

UDC 930.85 (4—12)

YU ISSN 0350—7653

ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

COMITE INTERACADEMIQUE DE BALKANOLOGIE
DU CONSEIL DES ACADEMIES DES SCIENCES ET DES ARTS
DE LA R.S.F.Y.
INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

BALCANICA

ANNUAIRE DE L'INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

XX



BELGRADE
1989



BALCANICA XX, Beograd 1989, 9—453.

Nadežda MOSUSOVA
Muzikologische Institut
Beograd

DIE SERBISCHE MUSIKSZENE IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART

Den Musikkulturen der osteuropäischen Völker sind zwei Hauptmerkmale gemeinsam: sie sind jung und von Folklore geprägt.

Die russische Kunstmusik wird — wenn wir die Premiere von Glinkas Oper *Iwan Sussanin* 1836 als Beginn ansetzen — bald auf 150 Jahre zurückblicken können. Die serbische Musik ist etwas jünger. Nehmen wir die Erfolge als Ausgangspunkt, die ihr Begründer Kornelije Stanković (1831—1865) 1855 in Wien erlebte, so ist sie 1985 (im Jahr der Musik) 130 Jahre alt. Es handelte sich um die Aufführung von Stankovićs *Ditter Mese* im Saal des Musikvereins; das Werk beruht auf eigenen Aufzeichnungen serbischer Kirchenmusik, den ersten dieser Art in der Geschichte der serbischen Musik. Keinen geringeren Symbolwert hatten Stankovićs Aufzeichnungen serbischer Volkslieder, mit denen er eine ganze Reihe serbischer Komponisten, ja Generationen dazu anleitete, sich der Musikfolklore zuzuwenden, um eine eigenstoländige serbische Tonkunst zu schaffen.

Der Rückgriff auf die Folklore in der Kunstmusik gehört im allgemeinen der Vergangenheit an und ist in erster Linie mit der Herausbildung der nationalen Romantik in der Musik der Slawen im 19. Jahrhundert verbunden. Doch über viele Jahre, auch noch in unserem Jahrhundert blieb die Volksmusik für zahlreiche Autoren eine ästhetische Kategorie ersten Ranges; sie regte in Vergangenheit und Gegenwart die individuellen Fähigkeiten talentierter serbischer Komponisten an und liess in der Zeitspanne von 130 Jahren verschiedene Varianten des sog. nationalen Stils entstehen. Da waren zunächst Stankovićs unmittelbare Nachfolger Josif Marinković (1851—1931) und Stevan

Mokranjac (1856—1914), die ihrer künstlerischen Orientierung und ihren ästhetischen Anschauungen nach dem 19. Jahrhundert zuzurechnen sind.

Zu Beginn des 20. Jahrh. fand der Begriff des romantischen Nationalstils seine vollkommene Ausprägung in den Chorwerken (Reigen, Liederkränzen, Kirchenmusik) von Josif Marinković und Stevan Mokranjac. Die wenigen serbischen Komponisten zu Anfang unseres Jahrh. suchten, über die Grenzen des bis dahin vorherrschenden A-cappella-Chorgesangs hinaus zu gelangen und der Weg zur Vokal-Instrumental- und Instrumentalmusik einzuschlagen. Instrumentalmusik diente hauptsächlich als Bühnenmusik einfachster Form, als Stütze und Unterhaltungsnummer zu den unzähligen Singspielen, eines auf dem Balkan, und namentlich in Serbien äusserst populären Genres.

Allein Davorin Jenko (1835—1914), der erste namhafte Schöpfer von Instrumentalmusik in Serbien und Kapellmeister des 1868 gegründeten Nationaltheaters in Belgrad, schrieb die Musik zu rund 90 Singspielen, ausländische wie nationale. Diese Werke hatten das Leben des Volkes oder historische Ereignisse aus der serbischen Vergangenheit zum Thema. Božidar Joksimović (1868—1955) und Stanislav Binički (1872—1942) schufen auch die ersten Opernwerke, doch damals war man bei Opern- und Instrumentalmusik noch weit vom europäischen Niveau entfernt. Potentiellen Musikern boten sich keine Ausbildungsmöglichkeiten, denn Serbien besass zur damaligen Zeit kein Konservatorium. Musiker kamen vorwiegend aus Böhmen und erst 1899 gelang es Stevan Mokranjac, in Belgrad eine Musikschule zu gründen.

Obwohl die Serben eine beachtliche Theatertradition hatten, gab es bis zum Ende des Ersten Weltkriegs keine reguläre Oper. Also boten sich den nachrückenden Generationen von Musikern auch hier keine Vorbilder. Jungen und hoffnungsvollen Kräften, die schliesslich Musikhochschulen im Ausland absolvierten, gelang das erst, als die erste Jugend schon hinter ihnen lag; das gilt für Jenko, Mokranjac und ihre unmittelbaren Nachfolger Konjović, Milojević und Hristić, eine Generation, die insbesondere in den Jahren zwischen den Weltkriegen im serbischen und jugoslawischen Musikleben und in der Kultur den Ton angab. Das sind Komponisten, die sich bereits im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts viele neue Formen und Gattungen angeeignet hatten. Zwei von ihnen, Milojević und Hristić waren Schüler von Stevan Mokranjac in der Serbischen Musikschule, die heute seinen Namen trägt.

Zu den ersten Werken von Miloje Milojević (1884—1946) zählen eine Programmsymphonie (1903) sowie Versuche (1904), nach dem Schauspiel *Stanoje Glavaš* von Đura Jakšić (1832—1878) eine Oper zu komponieren. Durch sein Musikstudium in München (1907—1910) eröffneten sich ihm neue Horizonte, wobei er

besonders unter dem Einfluss von Richard Strauss' Ästhetik stand. Unter dem unmittelbaren Eindruck von Wilde-Strauss' *Salome* war er 1912 auf ein erfolgreiches symbolistischpseudohistorisches Stück von Milutin Bojić (1892—1917) *Der Herbst des Königs* aufmerksam geworden, für dessen Inszenierung im Belgrader Nationaltheater (1913) er die Schauspielmusik schuf.

Bei der Bühnenmusik blieb zu dieser Zeit auch Stevan Hristić (1885—1958). Das waren gleichfalls Ansätze und gelungene Schritte zur Bewältigung des überholten Singspiels. Ein Beispiel dafür ist die Musik von Hristić zu dem Volksstück *Čučuk Stana* (Kleine Stana) von Milorad Petrović (1875—1921), die der Komponist während seines Studienabschlusses in Leipzig (1904—1908) schrieb, wobei er den musikalischen Gehalt dieser Art von Musiktheater zu vertiefen suchte. Nach Hristićs Studien in Rom, Paris und Moskau (1910—1912) entstand sein Oratorium *Auferstehung* nach einem Text von Dragutin Ilić (1858—1926), das 1912 seine Aufführung in Belgrad erlebte. Hier ging der Komponist von der folkloristischen Ausdrucksweise ab, die in der Musik zu *Čučuk Stana* folgerichtig die Hauptrolle spielt.

Der älteste aus dieser Komponistengeneration, Petar Konjović (1883—1970), ein aus der Vojvodina stammender Serbe, schuf 1903/04 seine erste *Oper Die Heirat von Miloš Obilić* nach Dragutin Ilić, derselbe Stoff wie bei Joksimović; die Oper stand unter dem Einfluss von Webers *Freischütz* und den Vokalrhapsodien (Liederkränzen) des Klassikers Mokranjac. Erst später studierte Konjović in Prag Komposition (1904—1906).

Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Gründung des neuen jugoslawischen Staates erhielten die Künste, namentlich die Musik, neuen Auftrieb. In Belgrad entstanden die Oper (1920) und die Philharmonie (1923), woran neben Stanislav Binički, Stevan Hristić ein grosses Verdienst zukommt. Die drei genannten nun sehr bedeutenden Komponisten führten die modernistische Linie innerhalb der serbischen Musik weiter (mit geringer Ausnahmen im Rahmen der Postromantik), wobei sie über das europäische Musikschaffen ihrer Zeit wohlunterrichtet waren, Hristić als Operndirektor und Dirigent in Belgrad, Milojević, inzwischen in Prag promoviert, als Musikkritiker und Konjović als Operndirektor in Zagreb. Bereichert wurde das Belgrader Musikleben auch dadurch, dass sich in der Stadt Komponisten aus anderen Teilen Jugoslawiens niederliessen, z. B. Josip Slavenski (1896—1955).

Dank der Sänger und Tänzer, Bühnenbildner und Regisseure, die nach der russischen Revolution auf den Balkan kamen, konnte die neue Belgrader Oper mit vielen anderen Opernhäusern in der Welt Schritt halten. In den 20er Jahren zeigte sie neben dem reichen italienischen und französischen Repertoire, ausser russischen Opern und Balletten und tschechischen Komponisten

wie Janáček und Nedbal auch viele Neuerscheinungen der damaligen Ballettbühne wie Strawinskys *Feuervogel* und *Petruschka*. Dieses reichhaltige Programm wirkte anregend auf die serbischen und jugoslawischen Musiker.

Als erster Komponist des modernen Musiktheaters in der Periode zwischen den beiden Weltkriegen in Belgrad trat Miloje Milojević in Erscheinung. Er unternahm es, die Musik zu einem avantgardistischen Ballett zu schreiben — *Le balai du valet* (Der Besen des Hausdieners), nach surrealistischen Texten von Marko Ristić (1902—1984) und Rastko Petrović (1898—1949). Das Werk wurde sofort im Frühjahr 1923 auf einer kleinen Belgrader Bühne aufgeführt. Wenige Tage später erlebte im Belgrader Nationaltheater Konjovićs *Heirat des Miloš* ihre Premiere, eine Neubearbeitung aus dem Jahre 1917, die damals im Zagreber Nationaltheater uraufgeführt worden war.

Der nächste Schritt zu einer zeitgenössischen serbischen Musikbühne war das lyrisch gefärbte Musikdrama *Die Dämmerung* von Stevan Hristić nach Ivo Vojnovićs (1857—1929) gleichnamigem Stück. Die Aufführung dieser Hristić-Oper in ihrem Entstehungsjahr 1925 am Belgrader Nationaltheater fällt zeitlich beinahe mit der Arbeit Konjovićs an seiner zweiten Oper *Der Fürst von Zeta* nach dem Schauspiel *Maksim Crnojević* von Laza Kostić (1841—1910) zusammen, die 1926 entstand und 1929 an der Belgrader Oper uraufgeführt wurde. Konjović betonte in seinem Musikdrama das romaneske Sujet mit Anklängen an die griechische Tragödie. Stilistisch neigen beide Opern zu Verismus und Expressionismus hin, die zur damaligen Zeit in der jugoslawischen Musik an Einfluß gewannen. Die neuen serbischen Komponistengenerationen, die ihre Ausbildung im Ausland absolvierten, trugen das ihre dazu bei.

Schon diese beiden wichtigen und für die Entwicklung der serbischen Musik bedeutsamen Opern zeigen, dass sich die serbischen Komponisten aller Generationen auf Literatur und Theater stützen, was in Anbetracht der grossen Tradition des Theaters bei den Serben nicht überrascht. Das mag auch einer der Gründe dafür sein, dass die Oper nicht zum wichtigsten Genre der serbischen Musik wurde, sondern Solo-Lieder und Chorkompositionen ihren Vorrang bewahrten. In der Tat ist es der serbischen Opern bis heute nicht gelungen, ein breiteres Publikum für sich zu gewinnen.

Dass serbische Musiker im Ausland studieren mussten, lag daran, dass es in Belgrad immer noch kein Konservatorium gab, denn die Musikakademie wurde erst 1937 gegründet. So brachten die 30er Jahre der serbischen Musik eine neue Komponistengeneration, die — bei Suk, Novak und Haba in Prag ausgebildet — den Bruch mit den folkloristischen Traditionen und der Romantik vollzog. Doch die Folklore ist nicht tot und wird das — wenigstens bei den slawischen Völkern — auch nie sein.

Anfang der 30er Jahre erlebten Belgrad und die jugoslawischen Bühnen die Aufführung eines kapitalen Werks, nämlich von Konjovićs *Koštana* (1931), nach dem gleichnamigen Schauspiel von Bora Stanković (1875—1927), und der ersten aus einem Akt bestehenden Fassung des Balletts *Ohrider Legende* (1933) von Stevan Hristić, das anders als *Die Dämmerung*, doch genauso wie Konjovićs Werke *Koštana* und *Der Fürst von Zeta* an die Volksmusik gebunden ist.

Der folkloristischen Linie folgte auch die Generation, die älter ist als Konjović, wobei man ebenfalls auf historische und volkstümliche Stücke aus der serbischen Vergangenheit zurückgriff; aufgrund des Stücks *Zulumčar* (Der Tyrann) von Svetozar Čorović (1875—1919) entstand eine Oper von Petar Krstić (1877—1957), die 1927 in Belgrad aufgeführt wurde. Ljubomir Bošnjaković (1881—1980) wollte mit seinem Werk *Ivanka*, zu dem er Text und Musik schuf, eine neue Art von Singspiel begründen. Aufgeführt wurde *Ivanka* 1940 genau wie das Musikdrama *Đurađ Branković* von Svetomir Nastasijević (1902—1979), ein Werk in der Art der »Königschroniken« Shakespeares oder Puschkins das der »historischen« Oper zuzurechnen ist; es stellt nicht allein aufgrund seines Librettos von Momčilo Nastasijević (1894—1938) eine Projektion von Mussorgskis *Boris Godunow* dar, der auf die serbische Musik in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen und auch auf die Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg keinen geringen Einfluss ausübte.

Die »Prager« Komponisten orientierten sich ebenfalls auf sinfonische Musik, aber auch auf das Musiktheater, insbesondere das Tanztheater. Der zur Generation der »Prager« zählende Stanojlo Rajičić (1910) verschaffte mit dem Ballett *Unter der Erde* (1940; 1982 als Fernsehballerett aufgeführt) sozialen Themen Eingang zur Musikbühne, wobei er schon zu dieser Zeit die Schärfe des musikalischen Ausdrucks durch einen Übergang zu »tonalerer« Musik abmilderte. Das nach einem Szenario von Petar Petrović-Pecija (1877—1955) geschaffene Ballett zeigt ein Bergwerksunglück, was als Ballett-oder Opersujet auf der serbischen Bühne allerdings ein Einzelfall geblieben ist. Als Autor von Sinfonien trat Rajičić mit seiner ersten sinfonie von 1935 hervor, und das sechs Jahre vor seinem älteren Kollegen aus der »Prager« Gruppe, dem Ballett- und Melodramenkomponisten Milan Ristić (1908—1982), der von 1941 bis zu seinem Tod neun bedeutende Sinfonien komponierte.

Während Miloje Milojević mehrere seiner Bühnenprojekte nicht ausführte, so dass *Le Balai du vallet* sein letztes Werk für die Szene blieb, trugen sich Konjović und Hristić mit neuen Opernplänen. Milojević bereiste schon seit Mitte der 20er Jahre Südserbien und Mazedonien und zeichnete dort Volksweisen auf. In der abschliessenden Phase seines Schaffens während der ausgehenden 30er und zu Anfang der 40er Jahre widmete sich

Milojević fast ausschließlich der folkloristischen Inspiration seiner Volksmelodiensammlungen und komponierte eine Reihe von Werken für Klavier und Kammerensemble. Nachdem er sich mit dem surrealistischen Ballett und einigen anti-romantischen Liedern sowie der Klavierkomposition *Rhythmische Grimassen* (1935) vorübergehend der »neuen Musik« zugewandt hatte, blieb Milojević allerdings mit seiner Generation, den heute gefeierten »Hundertjährigen«, postromantischen Tendenzen und einem der expressionistischen Romantik verwandten musikalischen Ausdruck, aber auch einer impressionistisch gefärbten Romantik verbunden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg schlug die ehemals radikale »Prager Generation« doch wesentlich gemäßigtere Wege ein: Es kam zu einer gewissen Rückbesinnung auf Spätromantik, Neoklassizismus und auf die Folklore.

Stanojlo Rajičić, der sich schon als Komponist von Klavier- und Ballettmusik sowie von sinfonischen Werken einen Namen gemacht hatte, gewann — wie zu Anfang des Jahrhunderts Miloje Milojević — Interesse an Bojićs Stück *Der Herbst des Königs*. Rajičić verarbeitet Bojićs Drama zu der Oper *Simonida*, die ebenfalls dem Typ der Königschroniken zuzurechnen ist und sich durch einen episch-monumentalen Stil auszeichnet, der sich über Generationen hinweg durch das Opernschaffen und die Vokal- und Instrumentalmusik serbischer Komponisten insgesamt zieht. *Simonida* wurde 1957 in der Oper von Sarajevo uraufgeführt und erlebte danach mehrere Neufassungen.

Konjović und Hristić, die Überlebenden aus dem Dreigestirn, waren zu dieser Zeit höchst aktiv: Hristić führte 1947 in Belgrad sein abendfüllendes Ballett *Ohrider Legende* auf, das innerhalb kurzer Zeit in Jugoslawien ausserordentliche Popularität erlangte. Konjović wählte das einst sehr beliebte Volksstück *Didó* (Der Dorfheld) nach einer Erzählung von J. Veselinović (1862—1905) in der Bühnenumfassung nach Dragomir Brzak (1851—1904) für seine Oper *Bauern* (1951, Uraufführung 1952) und komponierte *Das Vaterland* nach Ivo Vojnovićs symbolistischem Schauspiel *Der Tod der Mutter Jugović*. Hristić hingegen wurde durch den Tod aus der Arbeit an *Unreinem Blut*, einem Musikdrama nach dem Roman von Bora Stanković, gerissen. Ausserdem blieb seine fast beendete Oper *Aquinoktikum* (nach Ivo Vojnović) ohne Abschluss. Konjovićs »Feierliches Weihespiel« *Das Vaterland*, wie der Autor selbst es genannt hatte, wurde um 1960 abgeschlossen und 1983 posthum auf die Bühne gebracht.

Die Nachkriegszeit war eine Ära des sozialistischen Realismus, der Massenlieder und der Gelegenheitsmusik. Unter den Opern ist jedoch kaum ein Werk zu finden, das sich mit dem Partisanenkrieg oder den radikalen Veränderungen im Land befassen würde. Eine Ausnahme bildet *Das Jahr 41* von Mihovil Logar (1902), ein Werk nach dem Roman *Die Libelle* (orig. *Pesma*) von Oskar

Davičo (1909), das die Tatsache bestätigt, wonach sich die Opernkomponisten auch jetzt nicht der Gegenwart, sondern der Vergangenheit zuwandten, so dass über die jugoslawischen Bühnen weder revolutionäre noch Kriegsoptern gingen, wie das nach der Oktoberrevolution jahrzehntelang auf den Bühnen des Marien- (Kirov) und Bolschoitheaters der Fall war.

Jüngere und ältere Generationen wählten in der Nachkriegszeit mit besonderer Vorliebe Kantaten. Die Kantate, die auch Bühnenwerk sein kann, bedeutete zugleich eine Weiterführung der Gattung von A-cappella-Chorwerken vor dem Ersten Weltkrieg. Auch in den neuen Kantaten kehrten die Komponisten zur Geschichte zurück, z. B. Nikola Hercigonja zu *Bergkranz* von Petar Petrović-Njegoš (1813—1851) mit einem gleichnamigen Bühnenoratorium (1957).

In den 50er Jahren wurde Strawinsky wiederentdeckt, und zwar durch eine Vorlesung, die der Theoretiker Petar Bingulac (1897), ein Schüler von Vincent d'Indy, an der Musikhochschule dem russischen Meister widmete. Aber nicht allein der Einfluss Strawinskys war für die nachrückenden Generationen serbischer Komponisten bedeutsam, sondern auch Bartók und vor allem die Bestrebungen der polnischen Avantgarde der 60er Jahre. Die »Prager Generation« bildete an der Belgrader Musikhochschule eine Reihe talentierter Komponisten heran, die zwar gerade in der Nachkriegszeit kaum noch die Möglichkeit hatten, im Ausland zu studieren, an der Hochschule aber eine gute Ausbildung erhielten.

Bereits 1961 zur feierlichen Eröffnung der Zagreber Biennale entstand die erste sinfonie des Rajičić—Schülers und namhaften serbischen Sinfonikers Vasilije Mokranjac (1923—1984), eines Verwandten des Klassikers Stevan, der seinen innigen und tief empfundenen Ausdruck über fünf Sinfonien und zahlreiche Orchester- und Klavierwerke stetig gespannt hielt. Der folkloristische Anklang ist nur eine Komponente der Mokranjac — Kompositionen, die sich durch kontemplativen Lyrismus und Dramatik auszeichnen. Obwol Mokranjac weder Opern- noch Ballett komponist war, schrieb er zahlreiche Schauspielmusiken für Theater, Rundfunk, Film und Fernsehen, z. B. Musik zur *Burleske El Greco* (1967) von Andrej Hing (1925).

Den jugoslawischen und damit auch den serbischen Komponisten bieten sich zunehmend bessere Entfaltungsmöglichkeiten. 1964 entstand die »Tribüne für neue jugoslawische Musik« in Opatija, und auch auf andere Weise wird ihre Arbeit gefördert. Viele Werke zeitgenössischer serbischer und jugoslawischer Komponisten sind als Auftragswerke des Rundfunks oder verschiedener Komponistenverbände entstanden.

Keine Stimulierung genießt das Opernschaffen, das sich heute genau wie zwischen den Weltkriegen als unsicherste Investition erweist, so dass Opern ein Anliegen der älteren Kom-

ponisten bleiben, was an Rajičićs Beispiel zu demonstrieren wäre, der nach *Simonida* 1975 die Oper *Karadorđe* (1977 im Belgrader Fernsehen gezeigt) nach einem Schauspiel von Ivan Studen (1929) und zwei Fernsehoperen *Tagebuch eines Wahnsinnigen* nach Gogol (1981 gezeigt) und *Weisse Nächte* (1985 aufgeführt) nach Dostojewski komponierte. Das »russische« Thema ist auch durch das Ballett *Katerina Izmailova* 77 (1977) von Rudolf Bruči (1917), einem Schüler von P. Bingulac, vertreten.

Auch Logar schreibt weiter Opern, und nach dem *Bergkranz* trat Nikola Hercigonja im Genre der Komischen Oper in Erscheinung. Die jüngeren Komponisten wenden sich, wenn es um die Musikbühne geht, der Ballettmusik oder Bühnenkantater zu, wofür Ljubica Marić (1909) mit ihrem Vokal-Instrumentalwerk *Lieder des Raums* (1956) den Anstoss gab, das nicht für die Bühne bestimmt ist, aber Enriko Josif (1924) zu seinem Bühnenoratorium *Der Tod Stefans von Dečani* (1970) inspirierte. Seinem Charakter nach ist Josifs Werk ebenfalls dem Genre der »Königsschroniken« aus der serbischen Geschichte zuzurechnen und bildet gemeinsam mit *Simonida* und *Đurađ Branković* ein musikalisches Triptychon aus dem serbischen Mittelalter. Dušan Radić (1929) wählte modernere Stoffe sowie Dramen Molières für seine Opern und Ballette.

Es ist klar, dass die serbischen Komponisten eine besondere Neigung für das gesungene Wort und für Musik bewahrt haben, die eine literarische Grundlage hat. Auch in der absoluten Musik ist bei ihnen eine rhapsodische Art zu bemerken. Die Musik an sich ist bei den Serben Träger der Botschaften und Entdeckungen auf dem Wege, auf dem sie nach Wahrheiten in der Kunst und im Leben forschen; gesucht und gefunden werden sie, wie das die Schöpfer von *Boris Godunov* und *Hovanščina* von *Jenufa* und *Katja Kabanova* verwirklicht haben.

СРПСКА МУЗИЧКА СЦЕНА У ПРОШЛОСТИ И САДАШЊОСТИ

Резиме

Српска уметничка музика је током свог развоја имала увек изразито фолклорно обележје и у својим почетцима, од 19. века надаље углавном била оријентисана на вокални медијум. Дуже време је српска музика била везана за хорске дружине, али је била и саставни део позоришта, које је поред културне, вршило у српском народу и врло едукативну и самим тим етичку мисију.

У српском позоришту, скоро да се ниједан позоришни комад домаћи или страни, није могао замислити без музике, било да се радило о сликама из народног живота или о историјској драми, жанровима популарним и код списатеља и код публике. Музика је у позоришту имала и драматуршку функцију, не само забављачку.

Из литературе, из комада с певањем почела је да се раба с краја 19. века и почетка 20. века српска опера кроз дело Даворина Јенка, Станислава Биничког, Божидара Јоксимовића, Петра Коњовића и Стевана Христића. Њима се између два светска рата придружује на кратко Милоје Милојевић са једним авангардним балетом, поред Петра Крстића који пише сценску и оперску музику на традиционалан начин.

Петар Коњовић и Стеван Христић модернизују својим делима српску међуратну сцену: то је време када српска опера и балет доживљавају процват, уз радове Миховила Логара и Светомира Настијевића. Успон се наставља и после другог светског рата јер се поред зрелих остварења Коњовића и Христића јавља и Станојло Рајичић са новим српским музичким театром, у коме се као и дотад истиче историјска музичка драма, а и руска књижевна тематика, успешно транспонована на телевизијски екран.

На помолу је као и данас млада генерација која губи донекле, па и сасвим, интересовање за музичку сцену, са изузетком Енрика Јосифа и Душана Радића. Продор телевизије којој се на упечатљив начин окренуо Рајичић, отвара и даље нове могућности, поред могућности експериментисања на традиционалним оперским и балетским позорницама.

