког језика. Треба такође имати у виду да је могуће, на основу одређења конкретизованих референци којима се други поменути правац служи и разликовање више различитих „нео-стилова“ (попут необарока, на пример; Veselinović-Hofman 1997: 9–19).⁶

Неокласицизам се, међутим, може тумачити и као својеврсни део модернизма, а не као истакнута антитеза: „У основи, ради се о типу модернизма који инсистира на својим везама са прошлошћу у најширем смислу, те као уметнички резултат генерално продукује остварења која се најчешће одликују полимузичношћу, истовременим и/или сукцесивним протоком више различитих музика.“ (Mikić 2006: 269) Заправо, овако представљање супротних тежњи ове две стваралачке струје поново потврђује тезу да се и модернизам и неокласицизам сусрећу у једној тачки – односу ка прошлости (само је тај однос различит): „Прошlost је, разуме се, увек имала извесну улогу у стварању [...]“ (Mičel 1983: 98) Прошlost и утврђени елементи традиције су свеprisутни, а уметници свакако стварају уодношени са претходницима, било да их оповргавају или их реконструишу.

За разлику од револуционарног модернизма, неокласицизам се истиче као „покрет у стилу рада одређених композитора ХХ века, који, поготово у периоду између два светска рата, оживљава балансиране форме и јасно уочљиве тематске процесе ранијих стилова у сврху замене [...] прекомерне гестикулације и безобличности касног романтизма“ (Vital 2018). Односно, зачетак онога што ће се подразумевати под термином неокласицизам препознаје се већ на почетку Првог светског рата, у виду повратка ка познатијим и једноставнијим уметничким изразима, под утицајем историјских дешавања: „Поновно откривање историје је од користи ауторитарној сврси оправдавања неуспеха модернизма, [...]“ (Buhloh 1981: 46)

Став музичких уметника – револуционара (припадника Друге бечке школе) на почетку ХХ века према традицији био је врло оштар и подразумевао је готово обавезан раскид са традицијом уз намеру да се створе савременији стваралачки поступци, насупрот превазиђеним традиционалним. Као што је већ поменуто, међу најистакнутијим композиторима вођеним променама издвајају се чланови Друге бечке школе: Арнолд

6 Треба нагласити да се термин неокласицизма најчешће среће управо као генерализовани термин који означава свако намерно ревитализовање елемената традиције и да се, стога, под овим термином обухватају сви стилски правци прошлости – необарок, неокласицизам, неоромантизам и други.

Шенберг, Антон Веберн (Anton Webern) и Албан Берг (Alban Berg), чији рад представља „атоналну револуцију” (Morgan 1991: 62–88). Међутим, већ је било речи о томе како стварање додекафонске технике компоновања (иако је за Шенберга представљало велико откриће и колико год да је желео да направи потпуни отклон од традиционалних композиционих техника и поступака), неке елементе традиције није могло да искључи, чак ни из потпуно нове технике (у виду везе са елементима технике полифоније, о чему је већ било речи).

Са друге стране, уодношавање са елементима традиције у делима неокласицистички оријентисаних композитора је било више него очигледно; првенствено у делима Сатија (Erik Satie), француске шесторке коју су чинили Жорж Орик (Georges Auric), Луј Дире (Louis Durey), Артур Хонеггер (Arthur Honegger), Даријус Мијо (Darius Milhaud), Франсис Пуланк (Francis Poulenc) и Жермен Тајфер (Germaine Tailleferre), као и у опусима Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев), Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович), Беле Бартока (Béla Bartók), Паула Хиндемита (Paul Hindemith) или Бенџамина Бритна (Benjamin Britten).⁷ Ови композитори нису били наклоњени експериментима у великој мери, већ су настојали да реконструишу и преформулишу елементе прошлости (Morgan 1991: 159–187). Међутим, иако је у делима ових композитора лако уочљиво умрежење са традицијом, то није значило и њено једноставно преузимање и спајање са елементима модерног музичког израза, већ се односило на врло промишљене стваралачке процесе.

Треба нагласити да се поменуто уодношавање са елементима прошлости у музичкој уметности XX века често може „прочитати” и као извесни трансстилистички продукт у ком се јасно препознаје преузети елемент у односу на модерно „окружење”. У том смислу, прошлост се третира као цитат или узорак (у зависности од аналитичког приступа и примењене методологије) и функционише двосмерно: како она утиче на модерно дело, тако и ново дело преобликује прошлост.⁸ Свакако, овакав двосмерни утицај новог и старог остаје константа за музичку уметност XX века, без обзира на припадност одређеној струји: „Цитатне полемике посебан су специјалитет авангардне уметности XX века.” (Oraić Tolić 1990: 40) Као што је већ поменуто, само је остајало питање поларитета релације: „То може да буде однос сагласности у коме узорак има

7 Поред поменутих композитора, било је и других који су својим делом обухватили сам почетак XX века или је оваква стваралачка тенденција тек делимично примењена (као у појединим делима Рихарда Штрауса /Richard Strauss/ или Карла Орфа /Carl Heinrich Maria Orff/), као и у делима композитора претходника попут Франца Листа (Ferenc Liszt), Едварда Грига (Edvard Grieg) или Петра Иљича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский).

8 Трансстилистички односи у овом раду неће бити даље испитивани, будући да захтевају детаљнији приступ и нису циљ овог рада. У контексту јасног позиционирања поделе музичке уметности, у овом раду су поменути ставови Дубравке Ораић Толић и Мирјане Веселиновић –Хофман у којима је истакнуто карактеристично уодношавање музике XX века са елементима прошлости.

улогу аргумента за 'мисао' изложену у новом контексту. Он тада значи позивање на ауторитет [...] С друге стране узорак може да делује и као аргумент против. Он тада упозорава на нешто са чим се композитор спори [...]” (Veselinović-Hofman 1997: 85) Оно што је евидентно јесте да је управо ова подељеност музичке уметности (и уметности уопште) резултирала најозбиљнијом кризом у уметничком изразу која се до тог момента догодила, јер је све до почетка ХХ века постојао неки вид континуитета у његовом развоју.

Заједничко деловање опречних струја музичке уметности ХХ века заувек је реконфигурисало поимање стила једне историјске епохе, будући да је све до почетка ХХ века постојао својеврсни хомогени развој. Стилски плурализам ХХ века донео је први пут ахронолошко поимање стила и, надам се, глобално неразумевање и тешко изводљиво категоришање уметничких струја које су тада деловале. Модернизам са идејом о превазилажењу прошлости, и неокласицизам као његова антитеза који је стремио ка очувању утврђених норми и естетских идеала, на крају се чине као две стране исте медаље. Прошлост се смешта у центар збивања – протежу се везе како са модернизмом тако и са неокласицизмом, различито поларизоване у различитим намерама. Међутим, иста та прошлост се макар латентно јавља у свим уметничким изразима, не напуштајући их никада. Уодношавање старог и новог поставља се као питање од великог значаја подстакнуто великим притиском који врши стални напредак почевши од индустријског и друштвеног развоја још од ХИХ века, постављањем темеља свим великим променама у мишљењу уметника ХХ века.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Birger 1998: P. Birger, *Teorija avangarde* (prev. Zoran Milutinović), Beograd: Narodna knjiga.
- Buhloh 1981: B. Buhloh, Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting, in: Rosalind Krauss and Annette Michelson (ed.), *Art World Follies (Spring, 1981), October, Vol. 16*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 39–68.
- Dalhaus 1992: K. Dalhaus, *Estetika muzike* (prev. Vera Stojić), Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Despić 2002: D. Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Dorđević 2009: J. Dorđević, *Postkultura*, Beograd: Clio.
- Flaker 1984: A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga.
- Kuspit 2012: D. Kuspit, *Kritička istorija umetnosti XX veka* (prev. Vladimir Mates), Beograd: Art Press.
- Mikić 2009: V. Mikić, *Lica srpske muzike. Neoklasicizam*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Mičel 1983: D. Mičel, *Jezik moderne muzike* (prev. Neda Bebler, Nada Ćurčija Prodanović), Beograd: Nolit.

- Morgan 1991: R. P. Morgan, *Twentieth Century Music, A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York-London, W.W. Norton&Company.
- Oraić Tolić 1990: D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Ozvel 2006: D. Oswell, *Culture and Society, An Introduction to Cultural Studies*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Prodanov Krajišnik 2012: I. Prodanov Krajišnik, *Muzika dvadesetog veka*, Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Šuvaković 1999: M. Šuvaković, Umetnost i filozofija. Pristup 'odnosima' filozofije i umetnosti u XX veku, u: Nevena Daković i Milena Dragičević-Šešić (ured.), *Kultura – časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku br. 98*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 83–100.
- Šuvaković 2006: M. Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Šuvaković 2011: M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art.
- Tamplin 1991: R. Tamplin, Introduction, in: R. Tamplin (Ed.), *The Arts. A History of Expression in the 20th Century*, Oxford: New York: Oxford University Press, 8–20.
- Veselinović-Hofman 1997: M. Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad: Matica srpska.
- Vilijams 1960: R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, New York: Doubleday&Company, Inc.
- Vital 1999: A. Whittal, Twentieth-Century Music in Retrospect: Fulfilment or Betrayal?, in: Nicholas Williams (Ed.), *The Musical Times, Vol. 140, No. 1869*, New Jersey: Musical Times Publications Ltd.11–21.
- Vital 2018: A. Whittal, Neoclassicism, in: L. Macy (Ed.), *Grove Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723>>, 10. 6. 2018.
- Vranicki 2002: P. Vranicki, *Filozofija historije. Od kraja devetnaestoga stoljeća do Drugoga svjetskog rata*, Zagreb: Golden marketing.

Maja V. Radivojević Slavković

“THE SPLITTING” OF 20TH CENTURY MUSIC: MODERNISM AND NEOCLASSICISM

Summary

The 20th century is marked as a period of great changes in society and art. Historical events, society development, the emergence of industrialization and the modernization of life have led to revolutionary events that will change the way society functions forever. During the 20th century, philosophy and art experienced a splitting from the authors' point of view, for the first time until then, due to which two opposing creative currents arose - one directed forward by rejecting creative practices of the past and tradition, and the other that nurtures practices of the past by using some of its elements. Therefore, art and philosophy have become the main commentators of current events in order to present truths in the face of a shaken and changing society. Elitist attitudes meet the resistance of the ruling doxa created under

the influence of industrialization, which threatened the unification of society by marketing “cheap” art and lies. On the one hand, the modernistic revolution arose in the work of many artists, especially at the beginning of the century. Every link to the elements of the past was broken, and many new techniques were born. Within those new esthetics, the dodecaphonic technique took a special place among musicians – the Second Viennese School tried to replace every outdated practice of the past. Even though they tried their best to break all the links to the past, some of its elements could never be replaced in their music (placement of the tone row very much reminded of the imitation technique rules). On the other hand, as a response to the art revolution and terrible historical events (WWI), a group of composers looked back with a new aim – reconstruction and revitalization of perfected practice of the past. That is what is called Neoclassicism. Therefore, the opposing relationship between modernism, as the bearer of the great transformation of society and art idea, and neoclassicism, as the opposite current relying on practices of the past, define the 20th century. These two artistic views broke unity and thus forever changed the course of history and intellectual thinking.

Keywords: 20th century, art, music, modernism, neoclassicism

*Примљен: 3. октобар 2024. године
Прихваћен: 21. март 2025. године*