

Istraživanje o izdanjima umetničke muzike objavljenim u PGP-u polazi od pretpostavke da izdavaštvo predstavlja složeni mehanizam delovanja različitih činilaca poput paradigme umetničke muzike, društveno-političkog uređenja, važećih kulturalnih modela i institucionalne strukture diskografske kuće koja sprovodi odluke o formiranju svojevrsnog zvučnog 'muzeja' reprezentativnih artefakata muzičke produkcije. Naslov knjige se nametnuo kao slikovita formulacija za više problema razmatranih tokom istraživanja. Iako prevashodno vezana za popularnu muziku, formulacija *the best of* može se sresti i kada je umetnička muzika u pitanju, pri čemu ukazuje na mnogobrojne strategije popularizacije sprovedene sa namerom da se umetnička muzika učini atraktivnijom za potencijalne kupce ploča. Formulacija *the best of* takođe služi kao metafora za druge probleme. Razmatrano je formiranje kanona zapadno-evropske umetničke muzike, ali i lokalne tradicije, koje predstavlja odabir reprezentativnih dela. Ona su u određenom trenutku postavljena kao 'najbolja od' ukupne produkcije umetničke muzike. U kontekstu koncepta demokratizacije kulture i socijalističkoj kulturi svojstvenog 'prosvetiteljskog' napora da se publika 'edukuje', umetnička muzika, ali i 'visoka' umetnost uopšte, nude se kao 'ono najbolje' što društvo, kada je kultura u pitanju, može da pruži. U ovoj knjizi razmatraju se naznačeni problemi i nudi se pregled izdanja umetničke muzike u PGP-u u doba SFRJ.

MARIJA
MAGLOV

THE
BEST
OF
UMETNIČKA
MUZIKA U
PGP-U

Marija Maglov

THE BEST OF
UMETNIČKA MUZIKA U PGP-U



FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE
BEOGRAD
2016.

Biblioteka

NOVA HUMANISTIKA

Marija Maglov

The best of: umetnička muzika u PGP-u

Izdavač

Fakultet za medije i komunikacije

Karađorđeva 65, 11000 Beograd, Srbija

Tel: +381 (11) 2624 265

Email: cmk@fmk.edu.rs

www.fmk.singidunum.ac.rs

Za izdavača

Nada Popović Perišić

Urednici biblioteke

dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor

dr Dragana Stojanović, docent

Recenzenti

dr Vesna Mikić, redovni profesor

dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor

dr Sanela Nikolić, docent

Dizajn i prelom knjige

Aleksa Milanović

Nataša Teofilović

Fotografija na koricama

Provisional Salta Ensemble, *Sećanje na kulturalnu industriju*, 2016.

Štampa

Artprint, Novi Sad

Tiraž

300

Beograd, 2016.

ISBN 978-86-87107-68-7

FMK

SADRŽAJ

UVOD / 7

PGP: NASTANAK INSTITUCIJE U OKVIRU RADIO BEOGRADA / 15

KULTURNA POLITIKA U JUGOSLAVIJI I ULOGA MUZIKE / 21

OD IMAGINARNOG MUZEJA DO SNIMKA KAO MUZIČKOG ARTEFAKTA / 39

Institucija građanskog koncerta / 42

Paradigma zapadno-evropske umetničke muzike / 46

Betoven i *oko* Betovena / 50

Problematika kanona / 54

Svet umetnosti i institucije umetnosti / 56

Od institucije koncerta

do diskografskih institucija i muzičke industrije / 58

PREGLED IZDANJA UMETNIČKE MUZIKE U PGP-u / 67

Licencna izdanja / 69

Opera „pod sjajem zvezda“ – licencna i domaća izdanja / 80

Domaća produkcija: izdanja istaknutih solista i ansambala / 85

Stara muzika / 92

Međuinstitucionalne saradnje / 94

Domaće stvaralaštvo i institucionalno formiranje kanona / 97

UMESTO ZAKLJUČKA: PGP U DOBA TRANZICIJE / 101

PRILOG / 107

BIBLIOGRAFIJA / 127

Ova knjiga predstavlja prerađenu i dopunjenu verziju master rada „Ozbiljna muzika na pločama u izdanju PGP-RTB/PGP-RTS-a (1968–1994)“, odbranjenog na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu 2013. godine. Ovom prilikom se zahvaljujem svojim profesorima, članovima komisije, ujedno i recenzentima knjige: svojoj mentorki dr Vesni Mikić, na skretanju pažnje na PGP kao interesantno polje proučavanja i na nesebičnoj podršci, strpljenju i dragocenim savetima; dr Mišku Šuvakoviću, na izuzetno inspirativnim i konstruktivnim razgovorima; dr Saneli Nikolić, na pažljivom čitanju teksta i vrlo korisnim sugestijama. Posebnu zahvalnost dugujem zaposlenima u PGP-u koji su mi u periodu istraživanja omogućili pristup potrebnoj dokumentaciji i pružili pomoć pri sakupljanju materijala: Dragoljubu Iliću, Mariji Đurić i Zoranu Č. Stefanoviću. Takođe, zahvaljujem se Ivani Neimarević, Kseniji Stevanović i Sanji Kunjadić iz redakcije Trećeg programa Radio Beograda, koje su mi omogućile pristup Dokumentaciji Radio Beograda, kao i svim zaposlenima u Dokumentaciji, na pomoći prilikom traženja arhivskog materijala.

UVOD

Osnovana 1951. godine u okviru medijske kuće Radio Beograd, Produkcija gramofonskih ploča Radio televizije Beograd/Radio televizije Srbije (u daljem tekstu PGP)¹ jedna je od nekoliko diskografskih kuća koje su bile aktivne na području Socijalističke federativne republike Jugoslavije (SFRJ). Pored Jugotona i Založbe kasete in plošč Radio televizije Ljubljane, PGP je bila institucija čija je produkcija nosača zvuka bila značajan deo javnog i kulturnog prostora države, te je jasno da je svojom ponudom uticala na oblikovanje muzičke scene i formiranje muzičkog ukusa. Iako su u PGP-u bili zastupljeni raznovrsni muzički žanrovi, poput džez, zabavne, rok i novokomponovane narodne muzike, masovne pesme i drugih, moje istraživanje zadržava se na produkciji umetničke muzike. Dakle, kao što ne obuhvata celokupnu produkciju nosača zvuka u zemlji, istraživanje nije zamišljeno ni kao 'portret' PGP-a, uz pregled ukupne delatnosti, već se fokusira na jednu granu te delatnosti.

Cilj rada jeste da se na osnovu odabranog uzorka razume delovanje institucije poput PGP i njen uticaj na predstavu o tome šta reprezentativna (u ovom slučaju umetnička) muzika jeste u određenoj kulturi. Mada plasiranje umetničke muzike na nosačima

¹ Koristiću samo skraćenicu PGP, umesto PGP RTB/PGP RTS pošto se u toku perioda o kome ću pisati menja i naziv institucije (Radio televizija Beograd postaje Radio televizija Srbije). Promena naziva Radio Beograd u Radio televizija Beograd izvršena je 1958. godine, kada je pokrenuta televizijska mreža.

zvuka navodi na pomisao da njihov sadržaj čine 'proverena' dela 'neprolazne' i 'neupitne' vrednosti, pitanja koje se nameću jesu: na koji način se određena dela prepoznaju kao takva i kako se formira diskurs o toj vrednosti, odnosno, kako se vrši odabir repertoara, sadržaja, dela? Odgovore na ova pitanja tražim kombinujući arhivsko istraživanje, uvid u dokumentaciju PGP-a i u izvesnoj meri aktuelne napise u štampi odgovarajućeg perioda, u okviru interdisciplinarnog muzikološkog istraživanja koje uvodi određene postavke institucionalne teorije umetnosti i socioloških pristupa muzici tamo gde se to pokazalo neophodnim za razumevanje problema koji su tema ove studije. Pojmovi koje smatram važnim za ovo istraživanje su: institucija, paradigma umetničke muzike, kanon, industrija muzike, diskografija, kulturna politika. Pretpostavka od koje polazim, oslanjajući se na uvid u materijal, jeste da se dominantni diskurs kulturne politike, zatim paradigma zapadno-evropske umetničke muzike i razvijanje tržišne logike u proizvodnji nosača zvuka (u uslovima socijalizma specifičnim za Socijalističku federativnu republiku Jugoslaviju/Saveznu Republiku Jugoslaviju)² prelamaju kroz delovanje institucije i sadržaje koje plasira. Drugim rečima, pretpostavka je da se na osnovu uvida u to šta je tačno izdavano i na koji način je plasirano, mogu razumeti međusobni odnosi navedenih pojava i shvatiti mehanizmi delovanja koji dovode do prepoznavanja određenog korpusa muzike kao važnog za kulturni kontekst koji je u ovom slučaju u pitanju.

Naslov knjige se nametnuo kao slikovita formulacija za više problema razmatranih tokom istraživanja. Na prvom mestu, formulacija *the best of* jeste vezana za muzičku industriju i na karakterističan način upućuje na odabir sadržaja ostvaren na jednom izdanju. Iako prevashodno vezana za popularnu muziku, ona se može sresti i kada je umetnička muzika u pitanju, pa tako i na jednom licencnom izdanju objavljenom u PGP-u. Upotreba te formulacije

² U daljem tekstu SFRJ, odnosno, SRJ.

u kontekstu umetničke muzike, uz još neke primere, ukazuje na strategije popularizacije sprovedene sa namerom da se umetnička muzika učini atraktivnijom za potencijalne kupce ploča, a takve namere i njihov efekat razmatrani su u okviru rada. Međutim, formulacija *the best of*, odnosno, 'najbolje od', može takođe da posluži i kao metafora za druge probleme razmatrane u radu. Formiranje kanona zapadno-evropske umetničke muzike predstavlja odabir reprezentativnih dela, onih koja se u određenom trenutku razumeju kao 'najbolje od' ukupne muzičke produkcije, onih u koja se upisuju određene vrednosti. Kao takva, ova dela su uključivana u repertoare koncerata, koji, o čemu će biti raspravljano u radu, figuriraju kao 'muzeji' muzike, odnosno, prostori u kojima se reprezentativna dela posvećeno slušaju. Takođe, u kontekstu koncepta demokratizacije kulture i socijalističkoj kulturi svojstvenog (bar kako se zaključuje iz razmatranih napisa), 'prosvetiteljskog' napora da se publika 'edukuje', umetnička muzika, ali i visoka umetnost uopšte, nude se kao 'ono najbolje' što društvo, kada je kultura u pitanju, može i treba da pruži. Isto tako, formiranje lokalnog kanona, odnosno, podrška konstruisanju lokalnih tradicija umetničke muzike putem serija antologija i sličnih izdanja, pruža pregled 'najboljeg od' domaćeg umetničkog stvaralaštva, onih dela koja, prema rečima nekadašnjeg direktora PGP-a Stanka Terzića, „treba da ostanu trajnije zapisana” na ploči.³

Produkcija umetničke muzike u PGP-u obuhvatala je domaća i licencna izdanja, pa se izdavaštvo može pratiti kroz te dve linije. Dok je ostvarivanje prava na produkciju i distribuciju licencnih izdanja pružalo publici mogućnost za kupovinu snimaka eminentnih inostranih izvođača i pokrivalo značajan deo repertoara, domaća produkcija je doprinosila stvaranju lokalnog kanona i afirmisanju aktuelnih izvođača sa prostora SFRJ. U tom smislu, u radu se te dve linije prate paralelno i problematizuju na odgovarajuće načine.

³ B. Veljković, „Intervju sa Stankom Terzićem“, u: *Informator RTB*, 1986, 4.

Vremenski okvir koji istraživanje obuhvata proteže se od osnivanja PGP-a do 2000. godine, s tim da se, kada je konkretan uvid u materijal u pitanju, donja granica perioda pomera do 1968. godine, u kojoj je datiran najstariji pronađeni dokument. Kao gornja granica uzet je kraj XX veka, s tim da je fokus interpretacije pre svega na izdavaštvu u doba socijalizma, dok primeri iz poslednje decenije XX veka pružaju uvid u produkciju umetničke muzike u drugom društveno-političkom kontekstu i u okviru izmenjenog kulturnog modela. Činilo se svrsishodnim uključiti upravo ovaj period promena u istraživanje, iako bi možda bilo logično očekivati da se istraživanje zaključi sa godinama raspada Jugoslavije. Naime, uvid u dešavanja devedesetih godina pruža mogućnost poređenja sa onim što je bilo ranije i ide u prilog pretpostavki da se na osnovu izdanja mogu čitati preseći uticaja koji formiraju politiku institucije i stavove koje ona svojim izdanjima zastupa.

Sagledavanje izdavaštva nosača zvuka PGP-a ne bi bilo moguće bez obimnog arhivskog rada, sprovedenog u toku školske 2012/13. godine. Ova dokumentacija ranije nije bila predmet interesovanja muzikologa, pa stoga uvid u nju predstavlja prilog dosadašnjim muzikološkim istraživanjima. Prvi problem koji se javlja u pokušaju razmatranja izdavaštva umetničke muzike PGP-a jeste činjenica da u ovoj kući ne postoji baza podataka u kojoj se nalaze informacije o odgovarajućim izdanjima. Ne samo da ne postoji digitalna baza podataka, već ni podaci koji se nalaze u štampanim i korićenim knjigama sa dokumentacijom nisu arhivirani (nisu zavedeni hronološki, a često u dokumentima nedostaju ključni podaci poput godine izdanja). Ovo istraživanje je zbog toga bazirano na primarnim izvorima (podacima pronađenim direktno u instituciji koja je u pitanju) koje predstavlja dostupna dokumentacija o izdanjima. S obzirom na to da nisam naišla na podatak da postoji celovit katalog svih izdanja umetničke muzike, iako sam imala uvid u kataloge štampane u komercijalne svrhe devedesetih godina pa

nadalje, koji predstavljaju sekundarne izvore,⁴ interna dokumentacija institucije predstavljala je glavni izvor podataka za istraživanje.

Napominjem da formulaciju ‘arhiv PGP-a’ koristim uslovno, s obzirom na to da se ne radi o ogranku institucije u kome se odgovarajući način čuva i zavodi dokumentacija, iako su tokom istraživanja ovi procesi bili u toku. Najvažniji materijal koji se čuva u PGP-u jeste zvučni materijal (master snimci, odnosno, ‘nulte kopije’) svih izdanja, evidentiran u fonoteci. Iako su izdanja popisana te ih je moguće naći i na osnovu podataka koji se odnose na fonoteku, u dokumentaciji koja je bila osnov ove studije nalaze se podaci koji su štampani i na omotima ploča, te je ovaj tip dokumenata pružao znatno više informacija. Međutim, potrebno je napomenuti da ovakvo stanje podataka o nosačima zvuka nije nešto neobično i specifično samo za PGP. Na primer, kako objašnjava Džerom F. Veber (Jerome F. Weber), jedna od najvećih poteškoća pri istraživanju diskografije jeste ustanovljenje godine iz koje potiče snimak, jer ovaj podatak nije uvek bio objavljan, ni dostupan istraživačima.⁵ U ovom kontekstu, potrebno je osvrnuti se na razliku između diskografije, koja podrazumeva listu nosača zvuka (svih tipova, ne samo ploča) i katalogizacije izdanja. Dok ova druga kategorija podrazumeva spisak izdanja sa podacima koji se mogu pronaći na njihovim omotima, diskografija jeste mnogo detaljniji pregled, koji, na primer, može da se odnosi na identifikovanje različitih snimaka jednog izvođača ili na snimak objavljen na različitim nosačima i slično.⁶ Pošto je moje istraživanje fokusirano na produkciju umetničke muzike PGP-a u celini, neću ulaziti u detalje koji se odnose na izdanja i držaću se onih osnovnih podataka koje sam pronašla u dokumentaciji, kao

⁴ Pored ovoga, sekundarnim izvorima bi pripadale recenzije izdanja, kao i vodiči za kupce. Cf. Jerome F. Weber, „Discography”, Stanley Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, Oxford University Press, Oxford, 2001, 377–378.

⁵ Ibid, 379.

⁶ Ibid, 376.

što su: serijski broj izdanja,⁷ naslov, ime kompozitora i izvođača, nazivi dela, godina izdanja i podaci o snimateljima i recenzentima. Kao što je već rečeno, ovi podaci nisu navedeni u svim dokumentima.

Dokumentacija je raspoređena u nekoliko knjiga. Pod 'knjigama' podrazumevam ukoričenu dokumentaciju, a ne uređene i publikovane informacije o izdanjima. Već sami naslovi ovih knjiga govore o načinu na koji se dokumenta čuvaju: „1977 do 1979 klasika“, „Klasična muzika II“, „1980 do 85 klasika“, „Ozbiljna 1987“, „1980 do 82 klasika licenca“, „Lic. i klasika 323 223 573“. Pritom, oznake godina koje se nalaze u naslovima, ne znače da se samo izdanja iz tih godina nalaze u knjigama. Na primer, u knjizi „1977 do 1979 klasika“, nalaze se podaci o izdanjima iz čitave osme decenije, ali i o izdanjima iz šezdesetih i osamdesetih godina. Od 1988. godine, podaci su vođeni urednije, te su informacije o umetničkoj muzici razdvojene po godinama izdanja. Kako je već pomenuto, donja granica istraživanja bila je uslovljena dostupnim materijalom. Pošto u knjigama u kojima je sabrana dokumentacija nije bilo dokumenata koji se odnose na period sedme decenije XX veka, te da ni u fonoteci nisu pronađeni neophodi podaci, donju granicu vremenskog okvira koji studija obuhvata odredila sam na osnovu najstarijeg pronađenog dokumenta koji mi je bio dostupan. Podaci koji se odnose se na umetničku muziku domaćih stvaralaca nalaze se u tabelama u prilogu. S obzirom na pretpostavljenu ulogu koju izdavanje umetničke muzike na nosačima zvuka ima za formiranje kanona, smatrala sam da je važno da podaci o domaćim izdanjima i njihovom sadržaju budu istaknuti u prilogu, zbog njihovog mogućeg značaja u kontekstu daljih proučavanja lokalnih muzičkih praksi.

⁷ Serijski broj se sastoji od slova i brojeva, a svaka izdavačka kuća ima svoj sistem obeležavanja. Cf. Jerome F. Weber, op. cit, 378. Licencna izdanja dobijaju broj izdavačke kuće koja je ostvarila pravo na tu licencu, što znači da se isti snimak može pronaći u različitim zemljama pod različitim brojem (cf. *ibid.*), što otežava prikupljanje podataka istraživačima koji se, na primer, bave diskografijom jednog izvođača i zanimaju ih sva izdanja jednog snimka objavljenih u različitim zemljama.

Kada je u pitanju terminologija, odlučila sam se za pretežnu upotrebu termina umetnička muzika, iako u tekstu figuriraju i termini 'ozbiljna' i 'klasična' muzika. Svaki od njih ima svoja ograničenja i nosi izvesne probleme. Termin 'ozbiljna' muzika direktno je vezan za ustanovljavanje paradigme zapadno-evropske umetničke muzike i definisanje koncertnih repertoara početkom XIX veka u kojima su dela 'ozbiljnih' kompozitora, poput Betovena (L. van Beethoven) i Mocarta (W. A. Mozart), odnela prevagu nad ostvarenjima popularnih virtuoza njihovog doba. Termin 'klasična muzika' nije dovoljno precizan, jer se, strogo gledano, odnosi na muziku iz perioda klasicizma i navodi na to da se karakteristike ove muzike prepoznaju kao zajedničke za ukupan korpus muzike na koji se pod ovim terminom misli. On je omasovljen kao svojevrsna 'etiketa' (*label*) sa pojavom muzičke industrije. Obe formulacije ('ozbiljna' i 'klasična' muzika) korišćene su u okviru PGP-a. Termin umetnička muzika uobičajen je u muzikološkom diskursu. Okvirno, on se odnosi na period od XVIII do sredine XX veka (uz jedan deo savremenih praksi) sa izuzecima o kojima će biti reči i vezan je za paradigmu zapadno-evropske umetničke muzike. Međutim, termin umetnička muzika postavlja se u opozitni odnos sa popularnom i narodnom, odnosno, tradicionalnom muzikom, pri čemu se kao jedan od istaknutih problema uviđa upisivanje dodate vrednosti u ono što se označava kao umetnička muzika. Sa postmodernom, granice između umetničke i popularne muzike pokazale su se kao propustljive, dok je odnos sa narodnom ranije usvojen kao važan konstituent nacionalnog identiteta kada je reč o formaciji kakva je umetnička muzika. U vezi sa relacijama umetničko-popularno, kao posebno intrigantan za ovu studiju nameće se diskurs o popularizaciji umetničke muzike, koji nije bio vezan isključivo za socijalistički kontekst, ali je u njemu imao donekle istaknuto mesto i upućivao na svojevrsnu 'misiju' kulturnih delatnika da približe 'masu' kulturi.

Knjiga je strukturana u pet poglavlja, uključujući uvod. U drugom poglavlju je predložen nastanak institucije PGP u okviru Radio televizije Beograd. Treće poglavlje posvećeno je društveno-političkom i kulturalnom kontekstu u kome je funkcionisala ova institucija, sa akcentom na pretpostavljenoj ulozi umetničke muzike u tom kontekstu, kako su o njoj pisali tadašnji radnici u kulturi. U četvrtom poglavlju se razmatraju paradigma zapadno-evropske umetničke muzike i problem formiranja kanona umetničke muzike, kao i plasiranje tog kanona putem sadržaja nosača zvuka. Taj sadržaj je razmatran u petom poglavlju, kroz nekoliko odeljaka koji predstavljaju predlog grupisanja izdanja i njihove moguće interpretacije. Poslednje poglavlje ima zaključni karakter i u njemu su, uz poređenje izdavaštva umetničke muzike u PGP-u u promenjenim društveno-političkim uslovima devedesetih godina sa onim iz prethodnih decenija, potvrđene pretpostavke o uslovljenosti tog izdavaštva funkcionisanjem institucije u određenom društveno-političkom i kulturalnom kontekstu.

PGP: NASTANAK INSTITUCIJE U OKVIRU RADIO BEOGRADA

Pre Drugog svetskog rata, proizvodnja gramofonskih ploča u Srbiji nije postojala, a ploče su naručivane iz inostranstva i ta praksa nastavljena je u prvim posleratnim godinama.¹ Osnivanje PGP-a 1951. godine u okviru medijske kuće Radio Beograd² značilo je velike promene za izvođenje programa na ovoj stanici, a time, posledično, i na izgled medijske kulture u Srbiji.³ Naime, na programima Radio Beograda emitovana je muzika koja je objavljivana u njegovoj matičnoj diskografskoj kući, a upravo zbog pripadnosti istom medijskom servisu, uticaj PGP-a na program Radio Beograda bio je znatan.⁴ Ovaj uticaj očitovao se na taj način što su „izvođenja sada mogla biti trajno snimljena i stoga više puta emitovana, (a) izbor emitovane muzike postao je neuporedivo veći jer su za PGP RTB snimali i izvođači koji nisu nastupali na radiju“.⁵

¹ Ђура Јакшић, „Грамофонске плоче у Србији“, оп. cit, 44.

² Више о настанку Радио Београда видети у: Биљана Срећковић, „Радио Београд у контексту модернизације српског друштва између два рата“, *Нови звук, Интернационални часопис за музику*, бр. 29, Београд, 2007. 109–130; Jelena Arnautović, *Između politike i tržišta: Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 2012.

³ Jelena Arnautović, оп. cit, 60.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid, 61.

Tokom šeste decenije rad PGP-a je još uvek bio eksperimentalan i mahom su realizovane ploče sa snimcima iz fonda radija. U radionici za izradu ploča, na dve poluautomatske prese, radilo je ukupno pet radnika, a 1951. godine proizvedena je prva singl ploča.⁶ Iduće godine (1952), snimljeno je oko 15 ploča za potrebe tržišta sa 78 obrtaja u minuti (o/m) i kapacitetom od tri minuta po strani. Na ovim pločama nalazio se kružni natpis „Jugoslovenske gramofonske ploče – Beograd – Hilendarska 2“ u čijoj osnovi je pisalo „Jugodisk“.⁷ Međutim, u skladu sa promenama na svetskom tržištu, sredinom šeste decenije pojavljuju se EP (Extended Play) i LP (Long Play) ploče. Krajem iste decenije, 1959. godine, pokrenuta je obimnija proizvodnja.⁸ Tada je objavljeno šest ploča sa muzikom različitih žanrova u tiražu od 15.000 primeraka, a među njima su, što je značajno za ovo istraživanje, kompozitori umetničke muzike zastupljeni na dve ploče. U pitanju su Ljubica Marić (kantata *Pesme prostora*) i Nikola Hercigonja (scenski oratorijum *Gorski vijenac*).⁹ Kako navodi Đura Jakšić, „od samog početka posebna pažnja bila je posvećena snimanju dela srpskih i, šire, jugoslovenskih kompozitora“.¹⁰ Ipak, te prve ploče bile su retke i izlazile su bez određenog plana.¹¹ Od 1959. godine, ploče nose oznaku PGP-RTB.¹²

⁶ Ibid, 96.

⁷ Opis sa sajta RTS-a. Cf.: <http://www.rts.rs/page/rts/ci/pgp/story/1261/O+нама/538681/Историјат++ППП+РТС.html> pristupljeno 22.08.2013.

⁸ Na sajtu RTS-a navodi da su već ploče iz 1952. godine od 78 o/m bile namenjene tržištu. Ibid.

⁹ Cf. Jelena Arnautović. op. cit, 96. U arhivskoj dokumentaciji PGP-a pronašla sam samo informaciju o postojanju ploče Nikole Hercigonje, te bi za dalja istraživanja svakako bilo potrebno potražiti još podataka o ploči Ljubice Marić.

¹⁰ Ђура Јакшић, „Грамофонске плоче у Србији“, op. cit, 44. Među prvim snimcima su se, prema pisanju ovog autora, našle sledeće kompozicije: *Čele-kula* Dušana Radića, *Sonata* Josipa Slavenskog, *Rapsodija* Marijana Lipovšeka, pomenuti *Gorski vijenac* Nikole Hercigonje i *Šesta simfonija* Milana Ristića.

¹¹ Ibid, 44.

¹² Prva ploča koja je ponela ovu oznaku bila je ploča Đorđa Marjanovića. <http://www.rts.rs/page/rts/ci/pgp/story/1261/O+нама/538681/Историјат++ППП+РТС.html> pristupljeno 22.08.2013.

Šezdesetih godina PGP se ubrzano razvija. Godine 1961. počeo je sa radom pogon za izradu ploča u Batajnici u kome je do kraja te decenije radilo 245 radnika. Ogroman porast proizvodnje ilustruju brojevi: dok je 1960. godine proizvedena 21 ploča u tiražu od 85000 primeraka, devet godina kasnije se broj primeraka popeo na pet miliona, što je svakako rezultat stalnog usavršavanja tehnologije i povećanja broja radnika.¹³ U toku ove decenije uspostavljeni su i novi standardi: za EP ploče standard je postao 17 cm i 45 o/m sa četiri numere, za singl ploče (S) 17 cm i 45 o/m sa 2 numere, a za LP ploče 17 cm i 33 o/m sa 8 numera.¹⁴ Zahvaljujući tom ubrzanom razvoju, u PGP-u je započeta „industrijska proizvodnja čitavih serija ploča ‘ozbiljne’, narodne i zabavne muzike“.¹⁵ Krajem šezdesetih započeta je praksa preuzimanja licencnih izdanja svetskih producerskih kuća, koja će pun zamah dobiti u narednoj deceniji. Nesumnjivo značajan podatak jeste da su „ploče proizvedene u PGP RTB-u činile polovinu celokupne proizvodnje ploča u SFRJ i dosta su se prodavale na inostranom tržištu.“¹⁶

Tokom narednih decenija, dalje usavršavanje i razvoj proizvodnje PGP-a obeležilo je nekoliko noviteta, kao što su uvođenje lanca za proizvodnju audio kasete (1970),¹⁷ otvaranje novih prodajnih mesta PGP-a u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani sredinom osme decenije,¹⁸ početak video produkcije (1983), izgradnja sadašnje fabrike na Košutnjaku, u to vreme „najsavremenije i najveće na Balkanu“ (1983–1985),¹⁹ proizvodnja prvih kompaktnih diskova u zemlji

¹³ Jelena Arnautović, op. cit, 96.

¹⁴ <http://www.rts.rs/page/rts/ci/pgp/story/1261/O+нама/538681/Историјат++ППП+РТС.html> pristupljeno 22.08.2013.

¹⁵ Jelena Arnautović, op. cit, 61.

¹⁶ *Informator RTB*, 1970, br. 159, 4, 5. Nav. prema: Jelena Arnautović, op. cit, 61.

¹⁷ <http://www.rts.rs/page/rts/ci/pgp/story/1261/O+нама/538681/Историјат++ППП+РТС.html> pristupljeno 22.08.2013.

¹⁸ Jelena Arnautović, op. cit, 61.

¹⁹ <http://www.rts.rs/page/rts/ci/pgp/story/1261/O+нама/538681/Историјат++ППП+РТС.html> pristupljeno 22.08.2013.

(1988)²⁰ i realizacija prvog DVD-a (2003).²¹ Posle raspada SFRJ, Radio televizija Beograd preimenovana je u Radio televiziju Srbije (RTS), te je, u skladu sa tim, promenjen i naziv diskografske kuće u Produkcija gramofonskih ploča Radio televizije Srbije (PGP-RTS).

Današnja fonoteka PGP-a broji preko 10500 naslova.²² U toku istraživanja u arhivu PGP-a, nije mi bio dostupan zvaničan podatak o tome koliko je među tim naslovima onih koji se odnose na umetničku muziku. Jedini podatak o tiražima i izdatom broju ploča za jednu (1984) godinu, pronašla sam u članku iz časopisa *Pro musica*.²³ Prema tom tekstu, izdanja umetničke muzike činila su 7, 2 odsto ukupnog broja ploča i kasete. Iz ovog članka takođe se saznaje da je praksa PGP-a bila da „ploče umetničke muzike štampa u malim početnim tiražima i na osnovu potražnje doštampava“.²⁴ Tako je, na primer, te godine najveći broj ploča prodat u tiražu do 1000 primeraka, dok je najtraženija ploča te godine, sa izvođenjem Ive Pogorelića, dostigla tiraž od 6984 primerka.²⁵ Ovaj podatak je koristan u nedostatku zvaničnih izveštaja o tiražima i broju prodatih ploča, kako bi se, do nekog sledećeg istraživanja u okviru koga bi možda i u samom PGP-u bio pronađen izveštaj sa sličnim podacima, stekla malo preciznija predstava o izdavaštvu umetničke muzike.

Snažan uticaj koji je PGP ostvario na realizaciju programa Radio Beograda već je pominjan, a jaka veza između radija, televizije i PGP-a ostvarena je i putem propagandne podrške koja je pružana matičnoj diskografskoj kući. Navodeći tvrdnje Božidara

²⁰ Jelena Arnautović, op. cit, 62.

²¹ <http://www.rts.rs/page/rts/ci/pgp/story/1261/O+нама/538681/Историјат++ППП+РТС.html> pristupljeno 22.08.2013.

²² Ibid.

²³ Ovaj članak predstavlja izveštaj o izdanjima umetničke muzike u PGP-u za tu godinu, ali izveštaji tog tipa nisu bili stalna rubrika u ovom časopisu.

²⁴ S. p. „Шест милиона плоча и касета ППП-а“, *Pro musica*, br. 126, Beograd, 1985, 25.

²⁵ Ibid.

Gocića, jednog od nekadašnjih direktora PGP-a, Jelena Arnautović piše da je „od 1973. godine stvorena jedinstvena programska politika između PGP RTB-a, Radio-Beograda i Televizije Beograd, u smislu da radio i televizija u velikoj meri koriste proizvodnju PGP RTB-a koja s druge strane maksimalno koristi sav program radija i televizije koji je mogao da se plasira preko ploča.“²⁶ Ovako opisana saradnja prepoznaje se i kada se razmatra izdavaštvo PGP-a koje se tiče umetničke muzike, jer su česta izdanja koja predstavljaju, na primer, snimak određenih radijskih ili televizijskih emisija. Međutim, treba naglasiti da se, kada je u pitanju saradnja ovih institucija, ipak više govori o promovisanju rok i, naročito, novokomponovane narodne muzike, te Arnautović navodi aktivnost PGP-a u vezi sa koncertima ove muzike, kao i u okviru festivala popularne muzike MESAM.²⁷

Značajan segment Radio televizije Beograd čine i njeni ansambli, koji pokrivaju gotovo sve muzičke žanrove.²⁸ Nastupi i ostvareni snimci ovih ansambala bili su, pre svega, u funkciji potreba RTB, pa time i PGP-a, a u okviru bogate koncertne aktivnosti u zemlji i inostranstvu ovi sastavi promovisali su matičnu medijsku kuću. Kada je u pitanju umetnička muzika, od najvećeg značaja jeste aktivnost koju su ostvarili Simfonijski orkestar (osnovan 1937. godine) i Hor (1939), čija izvođenja, očekivano, dominiraju na nosačima zvuka sa umetničkom muzikom izdatim u PGP-u.

Pišući o propagandnoj delatnosti RTB-a, Arnautović navodi i brojne časopise koji su delovali u okviru ove kuće, koji su naročito bili značajni za reklamiranje aktivnosti RTB-a. Sumirajući sve navedene segmente, Arnautović zaključuje da se „uviđa u kojoj

²⁶ *Informator RTB*, 1974, br. 205, 2. Nav. prema Jelena Arnautović, 62.

²⁷ Jelena Arnautović, op. cit, 62.

²⁸ U ansamble RTB-a spadaju: Narodni orkestar i Narodni ansambl, Zabavni, odnosno Džez orkestar (danas Big bend), Simfonijski orkestar, Hor, Dečji hor i dečji hor Kolibri. Cf: <http://www.rts.rs/page/rts/ci/Muzicka+produkcija/story/88/O+нама/927/O+Музичкој+продукцији+РТС.html> pristupljeno 22.08.2013.

meri je RTB držao monopol nad muzičkom i medijskom industrijom u Srbiji.²⁹ Ovo zapažanje je bitno i kada se razmatra mesto umetničke muzike. Dovoljno komplikovan proboj umetničke muzike otežan je postepenim okretanjem komercijalnim sadržajima do kraja XX veka. Ipak, zvanični kulturni koncept, kao i obaveza javnog servisa i svih njegovih ogranaka da donose i sadržaje 'visoke' kulture, omogućili su postojanje izdavaštva umetničke muzike u Srbiji i Jugoslaviji. U narednom poglavlju biće predstavljen taj dominantni kulturni koncept koji je važio u Jugoslaviji do raspada socijalističke države. Kako se pokazuje, kulturni radnici su imali znatna očekivanja od javnog servisa i diskografske kuće kada je umetnička muzika u pitanju, te se iz međusobnog odnosa diskursa koji su proizvodili i konkretne produkcije PGP-a, mogu čitati očekivanja predstavnika muzičke javnosti od institucije i način na koji je ona sprovodila pretpostavljenu kulturnu politiku.

²⁹ Jelena Arnautović, op. cit, 63.

KULTURNA POLITIKA U JUGOSLAVIJI I ULOGA MUZIKE

Specifičan državni model kulturne politike¹ koji se razvio u socijalističkim zemljama, pa i Jugoslaviji, Vesna Đukić, teoretičarka menadžmenta u kulturi i kulturne politike, naziva birokratsko-prosvetiteljskim modelom, u kome bitnu ulogu igra represija u korist „dominantnog ideološko-prosvetiteljskog kulturnog i elitnog kulturnog modela“.² Ovaj model ostaće na snazi do devedesetih godina XX veka. Jugoslovenski državni model kulturne politike predstavlja varijantu koncepta demokratizacije kulture čiji je idejni tvorac bio Andre Malro (André Malraux), književnik, teoretičar umetnosti i prvi ministar kulture Francuske (u periodu od 1959. do 1969. godine). Ovaj koncept je podrazumevao da je „potrebno stvoriti uslove da elitna kultura, stvorena u elitnim ustanovama kulture koncentrisanim u kulturnim metropolama, bude **dostupna** (istakla V. Đ.) svim građanima“.³ Pristup kulturnim dobrima, kako je Malro smatrao u okviru svog koncepta, „treba da bude omogućen svima, bez obzira na prihod, obrazovanje, klasu“.⁴ Koncept demokratizacije

¹ „Kulturna politika je javna praktična politika u oblasti kulture, umetnosti i medija.“
Др Весна Ђукић, *Држава и култура: Студије савремене културне политике*,
Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских
уметности, Београд, 2010, 24.

² Ibid, 102–103.

³ Ibid, 66.

⁴ Ibid, 67.

kulture prihvaćen je šezdesetih godina u Srbiji,⁵ odnosno Jugoslaviji, kao i, sa različitim varijacijama, u većem delu sveta sa obe strane „gvozdene zavese“.⁶

Iako, dakle, postoje jasne sličnosti između Jugoslavije i zapadnih demokratskih zemalja u ideji da kultura (pri čemu se misli na 'visoku' kulturu) treba da bude dostupna svima, čini se da su kulturni poslenici u Jugoslaviji idejno ostali bliski prvim naporima da se oformi kulturna politika u SSSR-u, po osnivanju ove države. Naime, iako je u prvim decenijama po osnivanju SSSR-a u opticaju bilo nekoliko ideja o ulozi kulture i umetnosti u novoj državi, dominantna ideja bila je da je potrebno kulturu, ranije dostupnu samo eliti, odnosno, obrazovanoj, imućnoj buržoaziji ili aristokratiji koja je mogla da priušti uživanje u 'visokoj' kulturi, omasoviti i približiti široj populaciji.⁷ Drugim rečima, bilo je potrebno uzeti ono najbolje od buržoazije. Objašnjavajući značaj koji je kultura imala u socijalističkim društvima, istoričar Predrag Marković citira ruskog teoretičara Aleksandra Zinovjeva, koji piše: „U novom društvu najpristupačnije je bilo ono što je u prošlosti bilo najnepristupačnije – obrazovanje i kultura. Ispostavilo se da je mnogo lakše pružiti ljudima dobro obrazovanje i približiti ih najvišim kulturnim sferama nego im dati pristojan stan, odeću, hranu. Obrazovanje i kultura su predstavljali najsnažniju kompenzaciju ubogosti svakodnevnog života.“⁸

U kontekstu širenja obrazovanja i kulture (odnosno, umetničke muzike kao predmeta ovog istraživanja) uloga masovnih medija postaje naročito intrigantna, jer su upravo oni bili jedno od sredstava koja su ideju širenja umetnosti i kulture mogla efikasno

⁵ Ibid, 185.

⁶ Ibid, 67.

⁷ O razvoju kulturne politike u SSSR-u videti: Весна Ђукић, op. cit, 176–183.

⁸ A. Zinovjev, *Polet naše mladosti*, Prosveta, Beograd, 1985, 40. Nav. prema: Predrag J. Marković, *Trajnost i promena: Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 54.

da sprovedu u delo. Ta ideja, naravno, nije vezana isključivo za socijalističke režime, već se može prepoznati i u zapadnim, kapitalističkim društvima,⁹ ali je zbog značaja koji joj je pridavan u socijalističkim režimima izazovno razmotriti je upravo u tom kontekstu. Mnogi od autora čije ću tekstove u daljem toku rada da razmatram, kritikovali su masovne medije zbog širenja popularne kulture, kao buržoaskog produkta sa Zapada. U takvim kritikama očito je zastupanje 'prosvetiteljskog' modela kulture, jer je popularna muzika smatrana 'nižim' oblikom kulture u odnosu na 'visoku', koja, prema ovim autorima, ima poseban značaj u socijalističkom društvu i za 'novog čoveka'. Formulacije poput ovih jasno upućuju na socijalističku retoriku.

Tekst kompozitora i dirigenta, Slavka Zlatića, pod naslovom „Aktuelna pitanja tkzv. masovne muzičke kulture“¹⁰ upravo je simptomatičan primer u tom smislu. Naime, u ovom tekstu autor razmatra pitanje koje se, kako navodi, još od osnivanja Prolet-kulta 1917. godine „vrti kao dilema: da li približiti kulturu masama (t.j. svima), ili približiti masu (t.j. sve, mnoštvo) kulturi. (podvukao S. Z.)“¹¹ Zlatić kritikuje „podvojenosti kulture za mase i za elitu, za radnike, seljake i za inteligenciju (...) za neopismenjene u sferama kulture i za pismene, za poznavaoce kulturnih vrijednosti“¹² smatrajući da kultura nije pojam koji se može na taj način deliti. Potvrđujući značaj koji Zinovjev pridaje kulturi u socijalizmu, Zlatić dalje piše: „U socijalističkom društvu jedno od fundamentalnih

⁹ Na primer, ideja prvog direktora BBC-a, Džona Rajta (John Reith), o osnivanju javnog servisa i programu koji bi na njemu trebalo da bude zastupan, snažno je obojena težnjom da se sadržaji 'visoke umetnosti' približe širokoj publici. Cf. „Public Service Broadcasting“ u : Roberta F. Pearson and Philip Simpson (eds.), *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Routledge, London - New York, 2001, 489–490.

¹⁰ Slavko Zlatić, „Aktuelna pitanja tkzv. masovne muzičke kulture (Širenje muzičke kulture kao zadatak omasovljavanja)“ u: Nenad Turkalj i dr. (ur.), *Kongres Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije*, SOKOJ, Zagreb, 1977, 35–45.

¹¹ Slavko Zlatić, op. cit. 36.

¹² Ibid.

načela 'kultura svima' nije i ne može biti tek parola, bez obzira kada ćemo do tog cilja doći, bez obzira što taj cilj još nije blizu. U socijalističkom društvu svaki je građanin (dijelić tkzv. mase) aktivni subjekt svega što se u društvu zbiva, pa tako i u području kulture.¹³ Za Zlatića, odgovor na pitanje kako treba približiti mase i kulturu jeste da je jedino ispravno približiti masu kulturi i da „treba smišljeno, sistematski i namjerno odgajati još nedovoljno osposobljene korisnike što ih danas još uvijek potcjenjivački zovemo 'masa'. Kao u svakom odgojnom postupku treba poći od navike (...) da bi se došlo do potrebe... (podvukao S. Z.)“¹⁴ Ove rečenice upravo potvrđuju prosvjetiteljsku nameru, pri čemu se masa smatra pasivnom, a tek kada prođe svojevrсни proces obrazovanja, pojedinac iz mase moći će da postane aktivan, kako se to očekuje u samoupravnom socijalizmu.

No, poseban problem koji se tiče muzičkog obrazovanja, Zlatić vidi u pojavi mehaničke reprodukcije muzike, zahvaljujući kojoj je „muzika (...) u najdoslovnijem smislu riječi omasovljena do krajnjih granica“.¹⁵ Ipak, ovaj autor primećuje paradoksalnu situaciju i „više štete nego koristi“ u mogućnosti mehaničke reprodukcije muzike, jer se slušaocima putem medija serviraju „kič i šund najgore vrste“, koji su, prema njegovom mišljenju, karakteristični za kapitalistička i građanska društva.¹⁶ Kritikujući radio-stanice i gramofonske izdavačke kuće zbog diktiranja „nazovi-kulturne politike“,¹⁷ Zlatić dakle, ne smatra da su medijski sadržaji koji su publici pruženi legitimni i dopustivi kao jedan od mogućih načina oblikovanja svakodnevice, pri čemu opet masu smatra pasivnom i žrtvom komercijalnih ciljeva medija. Jedina kultura dostojna tog imena za ovog autora jeste 'visoka' kultura, a uklanjanje razlike

¹³ Ibid, 38.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid, 39.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid, 40.

između 'visoke' i 'niske' kulture se, dakle, treba prevazići ne prihvatanjem obeju, već 'prosvjećivanjem' mase kako bi jedna, do tada elitna, kultura, bila kultura za sve. Upravo u tome se ogleda težnja ka prosvetiteljskom širenju elitne kulture, za razliku od koncepta koji su omogućile studije kulture krajem XX veka i koji je aktuelizovan sa postmodernim društvom, a koji kao kulturu podjednako prihvata sve načine oblikovanja svakodnevice.

Sličan odnos zapaža se i kod drugih komentatora željenog, sa jedne, i realnog stanja u kulturi u vreme SFRJ, sa druge strane. Tako, kompozitor Aleksandar Obradović, komentarišući nepovoljne načine vrednovanja i finansiranja umetničke spram zabavne muzike, citira odlomak iz Rezolucije X kongresa SKJ o zadacima u oblasti kulture. Taj citat glasi: „Umesto i nasuprot koncepcija o stvaranju neke posebne proleterske kulture, Savez komunista se zalaže za to da sve što je vredno u razvoju kulture postane svojina radničke klase i celog naroda“.¹⁸ Dakle, i ovde je uočljiva parola *kultura svima*, ali i jasna svest o tome šta je to *vredno* u kulturi, odnosno muzici. Svakako, kada su u pitanju složeni odnosi između 'popularne' i 'visoke' kulture u kontekstu jugoslovenskog socijalističkog društva, uviđaju se njihove mene u različitim fazama, od prvih posleratnih godina (kada je u fokusu bilo polarizovanje socrealističke umetnosti u odnosu na 'visokoumetničke' buržoaske prakse), preko postepenog otvaranja ka Zapadu u šestoj deceniji, do uvođenja problematizacije 'visoka – popularna' umetnost šezdesetih godina.

Sa političkom liberalizacijom, tolerantnijim odnosom prema uplivima kulture sa Zapada i, čak, podsticanjem alternativnih oblika delovanja u umetnosti u određenoj meri,¹⁹ koji su nastupili šezdesetih godina i bili aktuelni u narednim decenijama,

¹⁸ Nav. prema: Aleksandar Obradović, „Neki elementi vrednovanja muzičkog dela u praksi“ u: Nenad Turkalj i dr. (ur.), *Kongres Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije*, SOKOJ, Zagreb, 1977, 162.

¹⁹ Jelena Arnautović, op. cit, 40.

neminovno je došlo i do jačeg uticaja popularne muzike, na šta se upravo pomenuti autori žale. U tom smislu karakteristično je zapažanje Miroslave Lukić-Krstanović: „Industrija ploča, mreže ultrakratkih radio-stanica, a od 1958. godine i pojava televizije, omogućile su prisustvo popularne muzike na svakom koraku u privatnom i javnom životu. Cena otvaranja zemlje bila je i uvoz muzičkih trendova.“²⁰ Jedan od upečatljivih komentara na istu temu ostavio je i Nikola Žanetić u eseju „Pogubni znak jednakosti između kulture i zabave“.²¹ Naime, provlačeći kroz svoje izlaganje Titove misli posvećene muzici i njenom značaju za socijalističko društvo, on posebno ističe ideju da „laka muzika ne odgovara našem karakteru i našoj stvarnosti“.²² Kritikujući popustljivost prema rasprostranjenosti popularne muzike, sa jedne, i nedovoljnu brigu za muzičko obrazovanje mladih, sa druge strane, Žanetić poziva na razmatranje uloge muzičke kulture u društvu smatrajući da „od te kulturne pobjede zavisi pobjeda socijalističke revolucije, kako to svi dobro znamo“²³ i potvrđujući još jednom kakvu je ulogu 'visoka' kultura imala u očima Partije.

Međutim, koliko god prosvetiteljska ideja bila poželjna, u realnoj organizaciji muzičkog života nije postignuto poboljšanje uslova, a osamdesetih godina, čini se, to postaje naročito vidljivo. Na to upućuju kritički tekstovi, mahom iz časopisa *Pro musica*.²⁴

²⁰ Miroslava Lukić-Krstanović, *Spektakli XX veka: muzika i moć*, Beograd, Etnografski institut, 2010, 143. Nav. prema: Jelena Arnautović, op. cit, 40.

²¹ Nikola Žanetić, „Pogubni znak jednakosti između kulture i zabave“ u: *Muzičko stvaralaštvo i kritika*, Marksistički centar Organizacije CK u Beogradu, Beograd, 1982, 61–67.

²² Ibid, 64. Titova rečenica u celini glasi: „Danas, vidite, sve više prevladava laka muzika. Mi se mnogo ljutimo na tu stvar, jer laka muzika ne odgovara našem karakteru i našoj stvarnosti. Protiv toga, razumije se, ne može se povesti borba administrativnim putem, ali ipak postoje mogućnosti za uspjeh, naime, ako se pravilno i sistematski radi na muzičkom vaspitanju omladine.“

²³ Ibid, 67.

²⁴ Ovaj časopis pokrenut je 1964. godine. Prvi urednik bio je Đura Jakšić, a od broja 168, njegovo mesto preuzima Branka Radović. Iako nije kontinuirano izlazio, časopis je tekao veliki broj zainteresovanih čitalaca. Соња Маринковић, „Музички часописи“

Dirigent i prvi urednik ovog časopisa Đura Jakšić, kritikuje isprazne političke govore u kojima se i dalje poziva na borbu kulture protiv neukusa i kiča, dok se istovremeno, ne dešavaju konkretne promene. Jakšić prenosi i negodovanje publike povodom favoriziranja 'kič' sadržaja na televiziji, ispoljeno u jednoj anketi, koje, prema njegovom mišljenju, dokazuje pogrešno shvatanje da građani ne žele 'ozbiljnu' muziku.²⁵ U istom tekstu, autor ističe da se „zalažemo za stvarni a ne deklarativni položaj, značaj i važnost muzičke kulture, da ona bude stvarni a ne deklarativni činilac u izgrađivanju kompletne društvene ličnosti...”²⁶ U drugom tekstu, Jakšić konkretno objašnjava probleme koji pogađaju muzičare, među kojima su problemi sa nabavkom i održavanjem instrumenata i - za pitanja koja se tiču snimanja muzike, ali i drugih angažmana muzičara - diskutabilne naknade autorskih honorara. Jakšić navodi da „preko tri decenije ne može da se donese propis o zaštiti (...) snimljenih izvođenja“ i pita se „kako se u socijalističkom samoupravnom društvu nečiji rad može kupiti zauvek?”²⁷

Pomenuto je da se i kompozitor Aleksandar Obradović bavio pitanjima ekonomskog i pravnog vrednovanja muzičkog dela, te je i on posebnu pažnju posvetio autorskim honorarima za emitovanje muzike putem medija. Imajući u vidu podatke o primanjima kompozitora u 1975. godini, Obradović²⁸ je konstatovao da se u

y: Мирјана Веселиновић-Хофман и др. (ур.), *Историја српске музике: Српска музика и европско музичко наслеђе*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 383.

²⁵ Anketa je sprovedena u listu *Večernje novosti* među građanima iz Srbije, Crne Gore, Makedonije i Vojvodine, a neki od odgovora glase: „Televizija je na rečima protiv šunda, ali ga maksimalno reklamira... Zbog profita televizija zapostavlja svoju osnovnu funkciju.“ i tako dalje. Ђура Јакшић, „Култура се мора борбеније поставити против свих облика лажне културе и неукуса... – али како?“, *Pro musica*, br. 120, Београд, 1983, 3.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ђура Јакшић, „Чија је брига напредак музичке културе, а чија одговорност њено заостајање?“, *Pro musica*, br. 121, Београд, 1984, 3.

²⁸ Aleksandar Obradović o ovom problemu ne piše isključivo sa pozicije kompozitora, već sa pozicije bivšeg generalnog sekretara Saveza kompozitora Jugoslavije (SAKOJ) u periodu od 1962. do 1966. godine. Cf. Aleksandar Obradović, „Četiri najteže godine u

zvaničnom Pravilniku o raspodeli autorskih honorara ne pravi veća razlika za uloženi trud između kompozitora zabavne i umetničke muzike, dodajući da je, kada je u pitanju honorar „po osnovu prava 'mehaničke reprodukcije', tj. od gramofonskih ploča, stanje više nego kritično po serioznu muziku, bolje reći: za razliku od velikih honorara za zabavnu i tzv. 'novu narodnu muziku' participacija seriozne muzike je praktično ravna nuli.“²⁹

Ovi konkretni navodi o problemima ostvarivanja snimaka umetničke muzike i njenog emitovanja u medijima, od velikog su značaja za svako istraživanje o izdavaštvu umetničke muzike, jer pojašnjavaju uslove pod kojima su se izvođači i kompozitori upuštali u izdavanje nosača zvuka. Sagledavanje zastupljenosti izdanja domaćih umetnika u PGP-u svakako treba da podrazumeva i svest o tim uslovima.

U svom istraživanju, ipak, nisam naišla na veliki broj tekstova u kojima se iznose konkretni podaci o načinu poslovanja i uslovima pod kojima su umetnici zastupljeni u medijima. Nešto su brojniji tekstovi u kojima se donose podaci o izdatim pločama, uz kritiku o nedovoljnoj produkciji, kao i generalno retkom emitovanju umetničke muzike u medijima. Pre komentara o takvim tekstovima, posebno bih se osvrnula na tekstove o prednostima i posledicama pojave muzike u medijima pisane u našoj sredini, jer se, kako je pokazano citatima iz tekstova o značaju muzike u socijalizmu, značajan broj autora osvrće na poguban uticaj medija po širenje 'kvalitetne' muzike. Izdvojila bih dva teksta štampana u časopisu *Pro musica*, namenjena širokom krugu publike u koji su spadali i mlađi čitaoci (školska omladina).³⁰ Ovi tekstovi su, zbog takvog

radu Saveza kompozitora“ u: *SAKOJ 1950-1970*. Problemi sa Zavodom za zaštitu autorski malih prava (odnosno, prava izvođenja dela domaćih autora) obeležili su njegov mandat, a sudeći prema tekstu iz 1977. godine o kome pišem, ti problemi ni godinama kasnije nisu bili rešeni na zadovoljavajući način.

²⁹ Aleksandar Obradović, „Neki elementi vrednovanja muzičkog dela u praksi“, op. cit, 160.

³⁰ Соња Маринковић, op. cit.

profila časopisa i realnog interesovanja koji je on izazivao, imali uticaj na formiranje stavova raznolike publike o muzici u medijima.

Objašnjavajući mogućnosti koje masovni mediji pružaju za upoznavanje muzike, poput približavanja velikog fonda umetničkih dela širokoj publici, Tomislav Gluvić takođe primećuje da je „savremeno doba ipak pasiviziralo slušaoca muzike“, a da je „slušanje površno, neobavezno i najčešće ne vodi do dubljeg doživljaja. Nikada nije bilo moguće obuhvatiti tako veliki broj ljudi slušanjem muzike, ali to nije dovoljno da oni uđu u svet umetnosti zvuka, da je dožive, shvate i da ona postane njihova trajna svojina.“³¹ Gluvić takođe ističe mogućnosti prenošenja 'živih' događanja, kao i mogućnosti „konzerviranja“ sadržaja koje slušaoci, uzimajući ih iz svoje zbirke, „mogu reprodukovati kad im je to najpogodnije“.³²

Tekst I. Popov, pod indikativnim naslovom „Muzika – nevolja ili sreća“, ukazuje na prednosti pojave masovnih medija, ističući da je „sve do dvadesetog veka samo mali broj muzičkih žanrova bio povezan neprekidno sa (...) masovnim auditorijumom“, te da je pojava nove tehnologije učinila muziku dostupnom svima.³³ Međutim, Popov takođe upućuje na problem rasejanog slušaoca, postavljajući pitanje da li slušamo muziku ili je samo čujemo. Popov dalje piše o snazi muzike, njenoj „izlečiteljskoj ulozi“ i misiji da sa sobom donosi ideje dobrote, lepote, humanizma, socijalnog progressa, kao i da formira „emocionalni i moralni svet novog čoveka“.³⁴

Kako bih ilustrovala zastupljenost umetničke muzike u medijima, poslužiću se rezultatima do kojih je došla Jelena Arnautović u svom istraživanju o popularnoj muzici na programima Radio Beograda. Ova autorka navodi da zastupljenost umetničke muzike

³¹ Томислав Глувић, „Музика и масовни медији“, *Pro musica*, br. 102–103, Београд, 1980, 18.

³² Ibid.

³³ И. Попов, „Музика – невоља или срећа“, *Pro musica*, br. 102–103, Београд, 1980, 34.

³⁴ Ibid, 35.

predstavlja posebnu problematiku, te da „brojne ankete sprovedene naročito tokom osme i devete decenije, ukazuju na slabu slušanost 'ozbiljne' muzike u Beogradu i Srbiji i o vrlo slabom odzivu auditorijuma na koncerte 'ozbiljne' muzike.“³⁵ Međutim, kako Arnautović piše, „na Radio-Beogradu se kontinuirano težilo ka afirmisanju 'ozbiljne' muzike uprkos njenoj izraženoj neprofitabilnosti.“³⁶ Interesantan podatak predstavlja tvrdnja urednika PGP-a, Stanka Terzića, iz 1986. godine, „da su jedino Radio-Beograd i PGP RTB u tom trenutku 'mecene umetničke muzike', jer nijedna druga institucija ne otkupljuje tiraže ploča sa ovom muzikom koji su jako mali i ne mogu da pokriju troškove poslovanja.“³⁷ Pored Trećeg programa, koji je u celini bio posvećen 'visokoj' umetnosti, kako tradicionalnoj tako i savremenoj, umetnička muzika emitovana je i na Prvom, a u nešto manjoj meri i na Drugom programu Radio Beograda.³⁸ Veću zastupljenost umetničke muzike na Prvom programu Arnautović objašnjava njegovom „istaknutom didaktičkom funkcijom“, dok je cilj koncepcije Drugog programa bio da se kulturne vrednosti prezentuju na popularan način.³⁹ Jedna od najuspešnijih emisija tog tipa bila je emisija *Susretanja* Prvog programa,⁴⁰ dok su na Drugom programu „dominirala najpopularnija dela ovog žanra (...) uz nastojanje da se predstave na 'medijski popularan način', što se uočava u emisijama iz osamdesetih godina *Top liste ozbiljne muzike*, *Vreme muzike* i *Muzičke besede*“.⁴¹ Kada je osnovan Program 202, popularnost su stekle emisije *Dragstor ozbiljne muzike* i *Od*

³⁵ Jelena Arnautović, op. cit, 52. Autorka takođe upućuje na tekstove iz časopisa *Pro musica* kao reference za iznete podatke.

³⁶ Ibid.

³⁷ B. Veljković, op. cit, 4.

³⁸ Ovakva koncepcija programa Radio Beograda ostala je do danas gotovo nepromenjena.

³⁹ Jelena Arnautović, op. cit, 52–53.

⁴⁰ Ibid, 53.

⁴¹ „Dalji pravci razvoja koncepcije programskog sistema Radio-Beograda“ u: *Informator RTB*, br. 315, 4; Gradimir Drašković, „Ulaganje u budućnost“, *RTV revija*, br. 934, 1985, 24–25. Nav. prema: ibid, 54.

dobro veče do laku noć, u kojima se takođe težilo prezentovanju 'popularne' umetničke muzike.⁴² U jednom intervjuu, voditelj emisije *Dragstor ozbiljne muzike* Dejan Đurović, objašnjava kako razume edukativnu ulogu svoje emisije: „S obzirom na to da je muzičko obrazovanje u školama svedeno na samo jedan čas nedeljno, mnoge generacije izgubile su neke muzičke discipline. Današnji golobradi dečaci naprosto su bombardovani rokom, a već u osamnaestoj oni ne znaju gde će i šta će. Jer, ono što su im od ozbiljne muzike radio-programi nudili bilo je svedeno na njima neadekvatan nivo stručnog praćenja. S druge strane, ako su bar malo znanja poneli iz škole to ih sigurno neće opredeliti za novokomponovane hitove. Moja je ideja da tu mladu generaciju usmerimo na klasiku, ali na način koji njima odgovara.“⁴³ Godinu dana kasnije, u intervjuu datom listu *Politika*, Đurović objašnjava razloge popularnosti svoje emisije na sledeći način: „Koristim terminologiju roka i popa dovodeći je u vezu sa pravim muzičkim vrednostima. Možda je to pravi put do današnjeg radio slušaoca koji će mi oprostiti malu zamenu teza. Tako sam sebe proglasio disk-džokejem ozbiljne muzike, biramo svake nedelje hit, pravimo top-listu...“⁴⁴ Prezentovanje umetničke muzike na ovaj način nije nešto što je isključivo bilo vezano za kontekst jugoslovenskog socijalističkog društva, već je nužno efekat formiranja medijske kulture i različitih uloga koje u okviru nje umetnička muzika može da ima. Za ovu priliku, s obzirom na predmet istraživanja, u razmatranje je uzet samo primer iz lokalnog konteksta, dok moguća komparativna sagledavanja lokalnih i svet-skih praksi ostaju predmet za dalja istraživanja.

⁴² Ibid, 57, 95.

⁴³ Nav. prema: Aleksandar Gatalica, *Deset godina Dragstora ozbiljne muzike, Kolarčev narodni univerzitet*, 10. novembar, 1990, 10. Videti takođe: Марија Маглов, „Популаризација озбиљне музике на програмима Радио Београда и у издаваштву ППП РТС-а“ у: Ивана Медић (ур), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 278–303.

⁴⁴ Aleksandar Gatalica, op. cit, 12.

Bez obzira na težnje ka zabavnom prezentovanju umetničke muzike, ovaj sadržaj nije privlačio dovoljan broj slušalaca, o čemu svedoči i sledeći primer. Naime, iako je zbog zastupljenosti popularne muzike i različitih inovativnih sadržaja⁴⁵ Drugi program bio veoma slušan u periodu do 1984. godine, nakon ove godine dolazi do reorganizacije programa i odluke da na njemu „popularna umetnička muzika treba da zauzima čak 60% od muzičkog programa, 'izvorna' narodna muzika 25% a zabavna samo 15%“,⁴⁶ zbog čega slušanost ovog programa znatno opada.⁴⁷ Pre ove intervencije, jedina akcija državnog vrha koja je na kratko ponovo uspostavila obavezne sadržaje umetničke muzike (uz masovne pesme i izvornu narodnu muziku), jeste Titovo pismo poslato Radio Beogradu 1972. godine, posle koga je usledila promena programske politike.⁴⁸ Ipak, čim su pritisci državnog vrha popustili, programska politika je ponovo postala usmerena ka komercijalnijim sadržajima.⁴⁹ Zbog prirode javnog radiodifuznog servisa, umetnička muzika nije sasvim eliminisana sa talasa Radio Beograda, ali je do osamdesetih godina već bila primetna velika neravnopravnost u zastupljenosti tržišno neisplative, umetničke muzike i komercijalne popularne muzike.⁵⁰

Reagujući na ovu situaciju i potrebe publike koja takvo stanje podržava, redakcija časopisa *Pro musica* objavila je ironičan članak pod naslovom „Simfonijsku muziku želi 35 odsto slušalaca!“.⁵¹ Naime, ovaj procenat, koji ujedno predstavlja i većinu ispitanika, rezultat je ankete sprovedene pedeset godina ranije (dakle,

⁴⁵ Poput saradnje sa drugim radio stanicama i akcija 'izlazaka iz studija'. Ibid, 54–55.

⁴⁶ *Informator RTB*, 1984, 4. Nav. prema: ibid, 55.

⁴⁷ Milutin Milenković, „Verodostojni radio“, Radio-Beograd, Beograd, 1987, 131. Nav. prema: ibid, 55.

⁴⁸ Ibid, 70.

⁴⁹ Cf. ibid, 72.

⁵⁰ Ibid, 80.

⁵¹ S. n. „Симфонијску музику жели 35 одсто слушалаца!“, *Pro musica*, br. 126, Beograd, 1985, 25.

tridesetih godina XX veka), a pisac članka smatra da bi ovakav rezultat osamdesetih godina bio neverovatan, usled „nadmoćnog uticaja muzičke supkulture na masovnim medijima“.⁵² No, treba imati u vidu da je tridesetih godina, kada je radiofonija bila gotovo na samim počecima, bar u tadašnjoj Jugoslaviji, sigurno bio i znatno manji broj onih koji su imali radio aparate, dok do osamdesetih, radio postaje deo gotovo svakog domaćinstva, te se i struktura ispitanika u ovom slučaju ne može porediti.

Kada je u pitanju delatnost PGP-a, Arnautović ističe da je „priklanjanje zahtevima tržišta bilo u još većoj meri svojstveno PGP RTB-u“.⁵³ Naime, komercijalni potencijali izvođača bili su kriterijum kojim je vođena urednička politika u PGP-u. Imajući u vidu nepovoljne naknade autorskih honorara za stvaraoce umetničke muzike i, uopšte, znatno veću isplativost zabavne i novokomponovane muzike, uviđa se da je u tako naglašeno komercijalizovanom kontekstu izdavaštvo umetničke muzike zaista bilo u nezavidnom položaju. Iako je ova diskografska kuća bila u stalnom tehnološkom i proizvodnom razvoju, politika davanja izrazite prednosti komercijalno isplativim izdanjima nastavljena je i u narednim decenijama.⁵⁴ Prema navodima Jelene Arnautović, izdanja umetničke muzike su, u takvim okolnostima i u PGP-u kao delu javnog servisa predstavljala ispunjavanje „norme političke 'podobnosti'“, uz izvornu narodnu muziku i „režimsku muziku“.⁵⁵ No, čini mi se da izjednačavanje umetničke i 'režimske muzike' ovde nije sasvim na mestu, jer se, kada je umetnička muzika u pitanju, pre radi o ispunjavanju normi kulturne politike koja je, nakon prvog, posleratnog perioda, bila bliža demokratskim nego totalitarnim socijalističkim režimima. Osim toga, misija javnog servisa od njegovog idejnog

⁵² Ibid.

⁵³ Jelena Arnautović, op. cit, 73.

⁵⁴ Ibid, 81.

⁵⁵ Ibid, 90.

začetka⁵⁶ bila je zasnovana na prezentovanju sadržaja 'visoke' kulture, te je obaveza prezentovanja takvog sadržaja, iako poljuljana snažnom komercijalizacijom, ostala zajednička za sve javne servise, kako u demokratskim sredinama, tako i u socijalističkoj Jugoslaviji.

Ovakvom stanju (snažnoj komercijalizaciji) upućivani su brojni prigovori. Tako, na primer, Zagorka Sablić ističe reči dirigenta Herberta fon Karajana (Herbert von Karajan): „Nikada se u istoriji umetnička muzika nije više slušala nego danas, zahvaljujući pločama, televiziji, radiju i filmu.“⁵⁷ No, autorka napominje da, i pored enormno velike produkcije ploča u svetu, u Jugoslaviji mnogo toga nije dostupno, jer ima veoma malo dobre volje da se plasi-
raju kvalitetna dela umetničke muzike.⁵⁸

Izveštavajući o izdavanju dela domaćih kompozitora umetničke muzike, Đura Jakšić navodi da su, iako se od samih početaka poklanjala pažnja delima domaćih kompozitora, prva izdanja bila retka i izlazila su bez plana i perspektive.⁵⁹ Međutim, krajem sedamdesetih godina, PGP pristupa osmišljenijem i redovnijem izdavanju dela domaćih kompozitora, te Jakšić navodi da je u kratkom periodu izdato preko 30 ploča sa ovim sadržajem.⁶⁰ Međutim, Jakšić zamera uredništvu PGP-a „uočljivo nedostajanje izdanja krupnih i značajnih dela naših starijih kompozitora, klasika srpske muzike, kao što su Petar Konjović, Stevan Hristić i Miloje Milojević.“⁶¹ Kao glavne probleme koji sprečavaju širenje produkcije, Jakšić navodi nerešena pitanja izdavačkih prava, korišćenja postojećih snimaka,

⁵⁶ Cf. „Public Service Broadcasting”, op. cit, 489–490.

⁵⁷ Zagorka Sablić, „Umetnička muzika u našem društvu danas” u: *Muzičko stvaralaštvo i kritika*, Marksistički centar Organizacije CK u Beogradu, Beograd, 1982, 164.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ђура Јакшић, „Грамофонске плоче у Србији“, *Pro musica*, br. 100, Београд, 1979, 44.

⁶⁰ Ibid, 44–45.

⁶¹ Ibid, 45. Nedugo posle izlaska ovog članka, dela nekih od ovih autora su izdata u PGP-u, te će biti spomenuta u odgovarajućem poglavlju.

porudžbine novih, dodajući da je, kada se to uzme u obzir, „jasno da se izdavačka politika dela domaćih kompozitora nalazi tek na početku, suočena sa nizom nerešenih pitanja u kojima je PGP samo jedan od faktora, pored udruženja kompozitora, muzičkih i orkestarskih umetnika, podrške društva preko Republičke zajednice kulture, drugih institucija itd.“⁶²

Delima jugoslovenskih kompozitora u medijima reprodukcije bavio se i Dušan Plavša. Ovaj autor napominje da katalogi velikih diskografskih kuća u Jugoslaviji (poput Jugotona, PGP-a i Izdanja Državne založbe Slovenije) pokazuju da se ostvaruje „kompleksna proizvodnja gramofonskih ploča i magneto kasete, koja obimom nije dovoljna, ali za koju se može reći da je inspirisana iskrenom težnjom da se ostvari kulturna misija, koja se od ove proizvodnje očekuje.“⁶³ Plavša navodi da se proizvodnja ploča ostvaruje na dva nivoa, kao samostalna proizvodnja, potkrepljena komercijalnim razlozima, i kao servisna proizvodnja na zahtev stručnih organizacija i izvođača.⁶⁴ Smatrajući da je potrebno ostvariti tešnju saradnju između ova dva vida proizvodnje, Plavša napominje da Jugoton ostvaruje značajnu proizvodnju, za kojom pak, ne zaostaje ni PGP, „naročito posle uvođenja u praksu serija ploča sa inostranom i domaćom muzikom“.⁶⁵ Autor takođe napominje da je među izdanjima zastupljena i tradicionalna i savremena umetnička muzika. Dok, prema njegovom mišljenju, saradnja sa stručnim udruženjima kompozitora postoji, Plavša kritikuje nedovoljnu saradnju između diskografskih kuća i muzičkih, odnosno, opšteobrazovnih

⁶² Ibid, 45.

⁶³ Dušan Plavša, „Dela jugoslovenskih kompozitora u medijima reprodukcije (radio, televizija, gramofonske ploče i kasete)“ u: Nenad Turkalj i dr. (ur.), *Kongres Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije*, SOKOJ, Zagreb, 1977, 205. Napominjem da u arhivi PGP-a, u periodu mog istraživanja za ovaj rad, nisam pronašla kataloge o kojima Plavša piše, a zaposleni nisu pominjali postojanje kataloga iz tog perioda, već isključivo iz perioda od 1997. godine.

⁶⁴ Ibid, 205.

⁶⁵ Ibid, 206. O pomenutim serijama ploča biće reči u odgovarajućem poglavlju rada.

škola, objašnjavajući taj nedostatak malom komercijalnošću snimaka domaće umetničke muzike.⁶⁶

* * *

Kao konstanta u iznetim primerima govora o produkciji nosača zvuka u Jugoslaviji i aktivnostima PGP-a, provlači se tenzija između očekivanja da PGP producira znatno više izdanja nego što to čini i realne društvene situacije u kojoj se izdavaštvo umetničke muzike pokazuje kao neprofitabilno za jednu komercijalnu ustanovu, poput diskografske kuće. Međutim, u pitanju je specifični socijalistički kontekst u kojem ova komercijalna ustanova jeste deo državne mreže institucija i time direktno vođena zvaničnom kulturnom politikom, te deluje, na osnovu primera i uvida u materijal, da njeno izdavaštvo balansira između uverenja uspostavljenih kulturnom politikom i zahteva tržišta. Takav odnos treba imati u vidu i kada se sagledava izdavaštvo umetničke muzike, te razumeti da PGP nije ustanova isključivo posvećena umetničkoj muzici, već je ova produkcija samo jedan njen deo. Ova situacija je uopšte specifična za državne diskografske kuće koje su deo javnog servisa u koji spadaju i radio i televizija. Prema mišljenju muzičkog producenta i teoretičara Sajmona Zagorski-Tomasa (Simon Zagorski-Thomas), u pitanju je „ideološki izbor koji je reflektovao uverenja vlade da snimljena i emitovana muzika čini esencijalni deo nacionalne ponude i da zato treba da bude podržavana“.⁶⁷ Umetnička muzika u tom kontekstu nosi posebnu vrstu prestiža, te je sličnu vrstu strategije

⁶⁶ Dušan Plavša, op. cit, 206. U jednom članku iz časopisa *Pro musica* predlaže se saradnja sa obrazovnim ustanovama u vidu promovisanja materijala izdatog u PGP-u u školama. Cf. S. n. „Шест милиона плоча и касета ППП-а“, op. cit, 25. Kada je u pitanju saradnja sa muzičkim školama, PGP je izdao nekoliko nosača zvuka sa snimcima đaka i studenata muzičkih škola i akademija, na šta će takođe biti skrenuta pažnja u odgovarajućem poglavlju rada.

⁶⁷ Simon Zagorski-Thomas, *The Musicology of Record Production*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, 113.

moguće primetiti i u institucijama koje ne finansira država.⁶⁸ Osim toga, treba imati u vidu da se delatnost PGP-a razvijala u dva pravca, s obzirom na uvoz licencnih izdanja i na domaću produkciju ploča, čime se opet na specifičan način ostvaruje i atraktivnost na tržištu, ali i 'mecenarstvo' umetničke muzike, kako je to rekao Stanko Terzić. Ta dinamika značajno utiče na ukupnu produkciju izdanja umetničke muzike.

Ipak, kada je u pitanju debata oko (ne)zastupljenosti umetničke muzike, nameće se pitanje: zašto je umetnička muzika tako važna u ovom kontekstu? Na ovo pitanje se u navođenim primerima odgovor nekad podrazumeva, a nekad delimično objašnjava značajem umetničke muzike za 'razvoj omladine' i za 'novog čoveka'. Dalje, na koje prakse umetničke muzike se zapravo misli? Da li one samo u slučaju domaćih kompozitora podrazumevaju savremeno stvaralaštvo? Čini se da se u izdavaštvu umetničke muzike formira specifičan korpus dela u kojem preovladavaju kompozicije prethodnih epoha, te se uočava historicistička težnja za publikovajem antologija, dok se, sa druge strane, pažnja posvećuje aktuelnim izvođačima koji publiku privlače svojim statusom 'zvezde' (o čemu, na primer, svedoči podatak o tiražima ploča Ive Pogorelića). Kako je ove probleme potrebno imati u vidu prilikom uvida u objavljena izdanja PGP-a i interpretaciju tog materijala, u fokusu sledećeg poglavlja biće problemi paradigme zapadno-evropske umetničke muzike, 'historicističkog mejnstrima muzike XX veka' i formiranja kanona.

⁶⁸ Ibid.

OD IMAGINARNOG MUZEJA DO SNIMKA KAO MUZIČKOG ARTEFAKTA

Kao što je pomenuto u prethodnom poglavlju, koncept demokratizacije kulture Andrea Malroa bio je ključan za kulturnu politiku Jugoslavije i uticao je na zvanični stav o tome šta kultura treba da predstavlja, a time i na jedan deo kulturne produkcije. Malroova ideja širenja i dostupnosti umetnosti vezana je za tehnike reprodukcije umetnosti i u tom smislu se posmatra u kontekstu drugih rasprava o tehničkoj reprodukciji umetničkih dela, a pre svega u odnosu na onu Valtera Benjamina (Walter Benjamin).¹ Naime, Malro se dopisivao sa Benjaminom u vreme nastanka Benjaminovog eseja o tehničkoj reprodukciji, te je bio upućen u njegove osnovne postavke. Međutim, Malro je smatrao da „mehanička reprodukcija ne samo da erodira originalnost, nego je može i locirati, pa čak i konstruirati“.² Kako navodi Hal Foster (Hal Foster): „gdje je Benjamin vidio definitivni slom muzeja koji je provela mehanička reprodukcija, Malraux je vidio njegovo neograničeno širenje. Gdje prema Benjaminu mehanička reprodukcija razbija tradiciju i likvidira auru, prema Malrauxu ona nudi sredstva za preraspoređivanje razbijenih komadića tradicije u jednu metatradiciju globalnih stilova... za Malrauxa upravo struja poništene aure omogućuje da se

¹ Valter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“ u: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 114–149.

² Hal Foster, *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, VBZ, Zagreb, 2006, 79.

svi fragmenti sliju u Rijeku Povijesti...“.³ Dok Malro pre svega ima u vidu reprodukciju dela vizuelne umetnosti, paralela sa reprodukcijom muzike putem snimanja na nosače zvuka sasvim je izvodljiva. Tako je, na primer, Malroova ideja poslužila kao argument pijanisti Glenu Guldu (Glenn Gould) čija je interpretatorska poetika značajno oblikovana mogućnostima snimanja muzike u studiju i koji je, shodno tome, zastupao ideje reprodukcije muzike putem nosača zvuka, za razliku od pobornika koncertnih izvođenja. Stavljanjem najrazličitijih muzičkih dela jednih do drugih na snimak, Guld predviđa efekat sličan onome koji Malro u knjizi *Glasovi tišine* pridaje reprodukciji umetničkih slika.⁴ U tom smislu, mnogobrojna muzička dela, ranije dostupna samo na koncertnom podijumu, sada postaju deo jednog stalno rastućeg, materijalizovanog zvučnog arhiva, a praćenje toka 'reke istorije' o kojoj govori Malro nije više bilo ograničeno samo na notni zapis i na njegovo ozvučavanje u vremensko-prostornoj situaciji koncertnog izvođenja.⁵

Međutim, zvučni arhiv, kao i svaki arhiv, predstavlja odabrana dela i iz njegovog korpusa je izostavljen značajan deo ukupnih muzičkih praksi, bez obzira na ideju o njegovom mogućem 'beskrajnom širenju'. Svakako, za Malroa, Benjamina i Gulda, reč je o praksama vezanim za paradigmu zapadno-evropske 'visoke' umetnosti. U ovom kontekstu, ideja reprodukcije vezana je za reprodukciju kanona, korpusa dela kojem pripadaju upravo karakteristična dela 'visoke' muzike, kao i novijih dela koja se zahvaljujući aktivnostima mreže institucija (među njima i diskografskih kuća,

³ Ibid, 79–80.

⁴ Glenn Gould, „The Prospects of Recording“ u: Christoph Cox and Daniel Warner (eds), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum, New York, London, 2009. O problematizovanju Guldovih stavova prema reprodukciji muzike u odnosu na Benjaminove, pogledati u: Sanela Radisavljević, „Glen Guld: pijanizam u doba medija“ u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, (ur.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009, 317.

⁵ Ovom prilikom neću ulaziti u kompleksna ontološka i fenomenološka pitanja muzičkog dela, koja su predmet za posebnu raspravu.

poput PGP-a), prepoznaju kao odgovarajuće proširenje tog već postojećeg korpusa. Jasno je da reprodukovanje muzike generalno nije vezano samo za umetničku muziku, te da značajne forme popularne muzike upravo i nastaju u muzičkom studiju. Takođe, aktivnost PGP-a nije isključivo vezana za umetničku muziku, ali, kako je ona u fokusu ovog istraživanja, dalje rasprave o reprodukciji muzike odnosiće se samo na ovaj problem u kontekstu paradigme zapadno-evropske 'visoke' umetnosti.

U tom kontekstu, govor o zvučnom arhivu i širenju muzeja ne funkcioniše samo na nivou zgodne metafore. Kako navodi filozofkinja i estetičarka muzike Lidija Ger (Lydia Goehr), krajem XVIII veka osnovano je „ono što je pravilno nazvano 'imaginarnim muzejem muzičkih dela' – muzičke institucije i prakse koja svoje aktivnosti i ciljeve prvi put vidi konceptualizovane u uslovima muzičkih umetničkih dela i zato usmerene ka njihovoj produkciji i interpretaciji”.⁶ Zapravo, paradigmatična dela umetničke muzike, ona koja prva asociraju na pojam 'klasike' i koja čine značajan deo sadržaja nosača zvuka objavljenih u PGP-u, predstavljaju ono što je muzikolog Peter Burkholder (J. Peter Burkholder) nazvao „mejnstrimom muzike XX veka”.⁷ Uvodeći ovu formulaciju, on pokušava da objasni šarolikost muzike XX veka, ne gubeći iz vida eksperimentalne i popularne prakse, te da ponudi novu konceptualizaciju istoriografije ukupnih muzičkih praksi XX veka. Zbog toga, u tekstu „Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years”,⁸ Burkholder objašnjava da pod mejnstrimom podrazumeva „zajednička uverenja, intelektualnu tradiciju u

⁶ Lydia Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, 1992, 7–8. O konceptu muzičkog dela, koji je središno pitanje studije Lidije Ger, biće više reči kasnije.

⁷ J. Peter Burkholder, „Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years”, *The Journal of Musicology*, Vol. 2, No. 2 (Spring, 1983), 115–134. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/763802>, pristupljeno 14.03.2016.

⁸ Ibid.

najširem smislu pre nego stilističku tradiciju. Mejnstrim poslednjih sto godina čini muzika napisana za publiku upoznatu sa umetničkom muzikom XVIII i XIX veka, koju su pisali kompozitori koji su i sami bili vrlo informisani pripadnici te publike i komponovali su sa idejom da nastave tradiciju evropske umetničke muzike.⁹ On naglašava da je „mejnstrim *istoricistički*: ovi kompozitori pišu muziku za muzej, jer je to ono što je koncertna sala postala“.¹⁰ Burkholderova napomena da neće posebno razmatrati muziku snimljenu na nosače zvuka ili onu koja se emituje putem medija, jer smatra da je njena uloga da proširi uticaj javnog koncerta široj publici, u skladu je sa pretpostavkom od koje sam pošla u ovom tekstu: da je, kada je umetnička muzika u pitanju, cilj reprodukovati paradigmatična i kanonska dela zapadno-evropske 'visoke' muzike, koja su već zastupljena u okviru institucije koncerta.

Institucija građanskog koncerta

Prema mišljenju Burkholdera,¹¹ ali i drugih autora, poput, na primer, već pomenute Lidije Ger, formiranje institucije građanskog koncerta ključno je za formiranje paradigme zapadno-evropske umetničke muzike. Pritom, ideja koncerta izrazito je vezana za ideju muzeja, a odabir repertoara koncertnog izvođenja nalikuje odabiru eksponata u muzeju. Poređenje sa eksponatima naročito je upadljivo u XX veku, kada programe koncerata i živu praksu odlazaka na koncerte umetničke muzike mahom čini slušanje dela davno umrlih kompozitora. U pitanju je isto obožavanje prošlosti, kao i u slučaju muzejskih postavki. „Koncertne hale se podižu kao

⁹ Ibid, 116.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Cf. ibid, 116–117. Kako navodi Burkholder, izgradnje velikih koncertnih sala dešavaju se u istom periodu kada i podizanje velikih muzeja.

spomenici posvećeni izvođenjima muzičkih dela. U ovim zgradama, kao u privatnim 'muzejima' ili društvima, publika je učila kako da sluša ne samo muziku, već svako delo za sebe¹². Institucija javnog građanskog koncerta formirana je krajem XVIII i početkom XIX veka, „kada su se odigrale značajne promene u društvenoj strukturi stanovništva“ koje su „imale ključni uticaj na izgled i funkcionisanje institucije javnog koncerta“¹³. Prema kategorizaciji građanstva koju daje muzikolog Karl Dalhaus (Carl Dalhaus), ono se može odnositi na tri stvari: institucionalni okvir u kome se odigravala muzička kultura, na *taste-bearing stratum* (sloj koji je donosio konačni sud o ukusu) i na društveni karakter osnovnih principa i koncepata na kojima su utemeljeni glavni muzički žanrovi.¹⁴ Smatra se da je duh građanstva našao svoju manifestaciju u javnom koncertu,¹⁵ a da su „granice društvene pripadnosti izražavane kroz muzički ukus“¹⁶. Dakle, određeni ideali građanskog društva i markeri kojima se ono raspoznaje sadržani su u formi javnog koncerta. Kao jedan od ideala građanskog društva prepoznat je „projekat kultivisanja (...) na koji su pretendovali imućniji pripadnici građanstva“, a umetnička muzika (time i javni koncert) čini njegov sastavni deo.¹⁷ Kultura koja se definiše kao 'visoka' činila je sadržaj oko koga se okupljao građanski sloj, a u formiranju njegovog specifičnog ukusa, prema Dalhausovom mišljenju, javni koncert je imao

¹² Lydia Goehr, op. cit, 236–237.

¹³ Ana Petrov, „Koncert kao građanska institucija“, *Sociologija: časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju: organ Jugoslovenskog sociološkog društva i Sociološkog odeljenja Instituta društvenih nauka*, vol. 53, no. 2, 2011, 177–194, 178. Autorka u svom radu pravi distinkciju između različitih tipova javnih koncerata, koju ovom prilikom neću pominjati, s obzirom na to da ona nije od izrazite važnosti za temu ove studije.

¹⁴ Carl Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, University of Berkeley and Los Angeles California Press, 1989, 41, nav. prema Ana Petrov, op. cit, 179.

¹⁵ Carl Dalhaus, op. cit, 49, nav. prema Ana Petrov, op. cit, 180.

¹⁶ Dejvid Čejni, *Životni stilovi*, Clio, Beograd, 2003, 19, nav. prema Ana Petrov, op. cit, 181.

¹⁷ Cf. Ana Petrov, op. cit, 183.

izrazitu ulogu, kao deo koncepta *Bildunga* građanstva.¹⁸ Muzički ukus nije u ovom kontekstu važan samo kao marker koji sadržinski definiše ukus građanstva (u smislu očekivanih muzičkih, žanrovskih i stilskih karakteristika), već se konvencije koje prate slušanje muzike u javnom prostoru prepoznaju kao platforma za izgradnju „grupnog kulturnog identiteta“.¹⁹ Uspostavljene konvencije uobličile su različite tipove „muzičkog ponašanja“ kojima su uređivani interpersonalni odnosi.²⁰ Ponašanje koje je karakteristično za građansku publiku umetničke muzike jeste mirno kontemplativno slušanje, s obzirom na to da se „fizičko reagovanje na muziku smatralo ‘nekulturnim’ ponašanjem“.²¹ Takav odnos prema slušanju doprineo je uspostavljanju razlike između popularne i umetničke muzike.²² Kako navodi sociološkinja muzike Ana Petrov, definisanje uređenih pravila ponašanja i njihov konačan oblik ostvareni su zahvaljujući prostoru čiji je izgled bio precizno definisan. U tom smislu koncertna sala je pružila „vizuelnu potvrdu novog statusa građanstva i njegovog kulturnog etosa“.²³

Žak Atali (Jaques Attali) takođe ističe ulogu koncertne sale u reprezentaciji moći građanstva, objašnjavajući da buržoazija „vlada muzikom i putem muzike slavi sebe, podižući veličanstvene koncertne i operne sale.“²⁴ Pritom, ključni aspekt reprezentacije

¹⁸ Carl Dalhaus, op. cit, 42, 50, nav. prema Ana Petrov, op. cit, 191.

¹⁹ Antje Pieper, *Music and the Making of Middle-Class Culture: A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham*, Palgrave Macmillan, New York, 2008, 97, nav. prema Ana Petrov, op. cit, 183.

²⁰ Ana Petrov, op. cit, 183.

²¹ David Gramit, *Cultivating Music: The Aspirations, Interests and Limits of German Musical Culture, 1770–1848*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2002, 132, nav. prema Ana Petrov, op. cit, 186. Cf. Lydia Goehr, op. cit, 236. Ovi opisi disciplinovanja publike regulacijom tela putem predviđenog načina slušanja i ponašanja na javnom koncertu, upućuju na dalja biopolitička razmatranja.

²² J. Peter Burkholder, op. cit, 116; Lydia Goehr, op. cit, 210.

²³ Antje Pieper, op. cit, 59, nav. prema Ana Petrov, op. cit, 183.

²⁴ Žak Atali, *Buka: ogleđ o političkoj ekonomiji muzike*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2007, 66.

moći nije samo veličanstvenost arhitekture odgovarajućih zdanja, već i bogat muzički život grada, kao „atribut kolektivnog identiteta“, a odlazak na koncert ili u operu za građane postaje motiv „da se pokažu, da zajedno sanjaju o svojoj moći i da tu afirmišu umetnike, estete, mecene“.²⁵ Atali podvlači činjenicu da muzika u XIX veku otvoreno postaje roba, te objašnjava principe razvoja tržišta u okviru koga koncert zauzima važno mesto, ističući nesumnjive veze definisanja novih muzičkih formi sa kapitalističkim poretom.²⁶ Te nove forme, „u kojima se buržoazija prepoznaje, da bi se sastajala, rasonodila, pokazivala svoju moć“ Atali definiše kao „operu“, „veliki orkestar“ i „virtuoza“, pri čemu je jasno da se poslednje dve forme odnose na (javni) građanski koncert.²⁷ Lidija Ger takođe ističe uspon profesionalne srednje klase i formiranje muzičkog tržišta kao uslova za nastanak koncepta muzičkog dela i institucije koncerta.²⁸ Jaka veza sa tržišnom logikom je jedna od zajedničkih karakteristika koncerta i nosača zvuka, što je u slučaju snimljene muzike još upečatljivije s obzirom na razvoj muzičke industrije. O ovim pojedinačnim institucijama biće još reči na kraju ovog poglavlja. Za sada je potrebno osvrnuti se na repertoar koji je plasiran u okviru obe, s obzirom na to da je u fokusu studije sadržaj nosača zvuka objavljenih u PGP-u.

U daljem izlaganju ću objasniti šta podrazumevam pod tim, više puta pominjanim pojmom paradigme zapadno-evropske umetničke muzike, kako razumem rasprave Burkholdera i drugih autora koji su se bavili tematikom 'mejnstrima' umetničke muzike i kakve zaključke izvodim iz tih razmatranja u odnosu na aktivnost diskografskih kuća, kao specifičnih institucija sveta muzike. Na kraju, biće objašnjeni koncepti sveta umetnosti i institucije

²⁵ Ibid, 92.

²⁶ Cf. ibid, 88–91, 109–114.

²⁷ Ibid, 92.

²⁸ Lydia Goehr, op. cit, 206–207.

umetnosti, kao konceptualni modeli – alatke za razumevanje problema o kojima je reč.

Paradigma zapadno-evropske umetničke muzike

Pojam paradigme razumem na osnovu konceptualizacije fizičara i filozofa nauke Tomasa Kuna (Thomas S. Kuhn), ponuđene u knjizi *Struktura naučnih revolucija*.²⁹ Iako se Kun prvenstveno bavi poljem prirodnih nauka, on sam ističe da je njegove teze moguće primeniti i na druge oblasti, pa tako i na umetnost.³⁰ Paradigma je „ono što članovi jedne naučne zajednice dele: obratno, jedna naučna zajednica sastoji se od ljudi koji dele jednu paradigmu“.³¹ Jasno je da se umesto naučne zajednice može zamisliti i neka druga zajednica, poput zajednica koje pripadaju svetu umetnosti. Kun definiše paradigmu kao metafizičku spekulaciju koja pruža model-probleme i model-rešenja i skup opšteprihvaćenih uverenja koja dobijaju svoj konkretan oblik u udžbeniku ili klasičnom naučnom delu.³² U tom smislu, realnost nije nešto što je samo po sebi objektivno dato, već se ona razume u odnosu na prećutna znanja koja dele pripadnici jedne paradigme. Ili, kako to objašnjava Kun, iste činjenice ne govore isto ako istraživači pripadaju različitim paradigmatima.³³ Prećutna znanja o kojima je reč jesu asimilovani, provereni i dozvoljeni načini gledanja i rešavanja problema po uzoru na već postojeće procene. U tom smislu, ono što deluje kao intuitivno postupanje pripadnika neke zajednice ili discipline, zapravo je efekat postupanja u skladu sa internalizovanim znanjima i uverenjima te

²⁹ Tomas S. Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974.

³⁰ Tomas S. Kun, op. cit, 278. Na drugom mestu, Kun objašnjava svoje teze koristeći primer slikarstva. Cf. ibid, 252.

³¹ Ibid, 240.

³² Staniša Novaković, „Predgovor“, u: Tomas S. Kun, op. cit, 11.

³³ Tomas S. Kun, op. cit, 98.

zajednice, odnosno, postupanje u skladu sa „disciplinarnom matricom“³⁴ i paradigmom kao njenim efektom. Procene novih problema i pojavnosti vrše se, tako, u odnosu na već postojeće modele i u skladu sa njima se i vrednuju.

Kada se ima u vidu Kunov koncept, mejnstrim muzike XX veka kao zajedničkih uverenja i intelektualne tradicije, kako ih prepoznaje Burkholder, zapravo postaje primer funkcionisanja jedne paradigme u području umetnosti, dok pomenuti kompozitori i pripadnici publike jesu članovi zajednice koji tu paradigmu dele. Koncept 'remek-dela', 'majstora' ili 'genija' karakterističan je za ovu paradigmu,³⁵ a vrednost dela kompozitora mlađih generacija nije prepoznata toliko u korespodenciji sa problemima njima savremenog trenutka, već u odnosu na glorifikovane modele kompozitora prošlosti i u odnosu na ideju da se vrednost muzike dokazuje ukoliko ona preživi 'famozni test vremena': „Komunikacija sa publikom postala je sekundarna kako je ideal stvaranja muzike trajne vrednosti postao superioran.“³⁶ Ideja 'velikih majstora' pre svega se vezuje za bečke klasičare: Betovena, Mocarta i Hajdna (Joseph Haydn).³⁷ Njima se kao izrazito značajna figura iz prethodne epohe priključuje Bah (Johann Sebastian Bach), što za Burkholdera nije isključivo izraz izvrsnosti Bahove muzike, već istoricizma koji je karakterističan za Bahovu muziku, s obzirom na kompozitorovo interesovanje za muzičke ideje prethodnih generacija, što ga je učinilo anahronim u trenutku procvata rokoko stila.³⁸ Međutim, upravo ga je ta sklonost ka istoricizmu, prema Burkholderovom mišljenju, učinila interesantnim muzičkoj zajednici XIX veka o kojoj je reč.³⁹ Osim

³⁴ Ibid, 248.

³⁵ J. Peter Burkholder, op. cit, 117.

³⁶ Ibid, 120.

³⁷ Ibid, 117.

³⁸ Ibid, 128.

³⁹ Ibid.

toga, kako navodi Lidija Ger, Bah nije nameravao da piše muzička dela u onom smislu kako su shvaćena nakon 1800. godine – u pitanju je projekcija dominantnog koncepta na muziku koja je zapravo konceptualizovana na drugi način.⁴⁰ Kao što su i umetnička dela – artefakti u muzeju – izvučena iz svog prvobitnog konteksta da bi bila izložena kao lepi predmeti posmatrani logikom autonomije umetnosti, tako su i raznovrsna muzička dela pomenutih, ali i brojnih drugih kompozitora, otrgnuta iz društvenog konteksta u kojem su nastala i u kojem su imala određene funkcije, da bi postala autonomna dela reprezentovana u okviru institucije koncerta. U tom svetlu, Burkholder zapaža da su kompozitori XIX, pa i XX veka (poput, na primer, Šumana /Robert Schumann/, Bramsa /Johannes Brahms/, Franka /César Franck/, Šenberga /Arnold Schoenberg/, Hindemita /Paul Hindemith/), okruženi muzejskim komadima i sami težili tome da stvaraju muzejske komade.⁴¹ Isti princip prepoznaje se i kada su u pitanju nacionalne škole: što su bliže nemačko-austrijskom modelu, to su bliže centralnoj struji.⁴² Takođe, što su kompozitorske poetike bliže onoj figuri koja se prepoznaje kao najistaknutija u lokalnom kontekstu, to su bliže mejnstrimu i legitimizaciji sopstvenog stvaralaštva.⁴³ O međusobnim stilističkim razlikama ovih autora, ali i o poetikama kompozitora koji ne pripadaju nemačkom kulturalnom području, bez obzira na njegovu dominaciju,⁴⁴ Burkholder govori kao o potrebi da se sprovedu individualna rešenja u odnosu na zajednički problem kreiranja muzejskog dela, pri čemu su prepoznatljive karakteristike pojedinačnih

⁴⁰ Cf. Lydia Goehr, op. cit, 8, 205.

⁴¹ J. Peter Burkholder, op. cit, 120.

⁴² Ibid, 124.

⁴³ Ovo pitanje će posebno biti razmotreno u lokalnom kontekstu na primeru Mokranjčeve muzike u izdanju PGP.

⁴⁴ Burkholder ne ispušta iz vida činjenicu da se francuska i italijanska muzika razvijaju u odnosu na struje iz sopstvene istorije. Ipak, dominacija nemačke muzike vidljiva je utoliko što služi kao referentna tačka kada se prakse drugih podneblja oblikuju kao suprotne njoj.

poetika koje ipak pripadaju zajedničkoj, zapadno-evropskoj paradigmi umetničke muzike - dobrodošle. U tom smislu, određene muzičke prakse, poput neoklasicizma, nezamislive su van konteksta historicizma.⁴⁵ Sa druge strane, značajnija odstupanja od ustanovljenih modela, značila su izostajanje iz glavne struje umetničke muzike, a time i nemogućnost ulaska u muzej⁴⁶ – odnosno, neprepoznavanje u okvirima institucije koncerta.⁴⁷ Kao središnja ideja koja je prihvaćena i reflektovana na ovaj raznoliki korpus dela, jeste ideja progressa i tehničkih inovacija na polju imanentne muzičke logike. Burkholder ističe da je ova ideja zastupljena u udžbenicima o muzici XX veka,⁴⁸ što karakteristično ukazuje na dominantnu paradigmu, ukoliko se ima u vidu Kunovo zapažanje o 'model-problemima' i 'model-rešenjima' zastupljenim u udžbenicima. U vezi sa tim je takođe i razvoj istorijske muzikologije, što je, prema Burkholderovom mišljenju, uticalo na mnogo veće interesovanje za otkrivanje zaboravljenih dela davno umrlih kompozitora, nego za živu praksu savremenih autora.⁴⁹

⁴⁵ Ibid, 131.

⁴⁶ Cf. ibid, 123.

⁴⁷ U tom smislu su karakteristične i specifičnosti avangardnih tendencija u muzici u odnosu na one u drugim umetnostima, koje se odnose na jače veze sa muzikom prethodnika, odnosno, sa tradicijom, o čemu govore i napisi kompozitora Druge bečke škole, kao i, na primer, veze između integralnog serijalizma i dodekafonije. O ovom problemu više u: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983. i Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде”, у: *Музички талас*, Београд, IX, бр. 30–31, 2002, 18–32. O avangardnoj muzici, eksperimentalnim i popularnim praksama, koje ne pripadaju istoricističkom mejnstrimu, videti: J. Peter Burkholder, op. cit, 129–132. O novim paradigmatiskim modelima u odnosu na onaj zapadno-evropske umetničke muzike, ponuđene u XX veku, videti odeljke o Black Mountain College-u i Internacionalnim Darmštatskim letnjim kursevima za Novu muziku u: Sanela Nikolić, *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2015.

⁴⁸ J. Peter Burkholder, op. cit, 121.

⁴⁹ Ibid, 127.

Betoven i oko Betovena

U ovom kontekstu, posebno se izdvaja uloga Betovena, odnosno, različitih diskursa ispredenih oko istorijske ličnosti i njene poetike, kao svojevrzne paradigmatke figure zapadno-evropske umetničke muzike. Kako se ta uloga primećuje u izdavaštvu PGP-a, odnosno, u izdavaštvu nosača zvuka uopšte (što potvrđuju brojna licencna izdanja), na nju ću se posebno osvrnuti. Muzikolog Skot Barnam (Scott Burnham) bavio se problemom Betovenovog 'herojskog stila'.⁵⁰ Ova sintagma refererira na konstrukciju Betovenove ličnosti kao 'herojske' u kontekstu nemačke kulture na prelazu iz XVIII u XIX vek (*Goethezeit*), s obzirom na to da je, kako Barnam objašnjava, individualni heroizam značajan motiv u Getevim (Johann Wolfgang von Goethe) i Šilerovim (Friedrich Schiller) dramama.⁵¹ Isto tako, sintagma se odnosi na mitove koji okružuju kompozitorovu ličnost, a ispredeni su oko detalja iz njegove biografije. Ključne reči koje se javljaju u takvim mitologizacijama su heroj, titan, borba, sudbina, čovek, te se u literaturi govori o 'Betoven maniji' i 'Betoven mitu'.⁵² Sociološkinja muzike Tia DeNora (Tia DeNora) posebno se bavila dekonstrukcijom mita o geniju Betovena, koji je postao „deo kulturalnog zdravog razuma“,⁵³ detaljno analizirajući kontekst u kojem je Betoven stasao kao kompozitor, kao i socijalni i kulturni kapital kojima je raspolagao i zahvaljujući kojima je bio profilisan u figuru kakvom je postao.⁵⁴

⁵⁰ Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1995.

⁵¹ Cf. *ibid.*, 111. Cf. *ibid.*, 112–146.

⁵² Cf. Lydia Goehr, *op. cit.*, 208.

⁵³ Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Music Politics in Vienna 1792–1803*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, xii.

⁵⁴ Tia DeNora, *op. cit.*, 190. Treba napomenuti da DeNora problematizuje ulogu koju je građanska klasa imala u muzičkom životu na prelazu iz XVIII u XIX vek i da se njeno mišljenje o tome razlikuje od onih autora koji su ovde pominjani povodom tog problema u tom smislu da ona ističe još uvek važnu ulogu aristokratije. Cf. *ibid.*, 35–47. Ipak,

Ipak, ova vrsta mitologizacije akumulira različita značenja oko odrednice 'Betoven' u kulturalnom prostoru u kojem zapadno-evropska umetnička muzika ima određene uloge.⁵⁵ U vezi sa njom je i profesionalizacija izvođaštva umetničke muzike, u odnosu na amaterske prakse, što je intrinzično vezano za ono što je Rolan Bart (Roland Barthes) u jednom trenutku prepoznao kao razvijen sistem značenja pod odrednicom „Romantičarski Betoven”.⁵⁶ Toj akumulaciji značenja se svakako priključuju i nosači zvuka posvećeni Betovenovoj muzici, a na specifičan način i snimci koji svojim nazivima referiraju na poruke o ujedinjenju čovečanstva u kojem muzika igra značajnu ulogu, poput izdanja *Muzika miliona* i *Koncerti za milione*, kao karakterističnih referenci na Betovena i IX simfoniju. Prema mišljenju sociologa i muzikologa Estebana Buha (Esteban Buch), Betoven odgovara idealima borbe i progressa, on je „otelovljenje individualne volje i težnje ka univerzalnom pomirenju”.⁵⁷ S obzirom na vrednost koja se na taj način pripisuje Betovenovom delu, nije iznenađujuća težnja da se ono koristi za rad legitimizacije različitih političkih opcija, pri čemu je karakteristična recepcija IX simfonije, a posebno *Ode radosti*.⁵⁸ Ova dodata vrednost kompozitorovom radu odnosi se na pominjani 'herojski koncept', koji, kao i u literaturi Betovenovog doba, označava ljudski

nije sporno da u tom trenutku dolazi do promena u organizaciji muzičkog života, te da koncert kroz XIX vek dobija sve značajniju ulogu, pri čemu je važna tržišna logika.

⁵⁵ O akumuliranju značenja od 1790. godine do danas videti komentar u: ibid, 89.

⁵⁶ Roland Barthes, „Musica Practica”, u: Roland Barthes, Stephen Heath (ed.), *Image, Music, Text*, Fontana Press, London, 1977, 149–154.

⁵⁷ Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: a political history*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003, 3.

⁵⁸ Pregled recepcije Betovenovog stvaralaštva, koji izvodi Buh, od formiranja romantičarskog kulta i doživljava kompozitora kao 'prometejske figure', preko prisvajanja kompozitorovog dela u nacističkoj Nemačkoj, kada je *Oda radosti* izvođena na Olimpijskim igrama 1936. godine i povodom Hitlerovog (Adolf Hitler) rođendana sledeće godine, pa sve do odabira evropske himne, ukazuje upravo na ulogu muzike u okviru određenog političkog plana. Buh razrađuje svaku od ovih problemskih situacija, uz još neke primere, kao posebno poglavlje u okviru svoje knjige. Cf. Esteban Buch, op. cit.

element, a ne božanski. Motiv ljudskog odnosi se, prema Barnamovom objašnjenju na poseban koncept sopstva koji postoji u zapadno-evropskoj kulturi i koji podrazumeva etičko iskustvo muzike.⁵⁹

U tom smislu, Betovenovoj muzici se pripisuju moralni kvaliteti i ona se poistovećuje sa univerzalističkim idejama o 'najvišim' vrednostima čovečanstva u celini. Ove karakteristike nisu nešto što je muzici imanentno, već se Betovenovi specifični muzičko-poetički stavovi i kompoziciono-tehnička rešenja poistovećuju sa drugim kulturalnim vrednostima aktuelnim u određenim istorijskim trenucima. Međutim, „poverenje u taj etički kvalitet Betovenovog procesa je tako snažno da autoritativno markira potrebu u mejnstrim muzičkoj misli“ da se „muzičke vrednosti ovog jednog stila pripisuju koncepcijama univerzalne muzičke umetnosti“.⁶⁰ Konstrukt zapadno-evropske umetničke muzike je tako usko, iako ne isključivo, vezan za poetiku jednog kompozitora.⁶¹ Konkretno, karakteristike njegove poetike podrazumevaju, između ostalog, tematsko-motivski razvoj, usmerenost ka zaokruženju muzičkog toka i ciljano (*goal-directed*) završenje dela. Interesovanje za tematski razvoj razumeva se kao zajednička karakteristika nemačke tradicije od Hajdna do Šenberga.⁶² Ideja motiva kao semena daljeg tematskog razvoja, koji služi cilju postizanja kompaktnosti i jedinstva muzičke celine, doprinela je ustanovljenju koncepta muzičkog dela kao zatvorene celine (u smislu *opus absolutum i perfectum*). Iz tog razloga, Lidija Ger poglavlje svoje knjige u kojoj raspravlja o pitanjima koncepta dela iz analitičke i istorijske perspektive, naslovljava „Betoven paradigma“.⁶³ Za Ger, Betovenova poetika vezana je za prevrat koji nastaje početkom XIX veka, a koji se odnosi na prevladavanje koncepta

⁵⁹ Scott Burnham, op. cit, 151.

⁶⁰ Ibid, 65.

⁶¹ Svakako, ova pitanja iniciraju znatno kompleksnije rasprave, koje će u ovom trenutku biti ostavljene za neku drugu priliku.

⁶² Scott Burnham, op. cit, 110–111.

⁶³ Lydia Goehr, op. cit.

zatvorenog dela u zapadno-evropskoj muzici. Ovo pitanje koncepta dela nije imanentno muzičko pitanje, već zapravo političko pitanje, u tom smislu da ga autorka problematizuje u društveno-istorijskom kontekstu koji dozvoljava da ideja dela kao zatvorene celine postane dominantna. Taj kontekst je konkretno vezan za instituciju koncerta, ali i za formiranje muzikologije kao naučne discipline. Ideje o originalnosti muzičkog dela, fokus na notaciju i poverenje u notni zapis,⁶⁴ kao i svest o muzičkom delu kao samodovoljnoj celini, deo su prećutnih znanja o tome šta umetnička muzika jeste. Prema Barnamovom mišljenju, karakteristike Betovenove muzike postaju konstitutivne za muzikologiju zato što ih ključni teoretičari XIX veka, poput Huga Rimana (Hugo Riemann) i Hajnriha Šenkera (Heinrich Schenker) koriste kao primer u izvođenju svojih teorijskih postavki, koje se nalaze u srži novoustanovljene muzikološke discipline.⁶⁵ U tom smislu, pored institucije koncerta, one su konstitutivne za akademske i pedagoške institucije muzike. Betovenova figura na taj način je postala nezaobilazna referentna tačka na više nivoa, kada je u pitanju prepoznatljivost tradicije nemačke muzike, drugih tradicija koje se u nekom smislu formiraju u odnosu na nju, pa čak i onda kada se radi o avangardnim pokušajima otklona od dominantne paradigme. Dakle, figura Betovena služi kao paradigmatična figura tradicionalne zapadno-evropske umetničke muzike, zahvaljujući različitim estetičkim, socijalnim, političkim i kulturalnim činiocima, aktuelnim kako za vreme kompozitorovog života, tako i nakon njegove smrti, kada različiti mehanizmi recepcije doprinose akumuliranju specifičnog sistema značenja.

Međutim, iako očit izrazito važni, Betovenova poetika i diskursi isprepleteni oko nje nisu jedini činioci koji su oblikovali 'mejnstrim' sveta umetničke muzike. U kontekstu izdavaštva

⁶⁴ Ibid, 224.

⁶⁵ Detaljnije o tome u poglavlju „Institutional Values: Beethoven and the theorists“ Barnamove studije. Scott Burnham, op. cit, 66–111.

umetničke muzike na nosačima ploča, treba pomenuti i poseban status izvođača. Zahvaljujući postepenom formiranju „sistema zvezda“,⁶⁶ a naročito zbog pojave Franca Lista (Franz Liszt), uloga izvođača u jednom istorijskom trenutku prestala je da bude anonimna. Lidija Ger ističe važnost uvođenja koncertnog resitala⁶⁷ u kontekstu prevladavanja koncepta muzičkog dela – ponovo, zbog posvećenog načina slušanja odabranih, zatvorenih muzičkih celina. S obzirom na to da je značajan deo produkcije nosača zvuka usmeren na izdanja čiji je sadržaj repertoar jednog izvođača – često muzičke 'zvezde' – važno je pomenuti začetak ove ideje u periodu koji je problematizovan u ovom tekstu, te neodvojivost pojave 'zvezde' od institucije koncerta i koncertne sale kao muzejskog prostora.

Problematika kanona

Do sada izložena pitanja o paradigmi zapadno-evropske umetničke muzike, konceptu muzičkog dela i koncertu kao muzeju vode ka razmatranju problema kanona u muzici. Kroz govor o 'model-problemima' i 'model-rešenjima', uverenjima koja dele pripadnici muzikološke discipline i slušanju muzičkih dela kao samodovoljnih celina, provlači se zamisao korpusa odabranih, reprezentativnih 'primeraka', kompozicija koje na najbolji način prezentuju 'visoku' muzičku umetnost – odnosno, kanonskih dela zapadno-evropske muzike. Formiranje kanona kao korpusa dela kojima se pripisuje izuzetna vrednost postoji u različitim kontekstima, ali je karakteristično upravo za XIX vek, odnosno, za muzički romantizam i tadašnju fascinaciju muzičkom prošlošću.⁶⁸ Prema mišljenju američkog muziko-

⁶⁶ Tia DeNora, op. cit, 46.

⁶⁷ Lydia Goehr, op. cit, 239.

⁶⁸ Cf. David Beard and Kenneth Gloag, „Canon“ u: *Musicology: The Key Concepts*, Routledge, London and New York, 2005, 32–33. Cf. Jim Samson, „Canon (iii)“ u: Stanley Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Oxford University Press, Oxford, 2001, 6–7.

loga Vilijama Vebera (William Weber), postoje tri vrste kanona: akademski/naučni, pedagoški i izvođački. Naučni kanon odnosi se na muzikologiju i muzičku istoriografiju, odnosno, na već razmatrane teorijske stavove i proizvodnju diskursa o vrednostima umetničke muzike, u odnosu na koje se formira kanon. Pedagoški kanon se odnosi na muzička dela zastupljena u institucijama posvećenim muzičkom obrazovanju i podučavanju. Izvođački kanon podrazumeva „formiranje repertoara i, na najosnovnijem nivou, mišljenje koje oblikuje programe koncerata i snimaka”.⁶⁹ Način na koji je formiran repertoar javnih izvođenja i onaj snimljen na nosače zvuka, „reflektuje prisustvo, a možda i pritisak, kanona.”⁷⁰ Za razliku od prethodne dve vrste kanona, izvođački kanon čini deo javnog lica muzike. Kanon promovise autonomni karakter muzičkih dela i, prema mišljenju nekih teoretičara, služi kao argument stavovima o esencijalističkim kvalitetima muzike, s obzirom na to da promovise ideju „neprolaznih vrednosti”.⁷¹ Međutim, imajući u vidu da je znanje o „neprolaznim vrednostima” efekat različitih činilaca – pojedinačnih figura, njihove recepcije, društvenih okolnosti, institucionalnih mreža koje utiču na formiranje ukusa – kanon se razumeva kao konstrukt i „instrument isključivanja”, „izmišljanja” tradicije i kreiranja fetišizma velikih dela koji je i danas aktuelan” i deo mehanizma koji nekanonizovana dela isključuje iz javnog domena i ostavlja ih u polju marginalnih i alternativnih glasova.⁷² Prema Burkholderovom mišljenju, uloga stare muzike, nove (avangardne) muzike i ‘ne-zapadne’ muzike izjednačava se utoliko što se one posmatraju kao sateliti centralnom kanonu zapadno-evropske umetničke muzike, definišući ga na taj način što markiraju njegove granice.⁷³

⁶⁹ David Beard and Kenneth Gloag, op. cit, 33.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Jim Samson, op. cit, 6–7.

⁷² Ibid, 7.

⁷³ Cf. J. Peter Burkholder, op. cit, 127–128

Svet umetnosti i institucije umetnosti

Diskurzivnu i teorijsku atmosferu zahvaljujući kojima se uspostavljaju problemi izneti u ovom tekstu razumem na osnovu koncepta sveta umetnosti koji je ponudio estetičar Artur Danto (Arthur Danto), a delovanje mreže akademskih i pedagoških institucija, kao i institucija koncerta i izdavačke diskografske kuće, koje svojim aktivnostima zastupaju utvrđene stavove o muzici i tako doprinose dominaciji određenih znanja o muzici nasuprot nekim drugim, razumem na osnovu estetičke teorije Džordža Dikija (George Dickie) o institucijama umetnosti.⁷⁴ Danto je formulisao koncept sveta umetnosti uočavajući potrebu da se pronađe objašnjenje koje bi ponudilo prihvatljivije odgovore na pitanje „šta je umetnost?“ od onih ponuđenih teorijama prikazivanja i teorijama ekspresivnosti, a u trenutku kada je konceptualna umetnost dominirala umetničkom scenom. Danto tvrdi: „da bi se nešto prepoznalo kao umetnost potrebno je ono što oko ne može da sagleda – atmosfera teorije umetnosti, znanje istorije umetnosti – svet umetnosti“.⁷⁵ U tom smislu, pozadina prepoznavanja određenog objekta kao umetničkog dela jeste diskurzivna mreža teorije i istorije umetnosti. Ta diskurzivna mreža je, dakle, neophodan uslov za prepoznavanje nekog dela kao umetničkog. U tom smislu, Danto nudi drugačiju konceptualizaciju autonomije umetničkog dela, koja se ne odnosi na njegovu čulnu pojavnost, već se tumači kao „dejstvo diskurzivnog okružja dela“.⁷⁶

⁷⁴ Arthur Danto, „The Artworld“, *Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-Fifth Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571–584; George G. Dickie, „What is Art? An Institutional Analysis“, u: W. E. Kennick (ed.), *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979, 82–93. O komparativnom sagledavanju ova dva teksta, kao i o institucionalnoj teoriji i umetnosti uopšte, videti: Marko Đorđević, *Institucionalna kritika i problem subjektivizacije u savremenoj umetnosti*, Fakultet za medije i komunikacije i Orion Art, Beograd, 2015.

⁷⁵ Arthur Danto, op. cit, 580.

⁷⁶ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion Art, 2010, 448.

Iako je Dantoov koncept vezan za konceptualnu umetnost, čini se da se zamisao sveta umetnosti može koristiti za razumevanje umetnosti uopšte, jer se umetnost / svet umetnosti shvata kao „složeni sistem društvenih i, uže, kulturalnih odnosa kojima se umetnost kao ‘pojava’ kulture čini mogućom u svom čulnom i diskurzivnom smislu”.⁷⁷ Dakle, u društvenoj i kulturalnoj zajednici formiranoj u specifičnim političkim uslovima, koja deli zajednička uverenja o muzici (paradigmu zapadno-evropske umetničke muzike) i u okviru koje se konstituiše disciplinarna matrica kakva je muzikologija, koja znači proizvodnju diskursa o muzici, stvaraju se uslovi i utvrđuju vrednosti na osnovu kojih se određuje šta će biti prihvaćeno kao muzičko umetničko delo – bilo da su u pitanju dela iz prošlosti ili ona savremenih autora.

Konkretno sprovođenje odluka o tome koja dela zadobijaju status muzičkog umetničkog dela sprovodi se zahvaljujući institucijama umetnosti. Institucija podrazumeva institucionalno formalizovani kontekst, odnosno, društvenu, intersubjektivnu situaciju „u kojoj se omogućava javno sprovođenje protokola prihvatanja nekog ‘objekta’ za umetničko delo na osnovu ugovornih pravila koja određuju tu instituciju i kompetencije zastupnika institucije”.⁷⁸ Dikijev koncept blizak je Dantoovom, na koga se i poziva, ali prepoznaje svet umetnosti kao institucionalnu prirodu umetnosti, iako sam Danto svoj koncept nije razvijao u tom pravcu.⁷⁹ Dok svet umetnosti predstavlja neuhvatljivu atmosferu teorije oko umetničkog dela, Dikijev koncept institucije umetnosti podrazumeva „široku socijalnu instituciju u kojoj umetnička dela imaju svoje mesto”,⁸⁰ a koja se odnosi na sve aktere umetničkog života (umetnike, izvođače,

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Sa svoje strane, Danto se ogradio od institucionalne teorije. Cf. Robert J. Yanal, *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1994, x.

⁸⁰ George G. Dickie, op. cit, 86.

publiku). Institucija umetnosti funkcioniše kao formalizovana i utvrđena praksa, a umetničko delo se definiše na dva nivoa: 1) kao artefakt i 2) kao set aspekata za vrednovanje od strane osoba koje deluju u ime određene društvene institucije. Objekat stiče status kandidata za umetničko delo na taj način što ga osobe koje deluju u ime institucije tretiraju kao kandidata za umetničko delo. Ipak, potvrđivanje statusa umetničkog dela nije taj čin sam po sebi, već iza njega stoji kompleksna struktura sveta umetnosti i svega onoga što se pod njim podrazumeva.⁸¹

Od institucije koncerta do diskografskih institucija i muzičke industrije

Institucije koncerta i diskografskih kuća funkcionišu kao institucije umetnosti zato što predstavljaju formalizovani kontekst u okviru kojeg akteri javno sprovode svoje kompetencije zastupnika sveta umetnosti u određenim socijalnim situacijama. Institucija koncerta je u kontekstu ovog rada važna kao situacija u kojoj se sprovodi paradigma zapadno-evropske umetničke muzike i u okviru koje se osnažuje istoricistički pristup muzičkoj umetnosti, te se formira repertoar koji čine kanonska dela.

Veza između institucije koncerta i institucije diskografske kuće funkcioniše na nekoliko nivoa. Kako je već istaknuto, repertoar koji je zastupljen na nosačima zvuka, ali i u medijima poput radija i televizije, jeste repertoar koncertnih sala – sadržaje nosača zvuka čine snimci kanonskih dela, kako dela iz kanona ukupne tradicije zapadno-evropske umetničke muzike, tako i korpusa dela koja formiraju lokalni kanon, kao i snimci izvođača i ansambala od kojih su neki stekli status ‘zvezda’. Izvođački kanon zastupljen

⁸¹ Cf. *ibid*, 88–93.

na koncertima i na snimcima čini javno lice muzike. Drugim reči-ma, delovanjem institucija umetnosti koje imaju kompetencije da u određenom društvenom okruženju dodeljuju određenim delima status umetničkih muzičkih dela formira se predstava o onome što muzika za dato društvo jeste ili treba da bude.

U tom društvu uspostavljaju se i prihvaćeni načini slušanja muzike, odnosno, reguliše se način recipiranja muzičkog dela. Sa institucijom koncerta uspostavlja se individualno iskustvo slušanja muzike, sa akcentom na kontemplativnoj recepciji naspram afektivnog reagovanja telom, iako se čini da je koncert kolektivni događaj.⁸² Reprodukcijska muzika putem nosača zvuka intenzivira mogućnost individualizovanog slušanja i gotovo potpunog brisanja telesnosti izvođenja.⁸³ Paradoksalno, dok muzička industrija čini muzička dela masovno dostupnim, slušanje postaje još više individualizovan čin. Tako Atali izjednačava masovnu potrošnju muzike sa „masovnom potrošnjom skupine usamljenih pojedinaca“,⁸⁴ a Glen Guld skreće pažnju na paradoks reči publika, kada je u stvari reč o „bezbroynim privatnim slušanjima“.⁸⁵

U slučaju obe institucije, uspostavljanje veze sa tržištem, odnosno, sa kapitalističkim poretkom je evidentno. Ta logika tržišta, s obzirom na razvoj muzičke industrije očigledna je kada su u pitanju diskografske institucije. Ranije izneto zapažanje Žaka Atalija da muzika postaje roba potvrđuje se razvojem muzičke industrije, a status muzike kao robe intenzivira se pojavom snimka kao konkretnog materijalizovanog objekta namenjenog prodaji i kupovini. Za Atalija, pojava snimka predstavlja „trijumf kopije“ nad ritualom, odnosno, nad ekskluzivnošću prisustvovanja živom izvođenju muzike, što dovodi do toga da vrednost muzike sa razvojem muzičke

⁸² Cf. J. Peter Burkholder, op. cit, 118.

⁸³ Žak Atali, op. cit, 155.

⁸⁴ Ibid, 130.

⁸⁵ Glenn Gould, op. cit, 122.

industrije postane komercijalna i da se ogleda u njenoj sposobnosti da privuče kupce.⁸⁶ Istovremeno, taj „trijumf kopije“ znači i da snimljena muzika postaje dostupnija širem krugu slušalaca, te da nije vezana za instituciju koncerta i njenu ekskluzivnost u smislu odabrane publike koja uživa pravo da muziku sluša u tim uslovima. U tom smislu, tehnologija snimanja zvuka i delovanje diskografskih institucija omogućavaju demokratizaciju kulture, čineći dela umetničke muzike dostupnijim, ali istovremeno namećući kanonski repertoar zapadno-evropske umetničke muzike, a time i stavove i vrednosti one zajednice u okviru koje takav koncept muzike figurira kao dominantan.

Za realizaciju sadržaja nosača zvuka ključan je koncept zatvorenog muzičkog dela. Jedno izdanje nosača zvuka u bilo kom obliku (LP, audio kasete, CD) mahom čine zaokružene numere, a u slučaju umetničke muzike, formiranje numera koje čine jedno izdanje – kako god da je ono u programskom smislu koncipirano (dela jednog kompozitora, resital nekog izvođača i tako dalje) – ne bi bilo moguće bez dominantnog koncepta zatvorenog dela. To naravno ne znači da se sa napretkom tehnologije i razvijenijim i pristupačnijim tehnikama reprodukcije nije snimala i muzika koja ne odgovara ovom konceptu, ali to ostaje pitanje za dalje rasprave o tehnologiji reprodukcije zvuka, razvoju muzičke industrije i programskim politikama diskografskih kuća. U slučaju umetničke muzike u izdanju PGP-a, akcenat ostaje na konceptu zatvorenog dela, te se u tom smislu format ploče i sadržaj nosača kao proizvoda poklapaju sa dominirajućim konceptom. Međutim, za sadržaje nosača zvuka je takođe karakteristično da se na njima nalaze i odlomci višestavačnih kompozicija koji figuriraju kao samostalne muzičke celine.⁸⁷ U pitanju su

⁸⁶ Žak Atali, op. cit, 150–151.

⁸⁷ Na drugom mestu sam pokušala da ponudim drugačiju interpretaciju plasiranja muzike na nosačima zvuka, te mi je u prvom planu bila upravo podela na izdanja na kojima su dela data u celini i na ona na kojima je napravljen izbor najprijemčivijih kompozicija / delova kompozicija, pri čemu sam takve podele pokušala da dovedem

delovi kompozicija koji se smatraju najprijemčivijim za publiku (a time i najisplativijim) ili koji se, gledano iz drugog ugla, namenski profilisu kao najpopularniji. Ovo je simptomatično za izdanja nosača zvuka poput *Muzike miliona* i *Volim muziku*, namenjena upoznavanju sa umetničkom muzikom. Na njima se mahom nalaze kompozicije koje se uklapaju u trominutni vremenski okvir. Vremenska ograničenost nosača zvuka bila je, u trenutku kada se ovaj format tek pojavio, jedan od značajnih uticaja na promenu doživljaja muzike koja se sluša putem snimka u odnosu na onu koja se sluša uživo. Ta ograničenost ploče uticala je na dužinu trajanja numera popularne muzike, ali i na rad brojnih stvaralaca umetničke muzike koji su nove kompozicije prilagođavali kapacitetu gramofonske ploče.⁸⁸ U istom smislu, može se zaključiti da je na recepciju umetničke muzike uticala upravo ista karakteristika, te da su se određeni segmenti kompozicija izdvojili kao znatno poznatiji od celine čiji su deo, a praksa slušanja odlomaka postala je uobičajena kako na nosačima zvuka, tako i u drugim medijima.

* * *

Snimanje muzike omogućilo je reifikaciju muzike, odnosno, učinilo je da se muzika objektivizuje na specifičan način, da se partikularno izvođenje sačuva u nepromenljivom obliku, te da uživanje u muzici ne bude stvar trenutka uslovljenog prisustvom na koncertu, već stalno vraćanje arhiviranom muzičkom događaju. Dakle, sa nosačima zvuka, snimljena muzička dela zaista postaju

u vezu sa Adornovom (Theodor Adorno) klasifikacijom slušalaca. Cf. Marija Maglov, „Izdanja ozbiljne muzike u PGP-RTB/PGP-RTS-u: Licencna izdanja“, u: Dragan Žunić i Miomira M. Đurđanović (ur.), *Balkan Art Forum, Prvi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem Umetnost i kultura danas*, Fakultet umetnosti, Univerzitet u Nišu, 2014, 311–319.

⁸⁸ Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2010, 39–41.

artefakti i ideja muzeja muzičkih dela dobija novu dimenziju. Dok su u kontekstu razmatranih diskursa Petera Burkholdera i Lidije Ger muzička dela posmatrana kao artefakti u situaciji koncertnog događaja ili u okvirima 'imaginarnog muzeja', sa ostvarenim snimcima uređenim u različito koncipirana izdanja muzička dela postaju sadržaj objekata koje je moguće čuvati, skladištiti, arhivirati i učiniti delom kolekcije. Sa razvojem muzičke industrije, međutim, potreba da se udovolji zahtevima tržišta i pretpostavljenoj (ili stvorenoj) potražnji publike za 'pristupačnijim' delima umetničke muzike, uticala je na drugačije pristupe muzičkim delima, te se, ostajući u konceptualnim okvirima zatvorene muzičke celine, kristališe ideja narušavanja prvobitne celovitosti dela zarad isticanja nekog njegovog stava ili odlomka kao samostalne, zaokružene celine. Vrativši se na Malroovo razmatranje uloge tehničke reprodukcije nasuprot Benjaminovom, može se primetiti da reprodukcija muzike zaista omogućava „preraspoređivanje komadića tradicije u jednu metatradiciju globalnih stilova“ koji se slivaju u jedinstvenu reku istorije.⁸⁹ Zapravo, sa reprodukcijom i svim onim što ona pruža, istoricistički ideal mejnstrim muzike XX veka, kako ga je nazvao Burkholder, kao da dobija svoje potpuno ostvarenje, zbog mogućnosti da se fragmenti istorije muzike nađu 'izloženi' jedni do drugih.

Sve ono što se, zahvaljujući formiranju kanona, smatra najvrednijim iz istorije muzičke umetnosti postalo je široko dostupno zahvaljujući tehnici reprodukcije, ali i politici demokratizacije kulture. U jugoslovenskom kontekstu, kako se zaključuje iz datih primera, masovni mediji su kritikovani kao sredstvo propagiranja 'lake' zabave i konstantno je pozivano na njihovu odgovornost, kao državnih institucija, u zastupanju 'visoke' kulture koja se smatrala jedinom vrednom. S obzirom na tako shvaćen koncept kulture, proverene vrednosti istoricističkog mejnstrima muzike XX veka (one koje su preživlele „famozni test vremena“, kako bi to rekao

⁸⁹ Hal Foster, op. cit, 79–80.

Burkholder) jesu logična referentna tačka koju imaju u vidu kulturni radnici kada govore o vrednostima umetničke muzike. Iako pozivanje na koncept muzike koji je u biti vezan za kapitalističko, buržoasko društvo može delovati paradoksalno, činjenica je da je diskurs o umetničkoj muzici kao univerzalnoj vrednosti dovoljno snažan tako da njena recepcija u socijalizmu prevazilazi kontekst njenog nastanka. Osim toga, kako je istakla Vesna Đukić, koncept demokratizacije kulture je, sa varijacijama, prihvaćen sa obe strane ‘gvozdene zavese’.

Uvođenje licencnih serija ploča u PGP-u sa jedne strane je pokazatelj izbora koje pravi institucija kada je kanon zapadno-evropske umetničke muzike u pitanju, a sa druge, na specifičan način pruža delimičan uvid u uređivačke politike inostranih diskografskih kuća. Kao što je već pomenuto, izdanja na kojima se nalazi Betovenova muzika su unekoliko brojnija od ostalih, što je u skladu sa posebnom ulogom ovog kompozitora kao paradigmatičke figure zapadno-evropske umetničke muzike. Među licencnim izdanjima nalaze se i ploče istaknutih solista i ansambala, poput, na primer, onih na kojima su snimljena izvođenja dirigenta Herberta fon Karajana i Berlinske filharmonije ili pijaniste Ive Pogorelića. Posebnu grupu licencnih izdanja čine već pominjane ploče *Muzika miliona*, *Koncerti za milione* i *Volim muziku*, kao primeri izdanja ‘popularne klasike’ namenjenih upoznavanju sa umetničkom muziku (što je u skladu sa takozvanom prosvetiteljskom misijom koncepta demokratizacije kulture).

Domaća produkcija nosača zvuka interesantna je utoliko što pokazuje mehanizam formiranja kanona i tradicije u lokalnom kontekstu. Iako su oni svakako efekat složenog sklopa delovanja akademskih i pedagoških institucija, kao i aktivnosti izvođača, potvrda statusa određenog muzičkog dela u okviru diskografske institucije jeste izrazito važan momenat, s obzirom na to da, kako je pokazano, formira ono ‘javno lice muzike’. Kada se ima u vidu

i medijska zastupljenost izdanja PGP-a s obzirom na pripadnost diskografske kuće Radio televiziji Beograd, razumljiva su zalaganja radnika u kulturi poput Jakšića i Plavše za veću podršku domaćem stvaralaštvu i izvođaštvu u medijima. Pritom, uviđa se sličan mehanizam koji je Burkolder opisao, navodeći da se linija kanona obrazuje u odnosu na neku istaknutu ličnost lokalne istorije muzike. U kontekstu istorije muzike u Srbiji,⁹⁰ ta ličnost je svakako Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914), te su nosači zvuka sa njegovom muzikom brojniji od drugih. Osim toga, Mokranjčeva muzika zastupljena je i na drugim izdanjima, poput onih različitih horskih ansambala. Da li je profilisanje Mokranjca kao primarne ličnosti kanona srpske muzike uticalo na brojnost horskih ansambala ili je, obrnuto, dominacija horskog ansambla na ovim prostorima (razumljiva s obzirom na dugotrajniji proces formiranja drugih izvođačkih aparata u prvoj polovini XX veka) uticala na dominaciju Mokranjčeve muzike na repertoaru, ostaje otvoreno pitanje, uz pretpostavku da je u pitanju međusobni uticaj, iniciran onim tipom izvođačkog aparata koji je na ovim prostorima bio najzastupljeniji. Pored toga, jasna linija istoricizma uviđa se i u serijama produciranim u PGP-u, poput *Antologije srpske muzike*. Formiranje edicije *Savremeni domaći kompozitori* pokazatelj je težnje da se podrži stvaralaštvo savremenih autora, a time i da se pripremi materijal za neke buduće antologije domaćeg stvaralaštva.⁹¹ Pored toga, saradnja sa drugim institucijama, poput škola i akademija, ali i drugih segmenata javnog servisa, ukazuje na njihovo umreženo delovanje kada je umetnička muzika u pitanju.

⁹⁰ Iako u PGP-u nisu bila strana izdanja sa muzikom kompozitora i izvođača iz drugih jugoslovenskih republika, umetnici iz Srbije imali su primat, što je razumljivo ako se ima u vidu razvijena delatnost Jugotona i slovenačke diskografske kuće Založba kaset in plošč RTV Ljubljana (od 1990. godine: Založba kaset in plošč Radio Televizija Slovenija).

⁹¹ Antologijski karakter ima i serija *Umetnost flaute* na kojoj se nalaze izvođenja flautiste Miodraga Azanjca, koji pokriva repertoar za flautu od baroknih kompozicija do dela savremenih jugoslovenskih kompozitora.

Takvu usaglašenost reprezentuju i ploče nastale u saradnji sa urednicima emisije *Dragstor ozbiljne muzike*, koja je već pomenuta zbog insistiranja na popularizaciji umetničke muzike. Težnja ka popularizaciji nije specifična samo za ovu emisiju (što se, uostalom, vidi i na primerima pomenutih licencnih izdanja) i pokazuje se u više situacija kada je izdavaštvo umetničke muzike u pitanju, a simptomatično je zbog toga što takvi primeri ukazuju na inicijalne argumente o njihovoj svojevrsnoj 'prosvetiteljskoj' misiji, da bi se pokazalo da su upravo takvi primeri oni koji su se najbolje uklopili u sve izraženiju logiku tržišta i time uticali na specifičnu recepciju umetničke muzike.

Kada je zaokružen uvid u ukupna izdanja PGP-a, treba imati u vidu da je konačni izgled tog korpusa nosača zvuka uslovljen spletom različitih okolnosti. Za početak, različiti komentari, poput onih Jakšića, Obradovića i Plavše, koja se odnose na regulaciju autorskih prava na snimljenu muziku i uopšte na regulisanje uslova u kojima se umetnička muzika snima i distribuira, značajno su svedočanstvo o tome koji su sve činioци uticali na odluke o izdanjima PGP-a. Generalno govoreći, kako je u pitanju institucija koja je između ostalog posvećena produkciji umetničke muzike, ali i drugim muzičkim žanrovima, aktivnost PGP-a predstavlja sprovođenje odluka kompetentnih stručnjaka koji javno deluju u ime sistema čiji je ova institucija deo. Njihove odluke o zastupljenim izdanjima, a time i o značajnom delu ukupne produkcije umetničke muzike u Jugoslaviji i o njenom 'javnom liku', donošene su u društvenim, kulturalnim i političkim uslovima jugoslovenskog socijalizma, u kome je dominirao koncept demokratizacije kulture i insistiranja na paradigmi tradicionalne zapadno-evropske umetničke muzike, uz istovremeno jačanje tržišne logike i težnje za komercijalizacijom. Dalje interpretacije izdavaštva ove kuće svakako treba voditi imajući u vidu složeni splet okolnosti u kojima je ona funkcionisala, a takva tumačenja zahtevaju znatno obimnija istraživanja. Za ovu priliku, u sledećem poglavlju će biti dat pregled izdavaštva grupisan prema prethodno navedenim problemima.

PREGLED IZDANJA UMETNIČKE MUZIKE U PGP-U

U ovom poglavlju, predstaviti ću izdavaštvo PGP-a imajući u vidu prethodno naznačene probleme i ističući neke od aspekata plasiranja umetničke muzike na nosačima zvuka koje smatram interesantnim za dalja razmatranja. Sagledavajući izdanja, akcentat stavljam na njihova moguća grupisanja (na primer, licencna izdanja, različite antologijske edicije ploča, izdanja posvećena operskoj muzici i tako dalje), ne pretendujući time na to da sugerišem takva grupisanja kao jedina moguća, već ih smatrajući za trenutno najpristupačniji vid interpretacije obimnog materijala koji do sada, koliko mi je poznato, nije bio predmet sličnih istraživanja. Grupisanje je izvršeno prema sadržaju ploča, ali i prema onome što se na omotu ploče nalazilo u prvom planu (sudeći prema informacijama iz dokumentacije PGP-a).¹ Na primer, nekada je to očito muzika jednog kompozitora (izdanje *Zašto volite Šopena?*), izvođač ili ansambl (Akademijski hor „Branko Krsmanović“, Ivo Pogorelić), ponekad i jedno i drugo (*Karl Bem diriguje Riharda Štrausa*), određena institucija ili manifestacija (*Zvučni letopisi Akademije umetnosti, Mokranjčevi dani*), a u nekim slučajevima sadržaj je predstavljen i specifičnim naslovom (*Barokni dupli koncerti, The Magic of Waltz*).

¹ Kako se u dokumentaciji PGP-a, prema informacijama koje sam dobila tokom istraživanja, ne čuvaju svi omoti izdanja, zaključke o tome koje su informacije bile štampane na njima dosledno sam izvodila na osnovu dostupne dokumentacije.

Smatram da je bitno imati u vidu ove razlike, jer one takođe govore o uređivačkoj politici, odnosno o tome šta su predstavnici institucije smatrali atraktivnim za publiku: poznatog izvođača, renomirani orkestar, specijalno izdanje povodom obeležavanja godišnjice nekog čuvenog teatra i tako dalje. Pored ovoga, imala sam u vidu i to da li su višestavačne kompozicije date u celini ili je koncepcija izdanja bila takva da se kao zaokružene numere predstavljaju delovi višestavačnih ostvarenja ili karakteristični odlomci. Ova razlika potencijalno upućuje na ciljnu grupu kojoj je svaki tip izdanja namenjen. Iako tehnike reprodukcije generalno čine muziku dostupnijom i time odgovaraju 'prosvetiteljskoj' ideji koncepta demokratizacije kulture, ona izdanja na kojima se odabiraju 'pristupačnija' dela kao da dodatno intenziviraju tu ideju. Dok ova zapažanja pružaju neke smernice pri snalaženju u korpusu izdanja, u različitim grupacijama one se i prepliću, dozvoljavajući nekom drugom problemu da zauzme primat u interpretaciji. Tako se, na primer, u odeljku posvećenom operskoj muzici, prepliću licencna i domaća izdanja, kao i izdanja sa snimcima celovitih opera i ona posvećena jednom izvođaču, jer je u središtu pažnje način na koji se operaska muzika predstavlja na nosačima zvuka. Isto tako, zastupljenost kanonskih dela zapadno-evropske umetničke muzike podjednako se odnosi na izvođačke repertoare inostanih i domaćih umetnika. Takođe, izdanja posvećena popularizaciji umetničke muzike pojavljuju se kako među licencnim, tako i među domaćim izdanjima. Osim toga, povod za interpretaciju daju i izdanja nastala nakon političke decentralizacije u jugoslovenskom kontekstu, zatim izdanja nastala kao vid međuinstitucionalne saradnje, dok, u tematskom smislu, izdanja stare muzike takođe iniciraju problematizaciju zbog specifičnog repertoara koji je u jednom periodu bio vrlo aktuelan.

Licencna izdanja

Godine 1968.² u okviru PGP-a pojavile su se dve licencne serije ploča. Na osnovu dostupne dokumentacije, utvrdila sam da serija bez posebno istaknutog naslova, pod licencom Deutsche Grammophon-a, sadrži dvanaest ploča, dok druga edicija, pod nazivom *Muzika miliona*, licence Philips, sadrži deset EP³ ploča. Sadržaj prve serije veoma je raznovrstan, a u okviru njega nalaze se dela kompozitora iz perioda baroka (Bah), klasicizma (Mocart, Betoven), romantizma (Brams, Dvoržak /Antonín Dvořák/, Šuman, Čajkovski, Šopen /Frédéric Chopin, R. Štraus /Richard Strauss/), impresionizma (Debisi /Claude Debussy/, Ravel /Maurice Ravel/) i ekspresionizma (Berg /Alban Berg/). Žanrovi obuhvaćeni ovim sadržajem takođe su raznoliki i kreću se od simfonijske, koncertantne i solističke literature, do opere (*Vocek*), a sve kompozicije date su u celini.⁴ Uključivanje Bergove opere je takođe simptomatično. Kao primer bogate operске tradicije zapadno-evropske umetničke muzike nije uzeta neka od velikih, romantičarskih opera ustaljenih na operskih scenama širom sveta, već jedno ekspresionističko viđenje te tradicije, čime se potvrđuju tumačenja različitih autora o specifičnom odnosu između muzičke avangarde i tradicije. Pritom, odabrana je kompozicija, uslovno rečeno, 'najumerenijeg' člana Druge bečke škole, koja je istovremeno bila jedna od najpopularnijih opera u prvoj polovini XX veka. Institucionalnim činom uključivanja ovog ostvarenja u ediciju potvrđuje se njegov, već stečeni, status dela standardnog, kanonskog repertoara mejnstrima umetničke muzike XX veka.

² Godinu objavljivanja ploče navodiću za sva izdanja o kojima imam taj podatak, a podaci nisu navedeni tamo gde nisam pronašla datum objavljivanja ploče (kao što sam objasnila u uvodu, godina izdanja često nije bila navođena na diskografskim izdanjima, pa tako ni u dokumentaciji PGP-a).

³ Većina ploča izdata je u LP formatu, te ću format isticati samo ukoliko su u pitanju izuzeci (S, EP).

⁴ Napominjem da ću poštovati način na koji su kompozicije navođene u dokumentaciji PGP-a, iako u nekim slučajevima ovi naslovi kasnije nisu ustaljeni ili šire prihvaćeni.

Iako su snimke ostvarili eminentni izvođači i ansambli poput Herberta fon Karajana i Berlinske filharmonije ili, na primer, Mstislava Rostropoviča, oni nisu u okviru ovih dokumenata istaknuti u prvi plan (na osnovu čega se zaključuje da nisu bili istaknuti ni na omotu ploča).⁵ Jedini izuzetak jeste ploča sa naslovom *Karl Bem diriguje Riharda Štrausa (Karl Böhm dirigiert Richard Strauss)*.

U koncepciji edicije *Muzika miliona* uočava se značajna razlika. U okviru ove edicije zastupljeni su kraći komadi orkestarske i solističke literature i odlomci iz obimnijih dela (opera, opereta i baleta). Na primer, sadržaj jedne od ploča čine: *Sanjarenje* Roberta Šumana u aranžmanu za violončelo i orkestar, *Ofenbahova (Jacques Offenbach) Barkarola iz Hofmanovih priča* i *Valcer cveća* iz baletske svite *Krcko Oraščić* P. I. Čajkovskog. Kada su u pitanju odlomci dela, prevlađuju horovi iz različitih opera (u pitanju su opere Verdija /Giuseppe Verdi/, Vagnera /Richard Wagner/, Vebera /Carl Maria von Weber/, Pučinja /Giacomo Puccini/ i Tomaa /Ambroise Thomas/). Na ovim pločama su uglavnom zastupljena dela kompozitora romantizma, a jedini izuzetak predstavlja Hendlov (Georg Friedrich Händel) *Largo*. Edicija *Muzika miliona* upravo predstavlja izdanje koje odgovara ideji o 'lakoj' klasičnoj muzici i pitkim kompozicijama koje brzo nalaze put do najšire publike. Uostalom, i naslov *Muzika miliona* je indikativan. On upućuje na ideju o muzici dostupnoj 'milionima', odnosno masama, a ne samo odabranoj eliti,⁶ ali i na betovenovsku poruku o ujedinjenju miliona

⁵ Kao što sam napomenula, u radu ću dati prioritet informacijama koje su se našle na omotima ploča, pošto upravo one govore šta je to za šta su urednici smatrali da će privući publiku (i koju publiku): izvođač, kompozicija ili upečatljiv naslov edicije.

⁶ Naziv *Muzika miliona (Music for Millions)* takođe nosi film iz 1944. godine, u kojem simfonijski orkestar izvodi odedena dela iz repertoara umetničke muzike (<http://www.imdb.com/title/tt0037104/>, pristupljeno 6.09.2013), kao i serija notnih izdanja (<http://www.amazon.com/Early-Advanced-Classics-To-Moderns/dp/0825640474>, pristupljeno 6.09.2013.). Ne postoje indicije da su film, notna izdanja i serija ploča u nekoj direktnoj međusobnoj vezi, u smislu da iza njih stoji isti izdavač ili da serija ploča predstavlja *soundtrack* pomenutog filma. Ipak, ideja koja stoji iza svakog izdanja je ista, a to je prezentovanje popularnih melodija umetničke muzike.

i potonjem razvijanju diskursa o umetničkoj muzici kao onoj koja prevazilazi različite granice i nosi univerzalnu poruku čovečanstvu.

Ova dva rana licencna izdanja PGP-a mogu se posmatrati kao paradigmatična, u smislu da će neke od edicija izdanih u kasnijem periodu više ili manje odgovarati ili jednom ili drugom primeru načina predstavljanja umetničke muzike putem nosača zvuka.

Godine 1971. izdata je još jedna edicija sa naslovom *Muzika miliona*, koja sadrži šest ploča sa drugačijim sadržajem u odnosu na prethodnu ediciju, ali je koncepcija ista. Ediciju iz 1971. godine takođe čine mahom kratki komadi, solističke kompozicije, uvertire i odlomci iz opera ili simfonijskih dela. Na primer, neke od uvrštenih kompozicija su: *Intermezzo* iz Maskanjijeve (Pietro Mascagni) opere *Kavalerija rustikana*, *Sen Sansova* (Camille Saint-Saëns) *Igra skeleta*, *Igra vatre* iz baleta *Ljubavna čar* Manuela da Falje (*Manuel de Falla*), *Bramsov Valcer* u As-duru iz opusa 39, *Bahova Tokata i fuga* u d-mollu (BWV 565), zatim stav *Andante cantabile* iz Hajdnovog (Joseph Haydn) *Kvarteta* u F-duru, op. 3, br. 5 i tako dalje. Očito je da kompozicije pripadaju različitim žanrovima i periodima. Izvođači su različiti orkestri, dirigenti i solisti, što je u duhu ove edicije.

Krajem osamdesetih (1989) izdata je serija sličnog naslova – *Konzerte für Millionen/Koncerti za milione* (Deutsche Grammophon). U pitanju je još jedna edicija (ova sadrži sedam ploča), na kojoj se nalaze odlomci iz opera i instrumentalnih dela, kao i minijature.

Zanimljivo izdanje predstavlja i edicija *Volim muziku*, sa licencom diskografske kuće Philips, koju čini 10 EP ploča. Poput serije *Muzika miliona*, edicija *Volim muziku* sadrži solističke komade ili odlomke iz višestavačnih dela. Na primer, sadržaj ploča čine: *Bahova Tokata* d-moll (BWV 565), odlomak iz *Četiri godišnja doba* Vivaldija (Antonio Vivaldi, *Largo* iz koncerta *Proleće*), *Menuet* iz *Mocartove Male noćne muzike*, *Bumbarov let* iz opere *Bajka o caru Saltanu* Rimskog-Korsakova, *Šopenov Valcer* op. 64, br. 2, poznatiji kao *Minutni valcer*. Ono što posebno izdvaja ovu ediciju od drugih

jeste način na koji je nastala. Naime, kako se navodi u napomeni, sadržaj ploča koncipiran je na osnovu izbora učitelja i đaka muzičkih škola u Francuskoj, a serija je namenjena širokoj publici: „Ovo je serija za stare i mlade, kroz koju će ljubitelji ozbiljne muzike upoznati kompozitore i neka njihova dela, od Baha do Stravinskog. Izabrane su takve kompozicije da u njihovom izvođenju upoznajemo i razne izvođačke ansamble: klavir, orgulje, kamerni i simfonijski orkestar.“⁷ Simptomatičan je vremenski i 'stilski' okvir, od baroka do Stravinskog kao 'klasika XX veka', koji je zbog tog preglednog karaktera potvrda istoricističkog pristupa umetničkoj muzici, kao i određenog 'obrazovnog' potencijala ovog izdanja, koje treba da uputi slušaocima kako u odabrane kompozicije, tako i u zvučnost različitih instrumenata i ansambala.

Serija *Velike interpretacije* posvećena je izvođačima. U pitanju je licencno izdanje Deutsche Grammophon-a, koje broji 18 ploča.⁸ Iako je posvećena interpretatorima, njihova imena, sudeći po dokumentima, nisu bila posebno istaknuta. Jedina ploča koja nosi poseban naslov jeste ploča na kojoj pijanista Vilhelm Kempf (Wilhelm Kempf) izvodi solistički repertoar (naslov je *Meisters ihres Instruments II*,⁹ odnosno *Majstori svojih instrumenata*). Na ostalim pločama nalaze se uglavnom koncerti (na primer, klavirski koncerti Šumana i Griga /Edward Grieg/ i koncerti za violončelo i orkestar Laloa /Édouard Lalo/ i Sen-Sansa), kao i simfonijska muzika (poput simfonijske svite *Šeherezada* Rimskog Korsakova ili Brucknerove /Anton Bruckner/ *Sedme simfonije*). Međutim, na jednoj od ploča nalaze se odabrani horovi i arije iz Bahove *Pasije po Mateju*. Kompozicije su, osim u slučaju Bahove *Pasije*, predstavljene

⁷ Podatak iz arhivske dokumentacije PGP-RTS-a, knjiga „Klasika 77–79“.

⁸ Neki serijski brojevi nedostaju, iako se brojevi ploča očito ređaju jedan za drugim, što upućuje na to da su možda postojale još neke ploče koje iz nekog razloga nisu dokumentovane.

⁹ Iako je ploča obeležena rimskim brojem dva, u dokumentima ne postoji podatak o istoimenoj ploči sa brojem jedan.

u celini. Izvođači su različiti, a među njima su, na primer, pijanisti Marta Argerič (Martha Argerich) i Geza Anda (Géza Anda). Među orkestrima koji su ostvarili snimke dominira Berlinska filharmonija, mada su zastupljeni i drugi ansambli.

Dve ploče posvećene su *Pasiji* Pendereckog (Krzysztof Penderecki), ali su one, za razliku od ostatka serije, licencno izdanje poljske diskografske kuće Muza. Ovo izdanje, jedno od retkih posvećeno savremenom stvaraoču, verovatno je jedan od rezultata bogate međunarodne saradnje između jugoslovenskog i poljskog Saveza kompozitora.¹⁰ U tom smislu, ovo izdanje ukazuje na to kako formalni odnosi i saradnje u koje stupaju različite institucije utiču na odabir prezentovanih sadržaja, kao i na dodeljivanje/potrdjivanje statusa dela savremenog autora među kanonskim stvaraočima, odnosno, njegovo uključivanje u 'muzej'.

Među licencnim serijama nalazi se i edicija Deutsche Grammophon-a *U svetu simfonije*, bez oznake godine, koja sadrži osam ploča. Na njima se nalaze *Peta simfonija* Čajkovskog, *Malerova* (Gustav Mahler) *Četvrta simfonija*, *Četvrta i Peta simfonija* Mendelsova (Felix Mendelssohn), *Šubertova* (Franz Schubert) *Peta i Osmu simfonija*, *Mocartove Simfonije* br. 35, 32 i 38, kao i *Hajdnove Simfonije* br. 91 i 103. Najveći broj kompozicija snimila je Berlinska filharmonija na čelu sa Karlom Bemom i Herbertom fon Karajanom. Ova edicija predstavlja, opet u istoričičkom duhu, svojevrsan pregled razvoja žanra simfonije, od stvaralaštva njenog 'oca', Hajdna, do Malera kao jednog od poslednjih simfoničara romantičarske tradicije.

Jedan od retkih kompozitora čijem je opusu posvećena čitava serija jeste Ludvig van Betoven. Ideja izdavanja serija ploča može se razumeti u kontekstu nosača zvuka i realizovanja ideje muzeja zvuka kao posebna vrsta kolekcionarstva, s obzirom na to da je pažnja usmerena ka sakupljanju reprezentativnih dela – artefakata

¹⁰ Opširnije o tome videti u: *SAKOJ 1950–1970*, op. cit.

– jednog kompozitora. U okviru šest ploča licence Deutsche Grammophon, predstavljene su *Šesta simfonija*, *Klavirski koncert* br. 5, *Klavirske sonate* op. 13 (*Patetična*), op. 27, br. 2 (*Mesečeva*) i op. 57 (*Appassionata*), kao i opera *Fidelio* u celini. Izvođači su pijanista Vilhelm Kempf, Berlinska filharmonija i Herbert fon Karajan, kao i solisti i ansambli Gradske kapele i Gradskog hora iz Drezdena i radijski hor iz Lajpciga. S obzirom na status Betovena kao paradigmatične figure zapadno-evropske umetničke muzike, ne iznenađuje brojnost izdanja sa njegovom muzikom. Pored ove serije (i činjenice da su njegova dela uključena u izdanja koja sadrže 'kompilacije' različitih dela, poput ranije opisanih edicija), postoje još dve ploče posvećene Betovenu: na prvoj, iz 1975. godine, licenci Deutsche Grammophon-a, nalaze se *Prva* i *Druga simfonija* u izvođenju Karajana i Berlinske filharmonije, dok se na drugoj nalazi *Trostruki koncert*. Ova ploča je izdata četiri godine kasnije (1979), sa istom licencom.

Pored Betovena, kompozitori čijem je opusu posvećeno nekoliko ploča, jesu Šopen i Verdi. Šopenova dela izdala je diskografska kuća Muza, na ukupno šest ploča. Na njima se nalaze različita dela: balade, mazurke, valceri, etide, poloneze, nokturna, skerca, *Klavirski koncert* op. 11, e-moll i *Sonata za klavir* op. 35, b-moll. Izvođači su različiti. Oba Šopenova koncerta nalaze se i na pločama sa licencom Philips, a izvode ih Aleksander Juninski i Haški filharmonijski orkestar, pod vođstvom Jana Vilema van Oterloa (Jan Willem van Otterloo). Pored ovih ploča, isti umetnici su snimili i *Klavirski koncert* br. 1 P. I. Čajkovskog. Seriju posvećenu Verdiju izdala je kuća Deutsche Grammophon 1973. godine, sa naslovom *Verdi – Italija, kolevka opere*. Na ukupno pet ploča nalaze se odlomci iz pet opera (*Travijata*, *Don Karlos*, *Bal pod maskama*, *Rigoletto* i *Trubadur*). Izvođači su hor i orkestar Milanske skale, uz istaknute soliste i dirigente. Takođe, izdane su dve ploče sa Verdijevim *Rekvijemom* (ista licenca).

Na pojedinačnim licencnim pločama, koje nisu izašle u okviru određene serije, objavljen je raznovrstan repertoar umetničke muzike. Mendelsonov *Violinski koncert* izdat je na jednoj ploči bez oznake licence i godine, a izvođači su David Ojstrah i Filadelfijski orkestar pod vođstvom Eugena Ormandija (Eugene Ormandy). Godine 1977. izašla je Hajdnova *Misa sa timpanima* (*Paukenmesse* Hob. XXI: 9), sa licencom Heliodor. Iduće godine (1978), pojavile su se ploče sa Listovim (Franz Liszt) *Koncertnim parafrazama* na Verdijeve opere, u izvođenju Klaudija Araua (Claudio Arrau, licenca: Philips) i Paganinijevim (Niccolò Paganini) delima za violinu i gitaru (Hispavox), a dve godine kasnije (1979), ploča sa Elgarovim (Edward Elgar) *Enigma varijacijama* i Bramsovim *Varijacijama na Hajdnovu temu* (Deutsche Grammophon). U devetoj i desetoj deceniji nailazi se na izdanja pojedinačnih ploča i albuma, s obzirom na to da je praksa izdavanja serija ploča, kako licencnih, tako i domaćih, gotovo sasvim napuštena u PGP-u. Na pločama su zastupljena Bahova dela: *Engleske svite* u izvođenju Ive Pogorelića (1983, Deutsche Grammophon), dela za čembalo (1980, ista licenca), violinski koncerti (1983, Philips), zbirka *Orgelbüchlein* (1980, Archiv Produktion) i četiri uvertire (1980, ista licenca). Šopenovi prelidi, nokturna, poloneze, koncerti i druge kompozicije izdate su na ukupno šest ploča. Ploče sa Vivaldijevim delima su interesantne jer se na jednoj, iz 1989. godine, nalazi izvođenje *Četiri godišnja doba* na originalnim instrumentima (ansambl *The English concert*, dirigent i čembalista Trevor Pinok /Trevor Pinnock/), dok je druga naslovljena kao *Gala concert in Venice with the Music of Antonio Vivaldi* (1982, Deutsche Grammophon) i sadrži koncerte ovog kompozitora. *Četiri godišnja doba* izdata su takođe na ploči sa licencom Supraphon. Izvođenje Vivaldijeve muzike na originalnim instrumentima pokazatelj je svojevrsnog trenda koji se javlja tokom osamdesetih, a to je interesovanje za baroknu i renesansnu muziku (uopšte, za staru muziku, kako se obično naziva korpus

pre-baroknih dela iz različitih podneblja i perioda). Ploča *Muzika za virđžinal*, na kojoj se nalazi muzika engleskih virđžinalista (1982, Archiv Produktion) u izvođenju Kolina Tilnija (Colin Tilney), deo je iste tendencije. O ovome će biti više reči u odeljku o domaćoj produkciji, pošto se u PGP-u pojavljuju brojna izdanja posvećena upravo staroj muzici.

Dok izdanja stare muzike predstavljaju iskorak, s obzirom na to da se ona, kako je istakao Burkholder, posmatra kao 'satelit' kanonu umetničke muzike, izdanje sa muzikom Arnolda Šenberga bi predstavljalo, s obzirom na prethodno problematizovane aspekte odnosa između ekspresionizma i tradicije umetničke muzike, proširenje korpusa izdanja kanonske umetničke muzike. Na ploči sa licencom Deutsche Grammophon iz 1982. godine nalaze se kompozicije *Ozarena noć* i *Varijacije za orkestar op. 31* u izvođenju Karajana i Berlinske filharmonije. Podatak o izvođačima je značajan, pošto ukazuje na to da eminentni izvođači odlukama o formiranju repertoara utiču na zastupljenost različitih kompozicija, te time i na proširenja kanona.

Ovde takođe treba pomenuti i ploču sa izvođenjem indijskog umetnika Ravija Šankara (Ravi Shankar), s obzirom na to da ona predstavlja izuzetno izdanje, jer, za razliku od ostalih, ne pripada tradiciji zapadno-evropske umetničke muzike. U dokumentaciji nisu navedene godina i licenca ovog izdanja, koje nosi naslov *Ragas Hameer Gara – Ravi Shankar*. Opet, reč je o izuzetku koji na specifičan način potvrđuje pravilo: ponovo se vrativši na Burkholdera, o 'ne-zapadnim' muzičkim praksama se može govoriti kao još jednom vidu 'satelita' kanonu, onome što podseća na njegove granice. U tom smislu, ovo izdanje ukazuje na sve one prakse koje su u tom trenutku žive i aktuelne na muzičkoj sceni, ali pripadaju drugim paradigmama i tako nisu uvrštene u specifičnu produkciju umetničke muzike. Ono što je presudno za instituciju da uvrsti Šankarovu ploču u ovaj korpus, jeste verovatno činjenica da je u pitanju

izvođač koji je u tom trenutku izuzetno popularan, te zato atraktivan za publiku. No, za obuhvatniji pogled na uređivačke politike i ideju o tome kako je izdavana muzika drugih praksi pored umetničke, treba ipak uzeti u obzir i druge aspekte izdavaštva PGP-a, što ostaje kao izazov za neko naredno istraživanje.

Tokom sedamdesetih nisu bile česte ploče posvećene istaknutim solistima. Posebno izdanje predstavlja edicija *Poštovanje Kazalsu* (Philips) koja sadrži četiri ploče, a izdata je 1975. godine. Pablo Kazals (Pablo Casals) na ovim pločama izvodi Betovenove sonate, Betovenova *Trija* za klavir, violinu i violončelo, kao i koncerte za violončelo Hajdna i Bokerinija (Luigi Boccherini). Kazals takođe nastupa kao dirigent, izvodeći Foreovu (Gabriel Fauré) *Elegiju* sa orkestrom *Lamoureux*. Zanimljivo je da je na jednoj strani ploče zabeležena proba, a na drugoj izvođenje ove kompozicije. Osim Kazalsa, nijedan drugi solista nije zastupljen u okviru posebnog izdanja, ali jeste dirigent – Bernard Haitink. Na ploči *Bernard Haitink diriguje poznata orkestarska dela romantike*, izdatoj 1978. godine sa licencom Philips, ovaj dirigent izvodi Mendelsonov *San letnje noći*, uvertire iz opera Berlioz (Hector Berlioz), Verdija i Glinke, kao i muziku iz Šubertove *Rozamunde*. Tokom osamdesetih, solisti su bili nešto više zastupljeni na pločama i albumima. Neke od izdatih ploča su *Horowitz in Moscow* (1986), na kojoj poznati pijanista izvodi raznovrstan repertoar, od Skarlatija (Domenico Scarlatti) do Lista i ploča sa izvođenjem baroknih kompozicija za trubu Morisa Andrea, *Maurice Andre, The King of Trumpet* (1989, Philips). Naslov ove ploče je veoma indikativan u kontekstu tržišne logike diskografskih kuća i svojom atraktivnošću ukazuje na pokušaj da se 'proizvod' ovog umetnika što bolje plasira potencijalnim konzumentima. Najzastupljeniji solista na licencnim pločama svakako je bio pijanista Ivo Pogorelić, što je razumljivo ako se ima u vidu da je u pitanju umetnik sa ovih prostora koji je ostvario internacionalnu

karijeru, te je kao takav bio veoma zanimljiv ovdašnjoj publici.¹¹ Pogoreličeve ploče, licencna izdanja Deutsche Grammophon-a, obuhvataju izvođenja Bahovih *Engleskih svita* (1988), Šopenovog *Klavirskog koncerta* br. 2 (1983, Deutsche Grammophon), Betovenove *Klavirske sonate* op. 111, Šumanovih *Simfonijskih etida* i *Tokate* (1982), Šopenovih *Prelida* op. 24 (1991) kao i odabranih etida, nokturna i drugih kompozicija.

Kada su u pitanju renomirani ansambli, ističe se ploča *Bolshoi melodie* (Deutsche Grammophon), na kojoj violinski ansambl Boljšog teatra izvodi odlomke iz različitih dela (na primer, *Bumbarov let* Rimskog-Korskova ili romansu iz muzike Dimitrija Šostakoviča za film *Obad*).

Posebnu grupu izdanja predstavljaju ona na kojima je, pod jednom 'temom' istaknutom u naslovu, objedinjen odgovarajući program. Na primer, jedno od takvih izdanja je ploča *Barokni dupli koncerti* (Deutsche Grammophon), na kojoj se nalaze Bahov *Koncert za dve violine i gudački orkestar* d-moll (BWV 1043) i *Koncert za violinu, obou, gudače i kontinuo* d-moll (BWV 1060), kao i Vivaldijev *Končerto grosso* a-moll, op. 3, br. 8 i *Koncert za dve violine i orkestar* A-dur, PV 222 istog kompozitora. Tu je, takođe, ploča *Poziv na igru* (Deutsche Grammophon), na kojoj Berlinska filharmonija i Herbert fon Karajan izvode različite kompozicije igračkog karaktera (između ostalog, u sadržaju se nalaze Veberov *Poziv na igru* u orkestraciji Hektora Berliozu, *Igra Silfida* iz Berliozove kompozicije *Prokletstvo Fausta* i *Polka* iz Smetanine /Bedřich Smetana/ opere *Prodana nevesta*). Odabir naslova ovog izdanja, koji je, u stvari, naslov jedne od kompozicija, sličan je praksi koja je ustaljena u izdavaštvu

¹¹ Na primer, u tekstu „Шест милиона плоча и касета ПГП-а“ navode se podaci o pločama koje su postigle najveće tiraže i ploča sa izvođenjem Ive Pogorelića daleko premašuje tiraž ostalih izdanja. Kako sam već napomenula, praksa PGP-a je bila da se ploče štampaju u malom početnom tiražu (1000 primeraka), da bi se naknadno tiraž doštampao ukoliko postoji interesovanje publike. Cf. S. n. „Шест милиона плоча и касета ПГП-а“, op. cit, 25.

popularne muzike. Naime, nije neuobičajeno da se čitav album nazove po prvoj numeri, numeri koja je najveći 'hit' ili onoj koja na neki način govori o konceptu čitavog albuma. Veberova kompozicija *Poziv na igru*, prva numera na ovoj ploči, ujedno ima i adekvatan naslov koji govori o koncepciji izdanja. Slično izdanje predstavlja i ploča *Adagio, čarolija baroka* (Deutsche Grammophon), koja je deo svog naslova dobila prema prvoj numeri (Albinonijev /Tomaso Albinoni/ *Adagio*). U sadržaju se nalaze i druge kompozicije baroknih autora poput Ramoa (Jean Philippe Rameau), Persla (Henry Purcell) i J. S. Baha. U istu grupu izdanja ubrajaju se ploče *The Magic of Waltz* (1982, Deutsche Grammophon), *The Romantic Violin played by Christian Ferras* (1982, Deutsche Grammophon), album *Rapsodija!* (1983, Philips) i ploča *Novogodišnji koncert u Beču* (1988, Deutsche Grammophon, koncert iz 1986 godine). Prva tri nabrojana izdanja imaju istu koncepciju: pod jednim, atraktivnim naslovom, objedinjuju se različite kompozicije i odlomci kompozicija koji su žanrovski ili tematski slični.

Četvrta ploča predstavlja snimak Bečkog novogodišnjeg koncerta kojim je te godine upravljao Herbert fon Karajan. Zanimljivo je da je Karajan prvi čuveni dirigent koji je na poziv bečkog orkestra dirigovao novogodišnjim koncertom. Moguće je da je odluka o tome da koncertom svake godine upravlja novi dirigent svetskog renomea doneta iz marketinških razloga, s obzirom na to da je koncert privlačio sve više medijske pažnje (broj zemalja koje prenose koncert stalno je u porastu), a da su od 1979. godine ostvarivani audio i video zapisi koncerta namenjeni tržištu.¹² Bez sumnje, Karajanova 'zvezdana' privlačnost imala je odjeka i među ovdašnjom publikom, pošto su ploče sa njegovim izvođenjima u diskografiji PGP-a zaista brojne. Na sličan odziv nailazile su i ploče

¹² http://en.wikipedia.org/wiki/Vienna_New_Year%27s_Concert. pristupljeno 23.01.2013. O Bečkom novogodišnjem koncertu više u: Marija Maglov, „The Vienna New year's Concert as a media phenomenon“, *New Sound: International Magazine for Music*, No. 41, 2013, 139–149.

Ive Pogorelića, a ideja da se objavi ploča Ravija Šankara, svakako je bila podstaknuta statusom 'zvezde' koji je ovaj izvođač uživao.

Opera 'pod sjajem zvezda' – licencna i domaća izdanja

Operska muzika na pločama je, sudeći prema izdanjima iz PGP-a, predstavljana na tri načina: 1) odabrane opere snimane su u celini, 2) snimani su odlomci iz pojedinih opera, 3) pojedine arije ili scene iz različitih opera činile su sadržaj ploča, na kojima se predstavlja jedan umetnik ili više njih, a kod takvih izdanja obično je akcenat na interpretatoru (koji ima status 'zvezde'). Svaki od ovih tipova izdanja objavljivan je u PGP-u tokom više decenija.

Godine 1969. izdata je serija od deset EP ploča pod nazivom *Operske muzičke večeri*, sa licencom diskografske kuće Četra iz Torina. Sadržaj ovih ploča čine odlomci (arije, scene ili činovi) iz različitih, mahom italijanskih opera, a zastupljeni su različiti orkestri i solisti (poput, na primer, Marije Kalas /Maria Callas/ i Renate Tebaldi /Renata Tebaldi/). Tokom sedamdesetih se, osim ranije pomenute edicije sa odlomcima iz Verdijevih opera, pojavilo još nekoliko izdanja. Na ploči *Metropolitan Opera Gala* (Deutsche Grammophon) iz 1973. godine, brojni solisti (poput Birgit Nilson /Birgit Nilsson/) izvode po jednu ariju iz opera Verdija, Mocarta, Pučinija, Riharda Štrausa, kao i iz operete Johana Štrausa Mlađeg (Johann Strauss II). Dirigenti se takođe smenjuju sa svakom numerom, a zajedničko svim izvođenjima je pratnja orkestra Metropolitan opere. Na dva pomenuta izdanja bili su predstavljeni odlomci iz opera, ali su se u istom periodu pojavila i izdanja sa operama snimljenim u celini.

Na trostrukom albumu iz 1979. godine¹³ nalaze se opere *Kavalerija rustikana* Pjetra Maskanjija i *Pajaci* Ruđera Leonkavala (Ruggiero Leoncavallo, licenca: Deutsche Grammophon), a 1977. godine pojavio se i trostruki album sa operom *Karmen* Žorža Bizeta

¹³ Na drugom dokumentu sa istim sadržajem godina izdanja je 1975.

(Georges Bizet, ista licenca). Šest godina kasnije (1983) izdata je i ploča sa odlomcima iz ove opere.

Ploče sa horovima iz opera takođe su bile popularne, pa su tako 1983. godine izdate ploče *Vagnerovi operski horovi sa festivala u Bajrojt* i *Giuseppe Verdi – Horovi iz opera* (licenca obe ploče: Deutsche Grammophon). Odlomci iz nekoliko Vagnerovih opera takođe se nalaze na ploči izdatoj 1991. godine, a dela ovog kompozitora izvode sopranistkinja Džesi Norman (Jessye Norman) i Bečka filharmonija na čelu sa Herbertom fon Karajanom. Posebno izdanje predstavlja ploča *The best of Placido Domingo* (1987, Polydor), pre svega zbog svog naslova. Naime, formulacija *the best of* vrlo je karakteristična za popularnu muziku i predstavlja najuspešnije numere određenog izvođača/benda, odnosno, 'hitove'. Preuzimanje ove formulacije jasno teži prevazilaženju granica 'visoke' kulture i izjedanačavanju produkata popularne i 'visoke' kulture. Tako, Domingo se ovde predstavlja kao popularni izvođač 'zvezdanog' statusa, bez obzira na milje iz koga dolazi, a numere na ploči (arije iz različitih opera) predstavljaju se kao najveći hitovi ovog izvođača, bez obzira na to što nisu u pitanju singlovi koji su se, po svom objavljivanju, obreli na vrhovima neke top liste. Osim toga, ne treba zaboraviti da je Domingo bio član sastava *Tri tenora*, uz Hozea Karerasa (José Carreras) i Lučana Pavarotija (Luciano Pavarotti), koji su, između ostalog, pravili koncerte na stadionima poput superstarova popularne muzike, izvodeći poznate numere iz opera, ali i druge popularne melodije. Iako omiljen zbog popularisanja opere, ovaj sastav bio je kritikovan jer je, upravo zato što je izvodio samo 'popularne' arije, doprinomio tome da se zanemari opera kao „sveukupno umetničko delo“.¹⁴

Žanr opere bio je takođe zastupljen na pločama domaće produkcije. Ističe se dvostruki album sa Masneovim (Jules

¹⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Tenors#cite_note-Castles-Onion2008-26 pristupljeno 13.09.2013.

Massnet) *Don Kihotom* snimljenim u celini, u izvođenju solista i ansambla Opere Narodnog pozorišta u Beogradu, pod vođstvom dirigenta Oskara Danona (1968). Istaknute zvezde operske scene Jugoslavije, Radmila Bakočević, Breda Kalef i Miroslav Čangalović, predstavljene su na tri ploče pod nazivom *Operske arije* (1968), a na svakoj od njih po jedno od ovih umetnika/umetnica izvodi arije iz svog repertoara. Kada se govori o zastupljenosti opere u izdavaštvu nosača zvuka u ovom periodu, ne treba izgubiti iz vida da se šezdesete godine često nazivaju „zlatnim periodom“ u istoriji opere.¹⁵ Beogradska opera je često gostovala u inostranstvu, a umetnici-solisti su uživali status 'zvezda'.¹⁶ Na dokumentu koji se odnosi na ploče sa operom *Don Kihot*¹⁷ postoji programski tekst na francuskom, koji podstiče na zaključak da je ploča možda bila namenjena i stranom tržištu (što bi, opet, bilo u skladu sa pomenutim uspesima u inostranstvu), ali za to nisam pronašla pismenu potvrdu u PGP-u.

Značaj reprodukcije opera na pločama bio je u tome što se upravo zahvaljujući dostupnosti gramofonskih ploča stvarala mogućnost popularizacije opere¹⁸ i privlačenja novih slušalaca koji bi se, eventualno, zainteresovali i da operu vide na pozornici, kada se „razbije začarani krug oko operskog teatra.“¹⁹ Osim što su doprinele popularizaciji opere, gramofonske ploče su takođe uticale i na kritičke sposobnosti publike, koja je, slušajući kvalitetna izvođenja na pločama, imala visoka očekivanja i od izvođenja u operskom teatru.²⁰ Težnja da se odgovori novim očekivanjima publike, uticala

¹⁵ *Zlatni period* traje od početka šeste decenije do sedamdesetih godina XX veka. Branke Dragutiновић, Gojko Milетић, Raško B. Јовановић, *Бела књига о опери*, Народно позориште у Београду, Београд, 1970, 19–20.

¹⁶ Ibid, 19–21.

¹⁷ Izvođenje opere *Don Kihot* je jedno od onih koja su obeležila zlatni period, pored opera *Kockar*, *Kača Kabanova* i naročito, *Zaljubljen u tri narandže*. Ibid, 19–20.

¹⁸ Ibid, 27.

¹⁹ Ibid, 32.

²⁰ Ibid, 38. Ipak, kako navode autori *Беле књиге о опери*, u neravnopravnom poređenju živih i snimljenih izvođenja, publika je više cenila snimljena izvođenja.

je na podizanje kvaliteta izvođenja. Uticaj ploča bio je vidljiv i na taj način što su snimljena izvođenja odlomaka iz manje poznatih opera podizala interesovanje upravo za ta dela, što je na kraju rezultiralo njihovim uvođenjem u repertoar.²¹

Sredinom sedamdesetih godina, u PGP-u je objavljeno nekoliko ploča vezanih za domaću operску scenu. U okviru serije *Galerija muzičkih umetnika Vojvodine* (o kojoj će kasnije biti nešto više reči), pojavile su se tri ploče: *Sa operске scene*, 1975. godine, *Sa operске scene 2* 1976. i *Sa operске scene 3* 1977. godine. U realizaciji sve tri ploče učestvovali su Orkestar Srpskog narodnog pozorišta i Hor i orkestar Radio Novog Sada, dok su dirigenti i solisti bili eminentni vojvođanski umetnici (između ostalih: Lazar Buta, Imre Toplak, Olga Bruči). Konceptija ploče slična je, na primer, ploči *Metropolitan opera Gala*, jer se i na pločama *Sa operске scene* smenjuju solisti i dirigenti izvodeći odabrane arije. Repertoar takođe čine mahom odlomci iz italijanskih (Doniceti /Gaetano Donizetti/, Belini /Vincenzo Bellini/, Verdi, Pučini), francuskih (Bize) i slovenskih opera (Smetana, Dvoržak, Borodin, Musorgski), dok 'lokalnu' boju izdanju daju odlomci iz opere *Ero s onog svijeta* Jakova Gotovca, često zastupljene na sceni Srpskog narodnog pozorišta.

U istom periodu, izdate su i tri ploče u okviru serije *U svetu opere*. Na prvoj, iz 1975. godine, predstavljen je istaknuti solista Beogradske opere, bas Žarko Cvejić, u pratnji Simfonijskog orkestra Radio televizije Beograd i dirigenta Davorina Županića. Na njegovom repertoaru se, pored arija iz Verdijevih opera, nalaze arije iz opera Mocarta, Rosinija (Gioachino Rossini), Smetane, Glinke, Čajkovskog, Musorgskog i jedna arija iz *Koštane* Petra Konjovića. Sledeće godine (1976), ploču slične koncepcije izdao je i Zvonimir Krnetić, u pratnji istog orkestra i dirigenta. U sadržaju takođe prevladaju italijanske opere već pominjanih kompozitora, dok izuzetak predstavlja arija iz Masneove opere *Verter*.

²¹ Ibid, 38.

Na trećoj ploči iz ove male serije našla se jedna opera snimljena u celini – *Služavka gospodarica* Đovanija Batiste Pergolezija (Giovanni Battista Pergolesi). Operu na srpskohrvatskom jeziku izvode Gordana Jevtović i Nikola Mitić, prvaci Beogradske opere, u pratnji Mladena Jagušta i Beogradskog kamernog orkestra. Ovo je ujedno i jedino domaće izdanje iz sedamdesetih godina posvećeno integralnoj operi, a upadljivo je da je u pitanju veoma kratko ostvarenje, čije se trajanje uklapa u trajanje jedne LP ploče. Celovečernje opere koje bi zahtevale snimanje na nekoliko ploča nisu izdavane u ovoj deceniji u PGP-u (osim, naravno, pomenutih licencnih izdanja), a razlozi za to mogu se tražiti kako u spremnosti izvođača na saradnju i u njihovom tadašnjem repertoaru, tako i u materijalnim uslovima ili institucionalnoj politici, zahvaljujući kojima je možda procenjeno da takav poduhvat u tom trenutku nije neophodan. Takođe, čini se da upravo ovaj primer potvrđuje zapažanje o tome kako ograničeno trajanje ploče utiče na odabir sadržaja koji će biti snimljen i plasiran. U ovom slučaju, pored svih mogućnosti izbora, koje je svakako nudio repertoar opere Narodnog pozorišta, snimljena je ipak *Služavka gospodarica*, kao upadljivo kratko delo čije je izvođenje u celini odgovaralo kapacitetu jedne ploče.

U narednim godinama, u PGP-u su, sudeći prema dokumentaciji, snimljene samo dve celovečernje opere, *Koštana* Petra Konjovića (1983) i *Gilgameš* Rudolfa Bručija (1989). Ipak, u PGP-u dominiraju izdanja istaknutih operskih solista. Među njima su bili: Radmila Smiljanić, sopran (1986), Milica Buljubašić, sopran, Olga Milošević, mecosopran (ploča nosi naziv *Arije iz poznatih opera*), Aleksandar Marinković, tenor (1989), Melanija Bugarinović, alt/mecosopran (1989), Stanoje Janković, bariton (1989), Slobodan Stanković, bariton (1991), Milka Stojanović, sopran (1992), Vjera Miranović Mikić, sopran (ploča i audio kaset, 1992). Izdanje koje sadrži izvođenje tenora Laze Jovanovića zanimljivo je jer predstavlja

snimak koji je prvobitno ostvaren na magnetofonskoj traci, u Beču, 1961. godine. Traka se čuva u Muzeju pozorišne umetnosti, a realizacija ploče u PGP-u ostvarena je zahvaljujući saradnji između dve institucije. Sva ova izdanja su koncepcijski slična i sadrže arije iz poznatih opera (što, uostalom, i govori naslov jednog od pomenutih izdanja), zbog čega se može zaključiti da je upravo takav vid prezentovanja opere u medijima, ali i slušanja operske muzike generalno, postao dominantan.

Kada se zaokruži pregled licencnih i domaćih operskih izdanja, uviđa se da su izdanja na kojima su operske 'zvezde' u prvom planu ubedljivo dominirala ukupnom produkcijom ploča, te da je očevidno takav način plasiranja operske muzike odneo prevagu nad drugima. Moglo bi se reći da je format ploče, koji celovito izvođenje jedne opere uveliko premašuje, više pogodovao izvođenju pojedinačnih arija, a upravo time i izvođačima. Osim toga, atraktivnost koju opera potencijalno ima kao spoj vizuelnog i auditivnog, narušena je izostajanjem vizuelnog segmenta, koje je na neki način nadomešteno odabirom najatraktivnijih arija i sjajem operske 'zvezde'.

Domaća produkcija Izdanja istaknutih solista i ansambala

Među izdanjima istaknutih izvođača, solista, dirigenata, horskih, kamernih i orkestarskih sastava, nalaze se raznovrsni sadržaji, koji će biti predstavljeni u ovom odeljku. Kada je u pitanju tip snimka, primetno je da je u jednom trenutku uvedena praksa snimanja koncertnih nastupa. Na specifičnu problematiku iz drugog ugla ukazuju izdanja vezana za pokrajine (Vojvodina, Kosovo i Metohija) i republiku Makedoniju, koje nisu imali sopstvene

diskografske kuće, poput drugih delova SFRJ.²² Upadljivo je da se izrazita produkcija ovih izdanja desila u vreme pokušaja ostvarivanja snažne decentralizacije države do kojih je došlo sedamdesetih godina, sa donošenjem novog Ustava (1974).²³ Nove političke okolnosti svakako su imale odjeka i na institucionalnu politiku PGP-a. U sklopu novih okolnosti, Radio Novi Sad je „dobio status 'matične radio-stanice', jednog od osam ravnopravnih radijskih centara na području SFRJ (u glavnim gradovima republika i pokrajina).“²⁴ Ipak, kako Radio Novi Sad nije imao svoju diskografsku kuću, izdavaštvo muzike snimljene u Novom Sadu i dalje je zavisilo od PGP-a. Učinak decentralizacije, u tom smislu, očit je u tome što je u prvih nekoliko godina posle donošenja Ustava iz 1974. godine vidljiva povećana produkcija ploča vojvođanskih umetnika, te se može zaključiti da je to direktna reakcija na promenjenu političku situaciju. Pored operске muzike, u okviru edicije *Galerija muzičkih umetnika Vojvodine* pomenute u prethodnom odeljku, izdato je još nekoliko ploča, među kojima su: *Muzički mozaik* (1975), *Muzički mozaik 2* (1976), *Muzički mozaik 3* (1977) i *Novosadska filharmonija* (1976).

²² Crna Gora takođe nije imala svoju diskografsku kuću, ali ni svoje orkestre i kompozitore (Udruženje kompozitora Crne Gore osnovano je tek nedavno), te nije bilo posebnih izdanja koja se vezuju za ovu republiku.

²³ Tokom šezdesetih, na političkom planu dolazi do prvih sukoba koji se tiču većih ovlašćenja republika i nacionalističkih pitanja. Godine 1968. izbijaju studentske demonstracije u Beogradu, a potom (1969) i u Prištini. Protestanti na Kosovu zahtevali su promenu statusa pokrajine, a država je učinila određene ustupke u vidu otvaranja Univerziteta u Prištini (1970) i stvaranja jačih kulturnih veza sa Albanijom i uvoza albanske literature. Nemiri su se takođe događali u Hrvatskoj početkom sedamdesetih, u okviru pokreta MASPOK, koji je zahtevao veću autonomiju Hrvatske u okviru federativne republike. Slične zahteve podržala je i grupa srpskih liberalnih intelektualaca. Iako se Tito obračunao sa ovim političkim pokretima, zahtevi za decentralizacijom ipak su imali odjeka i rezultirali su donošenjem novog Ustava (1974), kojim je stvorena „labava konfederacija osam država (šest republika i dve pokrajine)“. Cf. Predrag J. Marković, *Trajnost i promena: društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 26–27.

²⁴ Душан Михалек, „Строго контролисани радио“ у: Весна Микић, Татјана Марковић (ур.), *Музика и медији. Шести међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело, Београд, 14. до 17. новембра 2002.* Факултет музичке уметности у Београду, 2004, 203.

U sadržaju ploča *Muzički mozaik* nalaze se izvođenja brojnih solista i kamernih sastava iz Vojvodine. Kada je u pitanju program, pored raznih kompozicija iz standardnog izvođačkog repertoara (poput Mocartovih klavirskih sonata ili Debisijevih kompozicija), ističu se i dela domaćih kompozitora poput Dejana Despića, Nikole Petina, Rudolfa Bručija, Ernea Kiralja, Karla Krombholca, Dušana Stulara i Matije Molcera. Poslednja dva autora su ujedno i izvođači svojih dela za klavir. Novosadskom filharmonijom na pomenutoj ploči diriguju Predrag Milošević i Lazar Buta, a na programu se, između ostalog, nalazi Mocartov *Koncert za klarinet i orkestar* (KV 622), sa istaknutim solistom Antonom Eberstom. Sadržaj ove ploče jeste snimak koncerta ostvarenog 1956. godine, a ista ploča izdata je i 1978. godine sa drugim serijskim brojem i sa naslovom *U prvim emisijama. Novosadska filharmonija. Jubilarno izdanje povodom 30 godina postojanja Radio-televizije Novi Sad 1949–1979*. Među drugim 'vojvođanskim' izdanjima nalaze se sledeće ploče: *Iz dvorane Studija M: Novosadski kamerni orkestar* (1974), *Iz dvorane Studija M: Novosadski kamerni hor* (1975) i *Koncert vojvođanskih horova* (1977). Novosadski kamerni orkestar je, pod upravom dirigenta Marijana Fajdige snimio dela vojvođanskih kompozitora Rudolfa Bručija, Ivana Kovača i Ernea Kiralja, dok je Novosadski kamerni hor u svoj repertoar uključio poneko delo domaćih kompozitora, uz mahom renesansne i barokne kompozicije. Na ploči *Koncert vojvođanskih horova* snimljena su izvođenja Kamernog hora iz Bečeva i Kamernog hora *Pro musica* iz Subotice. Oba hora su pretežno izvodila kompozicije mađarskih i domaćih autora.

Makedonskim umetnicima posvećene su četiri ploče: *Антологија на македонската музика, Музика за обоа од XX век* (1976), *8 виолончел* i *Ljupčo Samardžiski, kontrabas*. Na prvoj od ovih ploča, rađenoj u produkciji Radio televizije Skopje, snimljene su kompozicije Avramovskog, Proševa, Ortakova i Golabovskog, koje izvodi Ansambl za savremenu muziku *Sveta Sofija*. Na drugoj

ploči snimljena je muzika makedonskih kompozitora za obou, a izvođači su Kiro Davidovski, oboa i Tatjana Šopova, klavir. O poslednjem ansamblu nema podataka u dokumentaciji, a sadržaj ploče čine dela Vilja Lobosa i *Сунта знаних мелодиј прирејених за 8 виолончел* u aranžmanu Vladimira Horvata. Kontrabasista Samardžiski nastupa sa Ansablom *Sveta Sofija* i izvodi kompozicije srpskih i makedonskih autora. Ansamblu sa Kosova, odnosno Simfonijskom orkestru Radio televizije Priština (Orkestra simfonike é RTP) posvećene su dve ploče (iz 1979. i 1981. godine). Njihov sadržaj (koji čine dela kosovskih i albanskih kompozitora) i ostali relevantni podaci su, sudeći prema dokumentaciji, štampani samo na albanskom. Saradnja sa orkestrom Radio televizije Sarajevo ostvarena je 1990. godine, kada je izdata jedna kasetna sa snimcima izvođenja Vivaldija, Torelija (Giuseppe Torelli) i Hajdna.

Ovi primeri ukazuju na to koji sve činioци mogu biti presudni kada su institucionalne odluke o sadržaju izdanja umetničke muzike u pitanju, te o političkim odnosima koji na njih direktno utiču. To se potvrđuje i činjenicom da je posle nekog vremena, produkcija ploča iz pokrajina i drugih republika zanemarena, te da su dominantni umetnici u PGP-u bili mahom oni insitucionalno vezani za Beograd.

Kada su u pitanju ansambli, horska muzika je očekivano veoma zastupljena na pločama, s obzirom na bogatu tradiciju koju horska muzika i institucije pevačkih društava imaju u istoriji srpske muzike. Dakle, pored dve pomenute ploče sa vojvođanskim horovima, horska muzika je zastupljena na dvanaest ploča na kojima su se predstavili različiti ansambli. Profil ovih sastava varira od amaterskih pevačkih društava, horova pri kulturno-umetničkim društvima (KUD) do akademskih horova. Neki od horova čije je ploče izdao PGP su Akademski hor Branko Krsmanović (1974), Hor Ivo Lola Ribar (1975. i 1984), Hor 66 devojaka – Šabac (1976), *Akademski kamerni hor Collegium musicum 1000-ti koncert* (1984),

Hor mladih dr Vojislav Vučković Niš, dirigent Radojica Milosavljević (1988, ploča sadrži snimke sa nastupa iz 1975, 1976 i 1981. godine), Hor Braća Baruh, koji je izdao ploče sa jevrejskom duhovnom (1989) i svetovnom muzikom, kao i hor Radio Televizije Beograd, koji je izdao ploču *Božićne pesme* (1990).

Kada su u pitanju izdanja posvećena isključivo domaćim ansamblima, izuzimajući novosadske orkestre o kojima je već bilo reči, u PGP-u su izdate tri ploče Beogradske filharmonije. Na jednoj se nalazi izvođenje *Posvećenja proleća* Stravinskog, na drugoj *Simfonija d-moll* Cezara Franka, a na poslednjoj *Peta simfonija* Čajkovskog. Orkestrom na prve dve ploče diriguje Živojin Zdravković, a na trećoj Vladimir Fedosejev. Izvođenja Beogradske i Zagrebačke filharmonije zabeleženo je takođe i na pločama iz serije *Jugoslovenski umetnici*. Ovi orkestri, kojima je dirigovao Milan Horvat, izveli su dela Šostakoviča, Stravinskog i Bručija. U istoj seriji nalaze se ploča na kojoj violinista Igor Ozin nastupa uz pratnju Milana Horvata i Zagrebačke filharmonije, kao i ploča sa *Karminom katuli* Karla Orfa, koju izvode solisti, hor i orkestar Radio Televizije Beograd /u daljem tekstu hor i orkestar RTB/ i dirigent Borivoje Simić. Simfonijskom orkestru RTB-a i dirigentu Mladenu Jaguštu posvećen je dvostruki album 1988. godine. Jednu ploču snimio je ansambl *Pro musica* (dirigent Đura Jakšić), koji izvodi Vivaldijeva *Četiri godišnja doba* (1976). Beogradski gudački orkestar *Dušan Skovran* zastupljen je na dvostrukom albumu, a prva ploča sa albuma predstavlja snimak koncerta. Što se kamerne muzike tiče, u PGP-u su snimljene ploče nekoliko sastava, među kojima su, na primer, Srpski gudački kvartet (1979), Trio gitara *Ad libitum* (1988), Beogradski barokni kvartet i Trio Toškov (1994).

Ploče sa istaknutim instrumentalnim solistima nisu bile česte u domaćoj produkciji, kao što nisu bila česta ni odgovarajuća licencna izdanja, do osamdesetih godina. Po jednu ploču u ovom periodu snimili su pijanistkinja Olga Jovanović (1978), čembalistkinja

Olivera Đurđević (1978), gitarista Ehat Musa (1978) i klarinetista Milenko Stefanović (1979), kao i violončelistkinja Fransoaz Janković u pratnji Olivera Đurđević na klaviru (1978).²⁵

Ipak, tokom osamdesetih domaća produkcija je primetno proširena u odnosu na prethodnu deceniju. Čini se da je 'upozorenje' Đure Jakšića²⁶ da je potrebno snimati interpretacije poznatih umetnika dok su još prisutni na sceni imalo odjeka u PGP-u, jer su izdanja domaćih izvođača iz osamdesetih zaista brojna. Razlog tome svakako leži u sve većem broju školovanih izvođača, ali i smanjenju cena troškova snimanja. Među njima, najistaknutiji su (po broju izdanja) bili Ksenija Janković, violončelo (1981, 1983, 1986), Jovan Kolundžija (1981, 1983. i 1988), Stefan Milenković, violina (dve ploče, jedna je snimak koncerta iz Sava centra 1986, a isti snimak je izdat i kao audio kaset 1989. godine), Dragutin Bogosavljević, violina (dve ploče), Tatjana Olujić, violina (1990, 1992) i Ameli Mišić (1992). Zanimljivo je da su mnogi umetnici na svom repertoaru imali Bahove kompozicije. Osim Ksenije Janković, gitarista Ehat Musa je snimio ploču sa Bahovim svitama (1984), kao i pijanistkinja Mira Vukdragović (1981). Svakako, treba imati u vidu da je 1985. godina bila godišnjica kompozitora Baha, Hendla i Skarlatija, te se može pretpostaviti da je odluka o zastupljenosti ovih izdanja na izvođačkim repertoarima, a time i u okviru institucije bila inspirisana time. U samoj godini jubileja izdata je ploča sa Bahovim *Partitama* koje izvodi Igor Lasko (1985). Hendlova muzika, odnosno horovi iz oratorijuma *Mesija* izvođeni su na koncertu 1985. godine, pa je ploča sa snimkom koncerta iste godine izdata u PGP-u. Što se

²⁵ Violinista Tripo Simonuti i gitarista Jovan Jovičić bili su veoma zastupljeni umetnici u PGP-u, ali kako oni nisu ostvarili bogatu koncertnu aktivnost, niti ostavili traga u institucijama muzike, njihova izdanja navodim uzgred. Ipak, bilo bi zanimljivo ispitati zbog čega su upravo ovi izvođači snimili značajan broj ploča, pogotovo ako se ima u vidu da je Jovan Jovičić bio gitarista-amater. Jovičić je u ovom periodu snimio tri ploče (1974, 1975. i 1979. godine). Simonuti je snimio dve ploče, ali se njegov rad može pratiti kroz različita re-izdanja u PGP-u do devedesetih godina.

²⁶ Ђура Јакшић, „Грамoфонске плоче у Србији“, op. cit.

Skarlatijeve muzike tiče, izdata je na dve ploče, u izvođenju Ivanke Simonović Sequi i Smiljke Isaković (1987).

Interesantan iskorak u odnosu na kanonsku muziku zastupljenu na većini izdanja PGP-a predstavlja ploča pijanistkinje Branke Parlić, *Erik Satie Initiés* (1989). Kao što je istaknuto i kada su prethodni slični iskoraci bili u pitanju, oni su se dešavali onda kada bi se pojavio dovoljno atraktivan izvođač koji je u svom repertoaru negovao ne-kanonska dela. Opet, takvi iskoraci uticali su i na druge izvođače, pa se, na primer, na ploči Tatjane Šurev (1990), među standardnim klavirskim repertoarom (Debisi, Šopen, Čajkovski i Rahmanjinov), našla i kompozicije Satija.

Kratak osvrt svakako zaslužuje i kapitalna edicija *Umetnost flaute*, jedini tako obiman projekat u kome je jedan izvođač imao vodeću ulogu. U pitanju je flautista Miodrag Azanjac, koji je na 10 ploča snimio svojevrstan 'pregled' muzike za flautu, počevši, naravno, od muzike J. S. Baha i završivši sa muzikom kompozitora XX veka, poput Varezea (Edgar Varèse) i Mijoa (Darius Milhaud). Na poslednjoj ploči nalaze se i kompozicije nekoliko domaćih autora, poput Enrika Josifa i Ingeborg Bugarinović.

Znatan procenat ploča izdatih u PGP-u predstavlja snimke sa koncerata, što je interesantno, jer praksa publikovanja snimaka sa koncerata ranije nije bila zastupljena u ovoj diskografskoj kući.²⁷ To je možda uzrokovano napretkom tehnologije koja je omogućila kvalitetne snimke koncerata, što je takođe značilo da snimanje umetničke muzike nije moralo da bude vezano za studio. Ova praksa svakako je bila i pragmatičnija (odnosno, finansijski isplativija), zbog troškova snimanja u studiju. Osim toga, imajući u vidu naklonost brojne publike ka snimcima živih izvođenja,²⁸

²⁷ Prema podacima kojima raspolazem, jedina ploča iz tog perioda koja sadrži snimak koncerta jeste *Novosaadska filharmonija* (1976), sa snimkom koncerta održanog dvadeset godina ranije.

²⁸ O snimcima živih izvođenja i onima ostvarenim u studiju pisao je Glen Guld. Cf. Glenn Gould, op. cit. 117–119.

pretpostavljam da su izdanja sa snimcima koncerata predstavljala praktično rešenje u okviru institucije PGP-a kako bi domaći izvođači bili zastupljeniji u ovoj diskografskoj kući, ali ujedno i odgovor publici koja ceni snimke na kojima je koncert arhiviran i sačuvan kao svojevrsan artefakt.

U ovom kontekstu, mogu se pomenuti i posebna izdanja nastala povodom jubileja. Takvo izdanje je, na primer, EP *Novogodišnja ploča 1969*, na kome se našao raznovrstan program (od Mokranjčevog *Kozara*, preko *Mazurke* Vijenavskog /Henryk Wieniawski/, do arije Margarete iz Gunoovog /Charles Gounod/ *Fausta*) koji izvode domaći ansambli i solisti (među njima su Hor RTB, Orkestar Beogradske opere, Oskar Danon, Tripo Simonuti i Radmila Bakočević). Imajući u vidu da je ovo izdanje namenjeno široj publici povodom praznika, moglo bi se pomisliti da su ovi izvođači odabrani upravo zato što su u tom trenutku bili popularni i naročito zastupljeni na domaćoj sceni. No, program pokazuje da je u pitanju kompilacija snimaka sa ranije ostvarenih i izdatih ploča, te se dá zaključiti da je odabir sadržaja ovog i sličnih izdanja, vođen praktičnim razlozima i da su se potrebe produkcije novih izdanja rešavale reizdavanjem već dostupnih snimaka. Ta praksa je bila nastavljena i u narednim godinama, kada se za specijalna izdanja ili za nove tipove nosača zvuka (kasete, kompakt diskove) odabirao sadržaj već izdatih ploča.

Stara muzika

Kao što sam već napomenula govoreći o licencnim izdanjima, stara muzika je sredinom osamdesetih bila veoma zastupljena u diskografiji PGP-a. Naime, sadržaj brojnih ploča iz osamdesetih godina bio je vezan za staru srpsku muziku, evropsku srednjovekovnu i renesansnu, vokalnu i instrumentalnu muziku. Ovo svakako

ima veze sa pojavom izvođača fokusiranih na interpretaciju stare muzike, među kojima se izdvajaju Dragoslav Pavle Aksentijević i vokalno instrumentalni ansambl *Renesans*. Neke od ploča iz ove grupe su *Srpski melodi 14.–18. veka Dragoslav Aksentijević* (1986), *Muzika stare Srbije ansambl Renesans, Renesans Najveći uspesi* (1984),²⁹ *Renesans 4 Antologija renesanse muzike* (1988), *Renesans Hommage a l'amour Hommage au Printemps* (1990), *Musica antiqua. Muzička gozba* (1984), *Muzika XVII veka* (1984, izvođenje Smiljke Isaković), *Andrija Motovunjanin, 17 frotola* (1987, ansambl *Ars nova*). Interesovanje za staru muziku može se posmatrati i kao rezultat muzikoloških istraživanja i potrebe da se realizuju snimci ranije nepoznatog repertoara.³⁰ To kao da potvrđuje i saradnja Muzikološkog instituta SANU sa PGP-om, čiji plod predstavlja ploča *Stara duhovna muzika* (1986, urednik Dimitrije Stefanović).

Slučaj Dragoslava Aksentijevića je naročito zanimljiv, jer je u pitanju izvođač čije su ploče bile veoma popularne i čije su se interpretacije ustalile kao primeri autentične pojačke prakse. Naime, iako se njegovo ime pominje samo u naslovu jedne ploče među navedenim, ovaj izvođač je učestvovao i u snimanju ploča ansambla *Renesans* i ploče *Stara duhovna muzika*. Osim toga, u arhivu PGP-a sam naišla na više primeraka dokumenata o njegovim izdanjima, što može značiti da su često bila doštampavana, a pored toga su bila reizdavana putem drugih nosača zvuka, kako je to bila praksa sa traženim izdanjima.

Međutim, kako navodi muzikolog Bogdan Đaković, ovaj izvođač formalno nije pojac, jer „ne poznaje tehniku krojenja srpskog narodnog crkvenog pojanja“ niti je angažovan u nekoj od

²⁹ Naslov ove ploče je u dokumentaciji štampan i na engleskom jeziku i glasi *Ansambl Renesans Greatest Hits*. Formulacija *Greatest Hits* upečatljivije od varijante na srpskom jeziku (*Najveći uspesi*) aludira na praksu plasiranja popularne muzike i teži efektu koji je sličan onom koji se postiže, na primer, pločom *The best of Plásidó Domingo*.

³⁰ O istraživanjima stare muzike videti: J. Peter Burkholder, op. cit. 127–128. O ulozu muzikologa u realizaciji nesnimljenog materijala: cf. Glenn Gould, op. cit. 116.

crkvi ili manastira.³¹ U stvari, može se primetiti da nije 'autentičnost' Aksentijevićevog izvođenja inicirala njegovu zastupljenost na nosačima zvuka, već je upravo učestalost njegovih izvođenja formirala svest publike o tome kako zvuči 'autentično pojanje', a sve u kontekstu ponovnog interesovanja kako za staru muziku, tako i za nacionalno pitanje i pravoslavlje koje se javlja sredinom osamdesetih. U svakom slučaju, Aksentijevićev glas postao je sredstvo jasne evokacije srpskog srednjovekovlja, te su ga kao takvog (kao 'označitelja') koristili i pojedini srpski kompozitori. Tako, na primer, Aksentijevićev glas koristi Rajko Maksimović u kompoziciji *Pasija svetog kneza Lazara*, koja je izdata na audio kaseti 1989. godine. U tom smislu, čini se da ovaj primer ukazuje na značajan uticaj koji medijske slike (u ovom slučaju zvučne slike ostvarene putem nosača zvuka, kao i koncertne delatnosti izvođača) ostvaruju na formiranje određenih značenja u kulturi.

Međuinstitucionalne saradnje

Poput saradnje sa Muzikološkim institutom i ranije pomenute saradnje sa Muzejem pozorišne umetnosti, u okviru PGP-a je ostvarena saradnja sa različitim akademskim i pedagoškim institucijama, ali i sa urednicima radijskih i televizijskih emisija.

Jedna ploča nastala je u saradnji sa Fakultetom muzičke umetnosti u Beogradu, povodom četrdesete godišnjice njegovog osnivanja (1977). Na prvoj strani ploče nalaze se dela domaćih kompozitora u izvođenju hora *Collegium musicum* i dirigenta Darinke Matić-Marović, a na drugoj *Koncert za violinu, flautu i čembalo a-moll* J. S. Baha. Koncert izvode solisti Miodrag Azanjac,

³¹ Богдан Ђаковић, „Појава нових звучних издања православне духовне музике као одраз данашњег стања овога жанра у нас“ у: Весна Микић, Татјана Марковић (ур.), *Музика и медији. Шести међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело, Београд, 14. до 17. новембра 2002*, Факултет музичке уметности у Београду, 2004, 220.

Alemko Beloti (Alemko Bellotti), Olivera Đurđević i kamerni orkestar Muzičke akademije pod vođstvom Dušana Skovrana. Saradnja je takođe ostvarena sa novosadskom Akademijom umetnosti, a kao rezultat objavljene su dve ploče sa nazivom *Zvučni letopisi* na kojoj nastupaju studenti i profesori ove ustanove. Osim toga, ploče su nastale u saradnji sa Muzičkom omladinom (13. Međunarodno takmičenje muzičke omladine, 1983), Školom za muzičke talente SR Srbije – Čuprija (postoje dve ploče, jedna iz 1983. godine, a za drugu nije poznata godina izdanja) i sa festivalom Rovinjski susreti (1981, na ploči su se našli snimci koncerata iz prethodnih godina).

Zanimljivo izdanje predstavlja ploča *Zašto volite Šopena?* (1980). Kako je navedeno u napomeni na odgovarajućem dokumentu, ova ploča je rađena u saradnji sa Redakcijom školskog programa Televizije Beograd. Na pitanje iz naslova su odgovarali beogradski pijanisti i „kroz reč i ton otkrivali su svoj odnos prema delu Frederika Šopena; jedni svojim iskrenim mladalačkim oduševljenjem, drugi bogatim iskustvom, dali su Šopenovoj muzici raznovrsne pečate. Njihov izbor obuhvata nokturna, mazurke, etide i prelide.“³² Paralela između ovog izdanja i licencne serije *Volim muziku* je očigledna.

Ovde bi takođe mogla da se ubroji ploča *Profesoru, s ljubavlju* (1984), koju su učenici Emila Hajeka, klavirskog pedagoga, snimili u njegovu čast, kao i ploče realizovane u saradnji sa urednicima radijskih i televizijskih programa. Na taj način realizovane su ploče *Susretanja 1* i *Susretanja 2* (1986), „*Dragstor ozbiljne muzike*“ BG 202 „*Muzika u osam*“ TV BGD (1982),³³ *Dragstor ozbiljne muzike BG 202 i Radio Index 202 predstavljaju Vam akademski hor* „*Branko Krsmanović*“ i *dirigenta Darinku Matić Marović* (1983),

³² Podatak iz dokumentacije PGP-a.

³³ Zanimljivo je da je iste godine izdanje sa istim sadržajem objavljeno pod različitim naslovima, jer su u pitanju različiti nosači zvuka – kasetna *Top lista Dragstora ozbiljne muzike* i ploča *Dragstor OM. Muzika u osam*.

kao i ploča sa snimkom koncerta Tatjane Šurev, klavir (1990), nastale u saradnji sa urednikom emisije *Dragstor ozbiljne muzike*. Na isti način su inicirana i pomenuta izdanja horskih ansambala Koča Kolarov, Branko Krsmanović i *Collegium musicum*. Indikativno je i da je srodan televizijski format, *Nedeljom uveče* (ranije *Subotom uveče*) nekoliko puta objavljivan u okviru PGP-a kao video kasete.

Ipak, među ovim izdanjima izdvajaju se ploče i kasete *Top-liste Dragstora ozbiljne muzike*. Naime, top liste su, kada je u pitanju popularna muzika, blisko povezane sa medijima i diskografskom industrijom u tom smislu što služe za plasiranje novih muzičkih sadržaja, dok mesto na određenoj top listi utiče i na dobit koju muzika ostvaruje. Top lista je pokazatelj uspeha, ali i način da se taj uspeh ostvari skretanjem pažnje na novi 'produkt'. Kako Atali objašnjava, sa početkom objavljivanja podataka o prodaji ploča, tridesetih godina u Kaliforniji, prodavci su shvatili da se „kupuje ono što se prodaje... i da mesto na top-listi postaje podstrek za kupovinu. To znači da pozicija jednog dela na top-listi nije samo odraz njegove vrednosti, nego da ta pozicija i stvara njegovu vrednost“.³⁴ U tom smislu, kada su u pitanju top liste *Dragstora ozbiljne muzike*, primetno je da se, paradoksalno, jedna tržišna logika primenjuje na kanonska dela repertoara umetničke muzike, među kojima se pravi izbor na osnovu želja slušalaca. Iako je i sam Dejan Đurović napomenuo da je samo uslovno reč o top listi ozbiljne muzike, insistiranje na ovom modelu je indikativno, kao i činjenica da je emisija bila kritikovana zbog prekidanja muzike „agresivnim ekonomsko-propagadnim porukama“, praćenim sopstvenom muzikom, što dodatno podvlači momenat dominacije tržišta.³⁵

³⁴ Žak Atali, op. cit, 151.

³⁵ S.n. (1982) „Агресивне ЕП поруке“, *Борба*, 28. 10. 1982. Cf. Марија Маглов, „Популаризација озбиљне музике на програмима Радио Београда и у издаваштву ППП РТС-а“, op. cit.

Domaće stvaralaštvo i institucionalno formiranje kanona

Uvid u sadržaj ploča domaće produkcije na kojima su zastupljena dela lokalnih stvaralaca pruža uvid u mehanizme konstruisanja lokalnog kanona. Svakako, na konstruisanje kanona ne utiču isključivo diskografska kuća i njena institucionalna politika, ali su one bitan činilac u tom procesu, s obzirom na medijsku prisutnost, kao i na bliske saradnje sa drugim institucijama vezanim za muzički život u Srbiji/Jugoslaviji. O zastupljenosti domaćih stvaralaca na izdanjima umetničke muzike PGP-a već je bilo reči i u prethodnim odeljcima, u slučajevima kada su njihova dela bila uključena u izvođačke repertoare. U ovom odeljku, skrenuću pažnju na neka od izdanja u celini posvećena domaćim autorima, sa posebnim naglaskom na antologijska izdanja, imajući u vidu da ona na specifičan način ukazuju na istoricistički karakter kada je formiranje lokalnog 'mejnstrima' muzike XX veka u pitanju.

Pre svega, kao paradigmatična figura domaće scene umetničke muzike postavlja se Stevan Stojanović Mokranjac, čija je muzika, u skladu sa tim, važan segment izdavaštva PGP-a. Ona je zastupljena na trostrukom albumu, čiji sadržaj čine svetovna (*Rukoveti, Primorski napjevi, Kozar, Dve pesme iz XVI veka*) i duhovna muzika (*Akatist, Vozbranoj Heruvika, Statija treća i Njest svjat*). Godine 1981. izdat je još jedan, ovaj put četvorostruki album sa Mokranjčevim kompozicijama. Na pločama su se ponovo našle *Rukoveti, Primorski napjevi* i *Kozar*, kojima su pridodati *Opelo* i *Liturgija*. Mokranjčeva *Liturgija* je objavljena na posebnoj kaseti 1984. godine, koja je, sudeći prema dokumentaciji, producirana u saradnji sa Patrijaršijom. Ova saradnja ukazuje na postepenu promenu u odnosu prema duhovnoj muzici koja se, u kontekstu jačanja nacionalističkih politika, dešava tokom osamdesetih godina i vodi ka dominaciji izdanja ove muzike tokom poslednje decenije XX veka.

Mokranjčeva *Liturgija*, pritom, u trenutku objavljivanja i dalje predstavlja kanonsko delo srpske muzike koje se izvodi koncertno, odnosno, kao autonomno delo u odnosu na crkvenu praksu. Dalje, o zastupljenosti Mokranjčeve muzike takođe govori i podatak da je kompozicija *Strasna sedmica* izdata kao ploča i audio kaset, a izvođenje kompozicije na festivalu *Mokranjčevi dani* u Negotinu izdato je kao video kaset (1991). Značaj figure Mokranjca za lokalni kontekst i za izdavaštvo PGP-a potvrđuje se i izdavanjem ploče *Mokranjčevi dani*, na kojoj se nalaze kompozicije nagrađenih autora na istoimenom festivalu.

Dvostruki album posvećen je muzici Ljubice Marić, koja je bila jedini stvaralac čije su kompozicije objavljene i u *Antologiji* i u ediciji *Savremeni domaći kompozitori*, kao i na autorskom albumu. Pored dela Ljubice Marić, na dvostrukim albumima izdate su kompozicije Aleksandra Obradovića, Dušana Radića i Zorana Hristića. Zastupljeniji kompozitori su, sudeći prema tome što su izdali više od jedne ploče, bili i Ivan Jevtić, Rajko Maksimović i Vuk Kulenović.

Posebno bih istakla izdanja *Elektronski studio Radio Beograda*, jer su u pitanju jedine ploče sa elektronskom muzikom objavljene u PGP-u.³⁶ Pod ovim imenom objavljeni su ploča (1974) i dvostruki album. Na njima se nalaze kompozicije osnivača ovog studija pri Trećem programu Radio Beograda, Vladana Radovanovića i Pola Pinjona (Paul Pignon), kao i dela drugih kompozitora. S obzirom na to da je Elektronski studio institucionalno blizak PGP-u, odnosno, da je takođe pripadao Radio televiziji Beograd, ova vrsta podrške eksperimentalnom stvaralaštvu se razumeva u skladu sa tim relacijama.

Osim na pojedinačnim izdanjima, stvaralaštvo domaćih kompozitora je predstavljano i u okviru posebnih serija, među

³⁶ Jedan deo kompozicije *Pisma* Žarka Mirkovića takođe je nastao u Elektronskom studiju Radio Beograda, ali ova kompozicija, za razliku od onih koje su se našle na pomenutim pločama, nije u celini ostvarenje elektronske muzike.

kojima se izdvajaju edicije *Savremeni domaći kompozitori* i *Antologija srpske muzike* (1977). Smatrajući da je ukupan pregled ovih edicija važan upravo za dalja razmatranja lokalnog kanona, njihov sadržaj sam predstavila u tabelama u prilogu, a ovde bih se ukratko osvrnula na odabir kompozitora/dela i koncepciju ovih edicija.

Edicija *Antologija srpske muzike* sastoji se iz pet ploča na kojima su predstavljeni žanrovi simfonijske, kamerne, klavirske muzike, solo-pesme i horske muzike. Ovo izdanje je veoma značajno upravo zbog 'antologijskog' karaktera, jer se na taj način materijalu koji je predstavljen upisuje 'dodata vrednost', odnosno, on formira željenu historicističku liniju tradicije srpske muzike. Kao što se vidi iz priložene tabele, antologijskim delima smatrane su uglavnom kompozicije nastale početkom XX veka i u međuratnom periodu, a među najzastupljenijim kompozitorima su Josif Marinković, Petar Konjović i Miloje Milojević. Od kompozitora mlađe generacije, izdvajaju se dela Ljubice Marić i Stanojla Rajičića, pisana za kamerne sastave. U trenutku objavljivanja *Antologije*, mnogi kompozitori koji, iz sadašnjeg ugla, zaslužuju svoje mesto u antologijama srpske muzike, još uvek su izgrađivali svoje opuse, te su se njihova dela našla u ediciji *Savremeni domaći kompozitori*. Na primer, Milana Ristića danas svakako smatramo jednim od najznačajnijih simfoničara, a Vasilija Mokranjca jednim od najvažnijih kompozitora klavirske muzike. Zanimljivo je da se na ploči sa horskom muzikom ne nalazi nijedna rukovet Stevana Mokranjca, već kompozicija *Ogrejala mesečina*, što je možda odluka donešena zbog značajne zastupljenosti Mokranjčeve horske muzike u okviru zasebnih izdanja.

U ediciji *Savremeni domaći kompozitori* je, tokom sedamdesetih, izdato ukupno 25 ploča, a na njima su zabeležena odabrana ostvarenja iz različitih kompozitorskih generacija. Od kompozitora međuratne generacije, uključena su dela Stevana Hristića i Josipa Slavenskog. „Prašku“ generaciju zastupaju Ljubica Marić, Stanojlo

Rajičić, Milan Ristić, Mihovil Logar i Dragutin Čolić, a tu su i brojni kompozitori koji su na muzičku scenu stupili posle II svetskog rata.

Još jedno izdanje preglednog tipa, ali znatno manjeg obima, predstavlja dvostruko izdanje audio kasete *Aspects de la Musique Yugoslave. Quatre Oeuvres Concertantes de Compositeurs Serbes* (1989), na kome su se našli *Vizantijski koncert* Ljubice Marić, *Koncert za violinu i orkestar* Vitomira Trifunovića, *Koncert za violončelo i orkestar* Aleksandra Obradovića i *Koncert za fagot, orkestar i klavir* Stanojla Rajičića.³⁷

³⁷ Ostaje nejasno zašto je sadržaj štampan na francuskom jeziku (to je jedini dokument o ovom izdanju koji sam pronašla), a jedna od pretpostavki bi bila da je izdanje bilo namenjeno inostranom tržištu.

UMESTO ZAKLJUČKA: PGP U DOBA TRANZICIJE¹

Nakon raspada socijalističke države, tokom poslednje decenije XX veka, u PGP-u je produkcija umetničke muzike brojčano znatno opala, u čemu su udeo imali različiti činiooci. Među njima su značajnu ulogu svakako imale tehnološke promene, koje dovede do gašenja proizvodnje gramofonskih ploča, te one, bar kada je umetnička muzika u pitanju, nisu proizvođene nakon 1994. godine. U nazivu institucije je, paradoksalno, i dalje ostala odrednica koja upućuje na prvobitnu proizvodnju: „Produkcija gramofonskih ploča”, reflektujući, možda, manje jasnu usmerenost uređivačke politike nego prethodnih decenija. Promenjene političke okolnosti, koje su uticale i na drugačije koncepcije i realizacije kulturne politike tokom perioda tranzicije, uslovile su i promene u sadržaju izdanja umetničke muzike PGP-u. Uz svest da analiza ovog perioda zahteva poseban pristup i suptilnija buduća istraživanja, za ovu priliku ću se pozvati samo na uvide Vesne Đukić. Tranzicioni perod, koji počinje već 1989. godine i čija je glavna karakteristika diskontinuitet, kako u odnosu na kulturne politike prethodnih državnih uređenja,

¹ Kao delovi ovog poglavlja iskorišćeni su segmenti tekstova: Marija Maglov, „Transition in music industry: Editions of classical music in PGP-RTS“, *Musical Practices – Continuities and Transitions, The Twelfth International Conference of the Department of Musicology*, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade 23–26 April 2014. i Marija Maglov, „Популаризација озбиљне музике на програмима Радио Београда и у издаваштву ПГП РТС-а“, op. cit.

tako i u odnosu na dominantne trendove kulturnih politika evropskih i drugih bivših socijalističkih zemalja, Đukić naziva „blokiranom tranzicijom”, ne sporeći da su se određene promene u ovom periodu ipak dogodile.² Među najznačajnijim se navode eliminacija samoupravljanja u kulturi i usvajanje Zakona o fondovima za finansiranje kulture (1990) i eliminacija višegodišnjih strateških planiranja razvoja, jer se nije znalo koje institucije bi bile mogle da budu institucionalni nosioci.³ Politička elita ovog perioda je podržavala drugačiji kulturni model u odnosu na prethodni, „zbog čega su elitna kultura, skoncentrisana u tradicionalnim ustanovama kulture, i savremeno stvaralaštvo dobijali mnogo manje podrške od države nego ikad tokom prethodnih godina”.⁴ Cilj kulturne politike devedesetih je primarno bilo reperezentovanje nacionalnog identiteta i njegova „odbrana” od sveta.⁵ U okviru PGP-a, kao državne institucije, podržavane su državne vrednosti propagirane ovim modelom.

U pregledu izdanja umetničke muzike iz ovog perioda, uočljiva promena je izostanak licencnih izdanja, koja nakon 1991. godine više nisu štampana, što je razumljivo imajući u vidu sankcije i materijalna sredstva kojima je institucija raspolagala u tim uslovima. Manje raznovrsan repertoar koji je institucija plasirala putem svojih sadržaja, nadoknađen je ponovnim izdavanjem (komercijalno) uspešnih sadržaja putem drugih tipova nosača zvuka. Takva su već pomenuta izdanja Stefana Milenkovića, kompakt disk sa izvođenjem opere *Mazepa* Čajkovskog (nastup ansambla Beogradske opere u Berlinu 1969. godine) i kompakt disk *Lady Plays Keyboards* na kome se nalaze izvođenja čembalistkinje Smiljke Isaković prethodno izdata na pločama.⁶

² Cf. Др Весна Ђукић, *Држава и култура...*, op. cit, 228–229.

³ Ibid, 229–232.

⁴ Ibid, 233. Zbog toga, alternativne umetničke forme su stvarane u neinstitucionalnom sektoru, dok su finansiranje obezbeđivale nevladine organizacije.

⁵ Ibid, 234.

⁶ U pitanju su izdanja: *Muzika XVII veka* (1984), *Scarlatti – Soler* (1987).

Stvaralaštvo domaćih kompozitora je u ovom periodu bilo zastupljeno u znatno manjoj meri nego ranije. Nakon izdanja kompozicija Mihovila Logara (1990), Milana Mihajlovića (1991) i Mokranjca (1991), kao i izdanja *Srpska klavirska muzika XX veka* (Ameli Mišić, 1992), nastupila je pauza od četiri godine. Nakon toga, usledilo je nekoliko izdanja: *Retrospekcija* sa muzikom Vojislava Vokija Kostića (1996), *Jugoslovenski savremeni kompozitori* (Rastislav Kambasković, 1997; Konstatin Babić, Stanojlo Rajičić, 1998; Dušan Radić, Enriko Josif, 1999), kao i izdanja Aleksandra Obradovića i Ivana Jevtića.

Svakako najbrojniji korpus izdanja u ovom periodu predstavljaju ona na kojima se nalazi duhovna muzika, što je rezultat predstavljenog modela kulturne politike, okrenutog konstruisanju nacionalnog identiteta, ali i obeležavanja godišnjice manastira Hilandar. Neka od ovih izdanja su: *Posveta, osam vekova Hilandara, Sila krsta* sa muzikom Zorana Hristića (1998), brojne liturgije (Svetislav Božić, posvećeno godišnjici Hilandara, 1998; Kornelije Stanković, 1999; Josif Marinković, 1999), kompakt disk *Srpska duhovna muzika – Dela najvećih srpskih kompozitora horovođa Društva* (1998).⁷

Ono što se uviđa kao kontinuitet u odnosu na prethodni period, jesu izdanja nastala u saradnji sa urednikom emisije *Dragstor ozbiljne muzike*, što pokazuje da se način na koji je umetnička muzika reprezentovana putem ovih izdanja ispostavio kao uspešan i da je naišao na odziv publike. Kako je u jednom intervjuu naveo Đurović, ove ploče su „ujedno i najtiražnije ploče PGP RTB, naročito Top-lista horova iz opera i Top-lista ozbiljne muzike iz Dragstora“.⁸ Međutim, iako je u kontekstu socijalističkog društva prevashodno isticana edukativna uloga ovog tipa emisije, a time i sadržaja sličnog uređivačkog koncepta, čini se da nije postignut željeni efekat postepenog ‘obrazovanja’ publike i razvijanja njenog interesovanja

⁷ „Društvo“ se odnosi na izvodački ansambl: Prvo beogradsko pevačko društvo.

⁸ Milica Stojković, „Dragstor u Negotinu“, *Informator RTB*, septembar, 1990.

za umetničko muzičko stvaralaštvo, već njeno navikavanje na stalno ponavljanje istih sadržaja, ali i istih strategija reprezentacije, bez prostora za promene. O tome možda najbolje svedoči primer nezadovoljstva jednog slušaoca, oglašenog u članku „Izneverena očekivanja” u *Politici* 25. 11. 2010. godine, u kome se kritikuje napuštanje prethodne koncepcije, ma kako ono bilo izvedeno na subtilan način. Naime, kritikovan je repertoar u kome su predstavljene manje izvođene kompozicije poznatih kompozitora (u pitanju su Mocartova *Simfonija končertante* i Betovenov *Trostruki koncert za violinu, violončelo i klavir*). Kako autor navodi, ovim je izneveren „osnovni stav Dragstora da se, emitovanjem najpoznatijih i najpopularnijih stranica klasične muzike, dakle istinskih hitova, na najdelotvorniji način edukuju mase vernih slušalaca”⁹ Dakle, iako su u pitanju autori koji čine samo središte kanona zapadno-evropske umetničke muzike i jedan od njih je Betoven, kao paradigmatska figura ove muzičke tradicije, odnosno, autori koji čine mejnstrim umetničke muzike, njihova ‘nova’ dela nisu dočekana sa odobravanjem zato što projekti popularizacije umetničke muzike nisu imali emancipatorski efekat razumevanja muzičkog jezika i potrebe za otkrivanjem novih dela, već stvaranje navike slušanja prepoznatljivih melodija i prilagođavanje ‘numera’ umetničke muzike poznatim formatima popularne muzike. Dugogodišnji director PGP-a, Stan-ko Terzić, istakao je povodom saradnje sa Radio Beogradom, da je ideja PGP-a bila da „sva vrednija dela, za koja smatramo da treba da ostanu trajnije zapisana, ‘stavljamo’ na ploče i jedino su PGP i Radio-Beograd trenutno mecene umetničke muzike”¹⁰ Ukoliko se imaju u vidu njegove reči, jasno je da je takva ideja tokom tranzicije (političke, ekonomske i kulturalne, ali i tehnološke, koja je uticala i na promenjen status nosača zvuka), napuštena ili bar svedena na tu meru da ono što ‘vredi’ da ostane zapisano i sačuvano, jesu top liste

⁹ Зоран Станисављевић, „Изneverena очекивања“, *Политика*, 25.11.2010.

¹⁰ B. Veljković, op. cit, 4.

Dragstora ozbiljne muzike. Drugim rečima, u kontekstu tranzicije ka kapitalističkom društvu i sistemu vrednosti, nekadašnja vrednost upisana u sadržaj ove emisije u kontekstu socijalističkog društva, prevedena je u vrednost koja se meri komercijalnim uspehom.

U tom smislu, delatnost PGP-a u doba tranzicije, kada se uporedi sa delatnošću u doba socijalizma, pokazuje kako struktura institucije, odnosno, aktivnost njenih aktera, u određenom društveno-političkom kontekstu u kome se zastupaju određeni stavovi i dele uverenja o tome šta umetnička muzika jeste, oblikuje 'javni lik muzike'. Promene do kojih dolazi u institucionalnoj strukturi i miljeu u kojem ona funkcionise direktno utiču i na konstrukt onoga što će biti shvaćeno kao umetnička muzika, lokalna tradicija i 'kultura' u određenim vremensko-prostornim situacijama. Korpus dela koji se predstavlja kao *ono najbolje (the best of)* što ta kultura pruža, nije isključivo vezan za same karakteristike određenih dela, već je rezultat složenog spleta delovanja paradigme umetničke muzike, društveno-političkog uređenja, važećih kulturalnih modela i institucionalne strukture diskografske kuće koja sprovodi odluke o formiranju zvučnog muzeja reprezentativnih artefakata muzičke produkcije.

PRILOG

Tabela br. 1: Edicija *Antologija srpske muzike* (1977)

Antologija srpske muzike (1977) LP 2601–LP 2605			
Ploča / žanr	Kompozitor	Delo	Izvođači
Simfonijska muzika	Petar Konjović	Simfonijska c-moll	Simfonijski orkestar Radio televizije Beograd, dir. Mladen Jaguš
Kamerna muzika	Predrag Milošević	Gudački kvartet	Srpski gudački kvartet
	Ljubica Marić	Duvački kvintet	Beogradski duvački kvintet
	Stanojlo Rajčić	Sonata za violinu i klavir	Tripo Simonuti, violina, Olivera Đurđević, klavir
Klavirska muzika	Miloje Milojević	Četiri komada: Stara priča, Melanholično veče, U suton je ljiljan snevao, U vrtu (Bubamarina uspavanka)	Andrija Preger
	Josip Slavenski	Sonata, op. 4	Dušan Trbojević
	Marko Tajčević	Pet preludijuma	Olga Jovanović
Solo-pesma	Josif Marinković	Potok žubori Čežnja (orkestracija: Milan Ristić)	Sofija Janković Simfonijski orkestar Radio televizije Beograd dir. Davorin Županić
	Stevan Mokranjac	Lem Edim	Branko Pivnički, bas Konstantin Vinaver, klavir
	Isidor Bajić	Uspavanka mome sinu Vladimiru (orkestracija: Milan Ristić)	Milica Miladinović, sopran Simfonijski orkestar Radio televizije Beograd dir. Davorin Županić

Solo-pesma	Petar Konjović	Sabah Chanson Pesma o dvoje	Đurđevka Čakarević, mecosopran Zdenko Marasović, klavir
	Miloje Milojević	Nimfa Japan Molitva majke Jugovića zvezdi Danici	Ljiljana Molnar-Talajić, sopran Nada Vujčić, klavir
	Stevan Hristić	Lastavica	Anita Mezetova, sopran, Zdenko Marasović, klavir
		Veče na školju	Zvonimir Krnetić, tenor Zdenko Marasović, klavir
Horska muzika	Kornelije Stanković	Srpske narodne pesme: Devojka sokola Siva maglo Pade listak drenjine	Muški hor Radio televizije Beograd dir. Zlatan Vauda
	Josif Marinković	Deseto kolo	Hor Radio televizije Beograd Solisti: Irina Hajderović i Dušan Cvejić dir. Borivoje Simić
		Potočara (orkestracija Borivoje Simić)	Hor i simfonijski orkestar Radio televizije Beograd Solisti: Olga Đokić i Drago Starc dir. Davorin Županić
	Stevan Mokranjac	Ogrejala mesečina	Hor Radio televizije Beograd dir. Borivoje Simić
	Stanislav Binički	Divna noći	
	Petar Krstić	Devojka i vetar	
	Petar Konjović	Tri ženska zbora: Oj, za gorom Orošen đerdan Vragolan	Ženski hor Radio televizije Beograd dir. Borivoje Simić Olivera Đurđević, klavir

Tabela br. 2: Edicija *Savremeni domaći kompozitori*

Savremeni domaći kompozitori				
Broj ploče (LP...)	Kompozitor	Delo	Izvođači	Godina
2501	Stevan Hrišćić	Ohridska legenda (muzika iz baleta) svite I - IV	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušć	1974
2502	Ljubica Marić	Pesme prostora	Hor i orkestar RTB, dir. M. Jagušć	
2503	Mihovil Logar	Svita za gudački kvartet	Srpski gudački kvartet	
		Partita končertante	Beogradski duvački kvintet i beogradski kamerni ansambl, dir. P. Dešpalj	
2504	Enriko Josif	Simfonija u jednom stavu	Simfonijski orkestar RTB Dir. B. Simić	
2505	Dušan Radić	Vukova Srbija (svećana saborska pesma za soliste, hor i orkestar)	Hor i simfonijski orkestar RTB Dir. B. Simić Solisti: M. Čangalović, D. Cvejić, D. Janković, I. Hajdarević, A. Ivanović, R. Popović	
2506	Vitimir Trifunović	Asocijacije	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušć	1974
		Vidici, kantata za hor i orkestar	Hor i simfonijski orkestar RTB Dir. B. Simić	
2507	Josip Slavenski	Simfonija Orijenta	Hor i simfonijski orkestar RTB Dir. B. Simić Solisti: A. Ivanović, D. Cvejić, L. Ivkov, Ž. Cvejić	1974
2508	Svetomir Nastasijević	Sedam narodnih igara	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušć	1974
	Milan Bajšanski	Deset narodnih pesama	Ženski hor RTB, dir. M. Bajšanski	

2509	Ludmila Frajt	Tužbalica	Ženski hor RTB, dir. B. Simić
	Josip Kalčić	Ljudskoj solidarnosti (kantata)	Mešoviti hor i simfonijski orkestar RTB, dir. Ž. Zdravković
		Nokturno (za mešoviti hor, gitaru, orgulje, klavir i udaraljke)	Hor i instrumentalni ansambl RTB, dir. B. Simić
	Ludmila Frajt	Pesme noći (Nokturna)	Ženski hor RTB, Gudački orkestar, harfa i klavir, dir. B. Simić
2510	Predrag Milošević	Simfonijeta	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jaguš
		Sonatina	Nada Vujčić, klavir
2511	Aleksandar Obradović	Mikro-sonata, za klarinet solo	Milenko Stefanović, klarinet
		Kroz svemir, svita za simfonijski orkestar	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jaguš
	Kosta Babić	Levačka svita Zagonetke Tri madrigala	Hor RTB, dir. B. Simić
2512	Milivoje Mil. Crvčanin	Duhovna koncertna muzika iz Liturgije	Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. B. Simić Solista: I. Hajdarević
		Simfonijske varijacije i fuga na narodnu temu sa Kosova	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jaguš
2515	Mihailo Vukdragović	Svetli grobovi, kantata za bariton solo, mešoviti hor i orkestar	Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. M. Vukdragović, solista: D. Popović, bariton
		Vokalna lirika, ciklus za mecosopran i orkestar	Orkestar RTB Dir. M. Jaguš Solista: A. Ivanović
2516	Stanojlo Rajičić	Treći klavirski koncert	Zagrebačka filharmonija, dir. M. Horvat, Solista: Juri Bukov
		Koncert za fagot, gudački orkestar i klavir	Orkestar RTB Dir. M. Jaguš Solisti: B. Tumpej, fagot, N. Vujčić, klavir

2517	Milan Ristić	VIII simfonija	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušt	
		Pet komada za kamerni orkestar	Orkestar RTB Dir. M. Jagušt	
2518	Vasilije Mokranjac	I simfonija in A	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušt	
		Uvertira	Simfonijski orkestar RTB Dir. S. Hubad	
		Poema lirico		
2519	Nikola Hercigonja	Jama, Passio hominis nostri po Ivanu Goranu Kovačiću, za soliste, recitatore, mešoviti hor i orkestar	Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. B. Simić Solisti: I. Hajderović, A. Ivanović, M. Gregorač, D. Janković, M. Čangalović Recitatori: M. Stupica, J. Milićević	
2520	Vladan Radovanović	Sferoon	Hor RTB, dir. B. Simić Z. Dimitrijević-Stošić, orgulje M. Šistek, orgulje, Lj. Kostović, orgulje i klavir, Nada Kecman-Bogosavljević, klavir	
		Kamerni stav	Hor i orkestar RTB, dir. B. Simić	
		Sonora	Slovenska filharmonija, dir. U. Lajovic	
		Evolution	Beogradski kamerni ansabl, dir. M. Jagušt	
2521	Petar Ozgijan	Simfonija '75	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušt	
	Dragutin Čolić	Preludijum, fuga i postludijum		
2522	Dragutin Gostuški	Concerto accelerato, za violinu i orkestar	Beogradski kamerni ansabl, dir. M. Jagušt D. Bravničar, violina	
	Srdan Hofman	Koncertantne epizode za violinu i orkestar	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušt Jovan Kolundžija, violina	
2523	Berislav Popović	Gudački kvartet	Srpski gudački kvartet	1977
	Dejan Despić	Vinjete za duvački kvintet	Beogradski duvački kvintet	
		Divertimento za duvački kvartet		

2524	Milutin Radenković	Dvanaest prelida za klavir	Olga Jovanović	
	Zlatan Vauda	Seanse III, za mecosopran i klavirski trio	Eva Novšak-Houška, mecosopran Trio Lorenc	
Savremeni domaći kompozitori – III serija				
2581	Jovan Bandur	Jugoslovenska partizanska rapsodija	Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. B. Simić Solisti: I. Arsikin, A. Ivanović, M. Petrović	1979
	Slobodan Atanacković	Dies Glorïae (Hominis nostri invicti)	Kamerni hor i simfonijski orkestar RTB, dir. U. Lajovic Solista: L. Ivkov	
2582	Rajko Maksimović	Kad su živi zavideli mrtvima	Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. B. Simić	1979
		Iz tmine pojanja		
2583	Zoran Hristić	Darinkin dar, baletska poema Libreto: B. Božović	Simfonijski orkestar doma JNA i ženski vokalni ansambl Dir. A. Šurev	1979

Tabela br. 3:
Pojedinačna izdanja (ploče i audio-kasete)¹ objavljena do 1992. godine

Broj ploče / audio-kasete	Kompozitor	Delo	Izvođači	Godina
b.b.	Ljubomir Bošnjaković	Albanska golgota, spomen kantata za soliste, mešoviti hor i orkestar	Mešoviti hor KUD „Branko Krsmanović“, Beogradska filharmonija, dir. Ž. Zdravković Solisti: Đ. Minov, G. Jeftović	1974
2401-2403 <i>Stevan St. Mokranjac Horska muzika</i>	Stevan St. Mokranjac	Rukoveti (I – XV), Primorski napjevi, Kozar, Dve pesme iz XVI veka, Duhovna muzika (Akatist, Vozbranoj Heruvika, Statija treća, Njest svjat)	Solisti: Zora Mojsilović, Vera Popov, Radovan Popović, Branko Ristić, Dušan Cvejić, Žarko Cvejić, Nikola Mitić, Olivera Đurđević, klavir Hor RTB Dir. Borivoje Simić, Milan Bajšanski, Mihailo Vukdragović	
2432 <i>Mokranjčevi dani – nagrađene kompozicije sa konkursa „St. Mokranjac“</i>	Ludmila Frajt	Pesme rastanka	Hor RTB, dir. B. Simić	1975
	V. Špoljarić	Madrigal		
	K. Babić	Razbrajalice		
	V. Berdović	Šaljivka		
	V. Komadina	Pesme Janje Čičak		
	V. Ilić	Razboj kad tka Zakukuljeno		

¹ Serijski brojevi koji počinju brojem 2 odnose se na ploče, a ona koja počinju brojem 5 na audio-kasete.

2513 <i>Elektronski studio Radio Beograda</i>	Vladan Radovanović	Electra	Realizator autor	1974
	Paul Pignon	Hardware Performace	Realizator autor	
	Natko Devčić	Sonata	Koautor – realizator Vladan Radovanović	
	Josip Kalčić	Duboki do	Koautor – realizator Vladan Radovanović	
22-2590	Rajko Maksimović	Buna protiv dahija	Mešoviti hor i simfonijski orkestar RTB, dir. B. Simić Dečji hor (pripremio Z. Vauda) R. Marković, Lj. Tadić, B. C. i Jerinić, B. Vujić	1979
2130173	Krešimir Baranović	Simfonijeta za gudački orkestar	Gudački orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	1982
		Oblaci, ciklus pesama na stihove Dobriše Cesarića	Julijana Anastasijević, mecosopran Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
2130181	Radomir Petrović	Simfonija	Slovenska filharmonija, dir. Anton Nanut	1981
		Concerto in modo antico, per oboe e orchestra d'archi	Ljubiša Petruševski, oboa Kamerni orkestar „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović	
		Carmina Iuventutis, stihovi Đorđe Radišić	Svetlana Bojčević, sopran, Slobodan Stanković, bariton Akademijski kamerni hor „Collegium musicum“ Kamerni orkestar „Dušan Skovran“	

2130343	Ivan Jevtić	Treći gudački kvartet	Srpski gudački kvartet	
		Svita iz baleta <i>Maska crvene smrti</i>	Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jaguš	
2130688	Marko Tajčević	Liturgija za mešoviti hor, jektenija i vozglasi Dušana Miladinovića	Milivoj Petrović, tenor, Živan Saramandić, bas Beogradski madrigalisti, dir. Dušan Miladinović	
2130734 <i>Mira Jevtić plays Ivan Jevtić</i>	Ivan Jevtić	Atmosfera Sonata Večne vizije	Mira Jevtić, klavir	
2130831	Božidar Trudić	Koncert za violinu i orkestar	Tripo Simonuti, violina Simfonijski orkestar RTB, dir. Stanko Šepić	
2130904	Vitimir Trifunović	Magnifico, svečana uvertira	Simfonijski orkestar RTB, dir. Vančo Čavdarski	1986
		Koncertantna muzika		
		II simfonija		
2130912	Ingeborg Bugarinović	Rodoslov 1804, tonski venac sačinjen po stihovima Desimira Blagojevića u čast 180-godišnjice Prvog srpskog ustanka za hor flauta, harmonike, duboke gudače i ljudske glasove	Ksenija Lukić, sopran, Aleksandra Ivanović, mecosopran, Vukašin Savić, bas Gorica Popović i Ljuba Tadić, recitatori M. Mirković, V. Antonović i M. Damjanac, violončela, „Jendje“, ženska pevačka grupa, M. Đukanović, gusle B. Đurić, frula Grupa harmonika iz Kragujevca Umetnički rukovodilac, Miodrag Azanjac	1986 (snimak koncerta iz 1984)

2130998	Stevan Hristić	Opelo u b-mollu	Hor RTB, dir. Mladen Jagušt	1987
	Marko Tajčević	Četiri duhovna stiha		
2131013	Miloš Raičković	Flying Trio	Srđan Grujić, violina, Sandra Belić, violončelo, Nada Kolundžija, klavir	1987
		Dream Quartet	Ansambli Musica da Camera	
230006	Željko Brkanović	Koncert za klavir i orkestar	Vladimir Krpan, klavir Zagrebački simfoničari RTV, dir. Uroš Lajovic	1988
		Koncert za violinu i orkestar in A	Josip Klim, violina, Zagrebački simfoničari RTV, dir. Vladimir Kranjčević	
230090 <i>Milan Mihajlović Šta sanjam</i>	Milan Mihajlović	More, stihovi Nataša Mihajlović	Akademski hor „Branko Krsmanović“, dir. Darinka Matić Marović	1988 (prva numera snimak koncerta -1986)
		Šta sanjam	Akademski hot Collegium musicum, dir. Darinka Matić Marović	
		Lamentoso	Vladimir Žikić, klarinet Srboljub Žikić, violina, Aleksandar Vujić, klavir	

		Notturni	Srpski gudački kvartet „Mokranjac“ Milutin Kosanović, violina, Živojin Velimirović, violina, Petar Ivanović, viola, Ivan Poparić, violončelo, Franc Graseli, flauta, Egon Gotvald, oboa, Ernest Ačkun, klarinet, Stjepan Rabuzin, horna, Marjan Bolfan, fagot, dir. Milan Mihajlović	
230227	Vuk Kulenović	Stojanka majka knežopoljka, oratorijum komponovan na tekst istoimene poeme Skendera Kulenovića	Radmila Smiljanić, sopran, Vera Crvčanin-Kulenović, recitator Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. Vančo Čavdarski	1980
230367	Zoran Erić	Cartoon, za gudački orkestar i čembalo	Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran“, dir. Kenneth Jean	1989 (snimak prvog javnog izvođenja 1984)
		Off, za kontrabas i 12 gudača	Nebojša Ignjatović, kontrabas Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović	
		Talea Konzertstuck, za violinu i gudački orkestar	Aleksandar Pavlović, violina Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran“, dir. James Judd	(snimak prvog javnog izvođenja 1988)
		Senario, per due violoncelli	Ksenija Janković Christoph Richter	

230472	Mihovil Logar	Koncert za violinu i orkestar	Fern Rašković, klavir Simfonijski orkestar RTB, dir. Angel Šurev	1990
		Concertino za violinu i orkestar	Dragutin Bogosavljević, violina Simfonijski orkestar RTB, dir. Miodrag Janoski	
		Dve tokate	Arbo Valdma, klavir Gudači Simfonijskog orkestra RTB, dir. Mladen Jagušt	
230499	Stanojlo Rajičić	Koncert za violinu i orkestar br. 2, e-moll	Srboljub Žikić, violina Simfonijski orkestar RTB, dir. Živojin Zdravković	1990
		Varijacije za orkestar	Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
230545; 530344	Stevan St. Mokranjac	Strasna sedmica, redakcija Vojisavljić	Hor RTB, dir. Vladimir Kranjčević	1991
230622 <i>Srpska klavirska muzika XX veka</i> <i>Ameli Mišić</i>	Dejan Despić	Vinjete op. 43a Nokturno op. 5	Ameli Mišić, klavir	1992
	Marko Tajčević	Sedam balkanskih igara		
	Dušan Radić	Tri preludijuma za klavir		
	Vojislav Simić	Tokata		
	Vasilije Mokranjac	Odjeci		

2330016	Vlastimir Trajković	Deset preludija za solo gitaru	Nemanja Trifunović, gitara	1982
		Arion, Le Nuove Musiche per Chitarra ed Archi	Vera Ogrizović, gitara, Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović	
		Duo za klavir i orkestar	Gorazd Herman, klavir Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jaguš	
2330024	Vuk Kulenović	Ikar, simfonijski postludijum	Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jaguš	1982
		Slovo o svetlosti, za sopran, klavir i orkestar	Radmila Smiljanić, sopran, Vladimir Krpan, klavir Hor i Zagrebački simfoničari Radio televizije Zagreb Dir. Igor Kuljerić	
2330164	Žarko Mirković	Pisma, ciklus posveta za soliste, kamerni ansambl, ženski hor i elektroniku	Vjera Miranović-Mikić, sopran Petar Banićević, narator, Branko Seferović, narator, ženski hor i kamerni ansambl Muzičke akademije u Titogradu, dir. Darinka Matić Marović Radovan Popović, asistent dirigenta Vladan Radovanović, elektronika Zoran Jerković, zvuk Boško Vujačić, gusle	1986

2330210	Rajko Maksimović	Testament vladike crnogorskog Petra Petrovića Njegoša, za solo bas, hor i orkestar	Vukašin Savić, bas Akademiški hor „Branko Krsmanović“ Kamerni orkestar „Dušan Skovran“ Dir. Darinka Matić Marović Tekst govori Miloš Žutić	1987 (snimak koncerta)
5130085	Stevan St. Mokranjac	Liturgija	Hor Collegium Musicum, dir. V. Ilić, solisti: Živadin Đorđević tenor i Dr Miloš Erdeljan, bas	1984
530115	Ivan Jevtić	Zadužbine Kosova. Simfonijske slike za veliki orkestar, hor i soliste	Aleksandra Ivanović, mecosopran, Dragoslav Ilić, tenor Dragoslav Aksentijević-Pavle, bariton Branislav Jerinić, recitator Hor i Simfonijski orkestar RTV Beograd Dir. Vančo Čavdarski	1989
530166	Rajko Maksimović	Pasija svetog kneza Lazara	Miloš Žutić, Ivan Tomašev, Aleksandra Ivanović, Slobodan Stanković, Dragoslav Aksentijević-Pavle, Akademiški hor Branko Krsmanović, Hor i Simfonijski orkestar RTV Beograd, Dir. Darinka Matić Marović	1989

530190 <i>Aspects de la musique Yougoslave. Quatre oeuvres concertantes de compositeurs Serbes</i>	Ljubica Marić	Concerto Byzantin pour piano et orchestre	Olga Jovanović piano, Orchestre Philharmonique de Belgrade, dir. Oskar Danon	1989
	Vitomir Trifunović	Concerto pour violon et orchestre	Fern Rašković, violon, Orchestre Philharmonique de Belgrade, dir. Mladen Jagušt	
	Aleksandar Obradović	Concerto pour violoncelle et orchestre	Jehuda Hanani, violoncello, Orchestre Philharmonique de Belgrade, dir. Vladimir Fedosejev	
	Stanojlo Rajčić	Concerto pour basson, orchestre a cordes et piano	Božidar Tumpej, basson, Nada Vujčić, piano, Orchestre Philharmonique de Belgrade, dir. Mladen Jagušt	

Tabela br. 4: Dvostruki, trostruki i četvorostruki albumi

Broj ploče	Kompozitor	Delo	Izvođači	Godina
3130010 (2 ploče)	Zoran Hristić	Korak, koreotorijum, inspirisan poezijom Branka Miljkovića	Vokalni solisti: Radmila Smiljanić, Aleksandra Ivanović, Miroslav Čangalović, Dragan Laković i Slobodan Stanković, Beogradska filharmonija, dir. Angel Šurev	1980
3130037 <i>Elektronski studio Radio Beograda</i> (2 ploče)	Paul Pignon	Hendrix	Realizator autor	
	Ludmila Frajt	Nokturno	Realizator autor	
	Lojze Lebič	Atelje 2	Koautor-realizator Paul Pignon	
	Vladan Radovanović	Audiospacial	Realizator autor	
	Dragoslav Ortakov	Eleorp	Koautor-realizator Paul Pignon	
	Miloš Petrović	Lei parla Italiano	Realizator autor	
	Josip Magdić	Apeiron E	Koautor-realizator Paul Pignon	
3130061 (2 ploče)	Aleksandar Obradović	II simfonija	Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	1984
		III simfonija (Mikrosimfonija) za simfonijski orkestar i stereo magnetofon	Simfonijski orkestar Radio televizije Ljubljana, dir. Samo Hubad	
		V simfonija (Intima)	Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
		Koncert za klarinet i gudački orkestar	Milenko Stefanović, klarinet Gudački orkestar RTB, dir. Vančo Čavdarski	
		Koncert za violončelo i orkestar	Yehuda Hanani, violončelo (SAD) Simfonijski orkestar RTB, dir. Vladimir Fedosejev (SSSR)	

3130118 (2 ploče)	Ljubica Marić	Muzika oktoiha 1, za simfonijski orkestar	Simfonijski orkestar RTB, dir. O. Danon, Z. Marasović, klavir	
		Prag sna, kamerna kantata	Kamerni orkestar RTB, dir. O. Danon, D. Nikolić, alt/ sopran, J. Miličević, recitator	
		Ostinato super thema octoicha	Kamerni orkestar RTB, dir. O. Danon, Lj. Marić, klavir J. Pikelj, harfa	
		Pasakalja, za simfonijski orkestar	Beogradska filharmonija, dir. O. Danon	
		Vizantijski koncert, za klavir i orkestar	Beogradska filharmonija, dir. O. Danon O. Jovanović, klavir	
		Pesme prostora, kantata za mešoviti hor i simfonijski orkestar	Hor i orkestar RTB, dir. M. Jaguš	
3130126 (2 ploče)	Dušan Radić	Divertimento za gudački orkestar, vibrafon i udaraljke, op. 7, br. 1	Solista: Boris Bunjac Kamerni orkestar „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović	1987
		Bagatele za duvački kvintet, op. 13, br. 4	Beogradski duvački kvintet	
		Transfiguracije za harfu i gudački orkestar, op. 22, br. 1	Milica Barić, harfa Kamerni orkestar „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović	
		Skice za kamerni ansambl, op. 14, br. 1		
		Dve simfonijske slike za veliki orkestar, op. 16	Solo-violina Alemko Beloti Beogradska filharmonija, dir. Oskar Danon	
3130142 (2 ploče)	Ljubomir Brangjolica	Dubrovačka legenda, balet u dva čina	Zagrebački simfoničari RTV Zagreb	1987

330043 (3 ploče)	Rudolf Brucci	Gilgamesh, opera u tri čina, libreto po sumersko-babilonskom epu	Nikola Mitić, Slavoljub Kocić, Vjera Miranović Mikić, Ilona Kantor, Aleksandra Ivanović, Gordana Kojadinović, Branka Oklješa, Aleksandar Đokić, Olga Savović, Dragoslav Ilić Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	1989
3330036 (4 ploče)	Stevan St. Mokranjac	Rukoveti (I-XV) Primorski napjevi Kozar Opelo Liturgija	Solisti: Karolj Kolar, Jovo Reljin, Radovan Popović, Zoran Popović, Nikola Mitić, Stevan Strunjašević, Irina Arskin, Vlado Mikić, Zorica Dimitrijević Stošić, klavir, Hor RTB, dir. Mladen Jagušt	1981
3330044 (4 ploče)	Petar Konjović	Koštana	O. Đokić, D. Zubović, D. Popović, Ž. Milosavljević, V. Maksimović, G. Jevtović, Z. Krnetić, O. Milošević, T. Stasjenko, M. Čangalović, A. Ivanović, Đ. Čakarević, A. Đokić, G. Minov, D. Janković, Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	1983

BIBLIOGRAFIJA

Arnautović, Jelena, *Između politike i tržišta: Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 2012.

Atali, Žak, *Buka: ogled o političkoj ekonomiji muzike*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2007.

Barthes, Roland, „Musica Practica”, u: Roland Barthes, Stephen Heath (ed.), *Image, Music, Text*, Fontana Press, London, 1977.

Beard, David and Gloag, Kenneth, *Musicology: The Key Concepts*, Routledge, London and New York, 2005.

Benjamin, Valter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“ u: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

Brigs, Adam i Kolbi, Pol (ur.), *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005.

Buch, Esteban, *Beethoven's Ninth: a political history*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003.

Burkholder, J. Peter, „Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years“, *The Journal of Musicology*, Vol. 2, No. 2 (Spring, 1983). <http://www.jstor.org/stable/763802>. [14.03.2016.]

Burnham, Scott, *Beethoven Hero*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1995.

Danto, Arthur, „The Artworld”, *Journal of Philosophy*, vol.

61, no. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-Fifth Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571–584.

DeNora, Tia, *Beethoven and the Construction of Genius: Music Politics in Vienna 1792–1803*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997.

Dickie, George G., „What is Art? An Institutional Analysis”, u: W. E. Kennick (ed.), *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979, 82–93.

Драгутиновић, Бранко, Милетић, Гојко, Јовановић, Рашко В., *Бела књига о опери*, Народно позориште у Београду, Београд, 1970.

Ђаковић, Богдан, „Појава нових звучних издања православне духовне музике као одраз данашњег стања овога жанра у нас“, u: Весна Микић, Татјана Марковић (ур.), *Музика и медији. Шести међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело, Београд, 14. до 17. новембра 2002*, Факултет музичке уметности у Београду, 2004.

Ђорђевић, Marko, *Institucionalna kritika i problem subjektivizacije u savremenoj umetnosti*, Fakultet za medije i komunikacije i Orion Art, Beograd, 2015.

Ђукић, Др Весна, *Држава и култура: Студије савремене културне политике*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, Београд, 2010.

Foster, Hal, *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, VBZ, Zagreb, 2006.

Gatalica, Aleksandar, *Deset godina Dragstora ozbiljne muzike*, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 1990.

Глувић, Томислав, „Музика и масовни медији“, *Pro musica*, br. 102–103, Београд, 1980.

Goehr, Lydia, *Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1992.

Gould, Glenn, „The Prospects of Recording“ u: Christoph Cox and Daniel Warner (eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum, New York, London, 2009.

Јакшић, Ђура, „Грамофонске плоче у Србији“, *Pro musica*, br. 100, Београд, 1979.

Јакшић, Ђура, „Култура се мора борбеније поставити против свих облика лажне културе и некуса... – али како?“, *Pro musica*, br. 120, Београд, 1983.

Јакшић, Ђура, „Чија је брига напредак музичке културе, а чија одговорност њено заостајање?“, *Pro musica*, br. 121, Београд, 1984.

Katz, Mark, *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, University of California Press, Los Angeles, London, 2010.

Kun, Tomas S., *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Београд, 1974.

Maglov, Marija, „The Vienna New year’s Concert as a media phenomenon“, *New Sound: International Magazine for Music*, No. 41, 2013.

Maglov, Marija, „Izdanja ozbiljne muzike u PGP-RTB/ PGP-RTS-u: Licencna izdanja“, u: Dragan Žunić i Miomira M. Đurđanović (ur.), *Balkan Art Forum, Prvi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem Umetnost i kultura danas*, Fakultet umetnosti, Univerzitet u Nišu, 2014.

Maglov, Marija, „Transition in music industry: Editions of classical music in PGP-RTS“, *Musical Practices – Continuities and Transitions, The Twelfth International Conference of the Department of Musicology*, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 23–26 April 2014.

Маглов, Марија, „Популаризација озбиљне музике на програмима Радио Београда и у издаваштву ПГП РТС-а“, u: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2015.

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

Marković, Predrag J., *Trajnost i promena: društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

Михалек, Душан, „Строго контролисани радио“, у: Весна Микић, Татјана Марковић (ур.), *Музика и медију. Шести међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело, Београд, 14. до 17. новембра 2002*, Факултет музичке уметности у Београду, 2004.

Nikolić, Sanela, *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2015.

Obradović, Aleksandar, „Četiri najteže godine u radu Saveza kompozitora“ у: *SAKOJ 1950–1970*. Beograd, s.a.

Obradović, Aleksandar, „Neki elementi vrednovanja muzičkog dela u praksi“ у: Nenad Turkalj i dr. (ur.) *Kongres Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije, SOKOJ*, Zagreb, 1977.

Pearson, Roberta F. and Simpson, Philip (eds.), *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Routledge, London, New York, 2001.

Petrov, Ana, „Koncert kao građanska institucija“, *Sociologija: časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju: organ Jugoslovenskog sociološkog društva i Sociološkog odeljenja Instituta društvenih nauka*, vol. 53, no. 2, 2011.

Plavša, Dušan, „Dela jugoslovenskih kompozitora u medijima reprodukcije (radio, televizija, gramofonske ploče i kasete)“ у: Nenad Turkalj i dr. (ur.) *Kongres Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije, SOKOJ*, Zagreb, 1977.

Попов И., „Музика – невоља или срећа“, *Pro musica*, br. 102–103, Београд, 1980.

Radisavljević, Sanela, „Glen Guld: pijanizam u doba medi-ja“, u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009.

S. n, „Симфонијску музику жели 35 одсто слушаца!“, *Pro musica*, br. 126, Београд, 1985.

S. n, „Шест милиона плоча и касета ППП-а“, *Pro musica*, br. 126, Београд, 1985.

S.n, „Агресивне ЕП поруке“, *Борба*, 1982.

Sablić, Zagorka, „Umetnička muzika u našem društvu danas“ u: *Muzičko stvaralaštvo i kritika*, Marksistički centar Organizacije СК u Beogradu, Beograd, 1982.

Samson, Jim, „Canon“ u: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Simić Mitrović, Darinka, *Da capo all' infinito*, Biblioteka Radio Beograda, Beograd, 1988.

Срећковић, Биљана, „Радио Београд у контексту модернизације српског друштва између два рата“, *Нови звук: Интернационални часопис за музику*, бр. 29, Београд, 2007.

Станисављевић, Зоран, „Изневерена очекивања“, *Политика*, 2010.

Stojković, Milica, „Dragstor u Negotinu“, *Informator RTB*, 1990.

Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Orion Art, Beograd, 2010.

Veljković, B., „Intervju sa Stankom Terzićem“, u: *Informator RTB*, 1986.

Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде”, *Музички талас*, Београд, IX, бр. 30–31, 2002.

Weber, Jerome F., „Discography”, u: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Yanal, Robert J., *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1994.

Zagorski-Thomas, Simon, *The Musicology of Record Production*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

Žanetić, Nikola, „Pogubni znak jednakosti između kulture i zabave” u: *Muzičko stvaralaštvo i kritika*, Marksistički centar Organizacije CK u Beogradu, Beograd, 1982.

Zlatic, Slavko, „Aktualna pitanja tkzv. masovne muzičke kulture (Širenje muzičke kulture kao zadatak omasovljavanja)” u: Nenad Turkalj i dr. (ur.) *Kongres Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije*, SOKOJ, Zagreb, 1977.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.011.2(497.11)“19”
658.1:681.84/.85]:78.011.2(497.11)“1968/1994”

МАГЛЮВ, Марија, 1989-

The Best of : umetnička muzika u PGP-u / Marija
Maglov. - Beograd : Fakultet za medije i komunikacije,
2016 (Novi Sad : Artprint). - 132 str. :
ilustr. ; 25 cm. - (Biblioteka Nova humanistika)

“Ova knjiga predstavlja prerađenu i dopunjenu verziju
master rada ‘Ozbiljna muzika na pločama u izdanju
PGP-RTB/PGP-RTS-a (1968-1994)’ odbranjenog na
Katedri za muzikologiju Fak. muzičke umetnosti u
Beogradu 2013. godine” --> str. [5]. - Tiraž 300. -
Napomene i bibliografske reference uz tekst. -
Bibliografija: str. 127-132.

ISBN 978-86-87107-68-7 (FMK)

a) Радио телевизија Београд (Београд). Продукција
грамофонских плоча - Уметничка музика - Издања -
1968-1994 b) Уметничка музика - Југославија - 20в

COBISS.SR-ID 225666316