

ЧАСОПИС
М

МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

Музика и криза

Music and Crisis



2016

II(21)

МУЗИКОЛОГИЈА
Часопис Музиколошког института САНУ

MUSICOLOGY
Journal of the Institute of Musicology SASA

II (21)

2016

Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности



Institute of Musicology
Serbian Academy of Sciences and Arts

MUSICOLOGY

Journal of the Institute of Musicology SASA

II (21)

Editorial council

Dejan Despić, Jim Samson (London), Albert van der Schoot
(Amsterdam), Jarmila Gabrielová (Prague)

Editorial board

Aleksandar Vasić, Danka Lajić Mihajlović, Biljana Milanović,
Melita Milin, Vesna Peno, Katarina Tomašević

Editor-in-chief

Jelena Jovanović

Editor of the Main Theme

Ivana Medić

Editorial assistant

Jelena Janković-Beguš

The Reviewers

Dejan Despić, Svetislav Božić, Melita Milin, Nadežda Mosusova,
Naila Ceribašić, Sonja Marinković, Katarina Tomašević, Vencislav Dimov,
Dragana Stojanović-Novičić, Srđan Atanasovski, Ivana Medić,
Tatjana Marković, Branka Radović, Vesna Peno, Aleksandar Vasić,
Emina Kopas-Vukašinović, Nikola Dedić, Srđan Teparić, Valerija Kanački,
Biljana Milanović, Jasna Veljanović, Jelena Janković-Beguš,
Jelena Jovanović, Mladen Marković, Petar Jevremović

МУЗИКОЛОГИЈА

Часопис Музиколошког института САНУ

II (21)

Уређивачки савет

Дејан Деспић, Цим Семсон (Лондон), Алберт ван дер Схоут (Амстердам),
Јармила Габријелова (Праг)

Редакција

Александар Васић, Данка Лајић Михајловић, Биљана Милановић,
Мелита Милин, Весна Пено, Катарина Томашевић

Главни и одговорни уредник

Јелена Јовановић

Уредник Теме броја

Ивана Медић

Секретар редакције

Јелена Јанковић-Бегуш

Рецензентски тим

Дејан Деспић, Светислав Божић, Мелита Милин, Надежда Мосусова,
Наила Церибашић, Соња Маринковић, Катарина Томашевић, Венцислав
Димов, Драгана Стојановић-Новичић, Срђан Атанасовски, Ивана Медић,
Татјана Марковић, Бранка Радовић, Весна Пено, Александар Васић,
Емина Копас-Вукашиновић, Никола Дедић, Срђан Тепарић, Валерија
Каначки, Биљана Милановић, Јасна Вељановић, Јелена Јанковић-Бегуш,
Јелена Јовановић, Младен Марковић, Петар Јевремовић

Београд 2016.

Часопис Музикологија је рецензирани научни часопис који издаје Музиколошки институт САНУ (Београд) од 2001. године. Посвећен је истраживању музике као естетичког, културног, историјског и друштвеног феномена. Поред примарне оријентисаности на музиколошка и етномузиколошка разматрања, часопис је отворен према различитим сродним или мање сродним дисциплинама (историја, историја уметности и књижевности, етнологија, антропологија, социологија, комунологија, семиотика, психологија музике итд.) као и према интердисциплинарним подухватима. Излази два пута годишње. Обавештења о позивима за радове као и упутства за израду прилога налазе се на адреси:

<http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/MuzikologijaR.htm>.

The journal *Musicology* is a peer-reviewed scientific journal published by the Institute of Musicology SASA (Belgrade) since 2001. It is dedicated to the research of music as an aesthetical, cultural, historical and social phenomenon. It is primarily focused on musicological and ethnomusicological research, but it also favours approaches from diverse scientific disciplines (history, history of art and literature, ethnology, anthropology, sociology, comunicology, semiotics, music pshychology etc.) as well as interdisciplinary projects. It is published semianually. Call for papers and instructions for authors can be found on the following address:

<http://www.music.sanu.ac.rs/English/MuzikologijaR.htm>.

Издавач / Publisher

Музиколошки институт САНУ / Institute of Musicology SASA

Кнез Михаилова 36/IV, Београд / Belgrade

<http://www.music.sanu.ac.rs/>

и-мејл / e-mail: music_inst@music.sanu.ac.rs; muzikologija@yahoo.com

Лектори и преводиоци / Proofreaders and translators

Александра Антић (српски језик / Serbian), Esther Helajzen, Ивана Медић (енглески језик / English).

Дизајн / Design

Јован Глигоријевић

Графичка обрада / Layout

Владимир Миновић

Штампа / Printed by

Colorgrafx, Београд / Belgrade

Тираж / Circulation

200

Часопис је у целини индексан у

<http://www.doiserbia.nb.rs/>, <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/> као и у међународној бази података ProQuest.

The journal is indexed in

<http://www.doiserbia.nb.rs/>, <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/> and in the international database ProQuest.

Објављивање часописа помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Министарство културе Републике Србије.

The publication of the journal is financially subsidized by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, and Ministry of Culture of the Republic of Serbia.

Садржај / Contents

<i>Реч уредника</i>	7
<i>Editors' Foreword</i>	9

Тема броја: Музика и криза *The Main Theme: Music and Crisis*

ИВАН МИЛЕНКОВИЋ, Музика и криза.....	15
IVAN MILENKOVIĆ, Music and Crisis.....	26
КРИСТИНА ПАРЕЗАНОВИЋ, Организација наставе солфеџа у Србији од друге половине XIX века до данас – достигнућа и тековине.....	27
KRISTINA PAREZANOVIĆ, The Organisation of Solfège Pedagogy in Serbia from the Second Half of the 19th Century until Today – Achievements and Attainments.....	50
СРЂАН ТЕПARIЋ, Overcoming the Crisis of Tonality – Resemantised Tonality of Modernism	51
СРЂАН ТЕПARIЋ, Превазилажење кризе тоналитета: ресемантизовани тоналитет модернизма	62
КАТУ ROMANOU, Crisis Concealing Light	63
КЕТИ РОМАНУ, Криза прекрива светлост	70
МИЛАН МИЛОЈКОВИЋ, <i>A Peasant's Interview with a Foreign Journalist</i> by Predrag Milošević in Relation to the Question of Socialist Realism in the History of Serbian Music	71
МИЛАН МИЛОЈКОВИЋ, <i>Разговор сељака са страним новинаром</i> Предрага Милошевића у односу на питање социјалистичког реализма у историји српске музике	83

Varia

ИВАНА ВУКСАНОВИЋ, Усуд постмодерног света: о <i>Melancholy</i> и <i>Rebellion</i> Милана Михајловића.....	87
IVANA VUKSANOVIĆ, The Fate of the Postmodern World: on <i>Melancholy</i> and <i>Rebellion</i> by Milan Mihajlović	107

ANNA G. PIOTROWSKA, The Place of ‘Russian Music’ on the Multicultural Map of Europe	109
АНА Г. ПИОТРОВСКА, Место „руске музике” на мултикултурној мапи Европе.....	122
LEON STEFANIJA, Radio Ljubljana and its Musical Policies 1928–1941	123
ЛЕОН СТЕФАНИЈА, Радио Љубљана и његове музичке политике 1928–1941.....	139
ECKENARD PISTRICK, Listening to “the Human Without a Soul” – Outline for an Audience-Centred History of Broadcasting in Communist Albania	141
ЕКЕХАРД ПИСТРИК, Слушати „човека без душе” – оквир за историју радиодифузије у комунистичкој Албанији са усмерењем на публику.....	155
САБИНА ХАЦИБУЛИЋ, Улазак у Коларчеву задужбину: културна делатност и музичка публика	157
SABINA HADŽIBULIĆ, The Entry to Kolarac Foundation: Cultural Activity and Music Audience.....	173
ОЛГА ВАСИЛЬВНА БОЧКАРЕВА, Интерпретација класических музикалних произведених у полској и руској анимацији као основа творческог дијалога.....	175
OL’GA VASIL’EVNA BOCHKAREVA, The Interpretation of Classical Music in Polish and Russian Animation as a Basis for Creative Dialogue	184
АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ, Музикографија <i>Весника Јужнословенског певачког савеза</i> (1935–1938)	185
ALEKSANDAR VASIĆ, Literature on Music in the <i>Southslavic Choral Union Herald</i> (1935–1938).....	200

Научна критика и полемика Discussions and Polemics

КАТАРИНА ТОМАШЕВИЋ, Путоказ ка безвременом. Поводом књиге <i>На крају пута</i> академика Дејана Деспића. Београд: САНУ, Посебна издања, Књига DCLXXXI, Одељење ликовне и музичке уметности, Књига 12 (акад. М. Лојаница, ур.), 2015.	203
ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ-БЕГУШ, Силви Нисефор, <i>Иван Јевтић. Композитор на путевима слободе</i> . Београд: САНУ и PAIDEIA, 2016.	212
IVANA MEDIĆ, Ana Petrov, <i>Rethinking Rationalization: Evolutionism and Imperialism in Max Weber’s Discourse on Music</i> , Vienna: Hollitzer Verlag, 2016.	215

DRAGANA STOJANOVIĆ, Ivana Medić and Katarina Tomašević (eds.) <i>Beyond the East-West Divide: Balkan Music and Its Poles of Attraction</i> , Belgrade: Institute of Musicology and Department for Fine Arts and Music of the SASA, 2015.....	218
БОЈАНА РАДОВАНОВИЋ, Ивана Медић (ур.), <i>Радио и српска музика, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015.</i>	221
ANDRÁS RÁNKI, <i>Musicological Conference on the 90th birthday of György Kurtág</i> , Institute of Musicology, Research Centre for Humanities, Hungarian Academy of Science, Budapest, 2–3 June 2016.....	225
NICK GREEN, Selena Rakočević, <i>Traditional Dances of the Serbs in Banat. An Anthology. Ethnochoreological field research video recordings</i> , multimedial DVD, Belgrade: CIOTIS, 2014.	228

РЕЧ УРЕДНИКА

Година која је на измаку, 2016. је на глобалном нивоу перципирана као година обележена бројним кризама – политичким, војним, избегличким, финансијским... Подстакнути тиме, број 21 посветили смо теми односа музике и кризе, схваћене у најширем смислу. Аутори који су се одазвали нашем позиву промишљају музику и кризу на различите начине и у различитим друштвеним и културним контекстима. У тексту који отвара Тему броја, филозоф Иван Миленковић кризу разуме као самопокретачки погон уметности, а самопроизвођење кризе као услов могућности кретања у уметности. Полазећи од констатације да се Србија у XIX веку налазила у дубокој кризи по питању укупног образовања становништва, услед неповољних историјских околности, Кристина Парезановић истражује развој музичке педагогије и наставе солфеђа у Србији од XIX века до данас, разматрајући хронологију институционализације музичког образовања у Србији и утицај западно-европске уметничко-педагошке праксе на домаћу музичку педагогију. Кети Роману указује да је период после пада војне хунте 1974. године, који се у савременој грчкој историји сматра раздобљем велике друштвене и финансијске кризе, заправо био период процвата музичког живота у Грчкој, током којег су основане бројне музичке институције, а композитори третирани као национални хероји. Срђан Тепарић разматра кризу тоналитета идентификовану у првим деценијама XX века и уводи појам ресемантизације да би показао како је тоналност превазишла наводну кризу и истовремено донела нов квалитет музици модернизма. Пажњу Милана Милојковића привукла је стваралачка криза иницирана наметањем идеологије социјалистичког реализма непосредно након Другог светског рата. Милојковић анализира позицију Предрага Милошевића као модернистички опредељеног ствараоца који, међутим, покушава да усвоји поједине постулате социјалистичког реализма, како на нивоу композиционо-техничких средстава, тако и у погледу избора теме и текстуалног предлошка, који проблематизује положај сељака у послератној Југославији.

Традиционално, рубрика *Varia* доноси радове разноврсне тематике. Доследна пракса објављивања студија посвећених композицијама истакнутих српских композитора настављена је публиковањем текста Иване Вуксановић. У ауторкином фокусу су два нова дела Милана Михајловића, *Меланхолија* (2014) и *Револт* (2015). Поред њихове међусобне сродности у композиционо-техничком и структурном погледу, као и у њиховим интертекстуалним односима, у раду су сагледане и карактеристике укупног досадашњег композиторског опуса. Рад Ане Пјотровске третира проблематику места и улоге руске музике и њеног поимања од

стране руских и европских музичких писаца, у контексту мултикултурне Европе. Теме везане за медије у одређеним историјским и друштвено-политичким контекстима XX века у југоисточној Европи разматрају се у два рада: Леон Стефанија пише о политици музичког програма Радио Љубљане у годинама пре Другог светског рата (1928–1941), а Екехард Пистрик о улози музике у радио емисијама у комунистичкој Албанији, из времена Енвера Хоџе. Публици концерата Велике дворане Задужбине Илије Милосављевића Коларца у Београду поклоњена је пажња у студији Сабине Хаџибулић; социолошком анализом обрађени су подаци везани за музичку публику ове значајне институције српске културе током прве деценије XXI века. Рад Олге Бочкарјове анализира третман уметничке музике у жанру цртаног филма као виду прожимања различитих стваралачких приступа, на примерима остварења пољских и руских аутора из друге половине и с краја XX века. Најзад, студија Александра Васића је посвећена „Веснику Јужнословенског певачког савеза“ са потпуном библиографијом радова у овом значајном листу.

У рубрици *Научна критика и полемика* објављена су два рада посвећена остварењима двојице српских композитора и академика: први, о књизи *На крају пута* Дејана Деспића, и други – о монографији Силви Нисефор посвећеној композиторском стваралаштву Ивана Јевтића. Следе критички осврти на најновију монографију Ане Петров, на два зборника радова у издању Музиколошког института САНУ (*Beyond the East-West Divide*, ур. К. Томашевић и И. Медић; *Радио и српска музика*, ур. И. Медић), на конференцију посвећену животу и стваралаштву мађарског композитора Ђерђа Куртага, одржану у јуну 2016. године – и на једно етнокоролошко мултимедијално ДВД издање ауторке Селене Ракочевећ.

EDITORS' FOREWORD

The year 2016 was globally perceived as the year marked by numerous crises — political, military, refugee, financial... Inspired by this, we decided to dedicate our Vol. 21 to the relationship between music and crisis, understood in the broadest sense. The authors who have responded to our call for papers discuss music and crisis in different ways and in various social and cultural contexts. In the text that opens up this issue, the philosopher Ivan Milenković understands the crisis as a self-moving drive of the arts, and the auto-production of the crisis as the condition that enables the arts to move forward. Starting from the thesis that Serbia in the 19th century found itself in a profound crisis with respect to the total level of education of its populace, caused by the unfavorable historical circumstances, Kristina Parezanović investigates the development of music pedagogy and the teaching of solfeggio in Serbia from the 19th century until the present day, whilst presenting the chronology of the institutionalization of music education in Serbia and the influence of the West European artistic and pedagogical practices onto Serbian music pedagogy. Katy Romanou argues that the period after the downfall of the military dictatorial regime in 1974, which is considered as a period of great social and financial crisis in the contemporary Greek history, was actually the period of flourishing of Greek musical life, during which many music institutions were founded, and composers were treated as national heroes. Srdjan Teparić analyzes the crisis of tonality, as identified in the first decades of the 20th century, and introduces the notion of resemantization, in order to demonstrate how tonality overcame the alleged crisis and simultaneously brought a new quality to modernist music. Milan Milojković pays attention to the creative crisis initiated by the introduction of the ideology of socialist realism immediately after World War II. He analyzes the position of Predrag Milošević as a composer inclined to modernism, who nevertheless attempted to adopt some postulates of socialist realism, both at the level of the choice of compositional-technical means and at the level of the selection of the subject matter and the lyrics which problematize the peasants' position in the postwar Yugoslavia.

According to the journal's tradition, rubric *Varia* contains articles researching to different topics. The series of articles dedicated to the outstanding Serbian composers' works in this journal has continued, this time by publishing Ivana Vuksanović's article focused on two new compositions of Milan Mihajlović: *Melanholija (Melancholy, 2014)* and *Revolt (Rebellion, 2015)*. She pays attention to their mutual kinship in compositional, technical, and structural aspect, as well as in their intertextual relations, and also reveals the characteristics of the composer's opus as a whole. Anna Piotrowska's paper treats the problematic of the place and role of Russian music and the

way it was understood by Russian and European musical writers, in the context of multicultural Europe. The subjects connected to the media and music in Southeast Europe in specific historical and socio-political contexts of the 20th century are discussed in two articles: Leon Stefanija writes about the musical policy of the Radio Ljubljana (Slovenia) in the years that preceded the World War II (1928–1941), and Eckehard Pistrick dedicates his article to the role of music in radio program in communist Albania in the period of Enver Hoxha rule. In the study by Sabina Hadžibulić the attention has been paid to the audience of the concerts in the Great Hall of the Ilija Milosavljević Kolarac's Foundation in Belgrade. The data about musical audience of this prestigious Serbian cultural institution in the period of the first decade of the 21st century have been elaborated through sociological analyses. The paper by Ol'ga Bochkareva shows the treatment of art music in cartoons as a type of synergy of different creative approaches, through the examples of Polish and Russian authors' works from the second half and the end of the 20th century. Aleksandar Vasić's study is dedicated to the *South Slavic choral union herald* and is accompanied by a complete bibliography of articles in this significant journal.

In the rubric *Discussion and Polemics*, there are two papers dedicated to Serbian composers' and academics' works: the first one is about the book *At the End of the Journey* by Dejan Despić, and the other – on the monography written by Sylvie Nicefor about Ivan Jevtić's life and career. There are also review articles about Ana Petrov's monography, and two collections of papers published by the Institute of Musicology SASA (*Beyond the East-West Divide*, eds. K. Tomašević and I. Medić, and *Radio and Serbian Music*, ed. I. Medić); also, about the conference dedicated to the life and work of György Kurtág, held in Budapest in June 2016, and the multimedial DVD ethnochoreographical edition by Selena Rakočević.

Музика и криза

Music and Crisis

DOI:
UDK:

Музика и криза

Иван Миленковић
Трећи програм Радио Београда¹

Апстракт

У овом прилогу аутор кризу разуме у модерном смислу, не као претњу, већ као самопокретачки погон уметности. Утолико криза није оно што уметности долази споља, што је погађа као болест или временска непогода, већ је увек реч о самопроизвођењу кризе као услову могућности кретања у уметности. Аутор анализира најпре појам представе и четири корена довољног разлога као конзервативни и конзервирајући елемент уметности и супротставља им кризу, односно самопроизвођење кризе као оно што се опире склеротизовању уметничких облика. У музици се тај однос између окоштале, „оприродњене” структуре и онога што ту и такву структуру разграђује види у односу између хармоније и дисхармоније. Оног тренутка када хармонија истакне претензију на природност, дакле на вечност и истину, пале се лампице за узбуну указујући на парализу музичке структуре и потребу за деконструктивном интервенцијом дисхармоније, атоналности или дисонанце.

Кључне речи

Представа, музика, криза, хармонија, дисхармонија, Делез, Адорно, идентитет, разлика

Традиционални појам кризе претпостављао је два елемента: 1) криза долази споља, као бактерија која упада у организам, пробија његов одбрамбени систем и кроз болест уводи га у кризу, и 2) криза захтева разрешење. Утолико би криза музике долазила из немужичких сфера и тек под спољашњим притисцима – рат, промена политичког уређења, напуштање пређашње културне парадигме – стара би музичка форма попуштала, након чега би настајали нови облици. Модерни појам кризе, међутим, заједно с променом легитимизујуће парадигме, заједно, дакле, са „смрћу бога” – извор наших радњи, нашег мишљење, наших живота уопште, није више трансцендентни ауторитет, већ се покретач проналази у иманентној сфери, у субјекту, што значи да сада човек преузима судбину у своје руке – више се не разуме као оно што споља долази субјекту, што га напада из несубјективне сфере, по моделу бактерије која уноси болест, већ се извор кризе проналази у самом субјекту. Субјект сам производи кризу. Тиме се губи и други традиционални елемент појма кризе, наиме криза не мора бити разрешена, што значи да је могуће мислити и перманентну кризу. То, даље, значи да је музика, сада, у стању да кризу произведе из себе саме, да са

¹ ives_bg@yahoo.fr

трона свргне хармонију као „природни” и, на неки начин, трансцендентни извор легитимности и трајања и у игру уведе дисхармонију као елемент који није непријатељ музике, већ је покретач савремених музичких облика. У другом појмовном режиму: музика се одваја од поретка представе као онога што је већ дато, што музици претходи и чему музика придолази, или му се прилагођава, и стиче аутономију у стварању нових музичких облика. Због тога је потребно испитати, најпре, поредак представе у који се удобно смешта хармонија, потом увести савремени појам кризе, видети на који начин сама музика производи кризу и како се то одражава на схватање хармоније, те показати да је самопроизвођење кризе иманентно музици самој.

Поредак представе

Исписује Карл Уве Кнаусгор, пасионирани слушалац музике, у другом тому своје генијалне саге о обичном, једно од најопштијих места о музици: „Stendal je napisao da je muzika najviši oblik umetnosti i da svi drugi oblici, u suštini, teže da budu muzika. To je, naravno, platonska ideja, sve druge vrste umetnosti odražavaju nešto drugo, muzika jedina postoji sama po sebi, potpuno je neuporediva” (Кнаусгор 2016: 429). Ако оставимо по страни произвољну асоцијацију по којој је овде реч о „платонској идеји” – није, јер музика је сва у чулности, њено порекло је у чулном и као таква она не може бити у платонском поретку идеја, чије порекло је управо изванчулно или натчулно, интелигибилно или интелектуално – ово опште место о самодовољности музике имплицира читав низ претпоставки, међу којима уклањање музике из поретка представе није на последњем месту по важности. „Sve druge umetnosti”, пише Кнаусгор, „odražavaju nešto drugo”, нешто, дакле, што није сама уметност. И овде се Кнаусгору провлачи ничим оправдана претпоставка о одражавалачкој, подражавалачкој (миметичкој, рефлексивној), имитаторској природи уметности. Ни реалистично сликарство, међутим, чак ни уметничка фотографија, није пуко одражавање „нечег другог”, некакве претпостављене стварности која претходи уметничком делу и утолико је изван њега, или независна од њега, немоли да су то књижевност, позориште или филм. Ипак, потребна је Кнаусгору ова рђава претпоставка да би истакао како музика, ето, нема чак ни онај моменат сличности са „нечим другим” који се у другим уметностима, свему упркос, може уочити, ако већ не и утврдити. Утолико је музика, изводи хитро Кнаусгор, „неупоредива” и „постоји сама за себе”. Она би имала бити својеврсна *causa sui*, узрок себе саме, оно што, будући да се нема с чиме упоредити (осим са самом собом), саме себи даје разлог постојања, оно што достиже аутономију, те, последично, себи даје сопствена правила и истину налази у себи самом. Она, дакле, не зависи ни од чега што није она сама. Сам је закључак, додуше, у великој мери коректан, али почива на врло климавим претпоставкама јер и оне саме, те претпоставке, почивају на једној још закучастијој равни, наиме на поретку представе (*representatio* (лат.), *représentation* (франц.), *Vorstellung* (нем.)).

Поредак представе, поредак који се налази у основи схватања реалности као хомогене датости, увек рачуна на могућност поређења, па тиме и

подражавања. Овде се већ уводи онтолошка претпоставка по којој је стварност оно што јесте, дакле једнака себи. Поредак представе, са своје стране, уводи субјективни моменат – јер представа је увек на страни субјекта, субјект је онај који пред-ставља (*vor-stellen*), који обнавља присутност (*repräsentieren*) – својеврсни је посредник између субјективног момента и стварности онакве каква она јесте. Техничким говором: поредак представе укључује идентитет у појму (*ratio cognoscendi*), супротстављеност у предикату (*ratio fiendi*), аналогију у расуђивању (*ratio essendi*) и сличност у опажању (*ratio agendi*), дакле четири корена принципа довољног разлога (види Delez 2009: 228–229, 421). Оно што гледалац опажа на сцени – позоришној, музичкој, филмској, књижевној – мора бити слично ономе што се опажа и у моделу, дакле у изван-представном свету, у ономе што се именује као „стварност”. Како се, међутим, опажа сличност, шта се налази у самој структури сличности? Одговор: препознавање, или рекогниција. Препознавање пак јесте степеновање идентичности. Сличност показује колико смо близу, или колико далеко, од онога што је исто у представи и стварном свету. Идентификација је облик степеновања. Представа функционише на такав начин да је елемент истости са оним што она није услов њене могућности (хетерогеност), а реалистичност представе није друго до степен сличности представе са моделом (хомогеност). Услов разлике између света представе и „стварног” света управо је истост која та два света држи на окупу. Позоришна представа је „имитација живота”, али на другој равни и она је живот. Услов могућности позоришне представе, међутим, јесте то што гледалац прави разлику између позоришног и „стварног” живота. Истост претходи разлици и одржава се захваљујући сличности у опажању.² Аналогија у расуђивању такође претпоставља истост. О ономе, дакле, што се догађа на сцени, судимо по аналогији са оним што се догађа изван сцене, са оним што се збива у „стварности”. И опет је на делу степеновање истости: што је аналогија јача то је степен реалистичности представе већи. Најзад, супротстављеност у предикату, као критеријум за постојање представе, каже следеће: представа је слична и аналогна ономе што познајемо и препознајемо као свет (стварност), али она је, у истом гесту, и супротстављена свету на који се односи као не-стварна, или изван-светска. Представа је, дакле, својеврсни посредник између субјективне структуре, перспективе гледаоца, и објективног света, али сама представа никада није истина. Истина представе изван је саме представе. Представа нам, можда, омогућује увид у истину, али она сама није истина. Та се истина, пак, изражава у поклапању субјективних услова, дакле онога што ми уносимо у представу, са оним условима на које представа упућује, дакле са објективним условима. Представа је посредовање, она посредује све, али не покреће и не подстиче ништа (упор. Delez 2009: 25, 101).

Музика би пак, према кнауслоровски уобличеном општем месту, измицала том поретку. Она, напосто, не трпи никаква поређења. Таква је

² Кратку историју сличности видети у Фуко 1971: 115–122. „Историја сличности” важна је појмовно-методолошка инвенција која упућује на историчност чак и оних појмова за које се верује да немају историју. Утолико ни сличност није природна категорија, већ културом обликована перспектива.

поставка дубоко проблематична. Чак и ако бисмо прихватили да је први музички подстицај, какав год он био и штагод да је био његов разлог, био израз чисте потребе за музиком као таквом, истог часа је музика, као културни производ, почела да обликује наша чула и, тиме, наш укус. Истог тренутка са првим празвучима, оним звуцима који су се пре историје уобличио као некаква музика, као некакво треперење ваздуха, све и да тај звук није носио никаква значења, оног тренутка када је ушао у културно обликовање, он је ушао у поредак представе, те би се историја музике, утолико, могла разумети – по аналогiji са историјом филозофије, на пример – као својеврсна игра представа, а са савременом музиком и као настојање да се поредак представа, најблаже речено, доведе у питање, ако већ не и разруши. Савремена музика, а нарочито цез, могли би се, утолико, разумети не напросто као израз кризе у музици, него, озбиљније, сложеније, занимљивије, као својеврсна свест о томе да музика не само да не измиче поретку представе него да музика мора моћи да производи кризу из које излази преображена да би, тако преображена, поново произвела кризу из које би изашла да би произвела кризу... и тако без краја.

Парадокс хармоније

Представа претпоставља својеврсни модел (види Milenković: 2010). Кнауслоровски приступ музици, међутим, каже да је својство музике да нема модел који би јој претходио, те да, због тога, не улази у поредак представе. На овом месту на сцену излазе хармонија и Теодор Адорно, који, чини се, убедљивије од било кога другог показује у којој мери хармонија одговара моделу, те тиме музику уводи у поредак представе.

На једном од многих места у својој филозофији музике, на којима повлачи брзе паралеле између музике и политике, указујући на њихову сличност или, у другој инстанци, на њихову међузависност, узајамну условљеност, Адорно ће приметити да је свесно владање природним материјалом двојако: „emancipacija ljudi od muzičke prirodne prisile i podvrgavanje prirode ljudskim ciljevima” (Adorno 1968: 90). Импликација овога става који се директно супротставља природности музике, дакле, који се директно супротставља музици сфера, јесте да доводи у питање место извора музике. У првом случају, када је извор музике у природи, дакле изван ствараоца, стваралац је својеврсни слушалац музике сфера, својеврсни интерпретатор или, мање или више, даровити записничар онога што већ јесте ту, само га ваља чути.³ Стваралац је, у овом случају, нешто попут демијурга, префињенији занатлија који, ипак, ради на већ затеченом материјалу.⁴ Ствар се, међутим, преокреће уколико се извор

³ Убедљива је и заводљива аналогija са скулптором који не ради друго, осим што ослобађа облик из камена. Облик је, дакле, већ ту, у камену, у природи, и потребно је само скинути наслага с њега. У нешто сложенијој варијанти, оваква артикулација одговара платонизму: облици су ту, већ постоје и чекају нас, а на нама је да, у зависности од наших способности, у тим идеалним облицима у мањој или већој мери учествујемо.

⁴ Управо је у томе разлика између бога као ствараоца и демијурга: бог ствара ни из чега, док демијург ствара на већ затеченом материјалу. Та разлика у којој би демијург био нижа врста

музике не проналази више у природи, у оном објективном којем субјективни моменат тек придлази, дакле, ако се схвати да је за произвођење звука конститутивно и ухо, али не, напросто, као пасивни елемент, као пуки прималац, већ, строго узев, као оно што производи звук. Због тога пар екселленце модерни филозоф попут Теодора Адорна и може да буде одушевљен једном опаском Лутера, који ће Жоскена Депреа назвати „majstorom nota: one su [note] morale da rade šta je on htio, ostali majstori pjesme morali su da rade šta su note htjele” (Adorno 1968: 90). Образац који је овде Адорну привукао пажњу и који се, дакле, користи у овом преокрету од слушаоца нота до њиховог господара, чисто је модерни, копераникански преокрет у Кантовом смислу, преокрет у којем субјект и објект мењају места. Не долази музика пре субјекта, већ је субјект тај који музику ствара. Не музика сфера, већ субјект музике. Али ако тај првобитни импулс задржава идеју хармоније, већ у наредном кораку – који, додуше, у историјском, временском следу траје неколико стотина година – доводи до кризе хармоније. Криза хармоније пак израз је сазреле свести о самопроизвођењу кризе.

Детронизовању хармоније, међутим, мора да претходи детронизовање онтологије као перспективе која одређује наш хоризонт у најширем могућем смислу, као оно што нас одржава у вери о постојању хомогене стварности једнаке себи самој. „Tonskom materijalu po sebi”, piše Adorno, „pa čak i onom koji je sistemom temperiranja filtriran, ne smije se nipošto pripisati ontološki samostalno pravo kao što se to, recimo, dešava u argumentaciji autora koji bi, bilo iz odnosa alikvotnih tonova, bilo iz fiziologije uha, htjeli da izvedu kako je trozvuk nužan i opštevažeci uslov svakog mogućeg primanja muzike, i da se ono zato uvijek mora vezati za njega” (Adorno 1979: 60). Не, дакле, поставка која каже да би звук без примаоца тога звука био бесмислен – то је баналан увид – већ звук ствара онај који га слуша. Онтолошка структура се одмах напада, јер, сада, звук није напросто оно што јесте (онтолошки исказ), већ оно што се ствара слушањем. Другим речима, оно што се образује (обликује), оно, дакле, што је својеврсна материја, или оно пасивно, да се образовати само под условом да у себи већ садржи моменат самообликовања. Глина не поседује могућност самообликовања, иако постаје врч, јер она не учи. Али зато ухо није пуки прималац звука, као што је глина примаља облика, већ је ухо услов могућности учења. Стена која се, под утицајем ерозије, откине са планине несумњиво прави паклену буку, али без уха та бука нема никакво значење јер се не налази у културном контексту. Ухо је оно што ствара контекст. Ухо је оно што ствара музику, па тиме, рекао би Џон Кејџ, и буку.

Промена парадигме – дакле промена схватања о природности музике – у музику уноси моменат владања. Природа више није пуки материјал који ваља уобличити на један или други начин (попут глине), већ се природом мора овладати. То овладавање прераста у систем. Резултат би, како примећује Адорно, био музика (упор. Adorno 1968: 90). Идеалу мајсторства као владања, међутим, мора се прићи с огромним опрезом, нарочито ако се извесне технике настоје извести из историје како би јој се

ствараоца, у културолошком контексту одговара разлици између уметника и занатлије.

обезбедио непрестани континуитет, трајање, у овом случају континуитет музике као природне творевине која, додуше, мења облике, али у својој суштини остаје идентична себи као музика. Формула те бесконачности била би музика као музика, она кнауслоровска неупоредивост и самодовљност, дакле музика која, у основи, не упада у кризе и не подлеже кризама, барем не суштинским. Мења се свлак (форма), али сама змија остаје увек змија. У самој идеји бесконачног трајања не преостаје ништа хетерономно, пише Адорно, све се изравнава, све твори континуитет. „Beskonačnost je čist identitet” (исто: 91). Кључни проблем музике био би, утолико, идентитет, док би управо хармонија била носиоцем тог и таквог идентитета. Хармонија, напросто, изравнава. Она потиरे разлике и у корист целине, општости, она жртвује посебности и обезбеђује трајање.

Ту се отвара проблем субјективног сензибилитета као онога што чврсто стеже хармонију: „da se nijedan ton ne ponovi prije nego muzika sve druge dosegne; da se ne pojavi nijedna nota koja u konstrukciji cjeline ne ispunjava svoju motivsku funkciju; da se ne primjeni nijedna harmonija koja se upravo na ovom mjestu jednokratno ne legitimira” (исто: 93). Све оно што би било разнородно с обзиром на облик одређеног дела мора да нестане. Другим речима, разумевањем музике влада управо представа која, по своје појму, прописује места и функције. Музика би, према овој перспективи, била оно што поштује поклапање тонова са местима које ти тонови заузимају у божанској игри сфера. То је управо та адорновска „мотивска функција”. Мотивска функција је својеврсна шифра, унапред дати распоред елемената, као код менделејевљевског периодног система хемијских елемената, у којем су места елеменета, с обзиром на план природе, унапред одређена, што је руском научнику и допустило да остави празно место у систему у којем се, нужно, мора појавити елемент који он, у том тренутку, није био у стању да пронађе, али ће га научници у будућности, извесно је, по сили нужности и логике – пронаћи. Само је питање времена и упорности. Утолико би и тонови, по сили нужности, имали унапред одређена места, они би испуњавали своју „мотивску функцију” с обзиром на божански или природни план, а на музичком демијургу је да, упорно, попут научника-природњака, та места открије и испуни их нотама. Хармонија се, дакле, легитимише управо тако што заузима себи својствено, унапред дато место, те би, да се послужимо једном сликом, композитор био својеврсни разводник у биоскопу који по мраку биоскопске сале гледаоце доводи до њихових места унапред обезбеђених картом купљеном изван саме сале. У овом случају изван музике, што ће рећи у поретку представе. Али тиме, парадоксално, они купују идентитет који им допушта кнауслоровску метафизику, према којој музика одговара себи самој. Уосталом, тајна метафизике, коју је Адорно презирао изнад свега, и јесте безобзирна самолегитимација из духа представе. Или: метафизика претпоставља тек оно што се има доказати, али овај приговор одбија управо у име поретка представе, у име поретка који се, из логике самог поретка, не може довести у питање, у име, дакле, логике идеалних, непорецивих значења.

На овом месту Адорно уочава фини дијалектички парадокс, наиме „muzička dela zadobijaju oblik samo u odnosu prema onom što bi ona, začarana

harmonijom, htjela da iščezne. Ono što se u njima želi pojaviti, ona sprečavaju njihovim vlastitim *a priori*” (Adorno 1979: 194). *A priori* музичког дела је управо хармонија, услов могућности, облик у који се дело уклапа, облик који, тако рећи, чека дело. Непоклапање априорне структуре, дакле форме, и материјала који тој форми придолази, дакле тонова, ствара дисхармонију, дисонанцу, а то је недопустиво. Због тога, наставља Адорно своју анализу, музичка дела морају да прикривају сопствено порекло, сопствени *a priori*, али се против тога „buni ideja njihove istine, čak i po cenu da se odreknu harmonije. Bez mementa o protivurječnosti i neidentitetu (*Widerspruch und Nichtidentität*) harmonija bi bila estetički irrelevantna” (исто: 194–195). Адорнове су спирале фасцинантне. Он, заправо, не напада хармонију да би је уништио, већ да би је увукао у игру на коју она није свикла, у игри разлике и понављања, у игру у којој она не би била господарица облика, већ један од елемената музичке игре. Уколико бисмо направили један већи адорновски искорак, могли бисмо, користећи *argumentum a contrario*, да кажемо како је хармонија релевантна само ако у себи чува дисонанцу. Јер, завршни покрет овог извођења гласи: „Što se dublje umjetnička djela, kao pojavljujuća bit, utaraju u harmoniju (*Idee von Harmonie*), utoliko manje tu mogu da nađu svoje zadovoljenje” (исто). У завршном покрету свог вртоглавог извођења упућује Адорно на једно од славних и највише коментарисаних места у савременој филозофији, наиме на Хегелов спис о разлици. Проблем хармоније и дисхармоније сличан је проблему идентитета онако како га разуме Хегел, наиме идентитет никако не може бити представљен другачије до као идентитет са неидентичним. Утолико би останак при пукој хармонији било својеврсно утапање у ентропији, у непокретној истости засићеној самом собом. Зато Адорно и може да напише: „U jednoj muzici u kojoj je svaki ton prozirnо determinisan na osnovu konstrukcije cjeline iščezava razlika između esencijalnog i akcidentalnog. Takva muzika je u svim svojim momentima podjednako blizu središnjoj tački. Time formalne konvencije, koje su nekada upravljale blizinom i udaljenošću od središta, gube svoj smisao. Više ne postoji nikakav nebitalan prelaz između suštinskih momenata, 'tema'; sljedstveno tome, nema ni teme, pa, u strogom smislu te riječi, ni 'razvoja'” (Adorno 1968: 85). Тешко да је могуће дати бољи опис ентропије.

Оно, међутим, што не допушта ентропију управо је криза, или, прецизније, самопроизвођење кризе.

Криза: порекло појма

Музика и криза могу се довести у однос (барем) на два начина. С једне стране музика као одговор на кризу која се, строго узев, одвија изван музичке сфере: Бетовен *Ероик*у пише као реакцију на кризу у политичкој равни. Мање је важно да ли је реч о афирмативном, или критичком читању ванмузичког догађаја. У таквој поставци музика реагује. Није искључено да та реакција доводи до искорака из постојеће музичке форме, дакле до изумевања новог израза, што нас доводи до другог момента сусрета музике и кризе, наиме до кризе коју производи сама музика у музици. Утолико се Бетовен може читати и из иманентне перспективе, не,

дакле, као уметник који реагује на, рецимо, политички догађај, већ као онај ко из саме музике „напада” музику, или затечене музичке облике. У другом случају, дакле, музика није тек реакција, већ она сама производи кризу својим деловањем, она је агенс кризе. Разлика се може изразити и на следећи начин: музика или обухвата догађај, или га ствара. Она га или експлицира, или га имплицира.

Експликација догађаја мора у себи да носи моменат подражавања, јер сама експликација увек је већ однос према нечему изван, екс, према нечему што придлази. Импликација се пак догађа у самом субјекту, у самом покретачу деловања и моменат спољашњости ту, у најбољем случају (управо као код Канта) игра улогу онога што афицира, али се, строго узев, не односи на саму иманентну структуру која настоји да успостави сопствено законодавство, сопствена правила, дакле да задобије аутономију у односу на оно што јој придлази споља.⁵ Но, да би се направио корак ка задобијању аутономије музика мора моћи да произведе кризу.

Грчки глагол *krinein* значи одлучити, направити избор, али и одвојити, разликовати, или утврдити разлику. Именица *krisis*, криза, означавала би, утолико, тренутак одлуке, или способност прављења разлике. У основи читавог низа именица које су се, преко латинског, одржале до данас, налази се индоевропски корен *krei*, који потиче управо од грчког *krino* (инфинитив: *krinein*) и који значи судити, разлучити, провући кроз решето, просејати, сортирати. Грчка реч *krinai* такође значи одвајати, одабирати, пробирати, класификовати, требити. Латински глагол *cerno*, *cernere* изграђен је управо од индоевропског корена *krei*. Латинско *cribrum* изведено је из грчког *krisis* и значи „сито” или „решето”. У романским и германским језицима јасно се чује порекло значајног броја изведеница. Француске именице *critique*, „критика”, *certitude*, „извесност”, „сигурност”, или *discernement*, „разграничење”, као и сродне речи попут *critère*, „критеријум”, *crible*, „сито”, *discrimination*, „дискриминација” или „разграничење” (у највећој близини је и *crimen*, дакле оно што прави разлику у односу на утврђени поредак, оно што, правећи разлику, излази изван утврђених међа и на тај начин им наноси штету), чак и *certification*, „писмена потврда”, „уверење”, потичу од латинског *cernere* које значи „одлучити”, „провући кроз сито”. И само *cernere*, као и грчко *kriter* у смислу „суђење”, долазе од истог индоевропског корена *krei*, који у себи садржи идеју одвајања, просејавања, решетања, као и индоевропског *ker* које значи „пресећи”.

У медицинском речнику – код Хипократа и Галена реч криза игра значајну улогу – криза означава тренутак у којем болест креће у једном од могућих праваца, ка излечењу, или смрти болесника, дакле онога ко је у кризи. Код Сенеке проналазимо да латинско *crisis* значи „јуриш”, „напад”, као у изразу „напад болести”.⁶ Утолико би се, када померимо тежиште с медицинске употребе речи, криза могла разумети и као период напетости, или мање или више брзе промене, моменат када се утврђено стање, или утврђени поредак доводи у питање. Опасност је пратилац кризе, при чему се опасност везује

⁵ Богат материјал о Бетовену и његовом „заснивању иманенције” види у Jeremić-Molnar i Molnar 2009, том 2: 150 и даље.

⁶ Упор. Gaffiot 1934: 443, стубац III.

за промену, чак и ако је реч о промени која доводи до бољитка. Не постоји, међутим, никакво јемство да ће криза да доведе до бољитка, нити је бољитак довољно чврста експликативна или легитимизујућа категорија. Али ни промене нема без кризе, без довођења у питање чврстог, или утврђеног стања ствари. Криза је оно што доводи у питање принципе на којима почивају некаква активност, или неактивност. Криза је, могло би се рећи, оно што уноси хетерогени елемент у хомогену средину, оно што уноси неравнотежу у систем који почива на одређеној равнотежу, криза уноси нестабилност у стабилну структуру, те се, наизглед логично, а свакако очекивано, криза не може сматрати пожељним развојем догађаја, као што се ни болест, која доводи до кризе, не може држати пожељним стањем.

Појам кризе је, међутим, претрпео значајну промену у модерном добу. Криза у старом свету, и криза модерног доба, упркос истим коренима и упркос томе што су се значења очувала, немају исту појмовну носивост. Грцима, на пример, било је немогуће да мисле модерни изум: перманентну кризу. Игра између могућности (*dynamis*) и остварења могућности (*energeia*) подразумевала је код Грка и трећи елемент, испуњење, или довршеност (*entelechia*).⁷ Остварена могућност, напосто, није довољна уколико се не укључи и трећи елемент који ће, довршавајући кретање, учвршћујући оствареност, да достигне циљ, оно што је, у исто време, и мотив и сврха кретања, оно из чега све истиче и у шта, најзад, све утиче. Утолико ни криза, колико год да траје, није могла да буде процес без окончања, односно Грци нису могли да је мисле као недовршен, нарочито не као недовршив процес, јер, напосто, како сугерише медицинска употреба израза, криза се мора разрешити. Криза мора да достигне своју сврху било као оздрављање, било као смрт. Оздрављење или смрт су ентелехија кризе. Модерно доба, међутим, доводи до промене легитимацијске парадигме: наместо трансцендентног извора легитимности (бог) на сцени се појављује именитни извор легитимности (субјект). Није више бог оно што води и оправдава наше чинове, наше мишљење, наш живот, није више бог оно што, у крајњој инстанци, преузима одговорност за наше животе, већ управо ми сами одговарамо за нас саме. Није, дакле, више бог (или природа) оно што производи кризу, што шаље болести, временске непогоде, оно што покреће ратове и баца у беду људе, те ће се и сама криза разрешити по божијој вољи, већ сада, када је одговорност предата у руке човеку, сада, дакле, и криза зависи од самог човека. Но, не само то. Далеко је ова промена извора легитимности од пуке, механичке смене која, у основи, остаје иста, једино се мења предзнак, те сада, уз мање или веће гивање у стварима земаљским, оно што је решавала трансценденција сада решава иманенција на начин саме трансценденције. Господар је, каже то тумачење – што је омиљено тумачење онога што би се назвало политичком теологијом – само променио облик, место пребивања и чинове, али влада на исти начин: сувереном одлуком. Ако у првом тренутку и не знамо сврху кризе, божије ће нам провиђење помоћи да је схватимо, макар то било изражено и несувислом теолошко-метафизич-

⁷ Овде се, наравно, реферира на књиге Δ (V) и Θ (IX) Аристотелове *Метафизике*. О овим појмовима један од најисцрпнијих радова у последње време објављује Aubry (2006).

ком формулом по којој је то што се догодило истовремено и доказ да се морало догодити, односно у довршеном процесу открива се, ако је нисмо одмах открили, сврха тог процеса, или догађаја. Но, такво тумачење наилази на непрелазну препреку управо када у игру уведемо кризу. Ако је стари појам кризе, као што је речено, захтевао разрешење доношењем одлуке у неком тренутку, или испуњењем сврхе коју криза мора моћи да носи у себи, пребацивањем легитимацијске парадигме модерно доба изумева појам бесконачне динамизације, дакле могућност бесконачног кретања, бесконачног усавршавања, конститутивне неиспуњивости, па тиме и перманентне кризе, оне кризе која не захтева разрешење да би испунила своју сврху.⁸ И не само то. Ако преузима одговорност за сопствени свет, као субјект, покретач, модерни човек је тај који покреће кризу. Логика модерне кризе захтева кризу као погон, као оно што покреће, док би до ентропије довела тек нека криза саме кризе. Тек стварање хомогеног простора, тек искључење кризе води катастрофи. На политичкој равни управо су тоталитарни системи, лишени конститутивне кризе у себи самима, довели до катастрофе.

Ни музика не измиче промени парадигме.

Самопроизвођење кризе у музици

Услови за стварање кризе догађају се када тоналитет изгуби обликотворну снагу и „otvrdne u formuli” (Adorno 1968: 84), када, дакле, не успева да произведе нов облик због окошталости конвенције. Ако бисмо овде оставили по страни Адорнов антимодерни афекат који у доброј мери одређује и његово разумевање музике – његово непријатељство према цезу, рецимо – остаје да управо Адорнове анализе кризе хармоније утиру пут идеји самопроизвођења кризе као услова могућности кретања у музици. И управо цез показује шта значи довести музику у кризу из перспективе саме музике. Понешто упрошћено може се рећи да музика упада у кризу када се у питање доведе хармонија, те потом хармонија и дисхармонија остају у стању непрестане напетости, чак и борбе за превласт, при чему управо та несагласност – *mésentente*, појам преузет од Жака Ранијера – јесте услов преображаја у музици. У тренутку разбијања хармоније музика постаје политичка у јаком значењу тога појма (то не значи нужно ангажована) јер се отвара за избор, за надметање, за игру моћи која, сада, долази из утробе саме музике. Политика музике у слабом смислу значило би да политички ауторитет прописује врсту музике, као у нацистичкој Немачкој, или Совјетском Савезу (случај Прокофјева, међутим, између осталог, показује колико је тешко, чак и у тоталитарном режиму, сапети музику, угурати је у унапред дате калупе), а то, даље, значи искључити моменат кризе из музике, као што је моменат кризе био искључен и из самог политичког поретка. Тоталитарни режими не рачунају на кризу која их може погодити, јер би се, онда, у питање дове-

⁸ У томе се види, рецимо, разлика између античког и модерног појма демократије: грчки полис је био испуњење демократије, савршено политичко уређење, док модерна демократија, као конститутивно недовршена, почива на идеји бесконачног усавршавања.

ла савршеност, дакле монолитност самог поретка. Али „muzika skvrčena u jedan trenutak, istinita je kao osip negativnog iskustva. Ona se tiče realne bolesti. U tom duhu nova muzika demolira ornamente, a time i simetrično-ekstenzivna djela”, пише Adorno (1968: 65). Другим речима, криза уводи полифонију тамо где за полифонију нема места. Тамо где је унапред одлучено да је једногласје најбољи од свих облика музике, полифоновост мора бити забрањена. Политичност у јаком смислу, међутим, претпоставља рансијеровску несагласност, хетерегеност у којој је хармонија само једна од могућности. Зато Адорно и може да напише: „Dissonanz je istina harmonije (*Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie*). Ako se ona strogo uzme, ona se čini, po kriteriju nije same, kao nedokučiva (*unerreichbar*). Njenim desideratima je tek onda udovoljeno kad se ta nedokučivost pojavi kao dio biti. (...) Odbacivanje klasicističkog ideala nije promjena stila ili čak promjena nesrećnog životnog osjećaja već proističe iz koeficijenta nesklada harmonije (*Reibungskoeffizienten der Harmonie*) koja, kao živo pomireno (*leibhaft versöhnt*), predstavlja ono što ona nije (*was es nicht is*), i ovim krši svoj postulat pojavljujuće biti, a da se on ipak odnosi baš na ideal harmonije. Emancipacija od njega je razvoj sadržaja istine umjetnosti” (Adorno 1979: 195). Адорно је, наравно, склон хегеловској дијалектици и он, чак и када се најжешће обрушава на њу, чува хармонију у неком виду. То се види у појмовним играма попут дијалектика хармоније и дисонанце и затворености хармоније (упор. исто: 265 и даље), што одговара знаменитој хегеловској игри из списка о разлици где, говорећи о идентитету идентитета и разлике, развија диван парадокс: предност идентитета над разликом је сасвим јасна, али се та предност, истини за вољу, задржава само по цену својеврсног повлачења, идентитет, наиме, идентитет може да се назове идентитетом само ако у себе инкорпорира разлику, дакле идентичан је себи само ако себи није идентичан. „Недодучивост” (*unerreichbar*) која се сада појављује као „део бити” – не, дакле, као сама бит – јесте тај парадокс, то да хармонија, у исто време, и јесте и није хармонија. То, да она јесте хармонија само ако није хармонија. Неодлучивост је моменат кризе, и то кризе која долази из саме музике, из њеног напора да освоји аутономију, да се њена истина не везује за оно што музика није, да не зависи од поретка представе, већ од сопствених правила. Хармонија, прочитајмо још једном Адорново извођење, „као живо помирено (*leibhaft versöhnt*), представља оно што она није (*was es nicht is*)”. „Живо помирено” је хегелијански жаргон који, међутим, Адорно развија не допуштајући хармонији да „ужива” у тој помирености с дисхармонијом, већ је гура у кризу указујући да она, уколико уђе у ту игру, није оно што јесте. На филозофској равни деконструисан је примат онтологије, разрушене су хијерархије бића које брине о себи као бићу. На музичкој равни пак, музика као музика, та самодовољност уљуљкана у поредак представе, у хармонију сфера, у своју неупитну природност, та музика којој криза долази споља, више није у стању да произведе истину ако не уме да изазове кризу из себе саме, а то значи ако не изложи опасности оно најосетљивије: своју хармонију.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Adorno, Th. W. (1968) *Filozofija nove muzike* [*Philosophy of New Music*], prev. I. Foht, Beograd: Nolit.
- Adorno, T. V. (1979) *Estetička teorija* [Adorno, Th. W., *Aesthetic Theory*], prev. K. Prohić, Beograd: Nolit.
- Aubry, G. (2006) *Dieu sans la puissance*, Paris: Vrin.
- Delez, Ž. (2009) *Razlika i ponavljanje* [Deleuze, G., *Difference and Repetition*], prev. Ivan Milenković, Beograd: Fedon.
- Derida, Ž (2001) *Politike prijateljstva* [Derrida, J., *Politics of Friendship*], prev. Ivan Milenković, Beograd: Beogradski krug.
- Fuko, M. (1971) *Riječi i stvari* [Foucault, M., *The Order of Things*], prev. N. Kovač Beograd: Nolit.
- Gaffiot, F. (1934) *Dictionnaire latin-français*, Paris: Hachette.
- Jeremić-Molnar, D. i Molnar, A. (2009) *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe* [*The Disappearing of the Sublime and the Prevalence of the Avant-garde in the Music of the Modern Era*], 1 & 2, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i IP „Filip Višnjić”.
- Knusgor K, U. (2016) *Moja borba II* [Knausgård, K. O, *My Struggle II*], prev. G. Kosović Beograd: Booka.
- Milenković, I. (2010). „Četiri korena predstave” [”La critique de la représentation chez Deleuze”], *Dijalog* 1/2: 112–127.

Ivan Milenković

MUSIC AND CRISIS

(Summary)

In this article the author does not consider crisis a threat, but in a modern sense, an auto-motive drive of art. Therefore, crisis does not affect the art from the outside, it does not hit it as an illness or a storm, but it always produces itself, which is considered to be a condition for movement in art. First of all, the author analyzes the notion of representation and the four roots of the sufficient reason as a conservative and conserving element of art, to which he opposes crisis and its self-production as something that resists sclerotization of art forms. In music, the relation between the ossified, ”naturalized” structure and that which decomposes that structure, manifests itself as the relation between harmony and disharmony. The moment when harmony shows a tendency towards naturality, understanding eternity and truth, an alarm is activated to show that music is being paralyzed and it needs a deconstructive intervention of disharmony, atonality and dissonance.

Примљено 22. августа 2016.

Прихваћено за штампу 7. септембра 2016.

Оригинални научни рад

DOI:
UDK:

Организација наставе солфеђа у Србији од друге половине XIX века до данас – достигнућа и тековине

Кристина Парезановић¹

Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет,
Катедра за музичку теорију и педагогију

Апстракт

У овом истраживању смо се бавили развојем уметничке музике, музичке педагогије и наставе солфеђа у Србији у периоду од друге половине XIX века до данас. У раду је представљена хронологија институционализације музичког образовања у Србији, затим почеци утицаја западноевропске уметничко-педагошке праксе на домаћу педагошку праксу, и то кроз сведочења С. Христића, Б. Хартмана, М. Милојевића, С. Винавера, М. Грола и других, до паралелног представљања најзначајнијих српских музичких педагога и њихових достигнућа у периоду до Другог светског рата (С. С. Мокрањац, И. Бајић, М. Милојевић, М. Васиљевић) у односу на достигнућа и праксу западноевропских музичких педагога и педагогије уопште. Српске педагошке приступе у области музике желели смо да посматрамо у односу на питање колико је било реалних, а колико хипотетичких могућности да се у српској музичкој педагогији употребе образовни принципи који су крајем XIX и почетком XX века у Европи били у експанзији. Анализирајући наставу солфеђа после Другог светског рата до данас, долазимо до закључка да Србија има свој педагошки стил (иако је базиран на комплементарности неколико домаћих и иностраних методских решења), изграђен и утемељен на искуству и знању како домаћих тако и страних педагошких тековина.

Кључне речи

музичка педагогија, организација наставе солфеђа, српска и западноевропска уметничко-педагошка пракса

Развој уметничке музике, музичке педагогије и наставе солфеђа у Србији

Србија се у XIX веку налазила у дубокој кризи због слабог укупног образовања становништва, што је био резултат неповољних историјских околности у то доба. На самом почетку скренули бисмо пажњу на део историје Српске државе у периоду пре доласка Турака на наше просторе, пре њиховог неповољног утицаја на развој српске културе, односно кул-

¹ k.parezanovic@gmail.com

турне стагнације. Наиме, будући да је Кир Стефан Србин, први српски музичар чије име знамо, живео у XV веку и радио као хоровађа на двору деспота Лазара Бранковића, те саставио рукопис познат као Псалтикија, у којем се, поред две његове црквене песме (он их је компоновао), налазе и теоријска објашњења за обучавање певача, можемо закључити да су у то време у нашој земљи постојали одређени наставни, односно, методичко-педагошки принципи по којима се изводила настава певања (Васиљевић 1978). Када знамо да се наша музичка традиција преносила само усменим путем и да смо на свим пољима трпели притиске Турака, онда не чуди што се европеизација музичке наставе у Кнежевини Србији одвијала веома споро, и то почев од друге половине XIX века (Васиљевић 2000а). Како налазимо у истраживању Гордане Каран, у време барока и рококоа у европској музици, у Србији је, и поред богате традиционалне музике, владала општа музичка неписменост. „Усмено предање, и поред задивљујуће упорности народа да сачува српско народно певање, није било довољно да то богатство отргне од зуба времена и заборавља. Свест о потреби чувања музичког фолклора формирана је у XIX веку, а први кораци у развоју музичког образовања чињени су доласком страних музичара и наших људи школованих у европским музичким центрима” (Каран 1993: VII). Колико је Србија каснила за Европом говори и податак да у време Бетовенове смрти, на прелазу из класицизма у романтизам, „у Србију долазе први музичари, увозе се први дувачки инструменти и оснива прва војна банда” (Васиљевић 2000а: 12). Како наводи Милена Петровић, српска музика се у XIX веку изводила готово искључиво као хорска музика, а разлог за то, како се наводи, лежи у томе што се хорским певањем исказивало родољубље, осликавао народни живот и изграђивали национални идеали, тако да су певачка друштва и хорови, у оквиру музичко-сценских остварења познатих под називом комади с певањем, играли најзначајнију улогу у музичко-културном животу тадашње Србије (Петровић 2000). Једини вид учења и бављења музиком у школским оквирима на почетку XIX века било је црквено певање, уведено Уставом као обавезан школски предмет 1833. године (Дробни 2008). Можда је довољно поменути податак да „у преко четири стотине публикација које су објављене у XVIII веку нема ни помена о музици или било каквом нотном запису” (Каран 2009: 135).

Везано за домаћу свест тог времена, налазимо и оцену М. Д. Марковића, наставника нотног певања из Алексинца с краја XIX и почетка XX века, који каже да је учење нотног певања и свирања у Србији сматрано мање значајним за васпитање и образовање и више се посматрало као луксуз, и да као последицу тога види неповољну климу за штампање уџбеника из области нотног певања, а тако и смањено интересовање за саме методе рада (Каран 2003). Најзад, 1863. године предмет нотно певање уведен је у српске гимназије, а 1871. године у Београду је у Државној штампарији објављен први приручник за нотно певање Школа нотног певања аутора Милана Миловука (Стојановић 2001). Каснији развој педагогије такође је био дисконтинуиран услед ратова и осталих политичких и друштвених криза.

Развој догађаја на пољу музичке педагогије и њену институционализацију у Србији представимо у даљем тексту хронолошким редом.

Хронологија институционализације музичког образовања у Србији

1. Институционализацију музичког образовања у Србији покреће ректор Лицеума Атанасије Николић својим дописом Министарству просвете 1839. године, који бива архивиран (Дробни 2008).

2. Леополд Шпачек у Београду 1852. године оснива Женски завод, где су се школовале девојчице из имућнијих породица изучавајући и музику (исто).

3. Милан Миловук јануара 1853. године оснива Београдско певачко друштво (Васиљевић 2000б).

4. Милан Миловук при Београдском певачком друштву 1853. године оснива прву приватну музичку школу у Србији (Приуготовну школу свирања), у којој је предавао виолину, виолончело и теорију музике (исто).

5. Године 1863. оснива се Виша женска школа (Женски завод је престао са радом претходне године због промене места боравка Леополда Шпачека), у којој Милан Миловук наставља своје деловање (Дробни 2008).

6. Неколико година касније Министарство просвете премешта музичку школу у Гимназију (Васиљевић 2000б).

7. а) Године 1863. Министарство просвете доноси правила за Правитељствену школу музике за образовање младића и упознавање са музиком разних стилова (Дробни 2008).

б) Уз наведена правила, Министарство објављује и правила за Правитељствену школу певања за образовање певача у црквеним хорovima. Аутор правила био је Милан Миловук (исто).

8. Године 1871. у Крагујевцу се оснива Прва учитељска школа (исто).

9. Године 1884. Министарство просвете доноси први програм певања за основне школе, по којем се црквено певање замењује науком о нотама² (1891. године укинута због недостатка инструктивне литературе и необразованог кадра) (исто).

10. Године 1887. Прва учитељска школа се премешта у Београд, а у њој се осим црквеног учи и нотно певање и свирање на виолини (исто).

11. Крајем осме деценије деветнаестог века Тоша Андрејевић оснива Вишу музичку школу – конзерваторијум за све инструменте (затворена после годину дана рада) (Васиљевић 2000б).

12. Године 1899. Стеван Стојановић Мокрањац са двојицом колега, Станиславом Биничким и Цветком Манојловићем, оснива у Београду Српску музичку школу, данас школа „Мокрањац”. Настава се одвијала из

² Ради поређења, али и као допунска информација која ће нам додатно расветлити догађаје у свету на пољу музичке педагогије, навели бисмо податак да је 1838. године у свим америчким државним школама уведена настава музике кроз предмете хорско певање и основи музичке теорије (Грујић-Влајнић 2001), што није тако рано како би се од америчког прогресивног система очекивало. То је било могуће захваљујући залагању америчког композитора Лоуела Мејсона (Lowell Mason 1792–1872), будући да је био утицајна личност бостонске културне сцене и надзорник за музику свих бостонских школа (исто).

следећих предмета: теорија музике, солопевање, клавир и виолина. Касније се уводи настава из виолончела, флауте и контрабаса, а 1903. године и из лимених дувачких инструмената (исто).

13. Године 1904. у Београду се отвара музичка школа под називом Певачка школа Душана Јанковића (исто).

14. Године 1909. Исидор Бајић отвара музичку школу у Новом Саду, која касније добија назив по свом оснивачу (Дробни 2008).

15. Године 1911. у Београду се отвара музичка школа „Станковић” (исто).

16. „По завршетку Првог светског рата наставља се започета експанзија оснивања нових музичких школа (у Србији са Војводином) и ширењем постојећих. 'Српска музичка школа' постаје 'Конзерваторијум', што га чини институцијом највишег ранга у земљи, све до оснивања 'Музичке академије'" (исто: 19).

17. Године 1937. у Београду се оснива Музичка академија (исто).

Треба рећи да је законом из 1844. године Србија први пут добила организован школски систем од основних до највиших школа, које су се касније дограђивале и усавршавале. Те године се уместо дотадашњих назива мала и нормална школа усваја данашњи назив, односно, основна школа (Стојановић 2001). Аналогно овој ситуацији, подсетићемо на Јана Коменског и његов предлог школске структуре из XVII века (Коменски 1997), који је начелно прихваћен у Европи и свету и са мањим изменама траје и данас. Специфична ситуација у српској средњовековној држави у вези са образовањем као општим стожером сваке државе, трајала је све до половине XIX века, а захтевала је од тадашњих генерација интелектуалаца у свим образовно-научно-уметничким сферама велику одговорност, тежак рад и напор у, понекад, грубим и неспретним покушајима да се народ ишкољује и створи домаћи стручни кадар. Такође, формирана је и „свест о потреби чувања музичког фолклора (...) заједно са првим корацима у развоју музичког образовања и то доласком страних учених музичара, а касније и школовањем наших људи у европским музичким центрима” (Каран, 2009: 136).

О образовном стању у Србији у XIX веку говори и податак да су се, будући да је било мало школованих музичара (1888. године било их је тринаест на тридесет потпуних и непотпуних гимназија), за посао наставника нотног певања јављали и приучени немузичари (Васиљевић 2000б). Супротно томе, идеја Милана Миловука била је да „формира професионални хор и да изводи уметничка дела са Запада” (Каран 1993: 270-271), што је, узевши у обзир све околности, било јако тешко и наишло је на противљење. Наиме, ослобођени народ је имао јаку националну свест, па „класичан дур (и мол) није са сигурношћу тада могао да буде прихваћен, осим код веома музикалних људи” (исто: 271). У прилог тврдњи да је народ био неук говоре и подаци које наводи Ивана Дробни – да су се у Србији прве представе позоришта Јоакима Вујића са музичким деловима, за које је био одговоран Јосиф Шлезингер, одигравале у првој половини XIX века у Крагујевцу, док се у исто време у Београду окупљало друштво љубитеља српског певања уз гусле. На истом месту сазнајемо и

да су први клавири допремљени у Србију били намењени ћеркама књаза Милоша и да је 1829. године из Аустрије доведен и учитељ да их, уместо Шлезингера, обучава у свирању на том инструменту, што, како се даље наводи, представља „прве забележене примере индивидуалне музичке наставе у Србији” (Дробни, 2008: 9).

Специфичну слику о околностима и променама у кретању музичке наставе можемо да створимо и из податка да је први јавни концерт одржан 1842. године у Београду, тадашњој престоници са двадесет хиљада становника, на којем су вокалне и оркестарске композиције изведене под диригентском палицом Ј. Шлезингера (Ђурић-Клајн, према: Стојановић 2001).

Имајући све ово у виду, можемо закључити да се ни Србија, а ни Балкан, нису ни упознали са епохама ренесансе, барока и класицизма и да су се у европске књижевне, друштвене и уметничке токове укључили тек у романтизму.

Најзначајније педагошке личности до почетка Првог светског рата били су Милан Миловук, Стеван Стојановић Мокрањац и Исидор Бајић. Према запажању Гордане Каран, **Милан Миловук** је, за разлику од већине својих савременика, „у дословном значењу био наставник нотног певања у чијем фокусу је била поставка и рад на звуку као области која је била, ако не у првом плану, онда у истој равни са тумачењем појмова из [...] теорије музике” (Каран, 2009: 141-142). Касније се, нажалост, напушта педагошка пракса Миловука. Верује се да је разлог томе чињеница да уџбеници нотног певања овог аутора „нису имали обновљена издања, па самим тим, на почетку 20. века, нису могли бити коришћени у настави музике у школама и тада многобројним, певачким друштвима” (исто).

Како даље сазнајемо, приручници који су у другој половини XIX и на самом почетку XX века наставницима музике и хоровама у Србији били доступни за рад, били су написани за област теорије музике, тако да се помоћу њих свакако није могло учити нотно певање (исто). Узевши у обзир такве околности, **Исидор Бајић** је 1904. године објавио уџбеник „Теорија правилног нотног певања”, који је имао за циљ да поједностави систематско учење певања из нота. Како Каран из свог аналитичког истраживања закључује, реч је о „музичком педагогу и аутору који је, својом једином књигом из области музичке педагогије, то јест педагогије нотног певања, осведочио своју оригиналну и квалитетну наставу и писаном речју оставио значајан траг у развоју музичке педагогије у Србији” (исто: 142). У његовом раду се (као и код Стевана Мокрањца) „препознаје тенденција прилагођавања музичке теорије и праксе западних земаља нашим потребама и нашим условима рада, пре свега музичком наслеђу и специфичностима слуха и музикалности” (исто: 143). Исидор Бајић је осим што је био аутор педагошке литературе, радио и као „учитељ певања и свирања у Српској великој гимназији у Новом Саду, а од 1901. године и диригент, тада веома активног и успешног школског хора и оркестра” (исто: 142). Да су тенденције наших музичких педагога водиле ка иностраним музичким правцима (што је и природно, јер у домаћој педагогији осим традиционалних песама преношених усмено,

нисмо имали методолошких упоришта на која бисмо могли да се осло- нимо и која бисмо могли да модификујемо и развијамо/осавремењујемо), говори и један кратак помен Исидора Бајића у часопису *Бранково коло* од јануара 1903. године. Наиме, овде наилазимо на коментар редакције, на челу са власником и уредником Пајом Марковићем Адамовим, која је на последњим страницама свог листа давала и кратак приказ осталих акту- елних часописа, листова, новина, књига и других публикација. У комен- тару се говори о часопису *Српски музички лист*, чији је власник и главни уредник био Исидор Бајић. Наводе се његове речи којима образлаже по- требу покретања часописа сматрајући да ће часопис да задовољи „свима музичким потребама у народу нашем“. О даљим намерама И. Бајић каже да ће часопис препоручивати „све оно, што је код нас и у иностраној лите- ратури најбоље и најлепше. Препоручиваће добре књиге и добре школе” (Марковић, 1903: 122). У прилог томе да је Исидор Бајић био одличан стручњак и практичар, и да је материја његове књиге била неопходна тадашњим музичким педагозима, говори и чињеница да се у часопису *Српски књижевни гласник* из 1912. године (књига 2, страна 477), налази кратак приказ и препорука за његову књигу Теорија нотног певања, које је дао Милоје Милојевић.

По мишљењу многих српских педагога, са **Стеваном Стојановићем Мокрањцем** започиње препород наставе нотног певања у Србији. Он је, како наводи Зорислава Васиљевић, „спојио вокалну са инструментал- ном наставом издвајајући црквено појање (...) и усмеравајући наставу ка стварању образованог музичког кадра и за школске потребе и за раз- вој инструменталног извођаштва” (Васиљевић, 2000б: 55). Упркос томе што није оставио писаног трага у форми уџбеника, „његова педагогија и принципи наставе верно су реконструисани на основу дневника рада Српске музичке школе, познатих детаља из наставе у Богословији и све- дочења некадашњих ученика” (исто, према: Дробни, 2007а: 300).

Као што смо у хронологији институционализације музичког образо- вања навели, Стеван Стојановић Мокрањац је са двојицом својих колега, Станиславом Биничким и Цветком Манојловићем, у Београду 1899. го- дине основао Српску музичку школу. Будући да он није оставио писаног трага о свом начину рада у облику уџбеника из методике, о методоло- гији његове наставе, поред сведочења његових бивших ученика, може- мо више сазнати из документа „Извештај о настави солфеђа и теорије музике за школску 1910/11. годину”. У поменутом извештају стоји опис да су се предавања одвијала без икаквог уџбеника, „објашњавањем и пропитивањем и писањем и читањем са табле” (Васиљевић, 2000б: 289). Много више о начину рада Ст. Ст. Мокрањца можемо сазнати из књиге *Музичко школовање у Србији до 1914. године* Стане Ђурић-Клајн и *Рат за српску музичку писменост* Зориславе Васиљевић. С обзиром на то да се школовао у Немачкој, Мокрањац је домаћу наставну праксу облико- вао према плановима и програмима страних конзерваторијума и њима прилагођавао правила и статут школе (исто). Препознатљива тековина западноевропског педагошког стила огледа се и у принципима који се тичу развоја естетског смисла за интерпретацију дела, што је захтевао од

ученика и певача приликом репродукције (исто), и сагледавања атмосфере на часу, за коју се трудио да буде мотивациона, средствима као што су, како је сам описао у свом реферату, песме за децу које „морају бити разнолике, не само због тога што се на тај начин разбија монотонија у разреду, већ и због свестранијег дечјег музичког развоја” (исто: 178). У овим принципима препознајемо методе Песталоџија, заправо свих оних европских педагога који су своје методе темељили на функционалном учењу, које резултира трајношћу знања, на учењу за одређени циљ, на смисленом педагошком правцу који је био вишеструко употребљив. Како на једном месту примећује Г. Каран, наши музички педагози XIX века нису били „необавештени о педагошким кретањима у Европи, али само у правцу Немачке” (Каран 1993: 134-135), будући да се већина њих тамо школовала. Почетком XX века се захваљујући напорима појединаца таква ситуација мења, па се тако у тексту Стевана Христића под насловом „Емил Жак-Далкроз, Популарне песме француске швајцарске” у часопису Српски књижевни гласник из 1909. године (Христић 1909: 842) описује Далкрозова музикалност кроз његове композиције и даје стилски приказ Далкрозове, како сам аутор каже, чисте, прсте, нежне и идиличне поезије. С обзиром на то да је, како смо видели у прегледу иностраних метода, Дал кроз своју методу јавно презентовао 1905. године, текст о његовој делатности из 1909. године у Србији говори нам да смо се почетком прошлог века у некој мери еманциповали и културно уздигли, проширивши своја интересовања на друге регије и друге педагоге-истраживаче и њихове методе рада. За српску педагогију то је било од великог значаја. Ово је, да напоменемо, први опис Далкрозове педагогије у јавним гласилима код нас. Да је за образовање и културно-уметничко васпитање једног народа потребно много времена и труда говори нам и податак да после тачно десет година од објављивања Далкрозове методе (настале у Швајцарској, по француском узору) исти аутор, Стеван Христић, апелује на неопходност проширивања педагошке свести указујући да је уопште потребно „да се и уметнички и културно еманципујемо утицаја Централне Европе”. У томе ћемо успети ако једном научимо да има и уметности и науке изван бивше Аустро-Маџарске и Немачке” (Христић 1919: 394).

О томе колики је успех у свом раду имала Српска музичка школа писали су и Мокрањчеви савременици у тада актуелним књижевно-уметничко-научно-политичким часописима, па се тако у часопису *Српски књижевни гласник* из 1908. године (Христић 1908: 158) говори о раду Српске музичке школе, броју ђака, програму, финансијама, предавачима, као и о општем прогресу школе. У истом часопису, али из 1909. године, у изванредном тексту тада младог Стевана Христића под насловом „Двадесетпетогодишњица Г. Стевана Мокрањца”, профетским духом се описује Мокрањчева делатност и величина. Христић износи своја предвиђања у односу на комплексност Мокрањчевих Руковети, која су се, можемо то данас да тврдимо, испунила: „Он је скупио грађу и за музичаре композиторе, који ће моћи изучавати особине мелодија појединих крајева Српства, и на тој основи створити читав правац, читаву једну школу, читаву једну епоху српске уметничке музике, коју ми још у овоме смислу немамо. Даље, његов рад биће грађа за музичког

теоретичара, који ће из тих мотива моћи створити читав један систем, један систем порекла, хармоније, облика и средства српске музике” (Христић, 1909: 779). Мало раније у тексту Христић наводи чињенице о тешком подухвату за развој српске уметничке музике, где каже да „историја српске уметничке музике није старија од тридесет година. (...) Целу ону борбу са предрасудама, некултуром, коју су нам оставили Турци и са одсуством сваког смисла за уметничку музику, водио је Г. Стеван Мокрањац и довео музику на један, према нашим приликама, доста висок ступањ” (исто).

Уметничка музика у Србији почетком XX века

Из истраживања Милене Петровић сазнајемо да су у Београду на почетку XX века увелико предузети кораци у „упознавању београдске публике са значајним светским вокално-инструменталним опусима”, будући да „Београдско друштво приређује концерте посвећене делима Дворжака, Грига, Мокрањца, Чајковског” (Петровић 2000: 81). О тенденцијама да се Србија приближи европској култури и да равноправно учествује у савременим токовима читамо даље у *Српском књижевном гласнику* из 1902. године. Из овог извора, а у тексту „Музичке прилике у нас – Београдска музичка школа” аутора са иницијалима Г. М. (претпостављамо да је аутор Милан Грол, јер се у том периоду он највише бавио вестима из области музике и најчешће своје текстове потписивао пуним именом), сазнајемо више о развоју инструменталне музике у Србији: „У последње време могао је сваки приметити, који искрено и са пажњом прати музичке прилике, да се у Београду све више и јаче развија инструментална музика и да постепено потискује вокалну” (Грол 1902: 58). У наставку текста аутор додаје да се „инструментална музика у данашњој форми и обиму у Србији, и ако је културна тековина новијег доба, ипак (...) за непуних петнаест година одомаћила и развила у тој мери да смо имали прилике још пре две године (дакле, 1900. године; додала К. П.) у Кр. Народном Позоришту, да чујемо Бетовенову VI пасторалну симфонију а доцније и његову V. у C. moll, у пуном и бројно јаком оркестру. Успех је тим већи и значајнији, ако се још узме у обзир, да је том приликом – у колико смо ми пратили – у опште први пут извођена Бетовенова симфонија на целом Балкану [подвукла К. П.]” (исто). У следећем извору из 1910. године, из текста Стевана Христића, сазнајемо да је те године први пут у Београду изведена IX Бетовенова симфонија. Оркестром и хором дириговао је Станислав Бинички (Христић 1910: 621).

Развојни пут уметничке музике и музичке педагогије у Србији после Мокрањца

Правац развоја српске музичке педагогије се после смрти Стевана Стојановића Мокрањца 1914. године (а наредне 1915. године и смрти Исидора Бајића) окреће германској методолошкој пракси (Каран, 1993). Сматра се да Мокрањац није имао настављача својих идеја, а отежавајућа околност за српску музичку педагогију тог времена била је и чињеница да Мокрањац, како смо до сада више пута нагласили, није писао пе-

дагошко-методичку литературу (Стојановић 2001). Како Ивана Дробни објашњава, истраживачи историјата домаће педагогије недвосмислено указују на то да је на преокрет ка поновној германизацији наставе нотног певања, која је потрајала све до четрдесетих година прошлог века, „понајвише утицао Милоје Милојевић” (Дробни 2008: 23). Овоме сведочи и текст Стевана Христића у часопису *Мисао* из 1919. године, у којем се Милоје Милојевић помиње у контексту свог тихог преобраћања са немачких на француске методе рада: „Он, који је пре рата, када је писао о драмској музици у Књиж. Гласнику, концентрисао цео интерес на немачкој драмској музици, а једва, и веома овлаш, додиривао француску драмску музику, сада се упознао ближе и осетио је све лепоте новолатинске, а нарочито француске музичке културе” (Христић 1919: 394). Христић даље у истом тексту веома похвално говори о програмима рада у Италији и Француској и препоручује да треба на њих да се угледамо, да треба да шаљемо своје кандидате на студије у те земље. Што се тиче др Милоја Милојевића као аутора методичке литературе, можемо рећи да је био веома активан.³ Уџбеници Милоја Милојевића су „били дуго коришћени као једини званични уџбеници у музичким школама и гимназијама” у Србији (Јовић 1996: 7). Објавио је:

1. Градиво за уџбеник певања помоћу нота, скрипта, 1914. године;
2. Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I и II део, 1922. године, а последње девето, односно, дванаесто издање објављено је 1938. године;
3. Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима – према новом наставном програму, I и II део, 1940. године;
4. Неке опште напомене и методички упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике, 1940. године (Каран 1993: 168).

Милоје Милојевић је био велики поштовалац Мокрањчевог рада. О томе колико је Милоје Милојевић уважавао Стевана Стојановића Мокрањца можемо сазнати и из његовог изразито надахнутог говора објављеног 1919. године у часопису *Мисао*, поводом Мокрањчеве смрти. Овде издвајамо само фрагмент: „Мокрањац је био у пуном и најизразитијем смислу те речи 'личност', био је један од оно мало духова у нашем друштву који је знао шта може, шта хоће, који је умео да изрази своју вољу и исцизелира своју уметничку физиономију до детаља, давши јој тиме апсолутно верни израз и апсолутно верни отисак његовога духа и душе” (Милојевић, 1919: 135). Да бисмо разјаснили евентуалне недоумице поводом године објављивања овог говора, подсетићемо на то да је у време смрти Стевана Мокрањца (1914. године) започео Велики рат (Први светски рат), који је тада закупио сву пажњу јавности, те да је тек по његовом завршетку држава наставила да функционише одређеним током, да издајечасописе и бави се унутарњим питањима.

³ Много више о животу и раду др Милоја Милојевића можемо сазнати из докторске дисертације Гордане Каран, редовног професора Факултета музичке уметности у Београду, *Педагошка активност др Милоја Милојевића*, одбрањене 2010. године на Факултету музичке уметности у Београду.

Па тако, после вишегодишње паузе, поново наилазимо на анализу рада музичких школа и на планове за институционални развој музичког образовања и васпитања. У већ поменутом тексту објављеном у часопису *Musa* из 1919. године под насловом „Досадањи музички рад”, аутор Стеван Христић између осталог каже: „Обе музичке школе, које су и пре рата постојале (мисли се на школе „Мокрањац” и „Станковић”, додала К. П.), почеле су у велико свој рад са знатно повећаним бројем наставника и ученика. У очекивању државне музичке школе вишега стила – конзерваторијума – ове школе играју важну и лепу улогу у музичком васпитању наше омладине” (Христић 1919: 394). Што се тиче оснивања Музичке академије у Београду (данас Факултета музичке уметности) и њене сврхе и структуре, планови су били да се на тој институцији школују кадрови за оркестре, соло певачи за опере и наставници за средње школе са квалитетнијом стручном спремом. „Зато ће”, наводи даље Христић, „највеће питање бити наставнички проблем при оснивању државне Музичке Академије – нарочито за репродуктивну уметност” (исто).

О културолошким стадијумима са којима се суочавала тадашња српска интелектуална свест, сазнајемо такође из критичких запажања Станислава Винавера, објављених у часопису *Musa* 1921. године. Културна свест Београда у време после Првог светског рата, како то Винавер описује, кроз отворени патриотизам испољава нетрпељивост према уметницима који су пореклом Немци, па је због тога у том периоду било сразмерно мало културних догађаја. Наводећи низ других чињеница за тако лоше стање у култури, сликовито описује тадашње јавне догађаје: „Када је Розентал, гениални бечки пианиста, од једног дела наше музичке критике могао бити дочекан не само дивљом грдњом, већ и позивом публике на акцију (мање више да га, по обичају који још није уведен према људима од уметности – бију), када је Фајерман, један од најдаровитијих виолиниста нашега времена морао да свира Чајковског у потпуно празној Касини, за то што се родио у Бечу, – природно је да је дошло до тога да нико из Беча, из најближег нама и најмогућијег услед саобраћаја и валуте, музичког расадника, не зажели да гостује код нас, бојећи се материјалних, моралних и физичких удара. (...) Други разлог је висока пореза на културу. (...) Трећи разлог је недовољно схватање дужности код надлежних”, затим „недовољно музичко образовање код нас” (Винавер 1921: 416). Сваки наведени разлог Станислав Винавер је детаљно образложио.

Слику о томе где се налази српска национална музика тридесетих година XX века може нам у одређеној мери приближити текст с насловом „Путеви наше националне музике” аутора Стевана Христића, објављен маја 1938. године у часопису *XX век*,⁴ у коме се између ос-

⁴ У часопису за књижевност, науку, уметност и друштво *XX век*, који је излазио 1938. и 1939. године у Београду, имали смо драгоцену прилику да се упознамо и са публикацијама (углавном књигама) објављеним у иностранству у том периоду, па је тако доступан преглед књига из: Енглеске, Америке, Француске, Пољске, Италије, Немачке, Грчке, Чехословачке, Мађарске, Бугарске, Турске, Шпаније, Румуније, Швајцарске, Русије, Албаније, Данске, Исланда,

талог каже: „Код нас [...] се већ формирају извесне музичке групе и музички правци, да се слободно може рећи, да већ постоје темељи националне музичке уметности. Еволуција наше музичке уметности, која почиње Корнелијем Станковићем, Јосифом Маринковићем и Стеваном Мокрањцем, није завршена; али она је у пуном јеку и има један добар део пређеног пута иза себе. Хаотичност општих а још више наших прилика и лична нетрпељивост знатно задржавају природни процес развоја и његове видне манифестације” (Христић 1938: 2-3). Посматрано из перспективе данашњице, можемо додати да је Христић, као што је то био случај и приликом квалитативног сагледавања значаја Мокрањчевих Руковети, поново са великом прецизношћу проценио тренутни национални професионални ниво и правац његовог развоја. На крају закључује да је „наша музичка уметност еволуирала и да данас (у питању је 1938. година; додала К. П.) већ постоји извештајан број музичких дела од реалне вредности, па према томе има и садашњу националну музичку уметност, која ће се, обогачена новим делима, кристалисати у једну идејну целину. Томе циљу воде сви путеви. А преко стилизованог фолклора је најкраћи и најсигурнији” (исто).⁵

Ова реченица Стевана Христића може да послужи као најава за следећег музичког педагога чији ћемо рад укратко приказати, а који је препознатљив управо по, како Христић именује, а овом приликом можемо употребити, стилизовању фолклора. Приликом образложења начина рада **Миодрага Васиљевића** треба рећи да је он своју методу темељио на емпиријским искуствима сакупљеним у току десетогодишњег експерименталног рада. Полазни елемент Васиљевићеве методе јесте фолклорна база ре-ми-фа, на коју се сукцесивно посебним редом надограђују фолклорне или наменски компоноване мелодије, како би се као својеврстан циљ остварила истовремена координираност музичке хоризонтале и вертикале (мелодије и хармоније), а у сврху памћења и осамостаљивања иницијалиса компонованих мелодија, који су, заправо, лествични ступњеви. Битан елемент његове методе јесте рад на сазревању међусобних функционалних односа главних носилаца тоналног идентитета. Тенденција Миодрага Васиљевића је била да се сачува домаћа, национална традиција и да се баш то употреби за надградњу у којој нас неизбежно чека дур-мол систем. Сматра се да је домаћи музички идентитет годинама трпео „наметање западног дур-мол система, а да се истовремено није осигурало освешћивање и чување националног” (Јовић

Португалије, Белгије. Будући да су у њему објављивани радови најталентованијих српских, хрватских и словеначких писаца из области књижевности, филозофије, образовања, психологије, позоришне критике, те савремених друштвених кретања, као и разни библиографски прегледи, тенденција му је била да спроводи – „културну диктатуру”. Био је један од значајнијих културних водича у тадашњој Краљевини Југославије (извор: http://www.digitalna.nb.rs/sf/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/P_0147).

⁵ На овом месту бисмо желели да напоменемо да смо кроз архивски рад, поред извора које смо цитирали (часописи *Мисао*, *Српски књижевни гласник*, *Бранково коло* и *XX век*, у којима смо пронашли значајне податке и унели их у истраживање), такође претражили и часописе *Данас*, *Печат* и *Уметнички преглед*, у којима, нажалост, нисмо пронашли текстове везане за музичку педагогију и праксу.

1996: 133). Како наводи Ивана Дробни, у периоду после смрти Миодрага Васиљевића „уочавамо квалитативно разрађивање Васиљевићеве методе, осавремењивање и приближавање најбољим традицијама Романске школе” кроз публикације Зориславе Васиљевић (Дробни 2008: 93). Што се тиче литературе из солфеђа и методике наставе солфеђа, Миодраг Васиљевић пред почетак Другог светског рата објављује две своје књиге, а касније и трећу, „у којима излаже свој начин рада и по којима ће се радити у наредном периоду” (исто: 24). Књиге које је објавио су:

1. Интонација у вези са музичким диктатом и музичком ритмиком, 1939. године;
2. Нотно певање у теорији и пракси – комплетна метода за наставу школског певања у средњим и учитељским школама, 1940. године;
3. Једногласни солфеђо, 1949. године (нав. према: исто: 25).

Настава солфеђа у Србији после Другог светског рата

За почетак овог периода најсликовитије би било приказати пре свега промене у наставним програмима за основне школе, везане нарочито за наставу музике, које су последично утицале и на формирање наставног програма за музичке школе. Како наводи Гордана Стојановић, нов наставни програм који је у основне школе уведен 1959. године доноси суштинске разлике у односу на стари. Осим промене назива предмета са певање на музичко васпитање, уведене су и нове дисциплине као што су „свирање на дечјим инструментима и извођење песама са аранжманима, слушање музике и рад на схватању музичког дела, музичке игре и стваралачки рад ученика. Нови садржаји рада, те промене у приступу и организацији музичке наставе подстакли су и нов прилаз писању методичко-инструктивне литературе” (Стојановић 2001: 52). Шта се за то време дешавало на пољу развоја педагогије солфеђа? У светлости чињеница изнесених у истраживањима Гордане Каран, у периоду између шездесетих и седамдесетих година прошлог века инструктивно-педагошке литературе за солфеђо готово да није ни било. У општеобразовним школама настава музичког се радила по књигама Милоја Милојевића, док се педагогија солфеђа базирала на музичкој литератури. Једина релевантна књига за наставу солфеђа, како се даље истиче, била је *Једногласни солфеђо* Миодрага Васиљевића, а компоновање инструктивних мелодијских примера за наставу солфеђа (обичај какав данас познајемо) искуство је праксе с краја седамдесетих и почетком осамдесетих година XX века (Каран 2006). Шездесетих година XX века користила се инострана инструктивна литература и како Ивана Дробни објашњава „започето је са помодним, стихијским и неселективним копирањем метода рада” (Дробни 2008: 81). Специфична проблематика се види и у томе што се педагогија солфеђа, коришћењем иностране инструктивне литературе утемељене на другачијој традицији, методологији и тоналним основама, удаљавала од националног идентитета. Према мишљењу Иване Дробни, требало је да се Васиљевићева метода

фузионира са Романском школом и тако омогући најбољи начин рада у солфеђу (исто).

Седамдесетих година двадесетог века Боривоје Поповић је „увео апсолутно именоване тонова солмизационим слоговима под називом ’француска метода’” (Хрпка 2001: 147). У чланку Гордане Каран „Путеви музичке педагогије код нас” наилазимо на драгоцену сведочанство професорке солфеђа у пензији Марије Савић, која нас упознаје са најзначајнијим токовима педагогије солфеђа седамдесетих година прошлог века. Пре свега, она наглашава чињеницу да из области методике наставе солфеђа није било литературе и да се методика наставе солфеђа: методе, принципи, циљеви, литература и начин њеног коришћења „учила понајвише са испита старијих колега” (Каран 2006: 147-148). Сазнајемо и то да су „седамдесете године прошлог века биле године живог развоја музичке педагогије, па и педагогије солфеђа код нас. Прелазило се методолошки пут од тонике до апсолутног именовања тонова абецедом и солмизацијом, од интервалске, лествично-интервалске до функционалне методе, од учења ритма на једној линији до парлата” (исто).

У том периоду су биле веома фреквентне посете страних предавача, којом приликом је у виду семинара и практично презентована техника рада на солфеђу. Међу бројним предавачима нашу земљу су посетили и Далматов из Русије, Вебер из Француске, Иван Пеев из Бугарске. Још један вредан исход ових семинара био је и тај што је домаћим педагозима омогућено студијско путовање у Француску, које је за српску педагогију солфеђа било од изузетног значаја (исто).

Настава солфеђа у Србији данас

Имајући у виду све досад наведено, можемо констатовати да се српска педагогија солфеђа (најпре нотног певања) борила за кључни фактор сваке методологије – исправност и ефикасност (Мужић 1973), а у исто време и са ускомешаном, слободном и знатижељном националном свешћу, коју је требало на прави начин и правом мером усмерити ка сигурном педагошком путу. Стубови друштва од којих се то и тражило и очекивало, а које су чинили школовани појединци, улагали су велике напоре како приликом формирања конкретних васпитно-образовних модалитета, тако и приликом сагледавања и процене резултата свог рада.

Већ крајем XX, а нарочито почетком XIX века, може се уочити тенденција која се темељи на не тако конструктивистичким тежњама каквим су биле обележене све дотадашње године педагошког сазревања, већ на проширивању метода на домен психолошко-педагошког, што указује на својеврсно растерећење у погледу тражења правог пута за описмењавање. Данашње стање наставе солфеђа наводи на закључак да Србија има свој педагошки стил (иако је базиран на комплементарности неколико домаћих и иностраних методских решења) изграђен и утемељен на искуству и знању. Последње године XX века и прва деценија XIX века, па све до данас, обележава, између осталог, и штампање зборника радова са Педагошког форума сценских уметности, установљеног 1998. годи-

не, чије су теме обухватале широке области педагогије, психологије, социологије, музикологије, историје, праксе, методологије, глуме, плеса и друго (Миланковић, 1999; Миланковић, 2000; Миланковић, 2001; Миланковић, 2002; Миланковић, 2003; Каран, 2004; Каран, 2005; Каран, 2006; Каран, 2007; Каран, 2008; Каран, 2009; Каран, 2010; Петровић, 2011; Петровић, 2012; Петровић, 2013; Петровић, 2014; Петровић, 2015). Форум сада већ традиционално окупља стручњаке и допушта размену знања и мишљења, што само може да буде на општу корист. Такође, последњу деценију и по карактерише и обимна објављена литература из области методике наставе солфеђа, што кроз научне радове, што кроз књиге и школске и универзитетске уџбенике. Веома су важни и научни симпозијуми, скупови и међународне конференције у нашој земљи и ван ње, који такође привлаче велики број домаћих стручњака из области педагогије. Стиче се утисак да српска музичка педагогија заинтересовано али смирено трага за достигнућима сродних наука како би своје темеље сада само надоградила и проширила.

Приказ деловања домаћих и страних педагога у Србији и Европи и њихове педагошке импликације

Досадашњи приказ српских педагошких приступау области музике желимо да посматрамо у односу на питање колико је било реалних, а колико хипотетичких могућности да се у српској музичкој педагогији употребе образовни принципи који су крајем XIX и почетком XX века у Европи били у експанзији. Поменимо још и Рудолфа Штајнера (Rudolf Steiner) и његову Waldorf педагогију (Немачка), Александра Нила (Alexander Sutherland Neill) и слободну децу Summerhill-а (Енглеска), Марију Монтесори (Maria Montessori) и њену Монтесори педагогију, затим Франциска Ферера (Francesc Ferrer) и његову идеју о савременом васпитању и образовању, коју је једноставно назвао Модерна школа (Шпанија). Свим овим приступима једно је заједничко – слобода, неоптерећеност правилима, саморазвој. У ову класификацију спада и Далкрозова еуритмика.⁶

Направићемо сада пресек деловања кроз животно раздобље најзначајнијих европских и најзначајнијих српских музичких педагога с краја XIX и почетка XX века.

⁶ О западноевропским педагошким методама у области музике можемо сазнати више из следеће литературе: Васиљевић 1978; Јовић 1996; Радичева 1997; Васиљевић 2000а; Васиљевић 2000б; Грујић-Влајнић 2001; Хрпка 2001; Петровић 2002; Дробни 2008; Дробни 2009; Казић 2013; Galikowska-Gajewska, 2014.

Табела 1. Упоредни приказ водећих европских и српских педагога друге половине XIX и прве половине XX века

Европски педагози	Српски музички педагози
- Франциско Ферер 1859–1909.	- Милан Миловук 1825–1883.
- Рудолф Штајнер 1861–1925.	- Стеван Стојановић Мокрањац 1856–1914.
- Емил Жак Далкроз 1865–1950.	- Исидор Бајић 1878–1915.
- Марија Монтесори 1870–1952.	- Милоје Милојевић 1884–1946.
- Золтан Кодаљ 1882–1967.	- Миодраг Васиљевић 1903–1963.
- Александар Сатерленд Нил 1883–1973.	- Боривоје Поповић 1918–1994.
- Карл Орф 1895–1982.	
- Шиничи Сузуки 1898–1998.	

Видимо да је реално било могуће да српски педагози буду упознати са страном педагогијом, те да су неки принципи могли бити употребљени/уведени у личну наставу, а да ли су педагози били обавештени, зависи од више фактора: личне заинтересованости, стања и ефикасности медија, фреквентности домаћих и страних стручњака.

Да бисмо се егзактно бавили питањем информисаности домаћих педагога о дешавањима у области педагогије у Европи, било би потребно спровести истраживање које би се базирало не само на педагошким већ и на социолошким, културолошким и политичким чињеницама у то време. Нека запажања, међутим, можемо овде издвојити, јер се у њима недвосмислено очитује дејство европских методичара тога времена и опште идеје прогресивне педагогије, односно, „нове школе” наспрам, сматрало се, превазиђене „старе школе”.

Наиме, у часопису *Школски одјек* бр. 6 из априла 1903. године, који је излазио у Новом Саду, а чије примерке чува библиотека Педагошког музеја у Београду, пронашли смо текст др Бертолда Хартмана (Berthold Hartman) под насловом „Фрагменти из педагогије”, у којем аутор износи своје афирмативне ставове о унутарњој мотивацији код деце и расправља о материјалима и поступцима који би је подстакли. Између осталог се каже: „Интерес, као веза између знања и воље, јесте по васпитну наставу од тако великог значаја, да ми морамо гледати, да стекнемо што јаснију слику о средствима и начинима, помоћу којих се интерес добија, него што су сва наша досадашња истраживања била у стању да нам је даду. Узмимо дакле интерес као чисто психички појав” (Hartman 1903: 58). Из овога можемо видети утицај педагошких тенденција из Западне Европе које смо помињали (Монтесори, Далкроз, Нил, Орф, Сузуки). У часопису *Мисао* из 1920. године дат је приказ књиге *Педагогика* аутора Љубомира М. Протића, који је дао др Б. М. Ј. (нигде у листу не постоји пуно име и презиме аутора овог текста), у којем се помињу принципи рада с јасном асоцијацијом на методу рада Марије Монтесори, италијанског педагога и лекара, али и осталих педагога са сличним васпитно-образовним модалитетима: „С пуним правом критикује писац што се у нас не развија

код ученика саморадња у смислу љубави према раду и воље ученика да сазнаду, да иду напред све више и више себе ради него се учи ради 'што боље оцене'" (Б. М. Л. 1920: 479). Јасно је да се говори о унутрашњој мотивацији и љубави према учењу и сазнавању, а не учењу ради награде.

Још један домаћи педагог који је у својим методама рада користио скоро потпуно исте принципе као и Марија Монтесори у својој методи деловао је на подручју Војводине то јест Новог Сада. Мила (Милица) Малеташки била је, како су то тада звали, забавиља, односно васпитачица. У часопису Школски одјек у континуитету од неколико бројева заредом изложила је своју, можемо да кажемо, својеврсну методiku коју је назвала *Забавиште - Збирка целокупног рада у српском вероисповедном забавишту за породице, забавишта и забавиље*, даље стоји сакупила, сложила и написала Мила К. Малеташког рођ. Суботин, *оспособљена забавиља* (Малеташки 1904: 275). У броју 18 од септембра 1904. године Мила Малеташки говори о наставнику, о задовољству и предностима учења кроз игру, где каже да „стручњак не сме дозволити, да се у забавишту одомаћи механизам, већ свом енергијом својом мора настојавати, да све оно, што у забавишту дете ваља да научи, да се то у игри, причи и веселој, пријатној забави научи, и све што ради или учи и да разуме" (исто). Даље у тексту она даје опширно методе рада помоћу очигледних средстава, и то тако педагошки квалитетно и утемељено да смо одлучили да их у овом раду на овом месту, будући да се ради о српским методама рада (упркос томе што то нису музичке методе), укратко изнесемо. Методе које износи везане су за општу педагогију, али покриће за њихово иستیцање у овом раду налазимо у томе што је педагогија присутна у свакој интеракцији знања, па се образац који се предлаже може употребити и у музичкој педагогији. Такође, Мила Малеташки је у забавишту наглашавала музичко васпитање и стваралаштво (појање, песме) и истицала да се песмом најбоље изражавају дечије емоције.

За почетак очигледне наставе Мила Малеташки најпре препоручује дечију собу, а затим забавиште, где ће се повести разговор о стварима које се ту налазе. Из забавишта се прелази на спаваћу собу, кухињу, трпезарију, ходник, подрум, таван, при чему се у кратким и јасним реченицама објашњава сврха просторије и ствари у њој. Потом препоручује излазак из стана у двориште, где се тумаче све помоћне просторије, домаће животиње, па одлазак у врт и затим на улицу. За свако место везана су кратка и јасна тумачења. После упознавања с понашањем на улици, следи упознавање са људским занимањима, и то од блиских заната (ковач, обућар, пекар, пинтор и тако даље), преко трговаца, војника, лекара, до званичника и свештеника. Препоручује се затим одлазак на пољану, где се води разговор о биљу и земљорадњи, затим у виноград и шуму, а том приликом, саветује, треба разговарати и о животињама које на тим стаништима живе. Следе разговори о рудама, водама, природним појавама, али увек тако „да дете све оно што чује – и осети, с тога му ваља сваки предмет, о коме се води разговор, предочити, па чак, ако је могуће, и у руке му дати, да не само види, но и да опипа" (исто: 276–278). За таква посматрања, наводи даље Малеташки, служе природна тела, модели и

сlike. Даље препоручује да приликом описа одређеног предмета „сваки предмет о коме се разговор води, треба дати и деци у руке да га опицају својим ручицама, те им пружити прилику да оно што чују и осете, јер само ће тако имати о свему јасан и потпун појам” (исто).

Интересантно је то да су сви ови принципи практично дословно исти као принципи Монтесоријеве, али се не може рећи да су преузети од ње, јер је Монтесоријева своју методу јавно презентовала тек 1909. године (текстови М. Малеташки су из 1904). Као потврду овоме изнећемо и податак из књиге *Монтесори или Валдорф*, где се каже да је Марија Монтесори своју методу описала 1909. године у књизи *Il Metodo della Pedagogica Scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini* и да се 1913. године појавило и немачко издање те књиге под насловом „Самостални одгој у раној дечијој доби”. Даље се наводи да је од 1909. године Марија Монтесори почела одржавати течајеве као увод у Монтесори методу. „Након првог течаја у Риму уследили су течајеви у Лондону, Барселони, Паризу и Индији” (Seitz & Hallwachs 1997a: 23). Очито је да су ова два педагога у исто време на различитим местима развијале потпуно исте принципе рада, наравно, према препознатљивом узору у начелима Песталоција и Фребела.

Када говоримо о информисаности наших педагога о дешавањима у Европи, не можемо да не приметимо да су се у водећим домаћим часописима често налазили текстови о Далкроз методи. Неки од њих су толико афирмативни да се стиче утисак да је дошло до полагањег освешћивања и схватања да су овакве методе рада важне и вишеструко корисне, ако не и неопходне. Године 1922. у књижевно-политичком часопису *Мусао* у одељку Белешке, што по концепцији часописа подразумева неку врсту приказа, објављен је текст под насловом „Е. Жак-Далкроз: Ритам, Музика и Васпитање”. Доносимо фрагмент овог кратког текста:

„Код нас је релативно познат значај ритма у уметности, а апсолутно непознат за друштво, науку и педагогију. Професор Конзерваторије у Женеви, Е. Жак-Далкроз изнео је своје идеје о ритмици са таквом снагом, коју даје само вера. У првом делу своје капиталне студије излаже како треба слушати тонове гласова, пре но што их почнемо изводити; како треба будити мисли пре но што се почну преводити њихови инстинктивни изливи; како треба спровести васпитање централних мотора, како успоставити непосредно општење наших чула и нашег духа. И како је музика једина уметност која проистиче непосредно из живота, то она има да служи свакој манифестацији живота. Зато је она неопходна васпитању. Немогуће је и даље васпитавати децу, као што је то до сад било, чистом апстракцијом, баш онда кад у њима дрхти сваки дамар будући њихову индивидуалност. До данас је школа својим педагошким методама убијала децу, данас их она може подићи и ојачати музиком, оживљавајући и развијајући све јаче појединачне ритме деце. Само преко музике, а помоћу ритма, а без педагогије и професорске сувопарности треба пробудити код деце савест своје личности, развити њихов темперамент и ритам индивидуалности. Више него икад увиђа се да се само преко ритма може да успостави однос душа и духа, под-

свесног и свесног, између квалитета имагинације и остварења... Музика је једино васпитно средство која може да успостави односе наших нервних снага и наших интелектуалних снага” (Мандушин 1922: 1085).

Према нашим сазнањима, у музичким школама у Србији је педесетих, шездесетих и седамдесетих година XX века постојао предмет Ритмика, који је касније укинут. Није сасвим јасно због чега је један тако значајан и практичан предмет искључен из наставе. Доказну документацију о тачном периоду спровођења овог предмета у музичким школама тражили смо у архиви школе „Мокрањац” и у фондовима Народне библиотеке Србије. Нисмо могли да дођемо ни до каквог писаног трага (стари наставни програми), па смо податке добили од старијих колега и професора који су тај предмет похађали. Редовни професор Факултета музичке уметности у Београду на Катедри за солфеђо и музичку педагогију Вера Миланковић објаснила нам је да је у Београду у музичкој школи „Станковић” постојао предмет Ритмика, који је она похађала шездесетих година XX века уз остале предмете предвиђене програмом за основну музичку школу, али да концепција предмета, посматрано са данашњег професионалног аспекта, није имала много везе са Далкрозовим принципима, како би се од Ритмике очекивало. Претпостављамо да је циљ тог предмета био онај на који наводи Далкроз техника, о којој смо раније говорили, али да је спровођење било на нивоу аматерског. Како Вера Миланковић каже, „више је личило на неку врсту разгибавања уз музику“ (интервју обављен 3. априла 2015. године).

У тексту из 1923. године, такође из часописа *Musao*, под називом „Од оваплоћења до области”, Станислав Винавер даје приказ концерата одржаних у Београду неколико месеци уназад. Између осталих, помиње (мада не у најбољем светлу) Магу Магазиновић и ученице из њене школе „Ритмичних игара”, које су припремиле час по методи Жака Далкроза. Говорећи даље о Далкрозовој методи, наводи да је „пре кратког времена Далкроз одржао низ предавања у Енглеској, пред најпозванијим стручњацима васпитања младежи” и да је „његов оштроумни начин да развије смисао за ритам, координацију, јасност рационалног оваплоћења, јединство изразитости у покрету” – изазвао дивљење „чија је последица увођење ритмичне гимнастике у школе, као неминовне културне тековине, од неслућеног васпитног домашаја” (Винавер, 1923: 457). Наводи још да је у школама у Русији метода Далкроз обавезна.

Закључак

Када се говори о педагогији као саставном делу модерне, уставне Европе XIX века, значајно је истаћи тенденције ослобађања педагошког процеса од наметнутих политичких и педагошких принципа актуелне власти. Таквим настојањима одликује се педагогија с краја XIX и почетка XX века, и то кроз поменуте школе и њихове осниваче: Модерна школа Франциска Ферера, Валдорф (Waldorf) школе Рудолфа Штајнера, Саммерхил (Summerhill) Александра Нила, Монтесори (Montessori) вртићи

и школе. Педагози XIX века, који су утрли пут новој педагогији, умном васпитању, слободном, неконвенционалном, употребљивом образовању, поред поменутих Песталоција и Фребела, били су и Јохан Фридрих Хербарт (Johann Friedrich Herbart), затим Маркс (Karl Marx) и Енгелс (Friedrich Engels), Херберт Спенсер (Herbert Spencer) и други. С обзиром на то да су, као што смо у упоредној табели имали прилику да видимо, наши музичари, композитори и музички педагози живели и деловали у готово исто време кад и многи европски реформатори педагогије, у домаћу педагогију било је могуће увести неке аксиоме „нове школе” педагогије. Док су се, међутим, професионални музичари у Србији с краја XIX и у XX веку борили за најбољи, најтачнији, најпрактичнији начин музичког описмењавања, дотле су се у Западној Европи педагози бавили атрибутивним поступцима, проширивали су постојеће системе тиме што су се концентрисали на субјект, односно, дете, из чијих развојних својстава проистиче методски конструктивизам. Дете је најбитнији део сваке педагошке методе.

Српска педагошка пракса је релативно кратка у односу на европску. Посматрајући период од једног и по века и пређени пут од кризе и нестабилности на свим друштвеним и културно-образовним нивоима, у доследној тежњи за традиционалним препознајемо борбу за национални идентитет, од чега не треба одступати. Увођење страних учења с позитивним исходима, у традиционалне, домаће методе може се посматрати као веза атрибутивних педагошких идеја с националном методолошком конструкцијом, односно, као допунаосновној методској бази, под чиме подразумевамо неку од уобичајених метода описмењавања. У Србији смо данас, на пољу наставе солфеђа, достигли то да се уз вештине неопходне за савладавање тачног опажања и течне репродукције, за развој музичког мишљења и музикалности користимо и наукама као што су психологија и педагогија, које омогућавају шире сагледавање и ефикасније решавање одређених проблема. Постоје тенденције увођења иностраних педагошких немусичких метода у домаћи модел музичког образовања (Парезановић 2016). Тековине српске музичке педагогије и метода у настави солфеђа, стечене посвећеним радом свих поменутих српских музичких педагога, композитора, музичких критичара, огледају се у томе што је домаћа пракса, будући да је настала преношењем достигнућа Западне Европе, успела да очува утицај традиционалног (употреба методе за описмењавање Миодрага Васиљевића на народним основама, али не увек и свугде), мада би за праксу пожељно било да је тај утицај, у неком другом, ширем облику, још већи.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Б. М. Л. (1920) „Приказ”, *Misao* / В. М. Л. (1920) „Prikaz” [Review], *Misao*. http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1920#page/479/mode/1up (приступљено јануара 2015).
- Дробни, И. (2008) *Методичке основе вокално-инструменталне наставе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства / Drobni, I. (2008) *Metodičke osnove vokalno-instrumentalne nastave* [Methodical Foundations of the Vocal-Instrumental Education], Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Дробни, И. (2009) „Наставна средства у педагозији музичке писмености”, *Настава и васпитање*, 1, Београд: Педагошко друштво Србије, 44–54 / Drobni, I. (2009) „Nastavna sredstva u pedagogiji muzičke pismenosti”, *Nastava i vaspitanje*, 1 [“Teaching aids in musical literacy pedagogy”, *Journal of Education*, 1], Beograd: Pedagoško društvo Srbije, 44–54.
- Galikowska-Gajewska, A. (2014) “Music in Motion”, у М. Петровић (ур.) *Играј, играј, играј! Четрнаести педагошки форум сценских уметности – Зборник радова*, Београд: Факултет музичке уметности, 157–165 / Galikowska-Gajewska, A. (2014) “Music in Motion”, у М. Petrović (ur.) *Igraj, igraј, igraј! Četrnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti - Zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [in M. Petrović (ed.) *Dance, Dance, Dance! 14th Pedagogical Forum of Performing Arts – Collection of Papers*, Belgrade: Faculty of Music], 157–165.
- Грол, М. (1902) „Музичке прилике у нас – Београдска музичка школа”, *Српски књижевни гласник* / Grol, M. (1902) „Muzičke prilike u nas – Beogradska muzička škola” [“Our Music Environment – the Belgrade Music School”], *Srpski književni glasnik*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Srpski_knjizevni_glasnik_1901-1941/P-1010-1902-001#page/58/mode/1up (приступљено марта 2015).
- Грујић-Влајнић, С. (2001) „Улога песме у музичком образовању приватних музичких школа у САД”, у В. Миланковић (ур.) *Зборник трећег педагошког форума*, Београд: Факултет музичке уметности, 77–90 / Grujić-Vlajnić, S. (2001) „Uloga pesme u muzičkom obrazovanju privatnih muzičkih škola u SAD”, у V. Milanković (ur.) *Zbornik trećeg pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“The Role of Song in Music Education in Private Music Schools in the USA”, in V. Milanković (ed.) *Proceedings of the Third Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 77–90
- Hartman, V. (1903) „Фрагменти из педагогике”, *Школски одјек* 6, април 1903 / Hartman, V. (1903) „Fragmenti iz pedagogike” [“Fragments from the Pedagogical Practice”], *Školski odjek* 6, april 1903.
- Христић, С. (1909) „Двадесетпетогодишњица Г. Стевана Мокрањца”, *Српски књижевни гласник* / Hristić, S. (1909) „Dvadesetpetogodišnjica G. Stevana Mokranjca” [“25th Anniversary of M. Stevan Mokranjac”], *Srpski književni glasnik*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Srpski_knjizevni_glasnik_1901-1941/P-1010-1909-001#page/779/mode/1up (приступљено марта 2015).
- Христић, С. (1910) „Бетовенова Девета симфонија у Београду”, *Српски књижевни гласник* / Hristić, S. (1910) „Beethoven's Deveta simfonija u Beogradu” [“Beethoven's 9th Symphony in Belgrade”], *Srpski književni glasnik*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Srpski_knjizevni_glasnik_1901-1941/P-1010-1910-001#page/683/mode/1up (приступљено марта 2015).
- Христић, С. (1919) „Досадањи музички рад”, *Misao* / Hristić, S. (1919) „Dosadanji muzički rad” [“Musical Activity Up till Now”], *Misao*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1919#page/0/mode/1up (приступљено јануара 2015).
- Христић, С. (1938) „Путеви наше националне музике”, *XX век* / Hristić, S. (1938) „Putevi naše nacionalne muzike” [“The Trajectories of our National Music”], *XX vek*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/P_0147/1938/05/b005#page/3/mode/1up (приступљено фебруара 2015).

- Хрпка, И. (2001) *Искусства и методе француске и бугарске школе – анализе и разматрања*, необјављена докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности / Нрпка, И. (2001) *Iskustva i metode francuske i bugarske škole – analize i razmatranja*, необјављена докторска дисертација, Београд: Fakultet muzičke umetnosti [*Experiences and Methods of the French and Bulgarian Schools - Analyses and Considerations*, unpublished PhD thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Јовић, А. (1996) *Функционална метода Миодрага А. Васиљевића и њена примена данас*, необјављена магистарска теза, Београд: Факултет музичке уметности / Јовић, А. (1996) *Funkcionalna metoda Miodraga A. Vasiljevića i njena primena danas*, необјављена магистарска теза, Београд: Fakultet muzičke umetnosti [*Miodrag A. Vasiljević's Functional Method and its Application Today*, unpublished MPhil thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Казић, С. (2013) *Solfeggio: historija i praksa*, Сарајево: Музичка академија / Kazić, S. (2013) *Solfeggio: historija i praksa*, Sarajevo: Muzička akademija [*Solfeggio: History and Practice*, Sarajevo: Music Academy].
- Каран, Г. (1993) *Морфолошки прилаз инструктивној литератури нотног певања и теорије музике у Србији до Другог светског рата*, необјављена магистарска теза, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (1993) *Morfološki prilaz instruktivnoj literaturi notnog pevanja i teorije muzike u Srbiji do Drugog svetskog rata*, необјављена магистарска теза, Београд: Fakultet muzičke umetnosti [*Morphological Approach to the Educational Literature of Notated Singing and Music theory in Seerbia until the World War II*, unpublished MPhil thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Karan, G. (2003) „Putevi pedagogije solfeđa”, u V. Milanković (ur.) *Zbornik petog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Trajectories of the Solfeggio Pedagogy”, in V. Milanković (ed.) *Proceedings of the 5th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 62–66.
- Karan, G. (ur.) (2004) *Zbornik šestog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the 6th Pedagogical forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Karan, G. (ur.) (2005) *Zbornik sedmog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the 7th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (2006) „Путеви музичке педагогије код нас”, у Г. Каран (ур.) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Осми педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности, 145–150 / Karan, G. (2006) „Putevi muzičke pedagogije kod nas”, u G. Karan (ur.) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Osmi pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Music education in Serbia”, in G. Karan (ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 8th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (ур.) (2006) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Осми педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (ur.) (2004) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Osmi pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 8th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (ур.) (2007) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Девети педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (ur.) (2007) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Deveti pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 9th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (ур.) (2008) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Десети педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (ur.) (2008) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Deseti pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 10th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (ур.) (2009) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Једанаести педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (ur.) (2009) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Jedanaesti pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti

- [(ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 11th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (2009) „Настава нотног певања у Србији до друге половине 19. века – слика времена, прилика, услова и утицаја”, у Г. Каран (ур.) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Једанаести педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности, 135–145 / Karan, G. (2009) „Nastava notnog pevanja u Srbiji do druge polovine 19. veka – slika vremena, prilika, uslova i uticaja”, у G. Karan (ur.) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Jedanaesti pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Singing Training Lessons in Serbia Until the Second Part of 19th Century – Time, Situations, Conditions, Influences”, in G. Karan (ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 11th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 135–145
- Каран, Г. (ур.) (2010) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Дванаести педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (ur.) (2010) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Dvanaesti pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 12th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Коменски, Ј. (1997) *Велика дидактика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства / Komenski, J. (1997) *Velika didaktika [The Big Didactics]*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Малеташки, М. (1904) „Забавиште – Збирка целокупног рада у српском вероисповедном забавишту за породице, забавишта и забавиље”, *Школски одјек* / Maletaški, M. (1904) „Zabavište – Zbirka celokupnog rada u srpskom veroispovednom zabavištu za porodice, zabavišta i zabavilje” [“The Game Space – The Collection of the Entire Work in Serbian Orthodox Gaming Center, Game Centers and Educators”, *Školski odjek*].
- Мандушин, И. (1922) „Е. Жак-Далкроз: Ритам, Музика и Васпитање”, *Мисао* / Mandušin, I. (1922) „E. Žak-Dalkroz: Ritam, Muzika i Vaspitanje” [“E. J-Dalcroze: Rhythm, Music and Education”], *Misao*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1922#page/1085/mode/1up (приступљено јануара 2015).
- Марковић, П. (1903) „Приказ”, *Бранково коло* / Marković, P. (1903) „Prikaz” [“Review”], *Brankovo kolo*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/brankovo_kolo/1903/01/b004#page/12/mode/1up (приступљено марта 2015).
- Милојевић, М. (1919) „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца”, *Мисао* / Milojević, M. (1919) „Umetnička ličnost Stevana St. Mokranjca” [“The Artistic Personality of Stevan Mokranjac”], *Misao*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1919#page/0/mode/1up (приступљено јануара 2015).
- Миланковић, В. (1998) „Solfeggio u funkciji interpretacije muzike”, у V. Milanković (ur.) *Zbornik radova prvog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Solfeggio in the Function of Music Interpretation”, in V. Milanković (ed.) *Proceedings of the Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 11–18.
- Миланковић, В. (ур.) (2000) *Zbornik radova drugog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the Second Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Миланковић, В. (ур.) (2001) *Zbornik radova trećeg pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the Third Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Миланковић, В. (ур.) (2002) *Zbornik radova četvrtog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the Fourth Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Миланковић, В. (ур.) (2003) *Zbornik petog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the Fifth Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Муџић, В. (1973) *Методологија педагошког истраживања*, Сарајево: Завод за издавање уџбеника / Mužić, V. (1973) *Metodologija pedagoškog istraživanja [Methodology of Pedagogical Research]*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Парезановић, К. (2016) *Примена основних принципа васпитно-образовне методе Марије Монтесори у настави солфеџа*, необјављена докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности / Parezanović, K. (2016) *Primena osnovnih principa vaspitno-obrazovne metode Marije Montessori u nastavi solfeggia*, необјављена докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности

- metode Marije Montessori u nastavi solfeđa*, neobjavljena doktorska disertacija, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [*Application of the Basic Principles of Maria Montessori's Educational Method in Solfeggio Education*, Unpublished PhD Thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Petrović, M. (2000) „Pesma u kontekstu muzičko-pedagoške tradicije srpskog 19. i 20. veka”, u V. Milanković (ur.) *Zbornik drugog pedagoškog foruma scenskih umetnosti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Song in the Context of Music Education Tradition of Serbian 19th and 20th Century”, in V. Milanković (ed.) *Proceedings of the Second Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 75–87.
- Petrović, M. (2002) „Karola Grindea: metod, tehnika, kreativni pristup”, u V. Milanković (ur.) *Zbornik četvrtog pedagoškog foruma scenskih umetnosti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Carola Grindea: Method, Technique, Creative Approach”, in V. Milanković (ed.) *Proceedings of the Fourth Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 77–86.
- Петровић, М. (ур.) (2011) *Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности*, Београд: Факултет музичке уметности / Petrović, M. (ur.) (2011) *Zbornik trinaestog pedagoškog foruma scenskih umetnosti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the 13th Pedagogical Forum of Performing Arts*, Belgrade: Faculty of Music].
- Петровић, М. (ур.) (2012) *Играј, играј, играј! Четрнаести педагошки форум сценских уметности – Зборник радова*, Београд: Факултет музичке уметности / Petrović, M. (ur.) (2012) *Igraj, igraj, igraj! Četnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti – Zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Dance, Dance, Dance! 14th Pedagogical Forum of Performing Arts – Collection of Papers*, Belgrade: Faculty of Music].
- Петровић, М. (ур.) (2013) *Играј, играј, играј! Петнаести педагошки форум сценских уметности – Зборник радова*, Београд: Факултет музичке уметности / Petrović, M. (ur.) (2013) *Igraj, igraj, igraj! Petnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti – Zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Dance, Dance, Dance! 1⁶th Pedagogical Forum of Performing Arts – Collection of Papers*, Belgrade: Faculty of Music].
- Петровић, М. (ур.) (2014) *Социолошки аспект педагогије и извођаштва у сценским уметностима. Шеснаести педагошки форум сценских уметности – Зборник радова*, Београд: Факултет музичке уметности / Petrović, M. (ur.) (2014) *Sociološki aspekt pedagogije i izvođaštva u scenskim umetnostima. Šesnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti – Zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Sociological Aspect of Pedagogy and Performance in Performing Arts. 16th Pedagogical Forum of Performing Arts – Collection of Papers*, Belgrade: Faculty of Music].
- Петровић, М. (ур.) (2015) *Социолошки аспект педагогије и извођаштва у сценским уметностима. Седамнаести педагошки форум сценских уметности – Зборник радова*, Београд: Факултет музичке уметности / Petrović, M. (ur.) (2015) *Sociološki aspekt pedagogije i izvođaštva u scenskim umetnostima. Sedamnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti – Zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Sociological Aspect of Pedagogy and Performance in Performing Arts. 17th Pedagogical Forum of Performing Arts – Collection of Papers*, Belgrade: Faculty of Music].
- Радичева, Д. (1997) *Увод у методику наставе солфеђа*, Нови Сад: Универзитет уметности у Новом Саду – Академија уметности / Radičeva, D. (1997) *Uvod u metodiku nastave solfeđa*, Novi Sad: Univerzitet umetnosti u Novom Sadu – Akademija umetnosti [*Introduction to the Method of Solfeggio Education*, Novi Sad: University of Arts in Novi Sad – Academy of Arts].
- Seitz, M., Hallwachs, U. (1997) *Монтесори или Валдорф? Књига за родитеље, одгајатеље и педагоге I*, Загреб: Едука / Montessori ili Waldorf? Књига за roditelje, odgajatelje i Pedagoge I [*Montessori or Waldorf? The Book for Parents, Care-Takers and Pedagogues I*], Zagreb: Eduka.
- Стојановић, Г. (2001) *Компаративна методологија наставе музичке писмености и наставе почетног читања и писања*, неobjављена докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности / Stojanović, G. (2001) *Komparativna metodologija nastave muzičke pismenosti i nastave početnog čitanja i pisanja*, neobjavljena doktorska disertacija, Beograd:

- Fakultet muzičke umetnosti [*Comparative Methodology of Music Literacy Education and Basic Literacy Education*, unpublished PdD thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Васиљевић, З. М. (1978) *Методика наставе солфеџа I*, Београд: Универзитет уметности / Vasiljević, Z. M. (1978) *Metodika nastave solfeda I*, Beograd: Univerzitet umetnosti [*Method of Solfeggio Education I*, Belgrade: University of Arts].
- Васиљевић, З. М. (2000a) *Методика музичке писмености*, Београд: Академија / Vasiljević, Z. M. (2000a) *Metodika muzičke pismenosti* [*Method of Music Literacy Education*], Beograd: Akademija.
- Васиљевић, З. М. (2000b) *Рат за српску музичку писменост*, Београд: Просвета / Vasiljević, Z. M. (2000b) *Rat za srpsku muzičku pismenost* [*Battle for Serbian Music Literacy*], Beograd: Prosveta.
- Винавер, С. (1921) „Музички живот”, *Мисао* / Vinaver, S. „Muzički život” [“Musical Life”], *Misao*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1921#page/529/mode/1up (приступљено јануара 2015).
- Винавер, С. (1923) „Од оваплоћења до области”, *Мисао* / Vinaver, S. (1923) „Od ovaploćenja do oblasti” [“From Appearance to the Field”], *Misao*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1923#page/457/mode/1up (приступљено фебруара 2015)

Kristina Parezanović

THE ORGANISATION OF SOLFÈGE PEDAGOGY IN SERBIA FROM THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY UNTIL TODAY – ACHIEVEMENTS AND ATTAINMENTS

(Summary)

This research focuses on the development of art music, music pedagogy and teaching solfège in Serbia in the long period stretching from the second half of the 19th century until the present day. In this article I present a chronology of the institutionalisation of the music education system in Serbia; then, I discuss the origins of the influence of Western European artistic-pedagogical practices on Serbian teaching, through the testimonies by Stevan Hristić, Berthold Hartmann, Miloje Milojević, Stanislav Vinaver, Milan Grol and others. I finish with the presentation of the most important Serbian music pedagogues and their achievements in the period before World War II (Stevan Stojanović Mokranjac, Isidor Bajić, Miloje Milojević, Miodrag Vasiljević) in parallel with the results and practices of the Western European and global music pedagogy. My goal is to observe Serbian approaches to music pedagogy in relation to the question of the possibilities, realistic or hypothetical, to use the educational principles which were in expansion in Europe at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries in Serbian music pedagogy. After examining the methods of teaching solfège in the period from the end of World War II until today, I conclude that Serbia has developed its own pedagogic style (even though it is based on the complementarity of several autochthonous and foreign methodical solutions), built upon and supported by the experience and knowledge of Serbian and foreign attainments in music pedagogy.

Примљено 14. августа 2016.

Прихваћено за штампу 7. септембра 2016.

Оригинални научни рад

DOI:
UDK:

Overcoming the Crisis of Tonality: The Resemantized Tonality of Modernism

Srdan Teparić¹

Department of Music Theory, Faculty of Music, Belgrade

Abstract

In this article I analyse the context and features of resemantized tonality, historically linked with the first half of the 20th century. The renewed interest in tonality occurred after the crisis of tonality — the system that prevailed in music until its ‘collapse’ in the late 19th and early 20th century. The consequence of the crisis was the emergence of atonality, as well as different tonal idioms which are here collectively referred to as “resemantized tonality”. This reaction led to a whole series of works based on the concept of linguistic-stylistic resemantization in the context of modernist expression. I will discuss some of the basic characteristics and linguistic strategies of the resemantized tonality that have established it as an autochthonous linguistic-grammatical system. Furthermore, I will analyse two highly illustrative works: Sergei Prokofiev’s Symphony No. 1 *Classical* and Paul Hindemith’s cycle of solo songs *The Life of Virgin Mary*.

Keywords

Major-minor tonality, resemantized tonality, chromatic tonality, crisis of tonality, *generalization, neutralization*

Tonality of the 19th Century and Resemantized Tonality

The phenomenon of the ‘restoration’ of tonality in the first half of the twentieth century could be understood as one of the responses to the crisis of tonality that had occurred in the late nineteenth and early twentieth century. Jim Samson aptly described the state of tonality in Schoenberg’s early creative work:

“The ‘expended’ or ‘extended’ tonality of Schoenberg’s early compositions, on the other hand, evolved quite naturally from those traditions and specifically from the long and distinguished line of succession within Austro-German music. With an Hegelian sense of historical continuity he regarded his musical language as part of a collective inheritance whose evolution should follow a specific course, in a gradual acquisition and consolidation of resources. The ‘secret programme’ of the Second String Quartet, suggested not only by Stefan George’s poetry but by quotation

¹ teparic@gmail.com

from a Viennese street song *O du Lieber Augustinalles ist hin*, gives some indication of the acute crisis engendered by the tonal suspension of the quartet's final movement. Schoenberg was well aware that any further expansion of tonality could lead only to an unequivocal rejection of the tonal principle (Samson 1979: 2)."

Although Schoenberg's and Scriabin's 'atonal' works apparently break with the tonal system, such a state of language was only temporary. As it seemed then, it was an obvious result of the final stage of evolution. However, a temporary interruption of the tonal tradition actually represented a reaction, but did not actually halt the evolution, because the context of the new tonality of the first half of the 20th century, among other things, included working with the previously established resources of the chromatic tonality.

Dodecaphony and different forms of serialism, as autochthonous and grammatically well-organized 'language' systems, also represented an answer to the crisis of tonality. However, the same could apply to the occurrence of what I have called *resemantized tonality*, based on the integration of linguistic and stylistic patterns of the past. The term *resemantization* is borrowed from Croatian linguist Aleksandar Flaker. He uses this term to refer to the shifting meanings of texts. Flaker uses the example of Bertolt Brecht's work to suggest that the process of creating new values by means of reevaluating old ones is legitimate: "The paradigmatic example of the resemantization of the traditional texts is, obviously, Brecht's work: for him, a new use of the old was more original than discovering something supposedly new" (Flaker 1984: 44). In this article I use the term resemantization to highlight the changes in meaning in musical language; this is the first instance of the appropriation of this term in the domain of music theory.

The expansion of tonality in Romanticism was not part of a particular intention towards the quantitative growth of linguistic means as an end in itself. Also, during this period – although from a certain temporal distance it does not seem so – there emerged a distinct individualization of linguistic idioms. The goal, however, was to express a certain type of content e.g. drama – by using chromatics; poetry – by means of diatonic harmony with a frequent excursion into the subdominant sphere; pastoral – by 'freezing' chord changes, etc. The pairing of the language and highlighted aspects of content in Romanticism comes to life; the goal is to achieve unique combinations. In the tonal music of the first half of the 20th century, however, the synthesis of languages and styles occurred, leading to the creation of a single modernist language system – resemantized tonality. This system is based on an essential relationship between the referential relation and the semantic potential of the language of music, and consequently with the musical style, so that its entirety rests on a triple basis: language–style–meaning. These elements will be interconnected with a key assumption being the resemantization of the tonal language of music in the works written in the first half of the 20th century. The complex question of the musical language of this period, considered through its referential relationship to the traditional musical-linguistic phenomenon of tonality, has rarely been comprehensively investigated. On the other hand, numerous studies have con-

sistently studied linguistic systems, especially in the first half of the century.

In the period of late Romanticism, due to a total chromaticization of the language, the creation and resolution of tension within the tonality became more relative, and the contrast between the major and minor keys also gradually disappeared. Chromaticism also applies to all types of chromatic relationships between chords and/or keys separated by the third interval. Although in comparison to early Romanticism tonality is weakened by the abundance of chromatic chords and various types of enharmonic changes, it is still a strong enough system and the stability of tonal gravity is not jeopardized.

The origins of the modernist conception of tonality can be observed in the following characteristics: first, in absolute chromaticism, whose most exemplary form is found in Richard Wagner's works. The process of total chromaticisation announcing the collapse of tonality started in the late Romanticism. As Ludmila Ulechla observed: "Tonal centres were reached which only had a chromatic relationship with the starting tonality. In Wagner's works, the length and scope of operatic form required a wandering tonal scheme, which, at times, covers the entire chromatic spectrum" (Ulechla 1994: 39). For the first time, the language system begins to lose such a purely expressive feature as the possibility of creating meaning through the alternations of contrasting elements arising from within the language itself. The ultimate consequence was the contrast of more or less chromaticized sections, a phenomenon that will be transformed into the colouristic contrasts of modernism. A further consequence was the dissolution of the language system called tonality and its ultimate negation, atonality. From the second half of the 19th century, another phenomenon led to the modernist notion of tonality, although it was entirely within the scope of expressive means of this stylistic epoch:

"An especially increased interest in the music of the 18th century can be seen in works such as Liszt's piano transcription of Mozart and Gregorio Allegri in the composition *Ala Chapelle Sixtine* of 1862, or in Grieg's *Holberg Suite* for piano and string orchestra of 1884. The crisis of tonality eventually led to a growing necessity to refresh existing musical language, and thus, as a result of the Romantic striving for originality and uniqueness, the already known tonal models from the past closely connected with the extra-musical contents came into use" (Teparić 2007: 125)."

For example, in the first movement of the *Serenade for Strings* in C major Op. 48 by Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1880–1) the composer uses remarkable references to the period of Classicism. His evocation of earlier styles is part of an abstractly imagined content, which is obvious in the title of the first movement *Sonatina*, showing a typical romantic nostalgia for the past, in this case for the gallant 18th century. The first theme of the Sonata for violin and piano No. 3 in D minor Op. 108 by Johannes Brahms demonstrates a strong capacity of the Romantic musical language to absorb tonal models of the past – in this case, the Aeolian mode *in d* and Phrygian cadence. The application of expressive means from the past, essentially incorporated into the framework of the aesthetics of Romanticism, has rarely been considered in the light of its modernist potential; music theorists have often overlooked it in favour of

chromatic procedures.

One of the modernist responses to the breakdown of tonality is resemanticized tonality. It is a language system that is built on the foundations of the closest connection of language with style. In contrast to the tonality of the 19th century, whose eventual linguistic-stylistic references are fully absorbed within the framework of the already well-established system, resemanticized tonality treats semantic references as integral parts of its grammar. Therefore, it seems most appropriate to conduct a semantic examination. The meaning is, after all, one of the central themes of musical aesthetics of the 20th century, as alleged by Edward Lippman: "Related to the fascination with form is the twentieth-century interest in meaning, which has doubtless been the chief object of speculation in our musical century. For good or for ill, it has largely replaced older philosophical and aesthetic concepts such as beauty, imitation, expression, and content" (Lippman 1999: 352). Some semiotic theories, insisting on the application of linguistic principles, place music analysis at the centre. Every conception inevitably rests on the meaning: "Without semantics, the world of reality would be a seamless continuum inaccessible to perception, knowledge, or understanding" (Monelle 1995: 93). A special feature of resemanticization is that, because of its dependence on the context, it does not study the relationships between musical signs which are absolutely specified conceptually. Apart from what it explicitly indicates, a piece of music also involves a series of non-explicit signified social, cultural, psychological factors, whose meaning changes from epoch to epoch. Resemanticization is specific to the extent that it takes into consideration the fact of style and its relationships with the language.

In the 19th century, the notion of extra-musical was opposed to 'natural' musical, that is, to 'pure music'. This division tried to fix the opposition between the 'musical' and 'extra-musical' as immutable categories. Therefore, it implied that the aesthetic sign of music did not possess multiple features, i.e., by this conception music could be conceived as a system in which the 'marked', unchangeable signs alternate with 'free', absolute music features, devoid of signs. The question of meaning in romanticism will be mentioned briefly in order to assess what the perception of meaning of the first half of the 20th century is, set against the preceding era. Many authors have written about the aforementioned dualism. Eduard Hanslick differentiates between the content and form in the following way:

"An inquiry into the 'contents' of musical compositions raises in such people's minds the conception of an 'object' (subject-matter; topic) which latter, being the idea, the ideal element, they represent to themselves as almost antithetical to the 'material part', the musical notes. Music has, indeed, no contents as thus understood; no subject in the sense that the subject to be treated is something extraneous to the musical notes" (Hanslick 1891: 162).

Dahlhaus considered the music of Romanticism to be programmatic, but only if one takes into account its metaphysical nature: "In other words, whereas music, in the form of church music, used to partake of religion as revealed in the 'word', it now, as autonomous music capable of conveying the

‘inexpressible’, has become religion itself” (Dahlhaus 1989: 94). Of course, the suppression of this ‘metaphysical’ direction that Dahlhaus talks about occurs in the music of the first half of the 20th century. This is particularly the case if we take into account the composition techniques based on some predetermined tonal systems that exclude to the greatest possible extent every kind of meaning, apart from that which would concern purely musical qualities, such as dodecaphony and serialism. In this sense, in connection with Anton Webern, Mirjana Veselinovic-Hofman states: “Webern, in fact, points out that the musical ideas are formulated by musical laws of which the highest one is clarity” (Veselinović-Hofman 2007: 56). At this point one could mention a series of assertions by different authors who would confirm a completely different aesthetic direction of music of this epoch. Clarity, in this particular case, is certainly a parameter that indicates a tendency devoid of a metaphysical sense, as something that comes from the nature of music itself. It is similar to the form, within which Stravinsky recognized a meaningful part that the style brings forth: “Form is borne out of the tonal medium, but each medium so readily borrows forms that were developed by other media that the mingling of styles is constant and makes discrimination impossible” (Stravinsky 1947: 42).

Given the fact that this article deals with music based on complex relationships of tonality with old styles, one might say that in these examples the musical form is shrouded with the content of style, which in itself refers to a meaning. The meaning could be considered dependent on the conventions of a style, but also a variable one in terms of openness to infinite interpretations. Thus, a system is supposed to exist that would preserve in a coherent way all meanings to which certain structures are associated. This is why Robert Hatten, who regards style as a system of symbols, talks about the necessity of correlation between sound as an acoustic phenomenon and meaning: “[it] is tied to the correlation of oppositions and sound structures with oppositions in meaning structures, producing the more sophisticated kind of iconism I hinted at earlier” (Hatten 1995: 378). It is obvious, then, that there are two levels, two planes: one concerns the syntax and traditional form, the other concerns the meaning. I should, however, assert that this opposition is part of a single system, and that one without the other does not produce any meaning; hence the methodology of resemantization requires observation only in unity, in which none of these aspects is seen a starting point. Otherwise, the resemantization could be examined only on the basis of syntactic replicability, which is not possible:

“To believe that a linguistic semantic description of language is possible, is to believe that it is possible to add meaning to any statement, or more meanings if it is ambiguous (of course, with no denial that this meaning can subsequently be either influenced or specified by the situation in which it is being used). It also means that it is possible to calculate the overall meaning of a statement by knowing the meaning of semantic units (words or morphemes) that can appear in it, and syntactic relationships that connect them [...]. But if the semantic combinatorics is necessarily taken as a point of departure of the syntactic organization, many linguists

think that it is only a starting point, that it provides only indications. This implies not only that the semantic relations are defined differently from syntactic relations, that they have their own content, but, above all, they cannot be placed in direct correspondence with the syntactic relations, the two networks do not overlap, that there may be a relation of one type without a parallel relation of another type. In other words, semantic combinatorics as much as it relies on syntactic combinatorics is not its simple reinterpretation" (Ducrot-Todorov 1972: 375–6).

I have based the analytical method of resemantization on several assumptions. An examination of the relationship between language and style is derived from semantics, the linguistic science of meaning. The two basic semantic settings, contextual and structural, should be viewed in unity. The context of resemantized tonality refers to the 'old' styles. They become part of the structure, i.e., all linguistic and stylistic signs of the past become parts of the signifier. As is the case of any semantic examination, it is possible to examine meaning at the level of a statement, the interaction of signs, not at the level of a sign. The sign has referentiality and it is understood to possess transcendent properties. With regard to the fact that resemantization implies the indivisibility of the structure of content, an approach that involves a methodology of study based only on grammar or on content would not reveal the strategy of language and style interaction.

Analysis of Resemantized Tonality

The exposition of the first movement of Prokofiev's Symphony No.1 *Classical* (b. 1–19) is a good example of linguistic-stylistic resemantization. The signs that refer to early classicism are diatonic and harmonic movements based on tonal relations. The context of literalism is underlined by the orchestration of *a due*, with the division of strings and an emphasis on woodwinds, as is the case in early Haydn.

In the first three bars of the first movement (*tutti* orchestra) the tonic triad of D major is resolved, followed by an emphasized scale movement in the strings, harmonized by the basic functions of D major. Modulations to B minor (b. 7), C major (b. 10), A minor (b. 15) and a return to D major sound like tonal inflections, and thus are produced in a different way from the modulation flow with frequent changes of a concert style tonality that the first theme refers to. The reason for this lies in the fact that Prokofiev uses the modulations in an extremely simplified diatonic tonal language, emphasizing only the main functions. Thus, for example, the occurrence of the VI degree of D major (b. 7), coming after a dominant, does not lead to a further progress within this tonality: an arpeggiated chord of the B minor tonic and the appearance of A# easily divert the melodic and harmonic flow into a new key. It is even more striking in bb. 10–11, because subsequent to the III degree of B minor (D-F#-A) a triad slides a semitone lower and the movement continues in C major. A similar modulation is also in A minor in bb. 15–16, (the dominant of C major is followed by the II degree of A minor wherein

the tone F# is emphasized), and especially impressive is the entry into dominant D major subsequent to the seventh chord on the III degree of a minor, since it highlights the chromatic third resemblance. Such a procedure gives emphasis to the final cadence, and such a treatment of modulation indicates a specific type of expanding tonality. Prokofiev 'stretches' tonality by diatonic means, and in that sense one speaks about the signs directly derived from the well-known linguistic resources.

General signs of early Classicism include diatonicism, an arpeggiated triad as the basic thematic material, diatonic chord series, melodic movements of scales and movements within the arpeggiated chord. Due to their pronounced use and the 'correction' of the historically recognizable signs, the very tonal stability is resemantized. A similar effect was achieved in the 18th century by the same means but in a different way, by means of tonal series of diatonic functions and by frequent use of cadenzas. Prokofiev's tonal language seems like a mosaic of tonal signs of the 18th century, which are constantly repeated in different tonal spheres. Thus, Romanticism is bypassed by historical references to this period and, simultaneously, Prokofiev activates a modernist language system.

The relation between the first and second themes points to the fundamental tonal contrast of the tonic and dominant tonality (D major, A major) that carries within itself a 'baggage' of the resemantized tonality. The literality of the context set on the basic features also refers to the stylistic contrast of the two themes. A motoric, almost concertante Haydnesque first theme is replaced by the second theme that is similar in style, which clearly indicates a dance character in the gallant style of the early 18th century, with a typical periodic structure and an accompaniment in the form of arpeggiated chords.

Within a traditional formal framework we can again observe linguistic interventions stemming from the marked signs of the stylistic complex referred to. In the first sentence of the period of the second theme (bb. 46–53), one finds a variant VI degree of A major (submediant, bb. 50–51) interpolated between the chords of a dominant and its secondary dominant, which in gallant style could not be placed in this way. In the second sentence, this same chord is used to modulate to C major (b. 58) so that later, the tonic chord of C major is directly followed by the tonic of F# minor (b. 62). This is the most naked form of a tonal slippage, which directly confronts polar keys and polar chords (i.e. triads separated by a tritone). At the last moment the musical course returns to D major in a manner typical of Prokofiev: at b. 65, the subdominant of F# minor is followed by the dominant of A major, which directly leads to the reappearance of the thematic material on the tonic. The first and second themes contain identical types of modulation and the flow of signs arising from the diatonic resources. The return to the original key occurs suddenly and at the very last moment before the beginning of a new section. In this way a new linguistic-stylistic context is reached that is neither the same, nor contradictory. These methods, especially a frequent use of 'old' signs, as well as small interventions within the structure of signs themselves, make it possible to talk about an authentic linguistic structure,

in which references to the old styles are inserted as constituent parts of their grammar.

Hindemith's song cycle *The Life of Virgin Mary* (*Das Marienleben*) is a kind of precursor of the theory of tonality introduced in his study *The Craft of Musical Composition* [Unterweisung im Tonsatz], published in 1937. In his book Hindemith examines the acoustic phenomena, chord structures and in general, the 'grammar' of the 'language', which however, he did not consistently pursue in his compositions. At the musical level of the cycle *The Life of Virgin Mary* we observe a merger of two symbolic planes, the archaic/modal or pentatonic sound of the melody and a vertical which is entirely modernist and thus completely alien to the context of the Middle Ages. By giving central importance to pentatonics and modality, Hindemith delves deep into the layers of antiquity without using the opportunity for coloristic effects – on the contrary, this feature is systematically bypassed throughout the work. Specifically, the color scheme is expressed by using the pungent, 'gray' sound, which aims at a restorative effect; an ordinary listener is taken to an almost unknown and temporally distant musical world that appears like a distorted echo resounding through the 'familiar' musical space. In this case, the resemantization brings together a purposeful lack of expression of medieval music aesthetics of Western Europe, absorbed into the framework of the modernist poetic process which, unlike Prokofiev's procedure, neutralizes historical references. Tonality and its previous postulates jointly represent a link that ultimately leads to the stylistic reinterpretation.

The first song of the cycle, *The Birth of Mary* [Geburt Mariä] begins with a quotation of the main melody of the second movement of the violin sonata *Resurrection* [Die Auferstehung] by Heinrich Ignaz Franz von Biber (bb. 1–7). Symbolically, it shows the dominance of the Baroque stylistic lines that form the basis of compositional-technical means used in the cycle *The Birth of Mary*. The aforementioned tonal concept is present in most songs, and Biber's Gregorian theme, in accordance with the baroque dramaturgy of variations, can be observed in some other songs. Biber's tune from the aforementioned sonata is itself a quotation of the Gregorian choral *Surrexit Christus* *odie*. The beginning of this gradually-led melodic movement (the leap A-C in bb. 3-4 is redeemed) is characterized by the perfect fourth with the highest tone C and also a shift to the whole-tone leading tone (b. 2, b. 6). The melody has a pentatonic basis, which is later confirmed by its elaboration in the vocal section (from b. 7). It is harmonised by diatonic chords of the Phrygian mode *in B* and the bimodality between Gregorian pentatonic melody *in A* and a harmonic basis *in B* leads to the creation of harsh dissonant chord structures. The main melodic line is developed from the chords formed on the basis of the bass line (with different intervals formed from the lowest bass tone, with an insistence on the intervals of perfect fourths and fifths). When the text (almost always treated syllabically) meets the mode (with the partially marked signs of pentatonics) it seems as if it comes to the realization of the unique meanings of the rhymes and music. It indicates the restraint of the angels who are not considered worthy to sing about the most joyful news, the birth of Christ: *Oh, what restraint it must have cost the angels going to suddenly burst into a song, as one bursts into tears, because of their knowing; that this very night will*

witness the birth of the Mother, she who is destined to bring forth the Son, the Saviour, who shall appear (Rilke 2011: 125).

In the final segment of the initial subsection, the piano part emphasizes the meaning of the text that tells of the birth of the Savior's mother. Here we find the triad and tertian chords and tonal movement that up to b. 28 could be regarded as *in B* (one should also observe an interaction with *in Bb*, bb. 24-25). By means of an ascent of motoric passages these tertian chord structures and a polyvalent tonal flow morph into a segment of full tonal ambiguity, up to the chord that could point to a dominant chord *in Ab* (b. 33, G: DF). The next section begins *in G*.

In the case of a temporary loss of tonality, a central position is given to the secondary characteristics (motoric rhythm, pedal), representing the aspects of partially marked signs. At the word *one* (*einen*), the passage movement with the described melodic-harmonic direction, shifts the entire context to a high level of resemantization. The one *who shall appear* (*Christ*), is signified by the stable tonality *in G*. This finally confirms the principle on which every tonality is based: the greater the degree of departure from the gravitational center, the more impressive its later resolution. In this case, due to the aforementioned tonal features, the secondary characteristics are not sufficiently distinct to be identified, as is the case with the signs that appear in Prokofiev's symphony. Hence this results in their complete neutralization with respect to their possible historical contexts. The merger of the horizontal and the vertical implies the joining of two opposite elements, an archaic horizontal and a modern vertical.

Conclusion

The analysis of Prokofiev's and Hindemith's works points to an obvious difference between the tonality of Romanticism and the resemantized tonality of modernism. The grammatical organization of tonality is undoubtedly based on syntactic rules. In the Classic-Romantic syntax the meaning and the place of any given sign within the statement is precisely known and "harmony becomes a primary parameter governed by full *syntactic rules*" (Meyer 1996: 19). There are signs that logically lead to the beginning and the end of a statement, and within this syntax certain chords lead to the prolongation and extension of the phrase, which is well-known to all who have ever conducted Schenkerian analysis. The betrayal of expectations related to the order of exposition leads to the effect of a surprise, a change of predetermined meaning in the codified system of the major-minor tonality.

Late Romanticism brought about a complete relativization of the syntactic order of tonality; prolongations are increasingly extended, and an already established flow of the signs of tonality gradually disappears. Sometimes the syntactic beginnings are blurred, while the endings are not clearly defined, due to the disruption of tonal gravity. However, even the most loose syntax still relates to the syntactic order of tonality, established as early as the mid-17th century. The resemantized tonality, on the other hand, retains the syntactic rules governing the major key-minor tonality as well. However, these rules also include linguistic and stylistic references. Therefore, linguistic rules in this case may

be called syntactic and stylistic rules. The signifier in music, by all accounts, is always an acoustic phenomenon, while the label of the signified, at least in Romanticism, could encompass a specific content, references to the drama, poetry, pastorale, fantasy etc. This relationship is disrupted in the resemantized tonality, and linguistic-stylistic references are added to the acoustic, i.e. to the signifier. Although this resemantized tonality is linked to the tonal major-minor system by means of references, its grammatical structure is essentially different, hence it can be regarded as anautochthonous linguistic organization.

In order for the method of the resemantized tonality to work, it is necessary to fathom the essence of linguistic and stylistic relationships, i.e. to identify and name common strategies of reinterpretation by means of which a particular semantic constellation makes a meaningful statement. I have identified the following reinterpretation strategies in Prokofiev:

- An intensification of the flow of old signs in such a frequency, which could never have been possible in the old context;
- The sign becomes a fragmented whole in relation to the 'original' context;
- Some features of the old sign disappear, and some are overemphasized.

On the other hand, the reinterpretation strategies in Hindemith are different:

- The 'incompatible' properties of different signs are connected into one whole;
- What used to be the peripheral property of a sign in the old context, becomes central in the new context;
- The 'original' characteristic feature of a sign is neutralized to such an extent that it ceases to be recognizable.

These examples show that there are two types of linguistic-stylistic resemantization: one is related to the imitation of a certain historically unequivocally imposed context, while the other one is related to the transformation of disparate elements that become universal signs. I have labeled these two basic strategies of resemantized tonality as *generalization* and *neutralization* respectively. I have borrowed these terms from Joseph Strauss; however this author uses them in a completely different context: namely, whilst considering the structural properties of chords in the tonal works of the first half of the 20th century, Strauss does not regard the language as a meaningful phenomenon, but exclusively as a syntactic one (Strauss 1990: 18).

The activation of these two strategies works logically when the linguistic-stylistic relationships of an imitated or transformed statement of the past are positioned at the level of the signifier. They are located between the signified and the new meaning – there is a strategy which is a constituent part of the modernist, resemantized statement. The reinterpreted linguistic-stylistic signs of the past are part of the usual linguistic grammar of this period and can be treated as its stylistic features. The competences of the modernist spirit, ready to revive the old practices in the modernist vein, move towards the diverse and comprehensive forms of assimilation of the past, integration and enrichment of previous practices. In the broadest sense, these basic strategies of generalization and neutralization could be designated as the quintessential

modernist procedures. Each one of them can be placed within the framework of a unique process of resemantization and point to the expression of two types of treatments of modernism: *adopting* or *annulling*. Through the effect of the aforementioned strategies, a tonal sign of any adopted style, in any combination, becomes an authentic modernist semantic value, the resemantized tonality, with its authentic grammar.

LIST OF REFERENCES

- Dahlhaus C. (1989) *Nineteenth-Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Ducrot O, Todorov T. (1972) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Éditions du Seuil.
- Flaker A. (1984) *Poetika osporavanja [The Poetics of Denial]*, Zagreb: Školska knjiga.
- Hanslick E. (1891) *The beautiful in Music*, translated by G. Cohen, London: Novello and Company.
- Hatten R. (1999) "Metaphor and Music", in E. Tarasti (ed.) *Musical signification*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Lippman E. (1999) *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Meyer, L. (1996) *Style and Music*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Monelle R. (1995) "Music and Semantics", in E. Tarasti (ed.) *Musical signification*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Rilke R. M. (2011) *Selected Poems*, translated by A. E. Fleming, Milton Park, New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Samson, J. (1979) *Music in Transition*, London, J. M. Dent.
- Strauss, J. (1990) *Remaking the Past, Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- Stravinsky I. (1947) *Poetics of Music*, translated by A. Knodel and I. Dahl, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Teparić S. (2007) „Razlike u tretmanu tonalnih modela prošlosti u drugoj polovini XIX i u prvoj polovini XX veka”, *Zbornik katedre za Muzičku teoriju*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 123-143.
- Teparić S. (2009) „Resemantizacija tonalnosti i njene stilske implikacije u ciklusu solo pesama *Marijin* život Paula Hindemita, *Zbornik katedre za Muzičku teoriju*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Resemantization of Tonality and its Stylistic Implications in the Song Cycle *The Life of Mary* by Paul Hindemith”, Collection of papers of the Department for Music Theory, Belgrade: Faculty of Music].
- Ulehla L. (1994) *Contemporary Harmony*, London: Advance Music.
- Veselinovic-Hofman M. (2007) *Pred muzičkim delom*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Срђан Тепарић

ПРЕВАЗИЛАЖЕЊЕ КРИЗЕ ТОНАЛИТЕТА:
РЕСЕМАНТИЗОВАНИ ТОНАЛИТЕТ МОДЕРНИЗМА

(Резиме)

Уколико се ресемантизована тоналност посматра као аутохтони језички систем, у оквиру неокласицизма као једног од модалитета модернизма, онда се она указује још боље интегрисаном у генералне тенденције своје епохе. Значење које се може ишчитати из перспективе ресемантизације је исто оно значење које носе семантичке чињенице повезане са модернизмом уопште. Било да се ради о старим елементима у новим формама, или о новим елементима у старим формама, веза са прошлошћу је неопходна, а унутар ње је могуће успоставити барем један значењски сегмент. Распон могућности је веома широк, од потпуног прихватања до потпуног негирања прошлости. Аналитички метод ресемантизације је такође заснован на овим базичним модернистичким премисама. Као такав, он представља аутентичан одговор на кризу која је настала услед растакања граматичког система дурско-молске тоналности. Примена аналитичког метода ресемантизације је показала да се референце на старе стилове налазе у самом језику, на нивоу означитеља. Проучавање овог феномена путем стратегија које повезују три феномена, језик-стил-значење, представља оригиналан допринос разумевању стања тоналитета у првој половини XX века. Некадашњи тонски систем, тј. дурско-молска тоналност, може се изучавати са становишта дихотомије, односа језика и садржаја, јер на нивоу означитеља никад раније нису могле да се ишчитају стилске карактеристике. Систем дура и мола био је толико чврсто постављен, да је сваку референцу на старе стилове подводио под окриље свог система, третирајући ову стилску референцу као део садржаја, евокације. Док је класични стил заснован на драматургији конфликта који се успоставља између тоничног и доминантног тоналитета, може се рећи да је онај сегмент модернизма који се „враћа” тоналитету заснован на драматургији која се ослања на две основне стратегије: генерализацију и неутрализацију. Сходно томе, овај модернистички правац се уклапа у опште карактеристике стила који промовише напет и амбивалентан став према прошлости, уз могућност њеног прихватања или негирања. Ове две стратегије се могу идентификовати у читавом раздобљу модернизма. Овако чврсто постављен систем, на чијим основама је развијена ресемантизација, припада корпусу могућности којима су се композитори одупирали кризи тоналитета и уједињује засебне лингвистичке идиоме у један систем.

Submitted February 2, 2016

Accepted for Publication September 7, 2016

Original scientific paper

DOI:
UDK:

Crisis Concealing Light

Katy Romanou¹

Music Department, National and Capodistrian University of Athens
Department of Arts (Music), European University of Cyprus

Abstract

In this article I discuss the blossoming of musical life in Greece that begun in 1974, simultaneously with the growth of the debt crisis. Communist musicians returned from exile and they were hailed as heroes while their music became indispensable to pre-electoral gatherings. Connected to the return to democracy, music and musicians became extremely important to politicians and loved by the people, and were offered a substantial portion of the money that poured in from the EU. Cold War cultural politics played their role in promoting avant-garde music as well. In comparison, today Greece has a great number of excellent musicians and the architectural infrastructure for the performance and study of music, but these are concealed by the daily hammering of crisis news.

Keywords

Dictatorship, democracy, communism, music education, avant-garde music

Crisis is both a modern Greek phenomenon and an ancient Greek word, still used today. In modern Greek, the word has two meanings: 1) Crisis is ‘judgement’, which is identical with its ancient Greek meaning, and 2) Crisis is what is understood by the recent Greek phenomenon, a time of intense difficulty or danger. The link to that transformation was made through Christian theology and ‘the Judgement Day’, as indeed, the Day of Crisis (in the first sense) will be a Day of Crisis (in the second sense) to many. This linguistic transformation is, however, a pessimistic view of the Day of Crisis (i.e. the Judgement Day), since a number of souls will not descend to Hades on that day, but ascend to Heaven.

Attracted by this connection between the two meanings of Crisis and the concealed optimistic half, it occurred to me that it could be applied metaphorically to the subject of this article, which is Music and Crisis in Greece today. To summarise the metaphor in advance: it was a time of Crisis in the first sense (the Judgement Day) which brought about a Crisis in the second sense, opening up at, the same time, the path to Heaven, a fact thoroughly concealed, however, in our everyday intake.

Ten days before the conference *Music and Crisis* held at the University of Nottingham, on 22 June 2015, where I read a paper “Music flourishing in a declining society”, I presented a similar paper in Greek, with the poetic

¹ romanoy@otenet.gr

title “Orpheus in Hades”. This was at one of the events associated with the research project *Western Art Music at the Time of Crisis: An Interdisciplinary Study of Contemporary Greek Culture and European Integration*, conducted by the Music Department of the University of Athens, with the participation of Royal Holloway University of London, and directed by Professor of Anthropology of Music, Pavlos Kavouras. All the speakers at that event were Greek, and a majority of them were not involved with this project. The participants in the project, a victim of the Crisis itself (because the funding for that project was severely and unexpectedly reduced) have publicised, mainly in the social media, a lot of interesting facts about Western art music in Greece since 2008 – the year when the recent economic collapse occurred. A most comprehensive product of their research is the 26th volume of the periodical *Polyphonia* (Spring 2015), dedicated to the project, the title of which is also that of the introductory article by Pavlos Kavouras (2015). Doing a very general classification of the articles of this special issue, one observes that the authors that stick to the period 2008–2014 present their findings as a positive exception to a generally negative picture. Thus, Katerina Levidou speaks of the blossoming of Western art music festivals all over Greece (Levidou 2015), while Giorgos Manouselis singles out the quality and ethos, gained through a new operational flexibility of the Ergon Ensemble, a new ensemble for contemporary music, consisting of brilliant young soloists (Manouselis 2015). Besides the articles discussing theoretical and methodological aspects of the subject (Samson 2015; Willson 2015), the remaining articles tend to compare the dissemination of Western art music in Greece with its dissemination in Western countries and explain the differences by looking into the past (Hapsoulas 2015; Poulakis 2015; Kallergi-Panopoulou 2015; Furlanou 2015; Mallouhos 2015; Vavva 2015).

The articles in *Polyphonia*, as well as the papers read during the all-Greek conference mentioned above, solidified some of my opinions regarding the events and the causes that simultaneously lit up Apollo’s lyre and deepened the darkness of Hades in recent Greek history. At that conference, where all speakers, being Greek musicians and musicologists, were persons in close contact with contemporary Greek musical life, it turned out that almost everybody else besides me was speaking about music in Greece being in Crisis (in its second sense). It did not take long to realise that I was the exception because I was the oldest one among the speakers, and as such, the only one who had seen Orpheus’ lyre blast its light into the country. All the other participants were born in that light (some being its rays, as a matter of fact). Most of them tended to compare the present situation in Greece with some ideal situation constructed in their imagination by their view of the environment in the Western cities where they had studied. Speaking about Greece, they expressed their experience of a country where university music education had numerous deficiencies, orchestras had no decent facilities for rehearsals, and institutions for musicological research (archives, digitalised or not) were unorganised and extremely difficult to gain access to.

However, I spoke of my experience of a country where university music education, as well as decent conditions for performers and basic foundations

for musicological research (archives digitalised or not) **did not even exist**. My own experience of the situation was that it had all appeared in the past few decades. Musical life flourished very quickly; it brought together famous musicians with unknown talents dispersed throughout the country; and it turned Greek music and musical life into one of the most qualitative, admirable, productive and successful fields of modern Greek culture.

It is obvious that an important coefficient here that permits a clear view is **time**. Depending on the time, one may decide what is the standard situation (the *canon*, as is often called), and if what we live today can be seen as a qualitative ascent or descent. It is true that the musicians born in the light of Orpheus's lyre playing, have seen part of their income, and much of their optimism and certainty for their professional future, fade away during the last five or six years. Therefore I have chosen to present here the blossoming of musical life in Greece, which includes the broad dissemination of Western art music, for the first ever time in the country. This blossoming originated together with the recent economic Crisis and out of the same political developments – and their psychological repercussions.

The crucial period for the blossoming of musical life in Greece was from 1974 to the beginning of the 21st century. Summarised, the events and causes are:

- the fall of the colonels' *junta* in 1974, and the amnesty given by post dictatorial governments to all communists and leftists for the first time ever after World War II;
- the Cold War cultural policies and the exception that was Greece in the Balkans;
- Greece's 1981 entrance into the European Union (i.e. European Economic Community), and the money that came pouring in Greece from the EEC/EU, before and after the euro replaced the drachma in 2001.

Musical education in Greece had begun with a spectacular growth after the fall of the colonels' *junta* (1967–1974). Music had a prominent role in the return to democracy and the rebirth of the political parties, while the repatriation to Greece of musicians with a heroic past and leftist ideology had a strong popular impact. The colonels' *junta* was the last dictatorship in 20th century Greece; its task was the same as that of all previous dictatorships – to wipe out the communists from the country. The way communists had been treated before and after the *junta*'s fall was decisive for the growth of most evil and good after that date. Communists had been greatly victimized up until then. Marc Mazower presents impressive facts concerning the striking antithesis between the post-war fate of Greek communists and the fate of Greeks who collaborated with the Germans, and of German and Austrian war criminals in Greece. The latter enjoyed public positions, fame, prosperity and a dignified life, while the former were exorcised, imprisoned and tortured, impoverished and humiliated, until many decades after the end of the Civil War (Mazower 1994: 405406). A most impressive example is that of Kurt Waldheim, a suspected war criminal in Greece according to a UN commission, who was nonetheless elected and served as Secretary General of the United Nations between 1972 and 1981 (Ibid: 406).

The vindication of communists was exceedingly generous. It was awkwardly exploited by some of the post-dictatorial elected governments and by their voters in a continuous give and take that grew into a vicious circle, even today continuing its, albeit declining, course. Communists were offered respected professional positions (in the state academy etc.), and other means to lead a prosperous life. The results were a multiplication of ‘communists’ over the country, and a **carelessly growing debt**. It is noteworthy that some real communists, who had lived through the sufferings of deportation and imprisonment, abstained in disgust from these governmental offerings, as they realised the immoral ‘games’ in their distribution, and valued their dignity best (Michaël 2003).

Before becoming the most efficient subject for populism, communism had been the ideology of the young and the progressive; furthermore, it had been closely related to the music that had encouraged acts of resistance and revolt. A key personality was the communist composer and politician Mikis Theodorakis. His music, although forbidden by the dictators, was heard from loudspeakers during students’ revolts, multiple times in the law school and in 1973 in the polytechnic school. In the elections of 1974, music was more important than speeches, being associated, as I have said, with the return to democracy and the re-organisation of political parties. Music was the protagonist. Pre-electoral speeches were, in essence, music festivals. In order to compete with the ‘United Left’ – a coalition of leftists, of which Mikis Theodorakis was a candidate – all other political parties got or fabricated their own composer. A party composer was considered indispensable, and in fact he was. The composers of popular songs such as Manos Loizos, Yannis Markopoulos, Thanos Mikroutsikos, Dionysis Savvopoulos, and Stavros Xarchakos gained unprecedented popularity in the 1970s and 1980s thanks to their political identification, while others, such as Elias Andriopoulos, were actually established through the generous support of the Panhellenic Socialist Movement (PASOK).

The connection between politicians and musicians put into operation another vicious circle, which heightened the (material) price of music, transformed music making into a lucrative profession, multiplied the number of professional famous musicians, turned composers and singers into the most popular stars of the Greek publicity firmament, publicised the study of music, and contributed to *the* carelessly growing debt. Antagonism was high between political parties, TV channels, and even (this was new) between music schools and conservatories, a great number of which had been newly founded throughout the country to satisfy the great demand. The increase of guitar classes and the creation of a very important Greek classical guitar school was characteristic of the times, because many young people wishing to learn to accompany their singing were trapped in the study of classical guitar.

But it was not only that sort of trapping that brought the dissemination of Western art music in Greece at that time. Universal developments had prepared that outcome. Iannis Xenakis was another Greek composer who returned home after the *junta*’s fall, and was welcomed as a hero. Concerts of his music attracted massive audiences, ready to be enthused both by his leftist ideology

and by the fame he had acquired in the West. His fame had benefited from Western Cold War politics, to which culture was of great importance. During the Cold War, Greece, the only Balkan country to be assigned to the Western block after World War II, produced a number of avant-garde composers acclaimed in the entire world, such as Theodore Antoniou, Anestis Logothetis, Yannis Christou, Michalis Adamis, Georges Couroupos, Georges Aperghis, Kyriakos Sfetsas, and others. No other group or generation of Greek composers has been so well integrated into Western music life. No other group of Greek composers has been performed so often outside Greece. No other generation of Greek musicians had been offered so many scholarships to study in the West. The majority of them were leaning to the left, as, indeed, one of the early victories of the West was to steal the 'progress' from communism and clothe it with capitalism.

Progressive young men were no longer those with leftist ideologies. Progressives were now those that contributed to and partook in the avant-garde of the Western world. It seems as if the lure of the leftist youth stemmed from the very first steps of serial music dissemination in Paris, as René Leibowitz propagated the revived twelve-tone method to a progressive (i.e. leftist) readership, relying on his friendship with Jean-Paul Sartre (Deliège 2003: 52). Leftist youth were effectively attracted by new artistic trends. Thus, Greek musicians who had become famous in the West were upon their repatriation received as progressives by people belonging to the entire political spectrum.

In the 1980s the foundations of music education were firmly established, and so was the economic crisis. Investing in education and modernising its structure was characteristic of the times. Beginning in 1981, during the first governing period of the Panhellenic Socialist Movement (PASOK) led by Andreas Papandreou, a great number of new universities and departments were created throughout the country. The topology of educational reforms was assumedly calculated with a view to political gains. The fact is, nonetheless, that thousands of inhabitants of marginal cities and small communities saw their lives change radically and prosper, and many rural families' desire to see their offspring get a university education was made easier.

Music was one of the subjects introduced into higher education during that period (Greece being the last country in the entire European continent to introduce music in its tertiary education). In 1985 the Music Department of the Aristotelian University of Thessaloniki was founded, followed by the Music Department of the National and Capodistrian University of Athens, the Music Department of the Ionian University in Corfu, the Department of Music Science and Art of the University of Macedonia, the Department of Audio & Visual Arts of the Ionian University in Corfu, as well as the departments of technical tertiary education schools: Music Technology and Acoustics in Rethymnon of Crete, Technology of Sound and Musical Instruments in Lixouri of Cephalonia, and Traditional Popular Music in Arta.

Even more numerous were the music conservatories founded all over the country, among which there were several municipal conservatories where lessons were free of charge. This was in contrast to all other music conservatories in the country, with the exception of the State Conservatory of Northern

Greece in Thessaloniki, founded in 1914 on the occasion of the incorporation of the city to the Greek state after the Balkan Wars. In 1988 the first 'music school' was founded in Marathon, close to Athens. Today, there are forty-four public music schools all over the country. These follow the program of secondary education schools, and give extra music lessons. Besides their obvious work with talented children, music schools employ numerous graduates of the universities' music departments, a combination with undisputable dynamics.

In the 1990s, musicians who migrated to Greece from countries to our north, made it possible to have new symphony orchestras or string ensembles in numerous Greek cities, and to give autonomy to the existing orchestras (up to that time sharing many of their musicians). For example, in Athens, the Orchestra of Colours (1989) and the Camerata (1991) were established. I should note that, unlike what happened in those countries that had profited from Soviet music education, in Greece music conservatories, which are commercial enterprises, produced more pianists and guitarists than performers of symphony orchestra instruments. This lack was especially prominent in the strings because wind instruments were traditionally studied in the Ionian islands' philharmonic societies (because the Ionian Islands were under the Ottomans for a very brief period of time and had developed a prominent musical culture, very well connected and very similar to the Italian south), hence wind players were good and abundant.

In 1991 *Megaron*, the Athens Concert Hall, was inaugurated, changing radically the musical life of the capital, which was up to that point far better prepared for summer festivals than for winter concerts. The Music Library, opened in 1997, transformed the conditions of musicological research within its splendid building. Other wealthy Greeks followed the example of the Athens Concert Hall, a private undertaking supported by the State. The Michael Cacoyannis Foundation and the Onassis Foundation Cultural Centre began to operate in 2010, and in 2016 the exquisite Stavros Niarchos Foundation Cultural Centre opened to the public; it will house the National Opera and the National Library of Greece. These cultural centres expand the cultural zone of Athens in elongated radiuses, leading to inestimably positive social changes. Similar developments have occurred in several other cities, most remarkably in Thessaloniki.

This increase of excellent musicians and architectural infrastructure has developed in parallel with inflation, debts to creditors, excessive consumption, the gigantism of the State, redundant non-productive public servants, shocking tolerance of immorality, and everything else that encompasses our daily pessimistic intake, which unfortunately conceals the spectacular illumination of Greek musical life.

LIST OF REFERENCES

- Deliège, C. (2003) *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont: Mardaga
- Fourlanou E. (2015) “To Megaro Mousikes Athenon: Mia gefyra anamesa sten techne kai ten ekpaideuse” [The Athens Concert Hall: Bridging art and education], *Polyphonia* 26: 166–177.
- Hapsoulas, A. (2015) “Entechne dytike mousike kai ellenike mousike ekpaideuse: Krise kai prooptikes” [Western art music and Greek music education: Crisis and prospects] *Polyphonia* 26: 82–95.
- Kallergi-Panopoulou, A. (2015) “Idiotika odeia kai mousika scholeia sten Ellada: Mia synkritike melete ton vasikon foreon mousikes ekpaideuses kata ten periodo tes oikonomikes krises” [Private conservatories and music schools in Greece: A comparative study of the principal institutions of music education during the economic crisis], *Polyphonia* 26: 156–165.
- Kavouras, P. (2015) “E entechne dytike mousike sten periodo tes krises: Mia diepistemonike melete tou synchronou ellenikou politismou kai tes europaikes olokleroses” [Western art music at the time of crisis: An interdisciplinary study of contemporary Greek culture and European integration], *Polyphonia* 26: 7–64.
- Levidou, K. (2015) “Epivionontas sten krise: Therina festival entechnes dytikēs mousikes” [Surviving the crisis: Summer festivals of Western art music in contemporary Greece], *Polyphonia* 26: 124–155.
- Mallouhos, D. (2015) “O choros tes klassikes mousikes sten Kalamata sta chronia tes oikonomikes krises” [Classical music in Kalamata at the time of the economic crisis], *Polyphonia* 26: 193–208.
- Manouselis, G. (2015) “Epi to ‘Ergon’: Mia apotypose ton allagon sten politike oikonomia tes entechnes dytikēs mousikes meso tou paradeigmatos tou Ergon Ensemble” [The Ergon at work: Mapping changes in the political economy of Western art music through the case study of the Ergon Ensemble], *Polyphonia* 26: 179–192.
- Mazower, M. (1994) *Stēn Ellada tou Hitler. Ē Empeiria tēs Katochēs* [Inside Hitler’s Greece. The Experience of Occupation, 1941–44], transl. by K. Kouremenos, Athens: Alexandria Publications.
- Michaēl, Ch. (2003) *O teleutaios antistasiakos. Autobiographia* [The last partisan. Autobiography], transcribed and edited by G. Skoukēs, Athens: Bibliothēkē tou Nautilou.
- Poulakis, N. (2015) “Thesmoi se krise: Mousika synola kai politistikoi organismoi sten Ellada tou 21^{ou} aiona” [Institutions in crisis? Music ensembles and cultural organisations in 21st century Greece], *Polyphonia* 26: 96–123.
- Samson, J. (2015) “Mousike se krise: themeliodeis oroi kai ennoies” [Music in crisis: Key terms and concepts], *Polyphonia* 26: 65–72.
- Vavva, G. (2015) “E entechne dytike mousike sten ‘koinoteta’: E ripeptose tou Mousikou Choriou” [Western art music in the “community”: The case of the Music Village], *Polyphonia* 26: 209–223.
- Willson, R. (2015) “Ena reusto programma: Anichneuontas grammes, eterogeneies kai allelepidra-seis” [A project in flux: Tracing lines, heterogeneities and interactions], *Polyphonia* 26: 73–81.

Кети Роману

КРИЗА ПРЕКРИВА СВЕТЛОСТ

(Резиме)

У овом раду приказан је процват музичког живота у Грчкој у последњих неколико деценија. Он је, по први пут у овој земљи, обухватио и широку дистрибуцију западне уметничке музике. До процвата је дошло истовремено када је наступила и економска криза, а потекао је из истих политичких околности и њихових психолошких последица.

Образовање у сфери музике у Грчкој почело је интензивно да се развија након пада режима војне хунте (1967–1974). Музика је имала значајну улогу у повратку демократији и поновном рађању политичких партија, док је великог одјека у народу имао повратак у Грчку музичара који су се одликовали херојском прошлoшћу и левичарском идеологијом. Војна хунта је била последња диктатура у Грчкој у XX веку; њен циљ је био исти као и код свих претходних диктатура, да „очисти” замљу од комуниста. До пада хунте, комунисти су претрпели бројне жртве. Њихову рехабилитацију су надаље користиле неке од постдиктаторских изабраних влада и њихови гласачи, у непрестаном давању и узимању, које се претворило у зачаран круг, крећући се истим путем, иако све слабије, и до данас.

Пре него што је постао најделотворнији исказ популизма, комунизам је био идеологија младих и напредних; штавише, био је тесно повезан са музиком, која је подстицала његово испољавање отпора и револта. Кључна личност у томе био је комунистички композитор и политичар Микис Теодоракис.

На изборима 1974. године музика је била значајнија од реторике, будући повезана са повратком демократији и реорганизацијом политичких партија. Зависност политике од музике створила је још један зачарани круг између политичара и музичара: композиторе и певаче учинила је најпопуларнијим „звездама” у грчкој јавности, што је промовисано у проучавању музике и допринело нехајном расту дуга. Јанис Ксенакис био је још један грчки композитор који се вратио кући након пада хунте и био дочекан као херој. Он је, заједно са још неким грчким авангардним композиторима, био признат у читавом свету. Томе је допринела политика Хладног рата, за коју је култура била од великог значаја.

Током осамдесетих година XX века постављени су чврсти темељи музичког образовања и архитектурална инфраструктура за музичка извођења и музиколошка истраживања, али и темељи економске кризе. Повећање броја изванредних музичара одвијало се паралелно са растом инфлације и дуговања према кредиторима, са прекомерном потрошњом, гигантизмом Државе, вишком непродуктивних јавних службеника, шокантном толеранцијом према неморалу и са свиме осталим што је довело до садашњег песимистичног расположења, које засењује спектакуларну бриљантност музичког живота.

Submitted September 1, 2016

Accepted for Publication September 07, 2016

Original scientific paper.

DOI:
UDK:

***A Peasant's Interview with a Foreign Journalist* by Predrag Milošević in Relation to the Question of Socialist Realism in Serbian Music History**

Milan Milojković¹

Academy of Arts, Department of Musicology and Ethnomusicology,
Novi Sad

Abstract

Bearing in mind the position occupied by Yugoslav postwar music, in this article I review certain compositional strategies implemented by Predrag Milošević in his piece *A Peasant's Interview with a Foreign Journalist*, by means of which this modernist composer stepped into the field of socialist realism. I will analyze the score in order to identify the most significant compositional-technical strategies used by the composer. Further analyses will encompass an interpretation of the piece with respect to the theories of socialist realism, while a separate segment of this article will be dedicated to some aspects of the relationship between this composition and writings published at the time of its creation. I will then use these analyses to emphasize some points in Milošević's work where one can observe connections with the theoretical output of his contemporaries, as well as with recent writings that focus on understanding the place of socialist realism in Serbian music history.

Keywords

Predrag Milošević, peasants, *lied*, socialist realism, communism, Yugoslavia, USSR

Introduction

The goal of this article is to investigate possible connections of the art song *A Peasant's Interview with a Foreign Journalist* by Predrag Milošević² with theories and ideas related to the issue of socialist realism in Serbian music

¹ milanmuz@gmail.com

² Predrag Milošević (Knjaževac, 1904 – Beograd, 1988) was a Serbian composer, conductor, pianist, pedagogue and music writer, and member of “Prague group” of composers educated in the interwar period in the Czech capital. His opus comprises a small number of works, almost all representing the cornerstones of national musical history (e.g. *Sonatina for piano* (1926), *String quartet* (1928), and *Sinfonietta* (1930)). Neoclassicism within (moderated) modernism is the most common stylistic determination of his works. Hence Melita Milin observes that “Among all Prague students, only Milošević displayed a strong affinity with neoclassicism” (Milin 2006: 109); while Vesna Mikić observes that “Milošević pioneered compositional techniques of moderated modernism/neoclassicism, while rejecting the subjectivity of late romanticism, and he advocated the sphere of historicist modernism” (Mikić 2009: 107). However, I will argue that he was also influenced by the idea of socialist realism in the late 1940s.

and art in general. First of all, *A Peasant's Interview with a Foreign Journalist* will be observed in the light of the social context within which the piece originated, especially in relation to political-aesthetical writings published in the magazine *Muzika (Music)* – an official newsletter of Yugoslav Composers Union.³ Following this segment, I will present an analysis of the score, pointing out some significant musical gestures in relation to the harmonic and formal structure of the piece. The goal of this analysis is to show the unusual complexity of the musical language of this piece, written in the period during which a simplification of contemporary art was demanded and expected. At the end of the article, I will consider the position of the work in relation to the theories about socialist realism by contemporary authors such as Mirjana Veselinović-Hofman, Ješa Denegri and Miško Šuvaković.

Yugoslav Context of the Late 1940s

Predrag Milošević's song *A Peasant's Interview with a Foreign Journalist*, with the lyrics by Gvido Tartalja,⁴ was published in 1949 (Milošević 1949) the very year of the shift from the Soviet to a specifically Yugoslav paradigm of a socialist society. The Tito-Stalin split⁵ that had occurred the previous year came as a surprise for many, since Yugoslavia was, until that moment, known as the most dedicated follower of the "Soviet way to communism".⁶ Also, during that year, very turbulent events occurred regarding music and socialism in the USSR, resulting in one more great purge of famous composers. Documents and reports about these conferences and meetings were published in Yugoslav musical newspapers and inspired polemics and decrees, while influencing many composers' activities.⁷

³ Published between 1948 and 1951, this magazine played a crucial role in the Yugoslav postwar music, even though only five issues were published. Its Editor-in-chief was Oskar Danon, while the Editorial board consisted of Predrag Milošević, Stana Đurić-Klajn and Mihailo Vukdragović. The contributors to this magazine were numerous famous composers and writers on music of that time, such as Nikola Hercigonja, Pavle Stefanović, Petar Bingulac, Jovan Bandur.

⁴ Gvido Tartalja (Zagreb, 1899 – Belgrade, 1984) was a Serbian poet, best known for his contribution to literature for children. During the 1920s he was among the writers who adopted a modernist orientation; however, immediately after World War II, Tartalja published several works strongly influenced by socialist realism, such as *Radost za taj dan (Joy for that day, 1945)*, *Zore (Dawns, 1945)*, *Beli grad (White City, 1946)*, *Pesma o pruzi (A Poem About the Railroad, 1946)*, *Udarne brigade (Striking Brigades, 1946)*, etc (cf. Konstantinović 1983: 117–140). The composer Jovan Bandur also set one work to Tartalja's lyrics dedicated to the rebuilding of the country – a cantata *Raspeva se zemlja (The Land Begins to Sing, 1949)*, a part of his famous trilogy *Partizanska rapsodija (The Partisan Rhapsody)*, written between 1947 and 1949.

⁵ "Tito-Stalin split" is the term commonly used to refer to the conflict that occurred in 1948 between the communist party leaderships of Yugoslavia and the USSR, represented by their general secretaries Josip Broz Tito and Joseph Stalin. Tensions between Yugoslavia and the countries of the Informbiro resulted in purges within the communist party and the exclusion of Yugoslavia from the Soviet-allied states (from 1955 known as "Warsaw pact" or formally *Treaty of Friendship, Co-operation, and Mutual Assistance*).

⁶ *Muzičke novine* were published in Zagreb at the time and had a regular column entitled *Sovinformbiro* dedicated to the news on Soviet music.

⁷ Details about the Soviet influence on Yugoslav music are presented in Стефановић 1949: 41–54. Also, important decrees from congresses and meeting were published in translation from Russian to Serbo-Croat (Anon. 1948(a): 98–100; Хрењиков 1949: 1–15).

The Kingdom of Yugoslavia before World War II had mostly been an agricultural country, and after the war ended there was not much left besides the physical labor of the workers' minority and a vast population of peasants (Petranović and Zečević 1988: 976). This period later became known as the "Years of restoration and rebuilding" – the years during which many youth labour actions were organized in order to rebuild and develop the devastated land quickly. Although the optimism was ever-present in daily propaganda, the reality was far from cheerful. Even though the results of these endeavors were visible – roads, railroads, bridges, mines, tunnels and other massive infrastructural projects were finished or in progress all over the country – food shortages became a very serious issue and the only source of sustenance were the primary producers of goods, that is, the peasants. This is why a system called "compulsory purchase" ("obavezni otkup") was introduced,⁸ according to which every agricultural producer was forced to sell a percentage of his crops to the state, for a fixed price determined by the state and much lower than the supposed market value. The refusal to do so was punished by force, and many peasants protested and were imprisoned during these years. Paradoxically, the peasant population formed the majority of the population in Yugoslavia, and was one of the three cornerstones of the Revolution (peasants, workers, students). Results of the Revolution in villages were visible, not only in the aforementioned "compulsory purchase", but also in the nationalization of privately-owned land and division among peasants, as well as the collectivization and the making of *kolkhoz-style* "collective farms". The implementation of these socialist ideals encountered numerous obstacles, and this influenced all other spheres of social activities, especially in the area of culture, through the activity of "agit-prop" (Department of Agitation and Propaganda of CK KPJ) which tried to encompass all aspects of cultural life (cf. Petranović 1988: 120–161).

Writings about Music in the Time of A Peasant's Interview with the Foreign Journalist

It is important to mention the participation of a Yugoslav composer Oskar Danon at the *Second International Congress of Composers and Writers About Music*, held from 20 to 29 May 1948 in Prague (as part of the *Prague Spring* festival), with a paper *The Role of Contemporary Music in Society*, later published in the first issue of the magazine *Muzika*, alongside the joint *Decree* made at the meeting (Anon. 1948(a): 103). Danon's paper presented the intentions of the state leadership to intensify the Sovietization of the society in order to follow 'the only true way to communism'. The author emphasized that "a work cannot lose its contact with cultural heritage, with great classical works, with the audience that these works were written for, and with the inexhaustible source of folklore art" (Danon 1948: 5), adding that composers should strive towards a simple musical language, a new musical expression which will reflect the tendency towards the democratization of art, and produce works which will be "understood and accepted by the people" (Ibid).

⁸ This compulsory purchase was justified with a slogan: "We give wheat to the workers, they gave us industrial goods" (Petranović 1988: 104).

Oskar Danon also asked composers to pay special attention to vocal music – mostly to mass songs, choral compositions and *lied*. Even though mass songs were often discussed by the writers of that time (Anon. 1948(b): 78–86), it seems that *lied*, as one of the “acceptable” forms of expression, remained in the shadow of the request to compose for the masses. Ironically, only about a month before the beginning of the Tito–Stalin conflict, Danon would proclaim this (very Soviet) doctrine as the standpoint of the majority of Yugoslav composers.

During the same year, a meeting of members of the Composers’ Association of Serbia and of the Association of Serbian Writers was held, and the main issue discussed was that of the Yugoslav mass song and the direction of development that it should take. However, *lied* as a separate genre, or a sub-genre of the mass song was rarely in question, since the focus was mainly placed on vocal-instrumental creations in general.

It is important to emphasize that in the same year as Milošević composed *A Peasant’s Interview with a Foreign Journalist*, scores of several similar compositions were published, among them *March of the Youth Brigades* by Jovan Bandur, *Young Battalions* by Radovan Gobec, *Song of the Builders of the Highway* by Dragutin Čolić, *Collective Farm House (Zadružni dom)*, *A Young Miner*, *The Recruits’ Song*, *Song for the First Five-Year Plan* by Mihovil Logar, *Song of the National Youth* by Josip Slavenski, *The Party Embrace* by Oscar Danon and *March of the Miners* by Stanojlo Rajičić. However, it seems that, other than Milošević’s work, only *Song of the National Youth* by Slavenski stands out from this group of works that were obviously composed in accordance with recommendations and decisions presented in numerous papers, from Danon’s report to the founding assembly of the Composers’ Association of Yugoslavia that took place the following year (Anon (Danon?) 1951: 84–98), during which certain changes in the cultural policy were indicated.

In the meantime, Pavle Stefanović kept readers of the magazine *Muzika* up to date with current happenings on the music scene in the USSR, initially not implying that any deviations from the officially proclaimed ideas of the CK SK-P(b) existed within Yugoslav musical practice (Stefanović 1949: 41). This claim is further supported by new works composed at the time (such as the aforementioned *Partisan Rhapsody* by Jovan Bandur), as well as articles written about those works, whose authors repeated the basic ideas of Danon’s report.

In the light of the events of the time, it is not hard to discover why a peasant is taken as the main protagonist of Milošević’s work. Although its title suggests that we will hear a dialogue, the lyrics are actually the peasant’s monologue, told to the journalist who remains invisibly passive. Despite the obvious reduction of musical means that can be observed in the post-war works such as cantatas, mass songs and folklore-based pieces, *A Peasant’s Interview with a Foreign Journalist* contains very dense, developed musical material, presented in the form of a concise *lied*.⁹ It is possible to say that Milošević’s song did not

⁹ Even in the pre-war period, Milošević wasn’t very open to the idea of experimentation in music, nor to using radical compositional techniques. From that period, the most important works are already mentioned: *Sonatina* for piano (1926), *String Quartet* (1928), *Sinfonietta* (1930, diploma piece, written in the class of Josef Suk).

lose its link with great classical works – as Danon demanded in his report – but nevertheless it cannot be said that it is a typical manifestation of this ideal. In this sense, works by Mihailo Vukdragović, Jovan Bandur and Danon himself¹⁰ are much closer to the idyllic model, while Milošević establishes a kind of new attitude towards the music of the past, refusing to be limited only to the nineteenth century heritage or to simplifying his means of expression. Regarding Danon's remark about the audience, *lied* was one of the favorite genres of Serbian nineteenth-century bourgeoisie, and there are almost no pre-war composers without at least one piece of the kind in their output.

Music Analysis

The form of *A Peasant's Interview with a Foreign Journalist* is through-composed, often with every verse followed by a separate musical phrase. The introduction has a typically modernist feel, but it is also possible to interpret it in terms of extended tonality (Example 1). Regardless of that, this segment brings the exposition of all intervals, from consonant to dissonant ones:

Example 1. Predrag Milošević, *A Peasant's Interview with a Foreign Journalist*, bars 1–2

Andante

4 5 8 8 v2 m2 v3 m3 +4 4 5
(D64)(DD) (D) d9 D9 (F) (P) t

A further development leads to an intense harmonic activity, with distant modulations leading to the very limits of the tonal system (Example 2), which can be noticed in the segment from bars 18–21:

¹⁰ Details about Danon's works in: Hercigonja 1948: 29.

Example 2. Predrag Milošević, *A Peasant's Interview with a Foreign Journalist*, bars 18–21

ru - ka na - ša ja - ka, pro-cve-ta-la cve - tnim žu-lje-vi-ma ra - da.

Sud - bi - nu za-pi - ši čo-bana i da - ka: uz-da-ni-camla - da

D:D9 (G:D43) II9 Des:T II6 dis:s7 *mf* *molto crescendo*

Harmonic progression in this case moves from D major, over D flat major, to G sharp minor, which can also be interpreted as minor dominant in C sharp/D flat major, given the lead *B-sharp* shift to *C* in b. 22 (Example 3):

Example 3. Predrag Milošević, *A Peasant's Interview with a Foreign Journalist*, bars 22–25

da je na-ša na - da. Pi - ši za no-vi-ne o zem - lji,

pesante

dis: S Cis: D 2 VIIvi G: II7-5 DD43 D2

p

o po - lju, o po - to - ku kr - vi, o po - to - ku zno - ja

p

B: D7-5

The relations between music and lyrics are very prominent in two structurally important points of the work. The first one is at the moment when the vocal part brings forth the lyrics “write, journalist, about a country, about a stream of blood, about a stream of sweat”, when the tonality retreats again, in favour of a different kind of tone organization (Example 3). In bars 25–26, on the tone F in bass, the chord F–A–B occurs, while in the right-hand part there are repeats of two lines in contrary motion – F–E–E flat and D#–E–F around the tone A. Chromatic movement is also present in the vocal part – B–C–B–B flat–A, coupled with lyrics “about a stream of blood, about a stream of sweat” – and additional tension is brought by the rhythm of the melody with triplets, not being in sync with the piano part. Although it is possible to make conditional tonal interpretation of this segment as variations on the dominant chord with a flattened fifth in B-flat major, it is more likely that Milošević, in order to emphasize the expressive potential of the lyrics, moved closer to principles of “constructive organization” and stepped away from functional progressions. However, this kind of pathos is not new to socialist

art, but musical means employed to achieve these expressive “limits” were not very common in works by Milošević’s contemporaries such as Jovan Bandur, Oskar Danon or Nikola Hercigonja.

Regarding the folklore influences (which are often present in pieces composed by Milošević’s contemporaries at the time) there are no explicit quotations of tunes or motives, although Milošević made references towards this musical sphere by employing technique of simulation of the sound of *the gusle*.¹¹ Although the idea behind the mark *quasi gusle* is not completely new in Serbian music (Miloje Milojević (1884–1946) used term *Alla modo serbo-classico* in his ‘ballet-grotesque’ *Sobareva metla* [*The Servant’s Broom*, 1923], and later other composers made similar remarks) this whole segment can be viewed as a certain reduction of musical activities in order to illustrate the text “write about our gusle, about the whistle, about sound, about a voice over the fields” (Example 4). Structurally, this part functions as an anti-climax followed by the last wave of modulations.

Example 4. Predrag Milošević, *A Peasant’s Interview with a Foreign Journalist*, bar 29

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system features a vocal line in bass clef, marked *Meno mosso* and *p*. The melody is a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. A slur covers the last three notes (E3, F3, G3), with a '3' underneath indicating a triplet. The lyrics are 'Pi - ši i o na - šim gu - sla - ma'. The second system features piano accompaniment in treble and bass clefs, also marked *Meno mosso* and *p*. The treble clef part has a melody of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The bass clef part has a simple accompaniment of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The instruction *quasi gusle* is written below the piano part.

After analysing the score, one may notice that the peasant is simply the subject of the work, whose voice is aesthetically and ideologically very distant from a real-life peasant’s point of view. *A Peasant’s Interview with a Foreign Journalist* is close to the spirit of the inter-war mid-European *lied*, accomplished using compositional means from the treasury of late romantic

¹¹ As Vesna Mikić writes, “...when introducing the concept of simulation, Baudrillard relies on the origins that this term has in military and medical terminology and explains the simulation as an act in which we ‘pretend we have something that we don’t’” (Mikić 2009: 65–66). In this case, this applies both to *the gusle* and the peasant.

and modernist techniques. Given that this song is only 45 bars long, all these different elements with atonal segments make it very tense and expressive as a whole. The brevity in this case is not a consequence of reduction but of condensation, a tendency to create a musical flow with a high intensity of changes, getting closer to the strategies and procedures employed by authors akin to European expressionism.

A Peasant's Interview with a Foreign Journalist *and Socialist Realism*¹²

The idea of socialist realism can simply be defined as a demand placed on artists not to express their own response to their surroundings, but to portray the “bright future” of a socialist society as well as the “reality” of current time that is in accordance with official state politics and interests. Socialist-realist art, generally speaking, has got very high ethical standards (with no socially inadequate content), and it also possesses – as an imperative – a strong connection between art and the contemporary issues of the common man, which should help, affect, and educate him while he enjoys the art as an aesthetic object.

Ješa Denegri argues that: “the word ‘socialist’ in this term [socialist realism, M.M.] denotes the social order of the new state, the term ‘realism’ denotes a dominant model and type of presentation which by rule portrays, idealizes and always depicts prediction of the actual reality of life” (Denegri 2009: 13). Hence, socialist realism is based on an interesting paradox: its major demand for the depiction of material reality is, in a way, equated with its very opposition, i.e. the requirement that the reality should fit the postulates of one ideology, namely, socialism. As Miško Šuvaković observed, “during the late 1940s and early 1950s in Eastern European countries, realism was, mostly, a model of presentation of the optimal projection of the social and revolutionary situation that was forced upon [a country] from the outside. Socialist realism lost its critical function, and the apologetic functions were pushed towards rhetorical ones – ornamental or trivially educational effects of promises or projections of a specific modern ‘era’” (Šuvaković 2008).

Although every realism depicts a certain ideology through the decision to interpret an actual event, socialist realism differs because it explicitly shows the ideal materialization of the ideology as a real(istic) event. As Ivan Hofman noticed, “artists were expected to draw their content from the reality of life in socialist society. Their subjects were the revolution and the construction of socialism, their heroes the workers, kolkhozes, fighters, pioneers, and other builders of the ‘happier future’. Art was ideologically dictated and it was expected to spread optimism and faith in a new, just and happy society, that is, to ‘ideologically transfigure and to nurture working people in the spirit of socialism’. Theoreticians of socialist realism differentiated the bourgeois realism

¹² The idea of socialist realism appeared at the Second Congress of the International Association of Revolutionary Writers in Kharkov in 1930, and was later developed during the First Congress of the Association of Soviet Writers in 1934, and the Plenum of the Association of Soviet Writers in 1936. It was a dominant artistic practice in Serbia since the end of World War II until the beginning of the 1950s, although it occasionally appeared in the pre-war period.

which, at least in theory, aimed to show life the way it was (and which was, as such, outdated), and socialist realism, whose mission was to present life as it should be” (Hofman 2005: 42).

It is possible to notice that all these ideological assumptions are connected to Milošević’s work, given the fact that *lied* as a musical genre is used by the author to transmit a very current topic – peasants’ struggle with the demands of the state (presented as society), together with their unbreakable revolutionary spirit, which guarantees success in achieving the goals set by the recent Liberation war. The peasant could be understood as a materialization of one socialist ideal, because he is not a person with a name and a face; he is anonymous and this anonymity should imply that he is just one of the many, a role model or paradigm.

Nevertheless, there are some hidden properties of this work that provide a reason for considering its relation towards realism in a more “brechtian” fashion. This work “really” depicts the “ruling view as the view of the ruling” (Brecht 1976: 96), bearing in mind that the peasant, although the main protagonist, remains below the social level of the *lied*, a composition commonly written to be performed in a concert hall, for an audience that consists of well-educated citizens, who, after the Revolution and the declaration of a classless society, kept the privilege of enjoying the artistic “beauty” of their social class. This reveals that Milošević’s work speaks about reality in the future tense, and the present is depicted as something that the future could or should be. In other words, the ideal of the (socialist) future is presented as a reality, since the kind of peasant presented in *A Peasant’s Interview with a Foreign Journalist* still needs to be constructed in reality. For now, he is just an aesthetical object for presenting politically-correct fine art.

This example speaks in favour of the assumption that socialist realism is an art for the collective, for the masses, but at the same time, it is not collective art, since the artist is commonly one “prominent individual” who acts as a role-model with his entire personality. However, his uniqueness is subjected to the state ideology and is only possible if it communicates what everyone understands, completely opposite to the romantic “un-understandable” genius.

Symbols of different social strata are noticeable throughout the piece. First, there is a peasant, a representative of the lowest, but the most controversial class within the new state, since the government considered them to be their “potential enemy” due to their defense of private property. A connection with the recent partisan war is emphasized in the peasant’s descriptions of numerous battles with the Nazis, but it is also implied that the newly formed Yugoslav Peoples’ Army carries the spirit of the guerilla war, and has got, at the same time, a prominent role in the government and strong ties with “the people” and their brotherhood-and-unity viewpoint. In other words, the lyrics remind us that armed forces were preventing the rebirth of nationalism and separatism, still a real threat at the time. In addition, it should be noted that *lied* is a token of pre-war bourgeois salons. So, it is possible to say that *A Peasant’s Interview with a Foreign Journalist* is an artifact whose ideological and aesthetic functions cannot be separated; a work that engages with its surrounding as a political act presented in the form of a work of art.

As Mirjana Veselinović-Hofman notes: “a simplified kind of musical neoclassicism recognizable by premises of socialist realism was in fact a consequence of ideological and political usage of this style in the years after World War II. Precisely, it represented a certain stylistic frame of the turnaround towards methods of realism already expressed in the pre-war period” (Veselinović-Hofman 2007: 198). Although *lied* is certainly an important part of the compositional canon of that time, it should also be said that it carries, for post-war circumstances, a questionable link with the bourgeois past of Yugoslav society. Hence, in his *lied* Milošević masked these negative implications with his choice of an appropriate subject, undoubtedly rooted in contemporary issues. So, it is clear that this *lied* was composed for an urban audience, but not in the same way as it would have been done before the war, since it is based on, as Denegri said, “a prediction of the actual reality of life”, seemingly opposed to the “enjoyment in empty forms”, characteristic for the bourgeois distortion of reality.

Questions Surrounding A Peasant's Interview with a Foreign Journalist

Predrag Milošević's *A Peasant's Interview with a Foreign Journalist* provides a valuable testimony to the complexity of the situation that existed in Yugoslavia in the post-war period in the field of music. The assumption about the existence of a monolithic aesthetical darkness imposed by the dictatorship is certainly not plausible and it is obvious that no single platform exists that would enable the understanding of every single musical piece from this period. Furthermore, it is difficult to speak about Milošević's turnaround, when taking into account the thing from which he turned away and the thing he turned to, as well as the place that *A Peasant's Interview with a Foreign Journalist* would take up within that process. From the standpoint of means of musical expression, Milošević uses those established at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, even though he does it in a highly individual way, combining them with the newer, atonal and/or constructivist practices. This is why, when speaking about this piece, one can use the prefix *neo-*, as it is realized mostly through canonical techniques of the time. However, the word that follows the prefix is much harder to determine, given the fact that Milošević seemed aware that the aesthetical effect of any given piece in a certain reality is determined by the ideology and that, by speaking in the very language of that ideology, it makes it impossible for its impact to unfold in only one direction.

LIST OF REFERENCES

- Анон. (1948а) „О нашој масовној песми, извод из стенографских бележака са састанка чланова Удружења композитора Србије и Удружења књижевника Србије, 12. маја 1948“, *Музика* 1: 78–86 / Anon. (1948a) „O našoj masovnoj pesmi, izvod iz stenografskih beležaka sa sastanka članova Udruženja kompozitora Srbije i Udruženja književnika Srbije, 12. maja 1948“, *Muzika* 1: 78–86 [“On our mass song. An extract from the shorthand notes of the meeting of members of the Association of Composers of Serbia and the Association of Writers of Serbia, on May 12th, 1948”].
- Анон. (1948б) „Одлука ЦК СКП(б) о опери „Велико пријатељство“ В. Мураделија“, *Музика* 1: 98–100 / Anon. (1948b) „Odluka CK SKP(b) o operi *Veliko prijateljstvo* V. Muradeliја“, *Muzika* 1: 98–100 [“The decision of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) about the opera by V. Muradeli, *The Great Friendship*”].
- Анон. (1948с) „Проглас Другог међународног конгреса композитора и музичких писаца (Праг 20–29. мај 1948)“, *Музика* 1: 103 / Anon. (1948c) „Proglas Drugog međunarodnog kongresa kompozitora i muzičkih pisaca (Prag 20–29. maj 1948)“, *Muzika* 1: 103 [“The proclamation of the Second International Congress of Composers and music critics (Prague, May 20–29th, 1948)”].
- Анон. (1951) „Оснивачки конгрес Савеза композитора и музичких научних радника Југославије“, *Музика* 5: 84–98 / (1951) „Osnivački kongres Saveza kompozitora i muzičkih naučnih radnika Jugoslavije“, *Muzika* 5: 84–98 [“The founding congress of the Union of Composers and Musicologists of Yugoslavia”].
- Данон, О. (1948) „Улога савремене музике у друштву“, *Музика* 1: 5–16 / Danon O. (1948) „Uloga savremene muzike u društvu“, *Muzika* 1: 5–16 [“The role of contemporary music in society”].
- Denegri, J. (2009) *Teme srpske umetnosti 1945–1970.: od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Beograd: Atoča [Topics of Serbian Art, 1945–1970: From socialist realism to kinetic art].
- Херцигоња, Никола (1948) „Музичка настојања у народноослободилачкој борби“, *Музика* 1: 29 / Hercigonja N. (1948) „Muzička nastojanja u narodnooslobodilačkoj borbi“, *Muzika* 1: 29 [“Music efforts in the National Liberation Struggle”].
- Хрењиков, Т. (1949) „Куда иде развој музике?“, *Музика* 2: 1–15 / Hrenjиков T. (1949) „Kuda ide razvoj muzike?“, *Muzika* 2: 1–15 [“Where is the development of music going?”].
- Н Hofman, I. (2005) „Pod stegom partije – muzika socijalističkog realizma, primeri SSSR i Jugoslavije“, *Godišnjak za društvenu istoriju* 1–3: 41–63 [“Under the Party flag. Music of socialist realism, examples of the USSR and Yugoslavia”].
- Микић, В. (2009) *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, FMU [Visages of Serbian music. Neoclassicism].
- Милин, М. (2006) „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија* 6: 93–116 / Milin M. („Etapе modernizma u srpskoј muzici“, *Muzikologija* 6: 93–116 [“The Stages of Modernism in Serbian Music”].
- Веселиновић-Хофман М. (ур.) (2007) *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике / Veselinović-Hofman M. (ur.) (2007) *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe* [A History of Serbian Music. Serbian Music and the European Musical Heritage].
- Стефановић, П. (1949) „Музичке дискусије у СССР“, *Музика* 2: 41–54 / Stefanović P. (1949) „Muzičke diskusije u SSSR“, *Muzika* 2: 41–54 [Music discussions in the USSR].
- Švaković, M. (2008) „Umetnost posle socijalističkog realizma“, *Republika* vol. 440–441, Beograd, 2008, <http://www.republika.co.rs/440-441/20.html> [“Art after socialist realism”].

Милан Милојковић

РАЗГОВОР СЕЉАКА СА СТРАНИМ НОВИНАРОМ ПРЕДРАГА
МИЛОШЕВИЋА У ОДНОСУ НА ПИТАЊЕ СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ
РЕАЛИЗМА У ИСТОРИЈИ СРПСКЕ МУЗИКЕ

(Резиме)

Полазећи од приказа стања на југословенској музичкој сцени непосредно након Другог светског рата, у раду су представљене композиционе стратегије које је Предраг Милошевић применио у делу *Разговор сељака са страним новинаром* (1949), а које се могу разматрати и у светлу тезе о „искораку” овог модернистичког композитора у поље социјалистичког реализма. Поред анализе музичког текста, у којој су истакнути поступци неуобичајени за дело тог идејног усмерења, разматран је и однос између Милошевићевог остварења и идеја о савременом музичком изразу сагласном са доминантним идеолошким токовима, представљеним крајем 1940-их година у часопису *Музика*, органу Савеза композитора Југославије. Посебно су разматрана питања симболике „сељака” у контексту активности Агитпроп-а и тадашњих друштвених дешавања, као и потенцијалног презначења овог „токе-на” приликом интеграције у музичко дело. Један од аспеката рада јесте и питање „идејне исправности” жанра соло песме у социјалистичком реализму, као и његов однос са масовном песмом, имајући у виду Милошевићев веома елабориран језик представљен на „малом простору”, који сложености контрастира сродним делима савременика попут Оскара Данона, Јована Бандура и других. Такође, у рад су укључене теорије и претпоставке Мирјане Веселиновић-Хофман, Мишка Шуваковића и Јеше Денегрија о музици и уметности социјалистичког реализма уопште, као део аналитичке платформе са које је *Разговор* сагледан. Имајући то у виду, циљ овог рада се може одредити и као настојање да се, поред истицања сличности и разлика између дела и написа из истог времена, прикаже и једна од могућих интерпретација позиције овог музичког дела у светлу данашњег схватања социјалистичког реализма и његових веза са историјом српске музике.

Submitted September, 05 2016

Accepted for Publication September 07, 2016

Original scientific paper.

Varia

DOI:
UDK:

Усуд постмодерног света: о Меланхолији и Револту Милана Михајловића*

Ивана Вуксановић¹
Факултет музичке уметности, Београд

Апстракт

Предмет рада су два нова дела Милана Михајловића изведена у оквиру трибине *Нови звучни простори* на фестивалу БУНТ у Београду, новембра 2015. године. Композиције *Меланхолија* (2014) и *Револт* (2015) у раду се анализирају и тумаче као својеврстан диптих, с обзиром на њихову сродност у композиционо-техничком и структурном смислу, на комплементарност емотивних тонуца сугерисаних насловима дела и на интертекстуалне релације композиција. Кроз анализу ових композиција, а у поређењу са претходним ауторовим остварењима, у раду се прати испољавање аутентичних и препознатљивих црта ауторовог стила, као и круг семантичких идеја у његовом опусу.

Кључне речи

Милан Михајловић, меланхолија, цитатност, концепт круга, постмодерна

Пређени пут: линија стваралаштва Милана Михајловића

Композиторски опус Милана Михајловића (1945) ужива специфичан углед и позицију у новијој историји српске музике. О томе сведоче бројне награде, као израз официјелног, институционалног препознавања уметничких вредности,² али можда још меродавније о томе сведоче реакције публике после извођења његових дела. О успеху Михајловићеве музике говоре и бројне иностране поруџбине, извођења његових композиција на концертима и фестивалима широм света,³ као и ангажмани у

* Овај рад је реализован у склопу пројекта *Идентитети српске музике у светском културном контексту* Катедре за музикологију Факултета музичке уметности. Пројекат подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (ев. број: 177019).

¹ vuksanovic.iv@sbb.rs

² Награда „Стеван Христић” (1970), Награда Београдских музичких свечаности (1972), Октобарска награда града Београда (1984), прве награде на Међународној трибини композитора у Београду (1992. и 1996. године), Награда „Стеван Мокрањац” (1994) и Награда града Београда (2003).

³ Михајловићева дела су извођена у земљи и иностранству, у салама као што је Tonhalle у Цириху, мала сала Carnegie Hall у Њујорку, Сала Берлинске филхармоније, Steinway Hall у Лондону, Verbrugghen Hall на конзерваторијуму у Сиднеју и многе друге. Композиција *Preludium, Aria e Finale* штампана је у чувеној лајпцишкој кући *Peters*, *Прелиуди* су уврштени у *Антологију српске клавирске музике* и заједно са *Багателема* и *Елегијом* су били међу обавезним композицијама на Међународним такмичењима Музичке омладине у Београду. Скоро све његове композиције су забележене на носачима звука домаћих и страних издавача. Михајловић је позван да 2016. године буде гостујући композитор у Дижону (Француска) и Хелсинкију (Финска), где ће, уз поручену нову композицију, бити изведена још три његова дела.

својству резиденцијалног композитора по позиву. Овакву врсту ангажмана Михајловић је имао 2014. године у Немачкој, када је за Међународни фестивал камерне музике у Кемптону, по поруџбини, настала и у оквиру фестивала премијерно изведена композиција *Меланхолија* за обоу и клавирски квартет. Домаћа публика је била у прилици да дело чује на Међународној трибини композитора у Београду, септембра 2015. године. Већ у новембру исте године, београдска публика се сусрела са новим ауторовим делом, композицијом *Револт* за хорну и клавирски квартет, која је била посвећена фестивалу БУНТ, на којем је и премијерно изведена заједно са *Меланхолијом*, у оквиру трибине Нови звучни простори.

Пут освајања данашњег, зрелог израза у Михајловићевим композицијама почиње од неокласичног усмерења студентских радова – соло песма *Киша* (1966), *Трио соната* (1967), *Варијације за клавир* (1968) и *Гудачки квартет* (1969), а наставља се реализацијом комплексних оркестарских дела као што су *Uvertira Fantasia* (1970), *Preludio, Aria e Finale* (1972) и *Симфонијске метаморфозе* (1977), у којима је и даље присутна јасноћа форме, али се израз помера од неокласичног ка експресионистичком набоју. *Lamentoso* (1977) и *Notturmi* (1983) су пак означили нову фазу – сведеност израза у оквиру камерног жанра, моделовање тонског садржаја на основу Скрјабиновог модуса, као и склоност лирском тону. Током 80-их година прошлог века, приметно је освајање вокално-инструменталног жанра: *Похвала свету* (1984), *Шта сањам* (1984) и *Море* (1986), за које је карактеристичан, пре свега, изванредан одабир поетских текстова (Бранко Миљковић, Иво Андрић и Наташа Михајловић, композиторова кћерка), а онда и њима саображен софистициран музички говор. Уз ову линију у Михајловићевом опусу, наставља се линија камерних композиција, такође префињене лирике – *Багателе* (1986) и *Елегија* (1989). Током последње деценије прошлог века, приметан је јачи уплив постмодернистичке референцијалности у сва три жанра – камерном (*Мала жалобна музика*, 1990), симфонијском (*Мементо*, 1993) и вокално-инструменталном (*Silenzio*, 1996). Од 2000. године до данас можемо препознати и својеврсно резимирање и/или ауторerefлексивност (*Повратак*, 2002), а који, закључно са најновијим композицијама, *Меланхолијом* и *Револтом* указују на готово идеалан спој композиторове занатске перфекције и дискретне филозофске поруке. Треба напоменути да линија стваралаштва овог композитора не показује велике осцилације и драматичне преокрете у формирању личног израза. Пратити стилску генезу или развој индивидуалног стила у Михајловићевом стваралаштву значи пратити постепено сазревање, интензивирање и кристализирање онога што су, можемо слободно рећи, перманентне одлике досадашњег опуса.

Ако бисмо пак морали да издвојимо неке кључне тачке на тој развојној линији, онда бисмо морали посебно да маркирамо композиције *Lamentoso* и *Мала жалобна музика*: прва означава отисну тачку у организованом, систематичном испитивању хармонских, мелодијских, структурних и колоритних потенцијала Скрјабиновог модуса, а друга маркира почетак фазе интензивнијих интертекстуалних релација, како у односу према сопственим делима, тако и према делима других аутора и епоха.

Квалитативни помак означен *Lamentosom* указује на специфичну, интимну програмност дела која су уследила, што је евидентно и из њихових наслова; „апсолутну” музику из студентских дана заменила је дискретно „програмска” музика, из чијих се наслова ишчитавају преовлађујуће расположење и емоција (*Елегија, Нотурни, Шта сањам, Море...*). Музички наратив у остварењима од *Мале жалобне музике* до најновијих композиција тематизује контемплацију о сопственој стваралачкој етици и естетским принципима, а исказује се реферирањем на претходне ауторове композиције и цитатима из стваралаштва великих композиторских имена из светске и домаће историје музике, какви су Моцарт, Стравински, Монтеверди, Рахмањин и Василије Мокрањец. Од 2009. године надаље, композиције *Зелени таласи* (2009), *Сенке снова и мора* (2011), *Fa-mi-ly/* (2013), *Melancholy* (2014) и *Револт* (2015/) указују на композиторово ново ураћање у сопствену интиму и сопствени опус, који се огледају један у другом изнова, али са тачке пуне животне и стваралачке зрелости.

Координате Михајловићевог индивидуалног стила

У зрелом стилу Милана Михајловића сабирају се најбоље одлике свих његових остварења: прегледност фактуре и форме, израстање варијантних тема и вертикалних сазвучја из Скрјабиновог модуса, прецизно обликовано време у делу (дефинисано одмереним и нарацијом усмереним сменама тензија и релаксација) и пласман цитата и аутоцитата као чворних места семантичких идеја у делу. То је софистициран, филозофски контемплативан, технички дотеран и, изнад свега, емоционално непосредан музички говор.

Михајловићево теоријско бављење Скрјабиновим модусом, кроз израду обимне студије, чији је део објављен у часопису *Zvuk* (Mihajlović 1980: 30–49), било је од суштинског значаја за музички израз у композицији *Lamentosom*. У уводу ове студије, аутор и сâм истиче да је један од разлога за теоријско концентрисање на феномен Скрјабиновог модуса примена ове специфичне лествице у сопственим композицијама, одређујући начин примене као интуитиван у почетку, а касније и организован (исто: 30). Интуитивност примене ове лествице се, у првој фази стваралаштва композитора, препознаје у мелодијској контури, у секундном покрету, у интервалским скоковима септима и нона (као обртаја секунде), не реткој појави прекомерне кварте, али и малој терци. Ови интервали су истовремено и кључни интервали у структури модуса који подразумева систематски наизменични след мале и велике секунде, прекомерну кварту као осу симетрије и малу терцу као конститутивни елемент. Михајловићева теоријска експликација унутрашње симетрије модуса, његових транспозиција и модулаторних могућности, хронолошко-историјско-стилске употребе модуса, сродности и разлика у односу на дијатонске лествице, пентатонику, целостепену лествицу, Месијанов модус и истарску фолклорну лествицу, као и увид у стилско-изражајне валере оствариве коришћењем Скрјабиновог модуса – омогућиле су композитору да га примени у својим делима са пуном свешћу о његовим потенцијалима.

Напуштање неокласичне стилске сфере из првог периода Михајловићевог стваралаштва, концентрисаност на Скрјабинов модус и могућности његовог комбиновања са другим лествицама, као и потреба да се музиком озвучи интимни свет идеја, показују у композицијама насталим након *Lamentosa* стабилне координате, увек изнова реализоване на инвентиван начин. Мелодијске контуре постају мирније, углавном дуже даха, испредају се из неколицине мотивских флоскула, чија је физиономија подређена расположењу сугерисаном насловима композиција, и циркулишу кроз деонице извођачког медија обезбеђујући високи степен интегрисаности музичког тока. Класична полифонизација ткива, која је била одлика цикличних композиција као што су *Preludio, Aria e Finale* или *Симфонијске метаморфозе*, заменила је, у већој мери, дефинисаност фактуре на планове мелодије и пратње. Но, и у таквој конституцији фактуре, не изостају имитативне реплике међу деоницама, а пратња, у виду остинатних површина, својом полиметријском концепцијом презначава традиционалну полифонију у нови вид еволутивности. Постојање више хоризонталних остинатних трака које паралелно теку, а од којих је свака формирана метричким померањем модела, укида утисак задржаног, статичног времена (што је примарна карактеристика остината) и ствара утисак таласастих, односногибајућих структура. Промене остината скоро редовно наступају са почетком новог одсека у форми, због чега формална прегледност, а самим тим и перцептивна убедљивост Михајловићевих композиција никада није доведена у питање. Општу идеју о варијантности, варијабилности и прогресији музичког тока употпуњује хармонска боја вертикалних склопова (секундних, терцних и терцно-квартних), израслих из Скрјабиновог модуса и слободан ход у њиховом повезивању, каткад са тоналним усмерењем, чешће са модалним импликацијама, али, зависно опет од идеје дела, чак и са повремено атоналитетном (атоникалном)⁴ рескошћу. „Ova harmonija je 'tekuća', 'ploveća', 'plaveća', istovremeno statična, prisutna, duboka, ali i slivajuća, klizeća... Ona je ista i stalna različita (Premate i dr. 1984: 31)“ (Stefanović 1984: 31).

Наративност музичког тока у Михајловићевим делима регулисана је, у општим цртама, организацијом експозиционих и развојних типова излагања. Брижљива драматуршка организација тензија и релаксација, као базични принцип протока енергије мотивских флоскула и симбол динамике емотивног набоја, кључне су за „активирање рецепијентовог ка-

⁴ Придеви „атоналитетно“ (изведен из превода немачке именице *Atonalität*) и „атоникално“ се користе у словеначкој и хрватској музичко-теоријској литератури као адекватнији термини од широко распрострањеног, колоквијалног придева „атонално“ (видети, рецимо, текст Леона Стефаније: „Allen Forte: vprašanja ob analitični metodi teorije nizov/množic“, *Muzikološki zbornik / Musicological Annual XXXII*, Ljubljana 1996, 107–120, стране 109 и 111). Сам Шенберг је сматрао да придев „атонално“ није одговарајући јер дословно значи „музика без тонова“ (Schoenberg 1978: 432). Дебата око овог термина (али и бројних алтернативних, као што су „пост-тонално“, „не-тонално“ или „пантонално“) траје скоро читав век. Како би термин требало да се односи на принцип компоновања који негира устројства тоналитета као система (а не тона!) и гравитацију музичког тока ка неком тонском центру (дакле, тоници), налазимо да су придеви „атоналитетно“ и „атоникално“ прецизнији. Треба напоменути да се у Михајловићевом опусу такав термин може односити превасходно на кластерске вертикале (на пример, почетни акорд композиције *Silenzio*).

пацитета за метафорички трансфер” (Scruton 1983: 79; са енглеског превела И. В). Тиме се делимично може објаснити и висока пријемчивост Михајловићеве музике. Уводно обликовање и нарастање теме из малог броја мотива, у оквиру експозиционог дела композиције, поступно упућивање Скрајбиновог модуса и хармонска диспозиција одговарајућег педала или остината – чини се као аутентични први композиторски запис, бележен у свом поступно-понављајућем виду. Развојни блокови се пак формирају импровизационом разрадом мотива, праћеном поменутиим покретним остинатима, све до тачке мање или више пропустљиве границе ка новом развојном луку. Тај низ развојних лукова, од којих сваки понаособ формира своју кулминацију у зони златног пресека (или нешто иза њега, ближе граници),⁵ резултира својеврсним спиралним обликом композиције. Свака етапа је „по мелодијском, ритмичком или хармонском параметру, или пак густини фактуре и количини дешавања у одређеном временском одсечку – развијенија од претходне, при чему последња представља враћање у атмосферу прве и друге, али на вишем енергетском нивоу” (Мијатовић 1994/5: 124).

Посебан тип „усека” у форми и наративном току Михајловићевих композиција остварује се употребом цитата и аутоцитата. Тиме се, зависно од жанра композиције, односа према референци као узорку, моделу или узору и од степена асимилације цитата у текстури настајуће композиције, реализују различити интертекстуални нивои. Ово је нарочито изражено у вокалним и вокално-инструменталним делима, у којима ти интертекстуални нивои постају „исходиште ризоматичних, вишезначних и неограничених семантичких транспозиција и интерпретација” (Веселиновић-Хофман 2007: 278).

Меланхолија и Револт у контексту Михајловићевог опуса

Меланхолија и Револт, најновије композиције Милана Михајловића, у светлу претходно описаног ауторовог пређеног пута, чине, могло би се рећи, својеврстан диптих. То је посебно дошло до изражаја у њиховом извођењу на фестивалу БУНТ, који је композицијама обезбедио одговарајући семантички и друштвено ангажовани контекст. У композиционо-техничком смислу, ова остварења су еклатантан пример зрелог ауторовог стила; сродна су по избору извођачког медија и формално-структурним решењима, а додатно повезана интертекстуалним релацијама и самом чињеницом да се у *Револту* користи цитат из *Меланхолије*. У смислу емоционалних тонуца, који су имплицирани већ самим насловима дела, композиције чине компатибилан пар, који се може читати и разумети као парадигматски модел постмодерне.

Теоретичари и филозофи постмодерне меланхолију дефинишу као њено (постмодерно) базично стање: као разочарење свим постојећим, тужење над савременом цивилизацијом, носталгију за етиком и естетиком прошлих времена, скептичном запитаношћу над судбином света,

⁵ Мисли се на аритметичку поделу трајања сваког одсека понаособ или сваке развојне етапе понаособ.

као „postistorijsku tugu odsutnog smisla” (Šuvaković 1997: 75). Михајловић зато за мелодијско језгро *Меланхолије* бира силазну малу терцу *b–g*, њену молску боју као лајт боју композиције и примењује је на различите начине: а) као педал, б) као иницијални мелодијски мотив у певајућем инструменту – обои, в) као хармонски интервал и понављајући нервозни шеснаестински мотив у дубоком регистру клавира, г) као део структуре акорада (претежно септакорада), д) као ход у повезивању акорада.

У формалној структури композиције могу се издвојити четири дела (у шеми означена словима $ABCA_1$; видети прилог 1). Почетни и завршни део су делимично еквивалентни, а уоквирују два развојна блока, која су базирана на истим мотивима, али су различитог темпа, метра и интензитета акустичке динамике. У експозиционом, првом делу композиције (такт 1–30), тема се излаже три пута уводећи три кључна мотива: а) мелодијски мотив молске терце (*b–g*) као традиционални симбол сете у музици (м1); б) триолски мотив-фигура (м2), који својом ритмо-метричком организацијом и *quasi valse* потенцијалом привремено дестабилизује парну поделу јединица у 4/4 такту и в) хармонски *b–g* мотив (м3), који је изолован у дубоке регистарске лаге клавира, ритмизованим понављањем у неправилним временским интервалима и функционише као нови „реметећи” фактор у излагању теме, па се, сходно томе, може разумети и као симбол физичких пропратних симптома меланхолије – дрхтавице и нервозе или пак као симбол сумње, односно деловања подсвести. Уводно излагање теме је у деоници клавира, поступно освајајући све тонове Скрајбиновог модуса кроз силазни мелодијски ход над фоном педалне терце (структура синтаксичке јединице је 2+2+3+2+3). Иницијални силазни ход мотива и мелодије типичан је пример реторичке фигуре *catabasis*, али и својеврсни звучни пандан ликовном мотиву „погнуте фигуре” као једном од најчешћих елемената иконографије меланхолије.⁶ Понављање *b–g* мотива испрекидано паузама, *pianto* мотив (*e–g–fis*, такт 8–9) и *pianissimo* динамика припадају арсеналу ламентног топоса, прилагођеног ауторовом индивидуалном хармонском језику. Други наступ теме је у деоници обое (*con tristezza, a volte con glissando minore*, такт 13–19), чији је исповедни тон – због свог меланхолично-пасторалног тембра погодног за идилу, елегiju или ламент – наративна персонификација ауторовог гласа. У овом излагању теме долази до изражаја симетрична позиција *b–g* мотива, на почетку и крају фразе, што је пандан реторичкој фигури *epanalepsis*. У трећем излагању теме (такт 21–30), такође у деоници обое, можемо говорити о реторичкој фигури *anadiplosis*, будући да је почетак ове фразе (*b–g* мотив) истоветан крају претходне. Осим тога, инициран ламентни топос у претходним излагањима, овде се додатно наглашава музичко-реторичком фигуром *passus duriusculus*, која подразумева хроматско силазно кретање у оквиру чисте кварте, а код Михајловића обухвата распон прекомерне кварте (*g–des*, деоница виолончела, такт 21–27). За ово излагање је, у наративном смислу, битно увођење поменутог притајено-пре-

⁶ Символику „погнутих фигура” теоријски је разрадио Ервин Панофски у својој монографији о Диреру (Panofsky 2005), а његов аналитички прилаз је применио и Жан Старобински у проучавању меланхолије у Бодлеровој поезији (Starobinski 2011).

тећег шеснаестинског мотива, који ће тек у трећем делу композиције добити пуну афирмацију (видети Пример 1). Но, већ до овог момента у наративном току композиције долази до изражаја симболика огледала и алегорија огледања, који су део иконолошке традиције уметничког приказа меланхолије, али, према тумачењу психоанализе, и дубоко усађени у психичке процесе који је прате. Огледање је суочавање са собом, самокритичко процењивање, односно фројдовско „поистовећивање субјекта са објектом” (Freud 1937: 247).

Други део композиције (такт 31–68, метричка промена такта у 5/4), односно прва развојна етапа, протиче у наслојавању материјала: од понављајуће *quasi valse* фигуре-модела у деоници клавира, преко силазне тужеће мелодије у гудачима (*piano* мотив силазне мале секунде и силазна терца са *glissando* ефектима) до изливања теме у обоји над остинатним моделима, од којих онај у гудачком ансамблу образује својеврсни хармонски еквивалент *drone*-у мале секунде *a–g*. Мелодија обое осваја *b–g* мотив у другој октави и ова фаза развоја бива прекинута својеврсним криком у виолончелу, образујући тако засек у форми пред нову етапу развоја. Интересантно је да се сви кључни наступи тема, у оба дела форме појединачно, догађају у тактовима 1, 5, 13, 21, 34 (...), према Фибоначијевом низу бројева, што у перцептивном смислу донекле објашњава осећање фино избалансираног протока времена у композиторским делима (видети Пример 1).

У наредном делу форме (*Allegro*, такт 69–152) формира се нова развојна етапа, у којој су евидентна три лука: овде су карактеристични екстатични *barbaro* ритам, ритмичко-метричка померања остинатних фигура, имитациони односи деоница и акцентовани акорди – као музичка илустрација краткотрајне оазе ентузијазма, која карактером антиципира основно расположење *Револта*. Индикативно је да се у овој развојној етапи потпуно губи *quasi valse* фигура и да њена нежна триолска сигнификација уступа пред робустним синкопама и grubим акцентима. Тема у обоји је поново варијантно изложена, освајајући прво тон *d³*, а затим, на другом платоу и *f³*; акустичка динамика такође расте до *fortissima*, да би на кулминационој тачки опет дошло до реторичког геста прекида (реторичка фигура *abruptio*) на нивоу дискурса. Нагла промена динамике (*ff–pp*) и темпа (*Andante sostenuto*) мармирају реминисценцију на иницијално излагање теме са почетка композиције. Овакав тип геста, који Роберт Хатен сврстава у „стратешке” (Hatten 2004: 151–176), наглашава репризни моменат, па самим тим и концепт круга у структури форме. Силазна молска терца, ефектно коришћење силазних *glissanda* и *tremolanda*, метална боја као последица *sul ponticello* артикулације, а нарочито поменуто кружење тематског материјала, функционализовани су као репрезенти опсесивних идеја и меланхоличног душевног стања. Према речима композитора, мотив *b–g* је истовремено коришћен и као ознака/акроним Београда. Оперисање акронимима улази у круг типично постмодернистичких уметничких стратегија реферирања, а занимљиво је у случају Михајловићевог опуса, јер је присутно и у композицији *Fa-mi(ly)* за клавир и гудаче, која хронолошки претходи *Меланхолији*.

Композиција *Револт* реализована је сличним композиционо-техничким процедурама као и *Меланхолија*. Њено је мелодијско језгро, додуше, базирано на интервалском покрету секунде и њеним обрајима (септими и нони). У складу са базичним афектом који сугерише наслов композиције, то мелодијско језгро није другачије само у интервалском саставу у односу на мотивски арсенал из *Меланхолије*, већ и у динамичком, ритмичком и артикулационом аспекту (видети Пример 2).

Сродност између две композиције може се пратити и на нивоу инструменталне организације и оркестрације; *Револт* је, као и *Меланхолија*, писан за издвојен дувачки инструмент – у овом случају, хорну – и клавирски квартет, слична је подела улога међу инструментима у фактурној слици дела, а слична је и дистрибуција материјала. Две композиције се огледају једна у другој, попут „изврнуте чарапе” или „два лица истог новчића”; својеврсно пресликавање унутрашње структуре одсека и делова композиција, али са различитим емоцијама у основи, даје основан повод да се тумаче као нераскидива целина, са препоруком да се и убудуће изводе као диптих.

На нивоу глобалне организације форме, такође су приметне аналогije, односно делимичне еквиваленције између две композиције. У *Револту* је, такође, могуће уочити четири дела форме (у шеми означена словима ABCB₁; видети прилог 2), с тим што је финални део форме измењено понављање другог дела и открива спиралну линију форме, која одговара музичком наративу. За експозициони блок првог дела је, аналогно поступку у *Меланхолији*, карактеристично троструко експозиционо излагање теме и њених варијантних облика (део А у композицији, до 41. такта). У музичком току овог дела разрађују се четири мотива: а) *staccato* мотив узлазне мале секунде у деоници клавира (м1); б) енергични скок велике септине наниже у деоници хорне са ознаком *ciuso*, уоквирен акцентованим тоновима и у динамичком распону *f-pp-f* (м2); в) узлазно разложени акорд-фигура у деоници клавира (м3); г) алтернирајући покрет мале секунде наниже у деоници виолине (м4). Драматичност исказа почива на синтагматском споју контрастних мотивских флоскула (реторичка фигура *antithesis*), изразитој променљивости акустичко-динамичких вредности, као и ефектима предудара и артикулацијских акцената. Ипак, тембр хорне и меки траг њене пасторалне боје у склопу камерног звука ансамбла делимично ублажавају или релативизују израз револта. Након излагања, формирају се тензиони лукови у оквиру првог развојног блока (други део композиције, такт 29–119). Могуће је издвојити три таква лука. Први лук формирају четири динамична, метрички померљива остинатна слоја над којима хорна излаже своју помало развучену и интервалски растрзану мелодијску фразу, у којој се издвајају ламентозни силазни покрет *fis-e-es* и дуги издржани тонови. Остинатне линије се пак формирају на моторичном покрету разложених акорада (м3 мотив у деоници клавира), алтернирајућој малој секунди (м4 мотив у деоници виолончела), комбинацији ова два мотива (деонице виолине и виоле) и на фигури понављајућег тона (четири шеснаестине и осмина ноте, у деоници виолине). У другом тензионом луку главни актер су гудачки инструменти, који освајају простор трихорда *g-a-b*, док се хорна повлачи у други план и остинатне слојеве. Границу између првог и другог

лука маркирају акцентовани акорди, док је граница према трећем луку означена силазним *glissando*-м гудачких инструмената и паралелним силазним пасажем по тоновима Скрјабиновог модуса. У трећем развојном луку удружено наступају хорна и клавир, достиже се кулминациона *fortissimo* динамика, да би уследио нагли прекид музичког тока (трећи део, *Andante*, такт 120). Граница је обележена падом тензије, променом такта, темпа и динамике. Као и у *Меланхолији*, овај реторички гест прекида дискурса стратешки наглашава моменат када се у делу ефектно спајају поједине фигуре из обе композиције – алтернирајући покрет мале секунде (м4) из *Револта* са силазним *glissando* покретима, *quasi valse* мотив-фигуром (м2) и нервозним шеснаестинским мотивом подсвести (м3) из *Меланхолије* (видети Пример 3). Као интертекстуално „чворно место”, оно истовремено добија значење „судбинског” повезивања два емоционална стања, изнова указујући на својеврсни концепт круга у Михајловићевој поетици. Такође треба нагласити да алтернирајући покрет мале секунде, иако споредан, успоставља суптилну везу и са ауторовом композицијом *Мементо* (1993).⁷ Ова далека, а ипак присутна референца на сопствено дело, инспирисано уметничком поетиком и судбинском трагиком композитора Василија Мокрањца, добија значење „немоћно раширених руку уметника пред Светом овоземаљским”.⁸

Уместо заокружења или реминисценције на почетак композиције, као што је то био случај у *Меланхолији*, варијантно се понавља цео први развојни блок, на чијем врхунцу се догађа неочекивани, изненадни завршетак композиције, који налаже да се поклопац клавијатуре залупи треском.⁹ Овај физички гест насиља над клавиром симболично се може разумети на два начина. Како је композиција *Револт* посвећена фестивалу Бунт, она се уклапа у основну идеју фестивала да изрази протест због статуса уметничке музике у домаћем друштвеном миљеу, због односа државног апарата према струци и начина финансијске, друштвено-културне и медијске валоризације уметничког музичког стваралаштва и извођаштва. У том смислу, Михајловићева музика је са *Револтом* добила и ноту друштвене критике и ангажованости; не први пут у његовом опусу, јер је и у *Малој жалбној музици*, функционалним укрштањем цитата из *Петрушке* Стравинског, сегмента из Моцартовог клавирског концерта и аутоцитата из *Ноктурна*, заправо тематизован проблем статуса уметника у најширем смислу. На интернационалном нивоу пак физички гест грубог затварања поклопца клавијатуре треском указује да живимо у дехуманизованом свету, свету притисака, нетолеранције и насиља. Крећући се дуго у зачараном кругу између два осећања – меланхолије и револта – извесно је достизање „тачке пуцања”. На тој тачки се јављају отпор, бунт, деструкција или чак и ауто-

⁷ У *Мементу* ова фигура је присутна као остинатна линија у деоници кларинета (тактови 171–186).

⁸ Из пропратног текста Милана Михајловића за програм концерта на којем је премијерно изведен *Мементо*.

⁹ Овај гест је вербално сугерисан у партитури и на тај начин реализован на премијерном извођењу композиције у Кемптену. На фестивалу БУНТ је примењено алтернативно решење – револтирано бацање нота на под од стране свих извођача и окретање леђа публици.

деструкција. Кад препознамо деструкцију и згрозимо се над њом, ми опет западамо у стање меланхолије. У наративном току разматраних Михајловићевих композиција зачарани круг и „меланхолија отпора“¹⁰ указују се као усуд постмодерног света и човека у њему, а према филозофском становишту и тумачењу Хајдегера, Бодријара и Алтисера (Feld 2011: 169–180). Меланхолија више није осећање, већ стање духа или чак болест модерног доба.¹¹ Отпор, побуна и протест појединца и/или групâ само је опсена да још увек поседујемо моћ да у тоталитету савременог светског система (мултинационалног или трансационалног капитализма) нешто променимо и контролишемо, док, заправо, само учествујемо у производњи и репродукцији симулакрума. То је ситуација „у којој сви, овako или онако, нејасно осећамо да су не само индивидуалне и локалне контракултурне форме културног отпора и герилског ратовања, него чак и отворене политичке интервенције (...) на неки начин тајно razorуђане и ponovo апсорбоване системом, џијим се delom могу smatrati s obzirom da ne mogu postići distancu spram njega“ (Jameson 1995: 74).

Концепт круга у опусу Милана Михајловића

За досадашњи опус Милана Михајловића карактеристични су конзистентност, доследност и кохерентност музичког израза. Ове одлике су, свакако, и одраз композиторове личности и његових (урођених и стечених) особина психолошке, социолошке, етичке и естетичке природе, које су важне претпоставке за формирање личне поетике једног уметника. У основи његове личне поетике, тражени и вођени снажном интуицијом и високом имагинацијом, стоје концепт круга и принцип кружења. На овај концепт указују: 1) повезаност његове теоријске мисли и композиторске праксе, 2) интуитивно препознавање Скрјабиновог модуса као детерминишуће константе сопственог музичког израза и адекватног „оруђа“ за музичку експресију семантичког круга идеја, 3) начин кружног (варијантног) рада са одабраним материјалом, 4) заокружена, симетрична формална решења у делима и 5) интертекстуалне релације његових композиција.

Михајловићево теоријско дешифровање кода Скрјабиновог модуса, његове структуре,¹² мултитоналности, прилагодљивости и комбинато-

¹⁰ Термин преузет из наслова књиге *Меланхолија отпора* мађарског писца Ласла Краснахоркаја (László Krasznahorkai).

¹¹ Хипократ је у античко доба дефинисао меланхолију као тугу и бојазан који трају у дужем временском интервалу, и који су повезани са телесним састојком „црне жучи“. Она није само темперамент и/или душевни поремећај већ и обележје уметничке генијалности и креативности. У хришћанској концепцији, она је тумачена као тегиба у души која се доводи у везу са грехом и са ђаволом. У астролошкој традицији меланхолици су подвођени под негативни утицај бога или планете Сатурна, а заједно са неоплатоновском темом о песничком лудилу доживеће апотеозу у епохи ренесансе. У савремено доба меланхолија се тумачи као интелектуална надмоћност, процес ка спознању света и процеса креације, али и извор депресије и судбинско стање постмодерне.

¹² Симетричност структуре открива и терминологија у теоријској литератури, чиме се Михајловић такође бави у својој теоријској студији: „мало-терцини круг“ (Корсаков), „мало-терцини циклуси“ (Способин), „секвентно-кружне“ лествице (Мазел) итд.

ричке отворености према различитим композиционим системима (модалном, тоналном и атоникалном), као и специфичне боје коју емитује, пројектује се на све нивое Михајловићевих композиција. Модус обједињује хоризонталну и вертикалну раван музичког тока, а симетричност његове структуре рефлектује се на симетричност облика, било да се ради о препознатљивој репризности у форми или пак о скривеним симетријама у дубинским слојевима структуре композиција, које су одговорне за организацију времена у делу, па тиме и за естетски доживљај дела.

Интервалска структура модуса је одговорна и за својеврсну лајт-мотивику у Михајловићевом опусу – трихорде базиране на следу велике и мале секунде, као и малој терци (силазној и узлазној). Отуда и специфичан доживљај референтних веза између оних Михајловићевих композиција које се могу тумачити као аутопоетичне. Интертекстуалне корелације се подједнако успостављају на нивоу интроверзне семиозе, координисане Скрјабиновим модусом, и екстрроверзне семиозе у смислу трансфигурације топоса ламентата.

На нивоу унутрашње семиозе, парадигматских и синтагматских односа мотива и тоналне усмерености, односно оних „чистих музичких знакова... који регулишу усмереност покрета” музичког тока (Cf. Agawu 1991: 51, са енглеског превела И. В.), то се манифестује варијабилним понављањем и проширењем мотивских флоскула и њиховом слободном разменом између слојева мелодије и пратње. У парадигматској наративној шеми „почетак–средина–крај”, интроверзна семиоза је, нарочито у *Меланхолији*, регулисана традиционалним формалним и тоналним заокружењем композиције повратком у тоналну сферу *g-molla*.

Семантички круг идеја у Михајловићевом опусу репрезентован је – на екстрроверзном нивоу семиозе – пасторалним топосом у најширем смислу, реконфигурисаним постмодерним духом времена. Комплексност топоса не обухвата само репрезентацију пасторалне идиле (мада своје трагове оставља, рецимо, у композицијама *Mope*, *Silenzio*, *Notturmi*, *Зелени таласи*...), већ се од ње отискује ка носталгији, сети, елегији, ламенту, меланхолији и резигнацији. Пасторални сензибилитет се, како наводи Алпер, у одређеним историјским и социо-културним условима, природно усложњава, као и архетипски текст древне пасторале (Alpers 1996: 108). Пастир постаје репрезент општег етоса; није, дакле, више реч о протагонисти у пасторалном наративу, већ о заговорнику пасторалног. У савременој пасторали „фикционална репрезентација и репрезентација субјекта су имплицитне једна у другој, а заједно конституишу репрезентативну анегдоту пасторалног“ (Alpers 1996: 161; превела са енглеског И. В.).

У Михајловићевим композицијама се архетип пасторалног топоса препознаје у педалним и остинатним површинама, у „архаичној” боји Скрјабиновог модуса, у певним темама, у тембру инструмената који носе пасторални знак, у аполонијски прочишћеној фактури, као и у цикличној структури музичког наратива. Пасторални топос се трансформише и реконфигурише из композиторове личне чежње и тежње ка идиличном и идеалном („изгубљени објекат” меланхолије), а у свету и времену који то одавно нису.

Семантички круг идеја у Михајловићевом опусу, који се концентрирано евоцира у најновијим композицијама *Меланхолија* и *Револт*, истовремено је и дубоко личан и универзалан. То објашњава изванредне реакције и прихватање Михајловићевих композиција од стране домаће и светске публике, јер слушаоцу обезбеђује лаку и брзу пројекцију и идентификацију са ауторовим гласом и његовом поруком.

Пример 1. Експозиција теме у композицији *Меланхолија*, са три главна мотива

Melancholy

Andante sostenuto ♩ = 56 Milan Mihajlović

Oboa

Violino *con sord.* *pp*

Viola *con sord.* *pp*

Violoncello *con sord.* *pp*

Pianoforte *pp*

Andante sostenuto ♩ = 56

Ed.

6

*Ed.

*Ed.

(con tristezza, a volte con glissando minore)

12

pp

pp

*

20

p

Делови партитуре композиције *Меланхолија* објављују се уз сагласност аутора, Милана Михајловића (Прим. ур.).

Пример 2. Ескпозиција теме у композицији *Револт*,
са четири главна мотива

Revolt
(Aufruhr - Rebellion)
(2015)

Milan Mihajlović

Allegro $\text{♩} = \text{cca } 74$

Corno

Violino

Viola

Violoncello

pizz.

pp

Allegro $\text{♩} = \text{cca } 74$

Pianoforte

pp

6

ciuso

f *pp* *f*

ppp *f*

ppp *f*

arco

ppp *f*

p

2 12 (cresc.)

f *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *p*

15 (cresc.)

f *p* *mf* *ord.* *p* *pp* *pp* *pizz.* *arco* *pp* *f* *ff*

Пример 3. Део С из композиције *Револт*;
спој мотива из обе композиције

24
119

Andante
♩ = ca 60

f *pp*

f *pizz.* *arco con sord.* *pp*

f *ff* *pp*

Andante
♩ = ca 60

124

con sord. *pp*

con sord. *pp*

pp

131

25

Musical score for measures 131-136. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper system, and the piano accompaniment is in the lower system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and quarter notes in the right hand.

137

Musical score for measures 137-142. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper system, and the piano accompaniment is in the lower system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and quarter notes in the right hand. The dynamic marking *ppp* is present in the piano part.

26

142

Musical score for measures 142-146. The score is written for a grand piano with three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 142-144) features a melodic line in the Treble staff with glissando markings (*gliss.*) and a bass line in the Bass staff. The second system (measures 145-146) includes a *ppp* dynamic marking, a triplet in the Bass staff, and a *Ped.* (pedal) marking. An asterisk (*) is placed at the end of the system.

147

Musical score for measures 147-151. The score is written for a grand piano with three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 147-149) features a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff, with *ppp* dynamic markings in the Treble and Middle staves. The second system (measures 150-151) includes a *ppp* dynamic marking in the Bass staff, a triplet in the Bass staff, and a *Ped.* (pedal) marking. An asterisk (*) is placed at the end of the system.

152 *lontano*

ppp

156 *rit.*

rit.

rit.

rit.

Делови партитуре композиције *Револт* објављују се уз сагласност аутора, Милана Михајловића (Прим. ур.).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Agawu, K. (1991) *Playing with signs*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Alpers, P. (1996) *What is Pastoral?*, London: The University of Chicago Press.
- Feld, A. (2011) *Melancholy and The Otherness of God; a Study of Hermeneutics of Depression*, Lanham: Lexington Books.
- Freud, S. (1937) "Mourning and Melancholy", in J. Strachey (ed.) *The Standard Edition of Complete Works of Sigmund Freud*, Vol. 14, London: The Hogarth Press, 243–258.
- Hatten, R. (2003) *Interpeting Musical Gestures, Topics and Tropes; Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Jameson, F. (1995) *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd: Art Press [*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*].
- Krasnohorkaj, L. (2013) *Melanholija otpora*, Beograd: Plato [*The Melancholy of Resistance, Belgrade: Plato*].
- Mihajlović, M. (1980) „Skrjabinov modus”, *Zvuk 2*: 30–49 [“Scriabin’s Mode”, *Sound 2*: 30–49.]
- Мијатовић, Б. (1994/95) „Кристали сећања: Мементо Милана Михајловића”, *Нови Звук 4–5*: 123–132 / Мјјатовић, В. (1994/5/95) „Kristali sećanja: Memento Milana Mihajlovića”, *Novi Zvuk 4–5*: 123–132 [“Crystals of Memory: Memento by Milan Mihajlović”, *New Sound 4–5*: 123–132].
- Panofsky, E. (2005) *The Life and Art of Albrecht Dürer*, New Jersey: Princeton University Press.
- Premate, Z., Stefanović, I. i Hofman, S. (1984) „NOTTURNI za solo hornu, duvački i gudački kvartet Milana Mihajlovića”, *Treći program Radio Beograda 4*: 28–37 [“NOTTURNI for solo horn, wind and string quartet by Milan Mihajlović”, *Radio Belgrade Third Programme 4*: 28–37].
- Schoenberg, A. (1978) *Theory of harmony*, translated by Roy Carter, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Scruton, R. (1983) *The Aesthetic Understanding*, London: Methuen.
- Starobinski, Ž. (2011) *Melanholija u ogledalu – tri čitanja Bodlera*, prevod Bojan Savić Ostojić, Loznica: Karpos [*Melancholy in a Mirror – three readings of Bodler*, translated by Bojan Savić Ostojić, Loznica: Karpos].
- Stefanija, L. (1996) „Allen Forte: vprašanja ob analitični metodi teorije nizov/množic”, in J. Weiss (ed.) *Muzikološki zbornik 32/1*, Ljubljana: Ljubljana University Press, Faculty of Arts, 107–120 [“Allen Forte: Questions Regarding the Analytic Method of Set Theory”, in J. Weiss (ed.) *Musicological Annual 32/1*, Ljubljana: Ljubljana University Press, Faculty of Arts, 107–120].
- Šuvaković, M. (1997) *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd: Narodna knjiga [*Postmodernism (73 notions)*, Belgrade: National Books].
- Веселиновић-Хофман, М. (2007) „Постмодерна – карактеристике и одабири ’игре’”, у Н. Кнежевић-Жуборски и Т. Поповић-Новаковић (ур.) *Историја српске музике*, Београд: Завод за уџбенике, 247–292 / Veselinović-Hofman, M. (2007) „Postmoderna – karakteristike i odabiri 'igre'”, у Н. Кнежевић-Жуборски и Т. Поповић-Новаковић (ур.) *Историја српске музике*, Београд: Завод за уџбенике, 247–292 [“Postmodern music – characteristics and selection of 'play'”, in N. Knežević-Žuborski and T. Popović-Novaković (eds.) *History of Serbian Music*, Belgrade: Institute for textbooks, 247–292].

Ivana Vuksanović

THE FATE OF THE POSTMODERN WORLD:
ON *MELANCHOLY* AND *REBELLION* BY MILAN MIHAJLOVIĆ

(Summary)

The musical oeuvre of Milan Mihajlović (b. 1945) enjoys a high reputation and position in contemporary Serbian music. This has been proven by the many awards he has received, countless performances of his compositions at home and abroad, and especially by the warm and approving reactions of the audience.

The stylistic consistency in his oeuvre is a result of his creative use of Scriabin's scale. The concept of this scale was first theoretically elaborated in an extensive study written by Mihajlović in 1980 and, since then the scale has been functioning as a crucial cohesive element in all Mihajlović's compositions. The novelty in his oeuvre, composed during the 1990s, were intertextual references made by using citations from his own works and those of other composers (Monteverdi, Mozart, Stravinsky, Rachmaninov, Vasilije Mokranjac).

The most characteristic features of his mature style are also recognizable in his recent works *Melancholy* (2014) and *Rebellion* (2015). The interval structure of Scriabin's scale is projected along the horizontal (melodical) and vertical (harmonic) axes of the both works while the formal design resulted from shifts of tensions and relaxations. Developmental sections are based on variation and improvisation of the small number of different motifs (three basic ones in *Melancholy*, four in *Rebellion*) above the metrically moveable *ostinato* layers and the releases are marked by change of tempo, dynamic, meter and texture. The most significant and radical release is the one which marks the abrupt ending of *Rebellion* by the physical gesture of slamming down the keyboard lid. As the composition was written for the BUNT festival (Belgrade) it fits the festival's idea of expressing resistance to the government's neglect of academic musicians and institutions. In the wider sense, it becomes a sign of the resistance to the world we live in, and that is the world of lost ideals.

Both works are composed for the wind instrument and the piano quartet and in the both cases the author's voice, with its figures of sorrow and anger, is personified in singing, narrative lines of the wind instrument (the oboe in *Melancholy* and French horn in *Rebellion* respectively). These two compositions also demonstrate the specific concept of a circle that is intuitively searched for and ingeniously implemented. It is manifested by the cyclic concept of Scriabin's scale and projected in all of the author's compositional procedures as a vehicle for the expression of lament and resignation.

Примљено 29. фебруара 2016.

Примљено за штампу 24. маја 2016.

Оригинални научни рад

DOI:
UDK:

Anna G. Piotrowska¹
Institute of Musicology, Jagiellonian University, Krakow

The place of ‘Russian music’ on the Multicultural Map of Europe

Abstract: Both Russian and non-Russian composers and music critics willingly used the notion of Russian exoticism to differentiate the Russian musical legacy from the (western) European tradition, especially in the 19th century. At the same time, various Russian musical practices were considered to be exotic in Russia itself. In this article it is suggested that these two perceptions of Russian music influenced each other, having an impact on the formation of Russian national music. It is further claimed that Russian music served both as an internal and external tool for defining the country’s musical culture on the multicultural map of Europe.

Key words: Russian music, national music, exoticism in music, multiculturalism

Much has been written on the topic of Russian music and especially about the issue of its identity in the broader, European context. Among chief contemporary authors who have contributed to this ongoing debate, one should single out Richard Taruskin, Marina Frolova–Walker or Marina Ritzareva, whose excellent works dealing with the roots of Russian music and its further development in a dialogue with other European traditions serve as a departure point for this article. Taruskin has especially ventured to define Russia musically without neglecting socio-cultural or political backgrounds, as the title of one of his books indicates (Taruskin 1981; 1993; 1996; 1997; 2009). Ritzareva, on the other hand, may be regarded as a representative of the Eastern European tradition of research: born in Leningrad, she specialises in 18th century Russian music and composers such as Dmitry Bortniansky and Maxim Berezovsky. She has also expanded her expertise into the 19th century Russian musical nationalism and the question of vernacularity (Ritzareva 2002; 2016). Marina Frolova–Walker has bridged these two traditions as a Moscow-educated musicologist who moved to the United Kingdom. There her interests shifted to the historiography of Russian music and, more specifically, the myths surrounding the creation of Russian national music. In her 2007 book dedicated to this issue, she challenged the popular view that the ‘Russian soul’ can be heard in Russian music (Frolova–Walker 2007).

Having in mind this extensive scholarship, my goal in this article is to cast some light on different approaches to reading and fathoming Russian music by (predominantly Western) audiences, especially showing the irregular meanders of its comprehension. It seems that the phenomenon of Russian mu-

¹ agpiotrowska@interia.pl

sic has been mostly discussed either with regard to the claims of its national identity (underlining the allegedly ‘national’ traits) or to its celebrated exoticism, connected with alleviating the importance of musical influences coming from the so-called Russian ‘Others’.

Russian Music as National Music

The great 20th century composer Igor Stravinsky (1882–1971) asked rhetorically in the year 1939: “Why do we always hear Russian music spoken of in terms of its Russianness rather than simply in terms of music?” (Stravinsky 1959: 95). In other words he diagnosed that music composed in Russia was stigmatized with its ineffable ‘Russianness’ and accordingly labelled as Russian, immediately raising national connotations. Taruskin has drawn attention to this inclination dominating the historiography of Russian music and discussed it very detailedly and profoundly and in great detail. The scholars have never ceased wondering at the persistency of this, allegedly still prevailing, predisposition of closely linking compositions written in Russia with the performance of duties of national character, apparently willingly undertaken by Russian composers (Gasparov 2005). Supposedly, they must have felt some sort of an almost patriotic obligation to contribute to the creation of the Russian national idiom in music, and their sense of this civic responsibility was fulfilled in compositions exhibiting national feelings or aspirations. Moreover, in numerous books on music history, Russian music has often been treated as an internal matter for the Russians, i.e. as their domestic, inner concern, which when appreciated abroad could eventually prove to be of general value. It is sufficient to quote a passage from the monograph by a renowned German musicologist Carl Dahlhaus who observed that “the national substance of Russian [...] music was a condition of its international worth” (Dahlhaus 1980: 84). Taruskin, continuing his discussion on the manner of approximating Russian music to an international audience, eventually concluded (in a rather gloomy tone) that “the habit of speaking of Russian music above all in terms of its Russianness has ingrained many prejudices and lazy habits of thought. It is often taken for granted that everything that happened in Russian music has a direct relationship, positive or negative, to the national question” (Taruskin 1984: 323).

The tendency to highlight nationalism as the driving force of Russian composers has been revealed in the endorsement of the 19th century group of composers (Balakirev, Rimski–Korsakov, Cui, Mussorgsky, and Borodin) propagated as The Five or Mighty Handful [Могучая кучка/Moguchaya kuchka] which has invariably been presented in music history books as a truly Russian formation. The Five is often described as a nationalist phenomenon, whose main objective was the promotion of Russian music, not only in opposition to Western (mainly German) music, but also by seeking internally to comprehend and define Russian artistic music liberated from foreign influences. Due to their desire “to select from all that has gone before that which is distinctive, ‘truly ours’, and thereby to mark out a unique, shared destiny” (Smith 1998: 43), The Five are even credited to be the “cradle of Russian national

music" (Seroff 1948), the expression itself reflecting Russian attempts to define the sources and characteristics of the so-called 'Russian soul'. The trend to describe The Five as a truly Russian phenomenon corresponds with the 19th century Russian ideals of Slavophilism, in which Russia was perceived as "prototypically Slavic", and was assigned with "all dignified values of humanity" (Gammelgaard 2010: 18). Furthermore, Russia was believed to have "a mission to act in Europe on behalf of fellow Slavs" (Gatrell 1994: 263): being a "leading Slavic nation" it served as "a symbol of Slavic peculiarity and strength [...] against Germanization" (Gammelgaard 2010: 15–16), or broadly understood westernization.

It was Russian art and music critic Vladimir Stasov (1824–1906) who, being an ardent Slavophile, sharply objected to and openly criticised musical compositions he considered to be not Russian enough, fearing that westernization could affect Russian music and present a considerable threat which would "undermine the indigenous development of a Russian national music" (Frolova–Walker 2001: 927). Stasov saw Russian cultural life as a struggle "between two forces: the dominance of western European cultural influences in the capital and the dominance of the indigenous Russian culture in the rest of the country" (Olkhovsky, 1983: 25). He felt almost personally responsible for the promotion of Russian music that could be hailed as national. He vehemently advocated the idea of using native traditions in music conceived by Russian composers. In his opinion The Five were the only true representatives of Russian music, accordingly, any other attempts at music creation were habitually considered as not Russian enough. For example the oeuvre of Pyotr Tchaikovsky (1840–1893) was under constant attack levelled from composers considering themselves successors of Stasov's ideals. Tchaikovsky's works were criticised for being more European than Russian. However, outside Russia Tchaikovsky was still seen through the prism of the country he was born in, i.e. as a Russian composer. Hence Taruskin pitied him because although Tchaikovsky may have been "implicitly denigrated for not being as 'national' as his 'kuchkist' [i.e. belonging to *Moguchaya kuchka* /The Five/ –AGP] rivals, ... all the same [he] is ghettoised along with them in the inevitable chapter on nationalism" in Russia (Taruskin 1984: 326). Strangely enough, Tchaikovsky, similarly to his colleagues, resorted to solutions that usually facilitated tagging musical works as Russian. Allusions to Russian history, links with Russian literature, as well as the influence of Russian folk traditions are the chief traits that easily persuade most authors to talk about the Russianness of musical works conceived by Russian composers, notwithstanding their actual personal ideals and the usage of musical material.

While "the necessity to construct a national identity emerged with the maturing of the Russian Empire and the beginning of Russia's integration into Europe i.e. from the time of Peter I" (Ritzareva 2007: 3), this desire to create a national identity in the realm of music reflected Russian imperialistic tendencies "to authenticate the past" (Meer & Modood 2012: 189). Indeed, several 19th century intellectuals travelling to Russia, like Tomáš Garrigue Masaryk (1850–1937) who visited Russia in 1887, 1889 and 1910, commented on Russian 'Otherness', saying that it was still indebted to the past, even the Mid-

dle Ages, and that life there seemed completely removed/very different from that in the modern and progressive West (Gammelgaard 2010: 18). Mikhail Glinka (1804–1857), who was credited with establishing national tendencies in Russian music by referring, inter alia, to the history of Russia, was absolutely idealized by his peers, who saw him as the founder of Russian music (Frolova–Walker 2000: 132). His 1836 opera *A Life for the Tsar* [Жизнь за царя/ Zhizn' za tsarya], set in 1612 and originally entitled *Ivan Susanin* [Иван Сусанин] features the heroic Ivan sacrificing his life for the Tsar. The Emperor is endangered by the Poles who represent the Western incursion. This theme of defeating the invading westernization occurred also in other Russian operas; for example the same motif was exploited in *Boris Godunov* [Борис Годунов], composed between 1868 and 1873 by Modest Mussorgsky (1839–1881). However, it was Glinka who proved his position as a composer of national operas featuring the glorious past, composing between 1837 and 1842 *Ruslan and Lyudmila* [Руслан и Людмила] set in the times of Kievan Rus'.

The libretti of these operas were based on works by the renowned Russian romantic poet Alexander Pushkin (1799–1837) who is attributed with the formulation of the modern Russian literary language (Lavrin 1947: 18–19). His well-known novel in verse, *Evgeny Onegin* ([Евгений Онегин/ Yevgény Onégin], was set to music by Tchaikovsky and is considered to be one of “the best known of all Russian operas and one that maintains a permanent place in the operatic repertoire of the musical world” (Seaman 1999: 29). Also, Pushkin’s drama *Boris Godunov* was the foundation of Mussorgsky’s opera of the same name. Operas based on Pushkin’s works were generally hailed for combining truly Russian subject matter “with an entirely new approach towards form and content”, and devising musical language “novel, distinctive, rich in folk elements, and, at its best, unmistakably Russian in character” (ibid). These operas seemed to embody the spirit of the nation, both in their libretti and music.

Following the example set by successful operas composed to libretti based on Pushkin’s works, several voices appeared claiming that Russian intellectuals were meant to collaborate. One could read that Russian composers “were predestined to cooperate with Russian poets” because in Russia “great composers and great poets were born in clusters, in subsequent waves. It is truly one of the miracles in the development of Russian culture: the Golden Age of Poetry coincided with the Golden Age of Music” (Vernadsky 1943: 7). Vernadsky even talked about clusters of composers like Borodin, Cui, Balakirev, Mussorgsky, Tchaikovsky and Rimski–Korsakov coming along with counterpart clusters of poets, e.g. Apukhtin and Golenishchev–Kutuzov (Smaga 1981: 195).

Most importantly, a number of publications on Russian music underline that Russian composers, just like their European contemporaries interested in their native folk tunes, recognized Russian folk music as a symbol of national identity. It was Stasov who vividly, if not radically and tyrannically, adhered to the idea of using folk tunes in professional compositions (Ridenour 1981: 79). This idea also spawned the widespread notion that the figure of a simple Russian peasant embodied the genuine Russian soul. This was connected with an interest in Russian folk–singing dating back to the early 18th century. For

example in 1751 the collection of Russian songs by Grigory Teplov entitled *Idle Hours Away from Work, or A Collection of Various Songs* [Между делом безделье, или собрание разных песен/Mezhdu delom bezdel’е, ili sobranie raznykh pesen] was published. This interest in folk musical traditions initiated the process of converting “burgeoning national consciousness into a more specifically nationalistic consciousness” (Frolova-Walker 2007: 2). In the light of the Slavophile doctrines glorifying peasant songs of supposedly pre-Petrine (Peter I reigned 1689–1725) origin, the search for the Russian national identity intensified, especially in the middle of the 19th century (Frolova-Walker 1998: 343). The strengthening of folk sentiments resulted in numerous expeditions dispatched, among other purposes, to collect folk songs; for example, following the establishment of the polar station in 1882, such endeavors were undertaken by the Imperial Russian Geographical Society² in 1886 and 1893 in the northern provinces of Russia (Swan 1943: 500). By that time anything ‘truly Russian’ (synonymous with old and pure, almost sacral) was opposed to westernisation, which supposedly brought along a contamination and secularization of Russian culture.

Russian Music as Exotic Music

The other dominant trend in perceiving Russian music involved associating it with a broadly understood musical exoticism. Various reasons have contributed to describing Russian musical culture in exotic terms – among others the influence of French encyclopaedists’ writings and the impact of the 18th and 19th century foreign travellers who wrote about musical Russia in terms of its uniqueness, or even oddness. Indeed, they would characterise Russia as “different from the West” and position European standards against Russian ones (Gammelgaard 2010: 15). Another important factor that facilitated this perception of Russia being opposite to Western Europe was the Russian inclination to claim Byzantine roots (Sabaneev 1926: 178–180). In the 19th century many observers noted that the country was very much like a ‘Byzantine empire’, using the word ‘Byzantine’ synonymously with ‘Russian’ (Gammelgaard 2010: 21). The romantic elevation of old (e.g. medieval) traditions, was the natural consequence of celebrating everything considered to be purely Russian, such as religious rituals and musical practices. The primeval Russian traditions were especially remembered as the millennium of founding the Russian state approached. The work *1000 Years* [1000 лет/1000 L’et] by Mily Balakirev (1837–1910) called the *Second Overture on Russian Themes* for orchestra, later renamed by the composer as *Rus’* [Русь], was presented to commemorate the power of Russia. Also, in the 19th century musical practices of the Russian Church were willingly kept in their antique form, despite the fact that they had evolved considerably in the meantime. Marina Ritzareva states that “church music, or, more precisely, ancient chant” became “the super-icon of Russian” music since the strong Russian identity rested on cherishing these pro-Byzantine values that looked back to the Greek Orthodox past

² Tsar Alexander III himself bore the expenses since in 1881 he became the protector of the institution. See: <http://www.rgo.ru/en/society/history/chronicle> (accessed 6 November 2014).

(Ritzareva 2007: 12) and thus clearly differentiated Russianness from other European cultures connected with Roman-Catholic or Protestant religious traditions. Some authors even claim that “the reliance on Orthodoxy as a national patriotic force was transformed in imperial Russia into an arrogant great-power formula of ‘Autocracy, Orthodoxy, Nationality’, which became the basis for Russian state nationalism [...] directed not inwards, towards the people [...] but outwards, towards the country’s external enemies since time immemorial” (Shakarov 1998: 11–12).

While fostering within its empire a variety of cultures – also in its musical dimension – the imperial Russia was still looking for recognition from the outside world (Lieven 1983: 22); however, in the eyes of the West “Russia functioned as the Other” (Gammelgaard 2010: 22), and throughout the 19th century easily fell under the category of orientalism because it was associated with geographic Eastern peripheries. However, the East was understood vaguely “as a sign or metaphor, as an imaginary geography, as historical fiction, as the reduced and totalised Other” (Taruskin 1992: 254). In that context Russia with its own ‘Others’ – Cossacks, Tatars or Gypsies (Sabaneev 1926: 29; Friedrich 1998: 90) seemed an embodiment of an exotic faraway land. Hence, in Western eyes Russia was loosely connected with various barbaric peoples and this perception consequently enabled its portrayal as a wild and untamed country. Yet, as Taruskin observed, even nowadays, it is impossible to clearly classify and categorize this imprecisely defined Russian orientalism since “any adequate taxonomy of this richly variegated material would first have to separate it into what we might call intra-Imperial and extra-Imperial categories (which already raises the spectre of orientalism), dividing the intra-Imperial (following the movements of the Russian army) into Siberian, Caucasian and Central Asian phases, cutting the extra-Imperial first into vastly unequal Near – and Far – Eastern shares, and then apportioning the Near –Eastern into Arabian, Persian, Turkish and Levantine strains” (Taruskin 1992: 253).

Nevertheless, for the majority of European intellectuals, any associations with these faraway places seemed simply exotic. Allusions to them – as appearing in multiple Russian compositions so easily incorporated oriental elements – enabled Western commentators to fathom the unique position of Russian culture. In other words, musical works such as Borodin’s *In the Steppes of Central Asia* [В средней Азии/V srednyeĭ Azii] constituted a kind of mental bridge for understanding the Russian inclination to incorporate elements of Asian sentiment. These references – exotic even for Russians themselves – are easily found in the titles of several musical works (e.g. Balakirev’s *Oriental Fantasy* Op. 18 called *Islamey* of 1869). Searching for exotic elements in Russian music may, once again, be attributed to Stasov’s influence on musical historiography. It was him who, while writing in 1882 one of his essays entitled ‘Twenty Five Years of Russian Art’, suggested that “the Oriental element” should be regarded as one of the distinguishing features of The New Russian School (ibid). Indeed this “oriental element” impacted the oeuvre of many Russian composers as well as writers and artists active in the heyday of the romantic era, including Pushkin or Lermontov. The latter’s poem *Tamara*, set in the Caucasus, inspired Balakirev, who composed his symphonic poem of

the same name (1867–1882), considered to be an excellent example of a work employing Caucasian sentiments (Campbell 2001: 514). The fascination with the Orient also affected Glinka, Borodin and Rimski–Korsakov (Vernadsky 1943: 18). Pushkin's *The Prisoner of the Caucasus* (1820–1821) was set as an opera by Cesar Cui and later performed/adapted as a ballet by Boris Asafev (as well as *The fountain of Bakhchisaray*, 1821–1823). Yet, it needs to be stressed that for these composers orientalism also worked merely as a reservoir of exciting musical ideas on a par with Russian folk traditions; often they did not even travel to the regions to whose musical traditions they were referring, or they misinterpreted the sources. Balakirev's *Georgian Song* (1865) alludes to Armenian (even Turkish and Persian) tunes rather than – and contrary to what the title indicates – Georgian influences. Taruskin suspects that “Balakirev knew that perfectly well”, yet even for him orientalism acted as nothing else but a pretext to exploit the ‘Eastern theme’, enabling the ornamentation of the melody with melismas and augmented second progressions (Taruskin 1992: 257). If Russians themselves were so easily seduced by orientalism, it is hardly surprising that abroad they were often viewed through the prism of the East and the ‘Other’ (ibid: 280).

Paths of Inclusion and Exclusion of Russian Music in European Music Traditions

While on the one hand the ‘Russianness’ and the ‘exoticism’ of Russian music are fervently debated, on the other hand it is also fashionable to discuss its perception within the realm of European culture, as if implicitly suggesting that Russianness is some sort of a unique trait, whose inclusion or exclusion from European culture calls for a deeper investigation. Yet, the question which should be asked in this context is whether ‘Russian music’ is an example of ‘European music’? Should we, rather rhetorically, ask if ‘European’ is not a term much larger than ‘Russian’, ‘Polish’, ‘German’, etc.? Finally, is not ‘European music’ a notion that needs to accommodate Russian alongside other national musical cultures? The trap that many authors often fall into is that while writing about ‘European music’ they actually mean ‘Western European music’. In that sense evidently (even geographically) Russian cannot be called Western. However, not being Western European does not mean not being European.

Even the so-called ‘European music’ is an idea agreed upon by (Western) scholars, a concept which is a result of certain cultural practices. At the same time it is solely an artificial construct produced in the laboratories of knowledge, merely a useful term that emerged during scientific debates as a label of strategic importance. The notion of ‘European music’ has become a useful benchmark applied as a heuristic concept facilitating debates on music in academic writings. Furthermore, because musicology as a discipline was affected by the notions of *Ars Gallica* and *Respublica Litteraria*,³ in several scholarly texts the concept of European culture was associated with *Christianitas* and

³ In his 1988 book *Penser L'Europe* Edgar Morin forwarded the thesis that not only did such important ideas as Christianity or humanism play an important role in European culture, but also their opposition.

Latinas referring to the Biblical vision of the world. Consequently, Orthodox Russia or the Balkans were treated as lands whose relation with acclaimed *Christianitas* needed to be carefully considered, if not questioned, resulting in their specific treatment (frequently amounting to exclusion) from the European musicological map. However, impacted by the emerging awareness of ethnic identities, musicology also willingly stressed diversity of nationally differentiated musical cultures (Bielawski 1999: 69). In musicological literature they were drawn into the debate on the hierarchy of the European musical cultures. An attempt was made to define such phenomena as ‘nation’, ‘state’, ‘race’ and ‘folk’ and consequently, within the framework of German dominated musicology, such terms as ‘national schools’ and ‘national style’ were introduced. The development of academic works promoting the Austro–German canon of musical works strengthened their supremacy and promoted the “idea of resilient German musical spirit” (Murphy 2001: 8) deep into the 20th century⁴. Hence there was a tendency to divide the musical cultures of Europe into two streams: of *universal* character (equivalent to musical developments observed in Western European countries) and of *particular* character (associated with national tendencies attributed mostly to Eastern European countries).⁵

Faith in the particulars of national cultures, so celebrated in the 19th century, coincided with the popularity of Slavic mythology, deepening the division between Western and Eastern Europe (Wolff 1994). At the beginning of the 20th century it was still believed that the musical cultures of Eastern Europe preserved “wisdom, songs, and dance as an exotic collection, ethnological jewels” (Bie 1920: 345). Larry Wolff convincingly proved in his 1994 book *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of Enlightenment* that the distinction between the industrialized West and more natural East of Europe began to be shaped as early as the era of the 18th century Enlightenment and was only developed later due to the emergence and popularity of the concept of ‘civilization’. Wolff shows that it was, among others, Voltaire’s writings on Russia (as well as Jean-Jacques Rousseau’s on brave Poles, etc.) that helped to create an image of Eastern Europe in the eyes of Western intelligentsia. Mentioning the music of Russia in his 1785 *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (published posthumously in 1806) Christian Friedrich Daniel Schubart described it accordingly as savage and primitive, comparing even Russian folk songs to the sound of birds (especially wild ducks). Even in the 21st century opinions underlining Russian difference from the ‘common’ European legacy are not that rare. Ritzareva states for example that “Russia was not a member of the big West European family. The feudal, agrarian reality, together with the Greek Orthodox tradition and Cyrillic alphabet, has always segregated Russia from the West” (Ritzareva 2007: 4). She adds that Russia “lacked a cultural legacy that creditably could be compared to the Western one. In order to achieve such a legacy, all the forces of the Russian Enlightenment gathered. Scholars, literati, and publishers worked hard throughout the 1760s–90s to make a national cultural legacy available to

⁴ According to the composer Arnold Schönberg (1874–1951) the concept of European music remained connected to the great German musical tradition. See: Schönberg 1984; Mersmann, 1934 [1955]; Eggebrecht 1991.

⁵ As attested among others in: Brendel 1852; Fetis 1869–1876.

the public” (ibid). Yet, despite such efforts in the 19th century travellers often still “characterised Russia as belonging to the East, or tended to include Russia in the categories of Asia and Byzantium” (Gammelgaard 2010: 33).

In the 18th century Russian cultural trends orbited around the axis of secularization and westernization. Contacts with Western music traditions were regular, starting from the times of Ivan the Terrible (1530–1584). This was especially true in the year 1703 when Peter I founded his ‘window to Europe’, Sankt Petersburg and radical changes took place, affecting musical life too, by opening up new possibilities of inviting foreign musicians to the city. Even a great master of Baroque music such as Johann Sebastian Bach (1685–1750) supposedly inquired about the possibility of obtaining a position at the court of Empress Catherine I, widow of Peter I (also called Peter the Great), alas with no success. Among musicians working in Russia at that time one finds internationally renowned names like Giovanni Paisiello (1740–1816) who arrived in Petersburg in 1776 at the invitation of Catherine II, or Domenico Cimarosa (1749–1801) who came there in 1787. In the 18th century many German musicians also went to Russia (Schwab 2005: 30–50).

However, Russian music has always been meant to be ‘ipso facto *coloured Russian*’. Furthermore, it has been generally agreed that “nationalism, or national character, or the striving for a native idiom, [...] was something unique, or at least especially endemic, to Russia, or if not to Russia, then to Eastern Europe (Taruskin 1984: 329). Yet, the political situation of Russia in the 19th century was entirely different from those of the other nations of Eastern Europe, be it Poland or Hungary. Consequently, musical cultural development there was aimed at achieving different goals. Nevertheless, in musicological writings Russian musical development has been traditionally viewed through the prism of nationalistic tendencies, without attributing features characteristic for other Eastern European musical cultures, such as the influence of progressive politics or national liberation. Although considered as “a powerful and independent nation” even “an increasingly xenophobic and [...] increasingly imperialistic one” (ibid). Russia was usually discussed in the same chapters as other Eastern European countries and – consequently – with the same methodology of interpretation applied.

Although Taruskin rightly observed that most musicologists hail “national substance” of Russian music as the main “condition of its international worth” (ibid), at the same time scholars insist that Russian music “represents a successful blending of European methods and traditions with Russian material and an essentially Russian spirit” (Seaman 1999: 29). In other words, what is valued is quintessentially marrying two traditions: one of Russian folk (revealed in alluding, among others, to Russian folk tunes and dance rhythms, manner of singing, etc.) and one of Western European heritage. This trend, especially in the 19th century, was shaping the Russian musical landscape. It is a well-known fact that many Russian composers looked up to Western patterns and for example by 1856 Glinka thought of using Russian chant in art music (Ritzareva 2007: 12). Perhaps then it may come as no surprise that in Russia Glinka is seen as a universal composer from Russia while in the Western historiography he is willingly depicted as a national Russian composer (Taruskin 1984: 325).

The tension between Russian and foreign influences was so strong in Russia that even the term ‘German music’ generally meant ‘foreign music’, and these notions were treated almost synonymously (Sabaneev 1926: 17). Furthermore, complying with such foreign influences was stoutly opposed by Balakirev and his circle of nationally oriented composers. Others, like Anton Rubinstein feared that Russianness in music might bring the danger of favouring dilettantism (Barenboim 1957: 181–184 and 236–239). The fact that nationalism was generally viewed positively as a phenomenon in the 19th century Europe seemed to have been forgotten, and the interest and care of Russian intelligentsia to cherish their own musical nationalism might be, ironically, interpreted as a result of implementing this European tendency and “a foreign import” (Taruskin 1984: 329).

Acknowledging European Multiculturalism Vis-à-vis Russian Music

The unique position of Russia in Europe, conditioned geographically, politically, and culturally, has continued to contribute to a multitude of possible explanations as to the reasons for its distinctive image, with respect to art music. Music, after all, can be considered a “*cultural form* – that is, a collection of texts and a product of crystallized culture. Like other cultural forms, it functions in the social field and is part of a *culture* in the anthropological sense of the word” (Stites 1998: 187). Leaving aside discussions about the ambiguous situation of Russia, it remains certain that Russian art music has always constituted a relevant part of European musical traditions, considerably contributing to its multicultural identity (Barry 2002: 205). Given that Europe is a cultural structure that stands for the “tolerance between cultures” (Wood, Landry & Bloomfield 2006: 7) it is exactly its cultural diversity and pluralism that need to be regarded as its “intrinsic value precisely because they challenge people to evaluate the strengths and weaknesses of their own cultures and ways of life” (Meer & Modood 2012: 184). Although the term ‘multiculturalism’ was originally first applied in the 1960s and 1970s to describe the state of affairs in Canada, Australia, Britain and the USA, and despite the fact that multiculturalism is sometimes accused of being illiberal and relativist (ibid: 180, 190) I would argue that its usefulness while talking about the reception of Russian music cannot be overestimated. It is multiculturalism that seeks to address such issues as ethnic and national representations within larger contexts, treating them as desirable and valuable. The musical map of Europe cannot then be sketched without Russia and without taking into consideration its uniqueness as well as its strong ties with Western European traditions. Multicultural Europe provides plenty of space for ethnic minorities, national diversity, and cultural variety: understanding the essence of European ethno-cultural differentialism (Neumann 2004: 120–128) and multiculturalism also encourages us to look more carefully into the past and to reinterpret cultural, academic and political practices or modes.

Conclusion

When Serge Diagilev presented his famous Ballets Russes in Paris, during the first season (1909–1910) he deliberately distanced his viewers from Russia, presenting it as an exotic milieu and including in his programme –

among others – Arabian and Polovtsian dances, Persian themes, etc. In fact Diaghilev referred to a tendency, long and well established in the European tradition, of “defining Russia musically” in the light of its acclaimed exoticism, since such an oriental appeal was already attributed to music composed in Russia throughout the whole 19th century. While on the one hand Russia was perceived as exotic by the rest of Europe, on the other hand several musical practices were considered to be exotic in Russia itself. I suggest that these two ways of perceiving Russian music influenced each other, having also a strong impact on the formation of Russian national music. It can be claimed that Russian music served – especially in the long 19th century – as an internal and external tool for defining the country in various dimensions.

More specifically, Russia was associated with musical multiculturalism in various respects, including (but not confined to): 1) perceiving the music of Russia as being closely connected with Caucasian, Siberian as well as other ‘uncivilized’ musical traditions (e.g. Gypsy). Stressing the close links with remote places was especially privileged in operatic works (e.g. *Demon* by Anton Rubinstein). The appearance of Gypsies among Russian folks also became one of the trade marks in numerous operas and ballets; 2) underlining the pre-Byzantine roots of Russian culture. Moreover, references to old Rus’ as an emanation of exoticism were frequent in works by, for example, Borodin or Rimski-Korsakov; 3) establishing the symbolic function of a singing peasant – the primitiveness of Russian serfs was musically expressed in their singing practices; 4) introducing the notion of *negra* understood as ‘*sex à la russe*’.

Among various roots of defining Russia musically one of the most obvious was the influence of Voltaire’s writings. Secondly, Russian composers themselves, while contributing to the creation of the Russian national idiom in music, relied on the late 18th century legacy (established deliberately under Catherine’s II rule) hailing the role of a singing peasant. Furthermore, the same composers willingly depicted Gypsies, Caucasians, etc., as well as often setting their works in old Russia (for example Glinka, Musorgsky and others). Those who resisted the general tendency (e.g. Tchaikovsky) were not treated as truly Russian composers. Finally, the image of musical Russia in the writings of 19th century travellers and music critics stressed its uniqueness. Such an attitude towards Russia resulted in the production of many instrumental miniatures, whose titles included innuendos to Russian exoticism (e.g. *Les Bohémiens*, *Chanson populaires Russes*, or *Air Bohémien Russe*, etc.) without including any distinctive musical features.

The aspects underlined above as well as their sources can be read as strategies enabling the incorporation of Russian music culture into the mainstream European heritage, but at the same time as tactics aimed at excusing it. In this article I have attempted to show how, mainly in the 19th century, both Russian and foreign i.e. European composers and music critics used the notion of Russian exoticism to differentiate it from (western) European tradition, yet at the same time how Russian folklore – still considered exotic enough to be an attractive source of inspiration for musical production – served as a tool facilitating the inclusion of Russian music into general European tendencies.

LIST OF REFERENCES

- Barenboim, L. (1957–1962) *Anton Grigorevich Rubinshtein*, Leningrad: Gosudarstvennoye muzykalnoe izdatelstvo.
- Barry, B. (2002) “Second thoughts – and some first thoughts revived”, in P. J. Kelly (ed.) *Multiculturalism reconsidered*, Cambridge: Polity, 204–238.
- Bie, O. (1920) *Die Oper*, Berlin: S. Fischer.
- Bielawski, L. (1999) *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej* [Folk Traditions in Musical Culture], Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Brendel, F. (1852) *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von der ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart*, Leipzig: B. Hinze.
- Campbell, S. (2001) “Balakirev, Mily Alekseyevich”, in S. Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2, London: MacMillan Publishers, 510–521.
- Dahlhaus, C. (1980) *Between Romanticism and Modernism*, transl. M. Whittall, Berkeley: University of California Press.
- EGgebrecht, H. H. (1991) *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: Piper.
- Fetis, F. (1869–1876) *Histoire générale de la musique*. Paris: Didot.
- Friedrich, P. (1998) *Music in Russian Poetry*, New York: Peter Lang Publishing.
- Frolova–Walker, M. (1998) “‘National in Form, Socialist in Content’: Musical Nation-Building in the Soviet Republics”, *Journal of the American Musicological Society* 51(2): 331–371.
- Frolova–Walker, M. (2000) “‘All Russian Music is So Sad’: Two Constructions of the Russian Soul, Through Literature and Music”, in D. Greer (ed.) *Musicology and Sister Disciplines Past, Present, and Future: Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*, Oxford: Oxford University Press, 129–138.
- Frolova–Walker, M. (2001) “Russian Federation. Art Music”, in S. Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2, London: MacMillan Publishers, 923–928.
- Frolova–Walker, M. (2007) *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*, New Haven and London: Yale University Press.
- Gammelgaard, K. (2010) “Were the Czechs more Western Than Slavic? Nineteenth-Century Travel Literature from Russia by Disillusioned Czechs”, in: G. Péteri (ed.) *Imagining the West in Eastern Europe and the Soviet Union*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 13–35.
- Gasparov, B. (2005) *Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Gatrell, P. (1994) *Government, Industry & Rearmament in Russia, 1900-1914, the last argument of tsarism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lavrin, J. (1947) *Pushkin and Russian literature*, London: English University Press.
- Lieven, D. C.B. (1983) *Russia and the Origins of the First World War*, London: MacMillan Press Ltd.
- Maes, F. (1996) *A History of Russian Music From Kamarinskaya to Babi Yar*, Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- McBride, J. (2008) “Richard Taruskin”, in: *Stanford Presidential Lecterns in the Humanities and Arts*, at: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/taruskin/> (accessed 7th November 2014).
- Meer, N. and Modood, T. (2012) “How does Interculturalism Contrast with Multiculturalism?” *Journal of Intercultural Studies* 33 (2): 175–196.
- Mersmann, H. (1934) *Eine deutsche Musikgeschichte*, Potsdam–Berlin: Sanssouci Verlag. [Reedited in 1955 as *Musikgeschichte in der abendländischen Kultur*. Frankfurt am Main: H.F. Menck]
- Murphy, M. (2001) “Introduction”, in H. White and M. Murphy (eds.) *Musical Constructions of*

- Nationalism. Essays on the History and Ideology of European musical Culture 1800–1945*, Cork: Cork University Press.
- Neumann, V. (2004) *Conceptually Mystified. East-Central Europe Torn Between Ethnicism and Recognition of Multiple Identities*, transl. M. Luca, Bucharest: Encyclopedica Publishing House.
- Official site of Russian Geographical Organization, at: <http://www.rgo.ru/en/society/history/chronicle> (accessed 6th November 2014).
- Olkhovsky, Y. (1983) *Vladimir Stasov and Russian National Culture*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- Ridenour, R. C. (1981) *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Ritzareva, Marina. 2002. "Russian Music before Glinka: A Look from the Beginning of the Third Millennium." *Min-ad: Israel Studies in Musicology Online*. Accessed 2014 May 19. <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad02>.
- Ritzareva, Marina. 2006. *Eighteenth-century Russian Music*. Aldershot: Ashgate.
- Ritzareva, M. (2007) "A 'Singing Peasant': An Historical Look at National Identity in Russian Music" at *Min-ad: Israel Studies in Musicology Online*, http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/07-08/Ritzarev-A_Singing.pdf (accessed 19th May 2014).
- Sabaneev, L. L. (1926) *Geschichte Der Russischen Musik*, transl. O. von Riesemann, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Schönberg, A. (1984) "National Music (1931)", in L. Stein (ed.) *Style and Idea. Selected Writing of A. Schoenberg*, London: Faber, 169–174.
- Schubart, Ch. F. D. (1806) *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: bey J. V. Degen.
- Schwab, A. (2005) "Migration deutscher Komponisten und Musiker zwischen dem südlichen Ostseeraum und Russland im 18. Jahrhundert", in H. Müns (ed.) *Musik und Migration in Ostmitteleuropa*, Oldenbourg: Wissenschaftsverlag, 33–50.
- Seaman, G. (1999) "Pushkin and Music: A Poet's Echoes", *The Musical Times* 140 (1866): 29–32.
- Seroff, V. I. (1948) *The Mighty Five: The Cradle of Russian national music*, New York: Allen, Towne & Heath.
- Shakarov, A. N. (1998) "The Main Phases and Distinctive features of Russian Nationalism", in G. Hosking and R. Service (eds.) *Russian Nationalism. Past and Present*, London: Palgrave, 7–18.
- Smaga, J. (1981) *Dekadentyzm w Rosji* [Decadence in Russia], Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Smith, A. D. (1998) *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations And Nationalism*, London: Routledge.
- Spengler, O. (1926–1928) *The decline of the West*, transl. Ch. F. Atkinson, New York: A. A. Knopf.
- Stasov, V. (1968) *Selected Essays on Music*, London: Barrie and Rockliff.
- Stites, R. (1998) "The Domestic Music: Music at Home in the Twilight of Serfdom", in A. B. Wachtel (ed.) *Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, and Society*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 187–205.
- Stravinsky, I. (1959) *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trans. Arthur Knodel and Ingolf Dahl. New York: Vintage Books.
- Swan, A. J. (1943) "The Nature of the Russian Folk-Song", *The Musical Quarterly* 29(4): 498–516.
- Taruskin, R. (1981) *Opera and Drama in Russia: As Preached and Practiced in the 1860s*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Taruskin, R. (1984) "Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music", *The Journal of Musicology* 3(4): 321–339.
- Taruskin, R. (1992) "'Entoiling the Falconet': Russian Musical Orientalism in Context", *Cambridge Opera Journal* 4(3): 253–280.

- Taruskin, R. (1993) *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, Princeton: Princeton University Press.
- Taruskin, R. (1996) *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Taruskin, R. (1997) *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essays*, Princeton: Princeton University Press.
- Taruskin, R. (2009) *On Russian Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Vernadsky, N. (1943) "Lermontov in Russian Music", *Slavonic and East European Review. American Series* 2(1): 6–30.
- Wolff, L. (1994) *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press.
- Wood, P., Landry, Ch. and Bloomfield, J. (2006) *Cultural Diversity in Britain: A Toolkit for Cross-Cultural Co-Operation*, York: Joseph Rowntree Foundation.
- Комарова, Варвара Дмитриевна [Komarova, Barbara D.] (В. Каренин). 1927. *Владимир Стасов* [Vladimir Stasov]. Ленинград: Мысль.

Ана Г. Пјотровска

МЕСТО „РУСКЕ МУЗИКЕ” НА МУЛТИКУЛТУРНОЈ МАПИ ЕВРОПЕ

(Резиме)

Полазна теза овог текста јесте да су појам руског егзотизма користили руски и инострани композитори и музички критичари посебно у XIX веку, да би раздвојили руско музичко наслеђе од (западно-)европске традиције. То су чинили свесно, али често без дубљег промишљања. У исто време, различите руске музичке праксе су у самој Русији тога доба сматране „егзотичним” – конкретно, реч је о руском фолклору који је у то време био атрактиван извор инспирације за настанак нових музичких дела. С друге стране, присуство фолклора у композицијама олакшало је укључивање руске музике у главне европске токове. У чланку заступам тезу да су ове две перцепције руске музичке традиције утицале једна на другу, као и на формирање руске националне школе. Теме којима се бавим у тексту јесу: 1) руска музика као национална музика; 2) руска музика као егзотична музика; 3) приступи инкорпорисању, односно, изопштавању руске музике из европске музичке традиције и 4) улоге руске музике у настанку свести о мултикултурном устројству Европе.

Сматрам да је појам „руска музика” имао улогу у дефинисању места руске музичке културе на мултикултурној мапи Европе, како интерно (тј. од стране самих руских музичких писаца), тако и екстерно (тј. са становишта иностраних писаца који су се њоме бавили).

Submitter December 15, 2015

Accepted for publication May 24, 2016

Original scientific paper

DOI:
UDK:

Radio Ljubljana and its Music Policies 1928–1941

Leon Stefanija¹

Abstract

The main programming issue faced by Radio Ljubljana was connected to its function: was it a new medium basically intended for cultural advancement and democratic information distribution or was it a new medium primarily serving as an entertainment platform for different types of listener? The question had been one of the key topics from the beginnings of Radio Ljubljana's broadcasting in 1928. This paper discusses the answers to this question through an analysis of the musical programming from 1928 until the Luftwaffe destroyed Radio Ljubljana's transmitter in Domžale on April 11, 1941.

Keywords

Radio Ljubljana, musical practice, music between the 1920s and 1930s, music programming and broadcasting

Introduction

Jean-Luc Nancy noted the important distinction between listening and hearing: “If ‘to hear’ is to understand the sense [...], to listen is to be straining toward a possible meaning, and consequently one that is not immediately accessible” (Nancy 2007: 6). Radio was devised to cover both aspects of peoples' listening demands, the more *sensational* ones as well as the more *reflective* ones. However, the fascination with technology is just as important as the sensations and contents it produces, as indicated by the front covers of the first five weekly programme booklets of Radio Ljubljana – my main source for the analysis here of the broadcasting policy – confirming that the administration focused especially on technology, policies, musical issues, and culture (**Example 1**). In the following lines, I shall address the relation between the three topoi with regard to musical practice in Ljubljana from 1929 until the Luftwaffe destroyed the radio transmitter of Radio Ljubljana in Domžale on April 11, 1941.

The Third University

The very beginnings of Radio Ljubljana were tightly connected to an enlightening idea:

“The Education Union did not succeed in realizing its aspirations regarding establishing Krek's high school for a people's education in Ljubljana; but its section for education and programming, established in the Union for

¹ leon.stefanija@ff.uni-lj.si

defining the programme guidelines of Radio Ljubljana, did set the people's university of the radio as a foundation of cultural programmes. Following the example of the people's universities in Denmark, the programme of Radio Ljubljana took great care about the education of the widest social strata" (Bezljaj-Krevel 1998: 80).

Praising Slovenian poets and writers and also mentioning the most avant-garde Slovenian composers of that time, Slavko Osterc and Emil Adamič, the Editorial of the first programme booklet of Radio Ljubljana ended with a solemn phrase:

"As is our University, our Radio is also a symbol of our freedom, a symbol of our cultural activities, a symbol of what is sacred to us, what a thousand years of our slavery did not manage to kill and what many traitors could not destroy – a symbol of *Slovenianhood!*

The cuckoo of our radio announces spring: The Slovenian nation has been threaded into an active circle of the family of the nations. [...]

Our Radio has here its grand mission!" (*Radio Ljubljana*, 19–25 May 1929/1: 2).

The function of the new medium was primarily educational (Cf. Bezljaj-Krevel 1998, Brojan 1999, Šarec 2005, Novak 2006: 46–7; Šarec 2007, 2010) and, in contrast to the governmental interests in the totalitarian political regimes of Slovenia as well as Croatia and Serbia, programmatically more dependent on the "complex cultural background" (Goslich 2016). Actually, Radio Ljubljana aimed to encompass, as a university does, the whole *universe* of activities anchored primarily in the ideals of national culture, indicating the enthusiasm with which the differentiation of the programme began to grow rather fast. After all, the radio was conceived with immense social engagement: "The radio is besides the press and film the third superpower of the modern period" ("Tisku in filmu se pridružuje kot tretja velesila moderne dobe še radio"; *Radio Ljubljana*, 19–25 May 1929/1: 2). Its activities were underpinned with a weekly programme booklet that claimed to fulfil two tasks:

"[1] The original task of this weekly booklet is to bring the *programmes* of the Yugoslav and extracts of the foreign broadcasting stations. To this, one should add its cultural task: *introducing* the programmes of the domestic and the other two Yugoslav broadcasting stations [... with] regular columns for *language courses* for enabling the listeners to easily follow the speaker, for they will already have a printed text in front of themselves that almost ensures full success.

[2] The second task is fetching the news regarding the *broadcasting technique* as exhaustive as possible [...]" (Ibid).

However, both issues, cultural and technological, proved to be rather more elaborate than the announcement suggests. During the first years, educational topoi were focused on

“four complexes: health [actually: body & hygiene], knowledge of nature, history and economy, spiritual goods, such as music, art, philosophy and religion. In this part feminist issues were also included. And already from the start the tourist propaganda lectures were introduced” (Bezljaj-Krevel 1998: 80).

The policy remains virtually the same as today’s BBC mission to “inform, educate and entertain”;² there is only a shift of emphasis in today’s mission of RTV Slovenija. According to §. 1 of ZRTVS-1 of 15. 6. 2005,³ RTV Slovenia today tries to “meet the citizens’ democratic, social and cultural necessities” (“zagotavljanja demokratičnih, socialnih in kulturnih potreb državljanov in državljanov”). One notices immediately that the “spiritual goods” – for instance lectures by prominent intellectuals of that time or language courses – had already changed in the 1930s. If there had been five language courses in the first year, ten years later only two were left, one of them being the Slovene language for Slovenes (Bezljaj–Krevel 1988: 80).

If today three complementary programmes offer different contents to listeners,⁴ until 1951 the entire programme had to suit the needs of the growing population of a radio audience. Also, music – still the major phenomena in radio quotas – aimed to satisfy the expectations of the widest possible circle. The proclamatory tone of the initial musical policy of Radio Ljubljana read:

“Drafting and choosing the [musical] programme we aspire, as far as it is possible, to meet the expectations of each subscriber. The evening of serious, art music is followed by an evening of light, merrier, dance music from different historical periods and different national backgrounds, which is sometime also divided with respect to the musical forms (a night of waltzes, overtures, etc.). To comply with the expectations of the slim audiences that prefer to listen to our domestic music [domačo glasbo], we programme Slovenian music as domestic as possible, and we can say that it was precisely Radio Ljubljana that carried the charm of our Slovenian song throughout the world. At the same time we aspire to produce the songs of our brother Croats and Serbs” (Radio Ljubljana, 19–25 May 1929/1: 7).

The main difficulty was in the changing expectations of all subscribers and the possibilities to meet these: their number and expectation profiles changed fairly quickly.

From an Idealistic (Educational) to a Pragmatic Medium

The motto of the radio transmitting, “primarily educational meaning” (*Radio Ljubljana*, 26 June – 1 July, 1929/2: 1), is considered fairly relevant at the beginning, when the broadcasting-time ranged from approximately 10.00 to 22.00. As Pero Horn writes:

² http://www.bbc.co.uk/corporate2/insidethebbc/whoweare/mission_and_values (accessed 1 May, 2016).

³ <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200596&stevilka=4191> (accessed 1 May, 2016).

⁴ The Second programme (Val 202) started with real-time news in December 1951, the Third programme (Program Ars) with 3 hours per day in 1969.

“Radio is, simply, an eminent spreader of culture and its gains. Radio is a culture carrier [kulturonosec] that does not distinguish between the social classes or between the poor and the rich; it utters, freely and easily, the truth to all. It is precisely for this reason that radio is a real peoples’ college [ljudska visoka šola] in the highest and most ideal meaning of the word. As a college that may have an influence on all, including the lowest layers of the nation, it is a real people’s necessity; radio paved its secure way into the world for this reason” (*Radio Ljubljana*, 13–19 October, 1929/22: 1).

In November 1929 the educational zeal had already stirred up a debate about the possibility of using radio in primary and secondary schools, although practical reasons prevented that (*Radio Ljubljana*, 8–14 December, 1929/30: 1; Šarec 2007 and 2010). However, the programming was defined and directed by the educational-programming sector; between 1928 and 1933 and again from 1936 to 1945 it was ideologically connected to the Catholic *Prosvetna zveza*, whereas from 1930 the state gained jurisdictional control of the Radio’s technical activities as well as its programming ones (*Radio Ljubljana*, 28 March 1930/9: 2). Among the members of the board there were

“also a representative of the Slovenian university, [theologian] Mr. Prof. Dr. Fr.[anc] K.[saver] Lukman, while the president is [historian and politician] Mr. dr. Karel Capuder. The work in individual sections is run by special referees. The referee for education is run by [teacher and theologian] Mr. V.[inko] Zor, referee for music Mr. A.[nton] Dolinar⁵, referee for theatre [literary critic] Mr. F.[rance] Koblar (with the help of the producer Mr. M.[ilan] Skrbinšek (*Radio Ljubljana*, 26 June – 1 July 1929/2: 1)

As the number of subscribers grew rapidly from 2,030 in 1928 to 5,862 in April 1929 (*Ibid*), it reached 25.000 in 1941⁶. An even more substantial growth of subscribers was expected (**Example 2**).

The contents of the broadcasting began to blossom, respecting the expectations of the main subscribers: in 1929 they comprised 30.7% clerks and 31.7% merchants and craftsman. The idea was to bring radio to every

⁵ Theologian and musicologist, Dolinar composed the lieder of the Pevska zveza (a choir association), was the editor of the journal *Pevec*, he led the choir Ljubljana as well as the female choir of the Lyceum. He remained in this function till 1945.

⁶ Novak 2006: 47. The beginners’ enthusiasm may be indicated by the fact that “[f]rom September 1 1928 to October 15 1929, 2420 hours of broadcasting were realized, this is 1495 more than the legal obligation demanded. In this sum there were 1377 hours of music, more than 1007 hours more than requested with the contract.” And besides, the number in the Subscribers book of Radio Ljubljana for the years 1924–1930 ends with the number 9576 – many of them cancelled their subscription; whereas the Subscribers book 1930–1932 ends with the number 17017. (The books are kept by the Music department of Ljubljana’s National and University Library.) The truth regarding the radio receiver is probably somewhere in between the official numbers and the bookkeeping inscriptions of the radio receiver owners.

household around the state (*Radio Ljubljana*, 20–26 September 1929/23: 1), although at the beginning of the 1940s radio receivers were still too expensive for peasants and workers (cf. *Radio Ljubljana*, 9–15 March 1941/11: 5), while Japan supposedly even introduced the first colour-TV broadcasts on a regular basis (Ibid: 9). Nonetheless, by July 1929 a note regarding “all-user-friendly” musical programming was announced – a note indicating one of the priorities undermining the initial radio policy in the direction of programming according to “listeners’ wishes”. It reads as follows:

“From all around, we receive requests for as frequent broadcasting of Slovenian folk or folk-like songs as possible” (*Radio Ljubljana*, 7–13 July 1929/8: 6).

Similar broadcasts opened the main door to listeners’ requests and developed in two stylistic directions: toward popular *šlager* music as well as toward folk music:

“Friday evening is entitled: *A merry evening* with the accordion virtuoso Mr. [Avgust] Stanko [1903–1976] and Schlager-singer Mr. [Mirko] Premelč; the Radio orchestra contributes light music. [...] singers will sing from [the village] Krška vas at Cerklje, Dolenjska. Such performances of provincial singers are interesting and important in many respects: many so far unknown songs are discovered, the sense for singing culture among people grows, etc.” (*Radio Ljubljana*, 21 July–27 August 1929/11: 7).

At the same time, the wish for “house performers” – music produced and reproduced at Radio Ljubljana – grew in importance, since the majority of the programme did not. The cover page of the programme list in August 1929 (*Radio Ljubljana*, 4–10 August 1929/12: 7) introduces a band consisting of 10 (11 according to Novak 2006: 50) people. This was the *Radio Orchestra* led by Kazimir Petrič that shrank to a saloon quintet in 1932 and expanded again in 1933, this time with Danijel Grum. In 1925 he was succeeded by the most prolific and skilled conductor Drago Mario Šijanec,⁷ who successfully directed the Radio orchestra as well as the Ljubljanska filharmonija⁸ until 1945. Also, several other performing groups were established, such as the *Radio [String] Quartet*, the *Slovenian Vocal Quintet*, a *Chamber trio/quartet/quintet*, a *Brass quintet*, and a *Brandl trio* (**Example 3**).

⁷ Selected among 13 applicants (Vinko Šuštaršič, Josip Raha-Rajhenič, Karlo Tarter, Filip Bernard, Josip Poula, Bogomir Leskovic, Josip Hladek-Bohinjski, Štefan Gojznikar, Danijel Grum, Marijan Kozina, Josip Čerin, Blaž Arnič) by a jury of 7 prominent musicians (Julij Betetto, Stanko Premrl, L. M. Škerjanc, Vilko Ukmar, Anton Neffat, Anton Dolinar).

⁸ The situation with the orchestra was described by Samo Hubad in *Sobotna priloga Dela*, 14 June, 1975: 22: “Before the war, we had two permanent orchestras in Ljubljana: Opera and Radio. Philharmony, then we had Ljubljanska filharmonija, was only a legal subject [pravna oseba] that managed to organize symphonic concerts with huge efforts of the organizers (Rupel, Bravničar, Stanič) gathering the musicians from around”.

The growing number of performers went hand in hand with a growing number – or rather branching out – of views regarding the radio's mission, which soon attracted political interest. In 1933, new centralist politics began to grow stronger and also took over the programming of Radio Ljubljana. The result was a new programme booklet *Naš val*,⁹ commanded from and printed in Belgrade, published from 1934 to 1940, with aspirations to take the lead and oust the existent programme booklet *Radio Ljubljana*. Although both journals combined by the end of the thirties, the introduction of the second journal indicates the reverberations of political frictions in the entire culture as well as in musical taste.

The many activities and endeavours demanded new reflection on the initial ideals of the broadcasting policy in the middle of the 1930s. The need to restructure the entire Radio Ljubljana broadcasting system was discussed in three consecutive issues of *Radio Ljubljana* during the Advent of 1935. The engineer "A. Št." started the debate (*Radio Ljubljana*, 17 October, 1935, 26/7: 1–2; 24 November, 1935, 27/7: 1–2) ascertaining:

"The programme committees so far have met only sporadically and then they in haste cobbled the programme to fulfil all the quotas for a makeshift radio programme. The spirit of originality was missing and the original continuity, the connection with the high matters of the broadcastings from the world around was [also] missing" (*Radio Ljubljana*, 24 November, 1935, 27/7: 1–2).

Niko Kuret took over the debate, offering a well differentiated plan to improve the administrative as well as programme activities of Radio Slovenia. The following programme division was suggested by this influential ethnologist and person of notable cultural stature, at the beginning also the editor of the radio booklet *Radio Ljubljana*: "It is a necessity to divide [the programme] through at least five activities, for: 1. Education, 2. Music, 3. Entertainment, 4. For the youth and 5. Propaganda" (*Radio Ljubljana*, 1 December, 1935, 28/7: [3]).

What days cannot recognize and only years reveal is that three sets of issues reverberate strongly from Kuret's categorical division and these continue until today: the cultural/educational level, entertainment, and economic/propaganda share. What were the relations between them and how were the quotas distributed accordingly?

A more detailed explanation following this elaboration of the division offers a telling detail regarding the overall shift of emphasis from the previously rather plainly stated enlightening mission toward a more pragmatically understood *compound* or *integrative* cultural medium. Two statements reveal this shift clearly, especially since they were both made by Niko Kuret, one in 1930 the other five years later:

⁹ The journal is available in the National and University Library Ljubljana under DS II 60219, 1934–1940.

“due to a historically conditioned social development, there is an abyss between high art and the perception of a common man. This abyss is bigger than it should be, because it is, of course, unbridgeable. [...]

The Slovenian Radio wishes to be a compromise. It wishes to remain close to the people. Once again: it is rightly so.

But exactly this is its main problem. A huge amount of intelligence and flexibility is needed, the management needs good insight into the contemporaneity and the national growth to keep the right course” (*Radio Ljubljana*, 6–12 April, 1930/14: 2–3).

The “right course” demanded “intelligence and flexibility” from the programme managers to remain *popular* in the basic sense of the word; within five years of *the people* shifted the emphasis from the idealistic *educational* and *informative* function of the radio toward a more pragmatic course. In 1935, Niko Kuret pointed to the *pragmatic* function of the radio as a personal – intimate – instrument for sociability:

“3. *Entertainment*. The secret of the German radio lies in the simple fact that the leadership has recognized the truth, according to which radio is not an industry of lectures and concerts, but a device that has to become an organic part of each citizen’s everyday life. That’s why it has to suit his needs and wishes, has to take into account his life, which is at 90% the life of a worker. The Radio programme has to offer, then, at least 50% of cheerfulness and entertainment [vedrosti in zabave]” (*Radio Ljubljana*, 1 December, 1935, 28/7: [4]).

Within seven years of its existence, then, the radio’s policy had shifted from an idealistic toward a pragmatic logic (by 1930 accepting advertisements on the front cover of the programme booklet of Radio Ljubljana). The categorical idealism resounding from 1930 grew pale: “radio is nowadays the strongest propaganda tool for culture as well as for non-culture. It is a task of critics to allow only culture to enter” (*Radio Ljubljana*, 6–12 April, 1930, 2/14: 1).

The notion of the radio as “one of the greatest Slovenian cultural gains [...] with a primarily educational mission” (*Radio Ljubljana*, 26 May – 2 June, 1929, 1/2: 1), and the notion of Radio Ljubljana as the “real people’s university” (*Ibid*: 2) stumbled upon the problem of the “small culture”, as Niko Kuret wrote in April 1930 in the editorial (*Radio Ljubljana*, 6–12 April, 1930, 2/14: 2). The thorny position in which one has to search for an equilibrium between education and entertainment – between the high and the low, the utilitarian and the autonomous, the pragmatic and the conceptual – was growing more difficult the more the new technology was spreading among the users.

Acting or Reacting? The Musical Activities of Radio Ljubljana

In 1935, the programming flexibility of Radio Ljubljana may be illustrated nicely with the words of the new conducting star, Drago Mario Šijanec. He introduced his views on the music programme connected to the radio, which may still function as a paragon for music culture under public jurisdiction. His idea is an enlightening one. He sees his undertaking as anchored in the motto *Do not be afraid of classical music!*:

“You should not think that the Radio will become a society for modern music. Our programme shall offer to the listeners *good art of all periods and all [stylistic] directions*. A cycle of popular debates should be introduced, for better understanding, in which good pedagogues would teach the listeners in a light manner: what is a symphony, what are opuses, cantatas, movements, etc. Such a cycle should be given under a motto: *Do not be afraid of classical music!*” (*Radio Ljubljana*, 1 December, 1935, 7/28): [4].

The idea of music education resounds in different versions throughout the radio’s broadcasting history, as Šarec shows (2005, 2007, 2010). The Radio Ljubljana booklet paid special attention to its educational mission, and up to the very beginning of WW II the writings of Niko Kuret especially reveal a clear consciousness about the necessity to educate people, especially young people (cf. for instance *Radio Ljubljana*, 12–18 November, 1939, 9/46: 1–3). The weekly programme booklet offered useful information regarding the arts, among them classical topoi of the *Konzertführer* culture, including also music-theoretical contributions about musical form, while contemporary composers feature prominently. The administration remained faithful to this enlightening vocation. In 1939 Radio Ljubljana still held the position of an institution that (especially because of the introduction of the live symphonic music performances regularly from 1935):

“exercises a high cultural and educational mission, and in spite of the shallowness of the era the number of those who love and understand art music is growing. Thus, the radio should be a school for understanding of art music, the accomplishments in this field may be expected also through simple lectures on bigger [musical] forms given in a clear manner.

Then the yawning and criticism regarding art music will cease and it will be loved by all as any other music, just as it is abroad. From this environment, our future great Slovenian symphonist will emerge, who will decently represent us to the whole world” (*Radio Ljubljana*, 12–18 November, 1939, 9/46: 6).

The last two quotations are full of future conditionals, which indicates the formal status of the uttered ideas. Moreover, the main technical novelty – the television – should be added for a clearer picture of the radio’s educational potentials. By the end of the thirties, when the film had already taken over common cultural attention (hardly any pictures came to the front page of *Radio Ljubljana* other than ones connected to certain movies!) television was seen as a medium that “will unite four problems – film, radio, opera and theatre” (*Radio Ljubljana*, 16–22 March, 1941, 13/12: 6).

Although such predictions were never fulfilled, arts and music alike were subjected to a constant draft regarding their position within social life as well as within the media. By the end of the thirties, the programme of Radio Ljubljana consisted of approximately 40% music. For instance, in 1938 music comprised 780 radio hours, which amounted to 36.7% of all broadcasting activities. And the structure was dispersed through the following genres: 2.6% opera, 0.7% operetta, 6.6% classical music, 14.1% light music, 8.5% folk music and 4.2% dance music (Novak 2006: 56) – a distribution that seems far from trivial. Even browsing through the programmes of the late 1930s and early 1940s, one tends to admire the alertness with which music is dealt with, regardless of genre differences. From classical to contemporary, national repertoire to popular, dance music genres to spiritual/church music: the programmes speak in favour of a delicate balance between pragmatic possibilities and educational philosophy. In spite of this, a note from the programme booklet of Spring 1941 reveals the position of music already hinted at:

“It is a well-known fact to everybody that the radio brought music to the widest strata of the nation. Today everyone can hear over the airwaves the most profound artworks of the great masters in performances that match almost entirely those in the concert halls; these compositions were before the introduction of the radio accessible only to a very small circle of people. However, a question arises: did the diffusion of the musical art among all folk strata coincide with the growth of common musical education and did the understanding for musical works of art grow at the same time? We all know that this is not the case: everything that does not fit into the frame of folk or dance music is being rejected [...]” (*Radio Ljubljana*, 9–15 March, 1941, 13/11: 2).

A sober sense regarding the listening practice indicates that music was gaining in importance: in 1929, 622 hours of music out of around 1,900 (1851) hours in total to 1,204 hours of music out of a total of around 1,600 (2518; **Example 4**). Some of the contents shifted as the Second World War was extending. However, music remained similarly distributed a month before the bombing of Belgrade, as the programme of Radio Ljubljana indicates for instance on Tuesday 11 March, 1940, during a common working day (**Example 5**). It seems that the music had four different levers of coding into the programme, four approaches to the “dramaturgy” of the broadcasting enterprise for the programmers (**Example 6**). On one hand, the medium by which it was reproduced seems decisive: the oval marks in the programme booklet for March 11, 1941 indicate gramophone broadcasts that offered 70 minutes of music, the squared surface points related to live concerts of the Radio Ljubljana Orchestra that entertained listeners for about 135 minutes, whereas stars beside the columns indicated chamber and soloist live concerts that offered together 85 minutes of music. Reproduction technology also dictated to a certain degree the programme: recording was very limited in Radio Ljubljana¹⁰ in the 1930s, thus recordings are mainly of German and Czech composers.

¹⁰ Beside the short historical survey offered on the <http://www.rtvsllo.si/razgodovina/frameset.htm>, the history of recording in Slovenia is offered in *Traditiones*, 43/2 (1914), <http://isn.zrc-sazu.si/index.php?q=sl/node/419> (accessed 1 May, 2016).

On the other hand, the musical programming tended to lean on general cultural and political issues, such as archetypal descriptions such as north–south, east–west, or other more axiological binary oppositions: the noon-and-evening-concerts for the gramophone streaming reveal a telling care about the German/Slavic balancing; the noon concert offered a military brass band music by composers of mainly German provenience, while the afternoon session was predominantly featured by the “brother Slavs”.

The symphonic music performances do not indicate the same ideology, but seem to stick to the older/newer music: the noon concert is based on classical repertory, the evening concert offers some music that at least nominally comes closer to the 20th century, Giacomo Puccini being unquestionably the first among the modern classics.

A further differentiation of the music programme may be seen by nationality. Both soloist performances – the chamber music concert (flute and piano) at 18.00 and the piano recital (21.15) offer a balance between the international and the national musical heritage, as well as old/modern music (still notable in today’s Radio broadcast programming). Marta Osterc Valjalo, the wife of the most ambitious avant-gardist of the period, Slavko Osterc (who died two months after this concert), performed Matija Tomc (1899–1986), a composer whose avantgardism may be disputed today. However, his historical stature indicates that he featured as a national and modern counterpart to the more classical, in the romanticism anchored composers performed by Slavko Korošec and Marijan Lipovšek earlier that evening: both pieces, the *Sweedisches Concert* by Wilhelm Popp (1828–1903) and the *Bosnian Rhapsody* by Rudolf Tillmetz (1847–1915) were at least formally not modern music but *classical* in their romantic style at its best.

The fourth approach to music programming is the most elemental: from-the-light-to-the-more-advanced-music logic is the foundation of the entire musical programming. The marches to wake up with and the contemporary regional artist to reflect the current position in time and space seem the most unquestionable direction of a daily programming dramaturgy.

It seems notable that the general benefit of the “programmes and services that inform, educate and entertain”, as the mission of the BBC reads,¹¹ brought about a process of “everydayification and boundary dissolution” and dislocation (Ayaß 2012: 5) that still reverberates in the axiological quandaries regarding the arts. As an advertisement in Radio Ljubljana reads (**Example 7**): the radio offers the fastest way to receive the news, and it educates as well as entertains. But at the same time, the diction that the radio offers the “cheapest artistic enjoyment” implies some cultural goods and bads alike. The cultural goods may be seen in the fact that all four above-sketched levers of programming have retained their validity in current programming policy (also) of Radio Slovenia: the oppositions, such as live/recorded, classical/modern, national/international, light/artistic are but a fundamental set of complementary concepts that have a rich history of transformation in broadcasting history because they are easily detectable and their proportions may be easily shifted in favour of one or another content. The cultural bads of the easily arrangeable programme, however, may emerge out of the fuzzy directions in which the radio broadcasting is growing stronger, at

¹¹ http://www.bbc.co.uk/aboutthebbc/insidethebbc/whoweare/mission_and_values (accessed 1 June, 2016).

least nominally (cf. Leiler Kos 2014: 44), whereas there is no clear concept for the development of the programmes. The national strategy for the media is still in the process of preparation, although the majority of broadcasting frequencies were already leased out in the years after Slovenia gained political independence (Hrvatín 2007). In this respect, the “cheapest artistic enjoyment” – as positively as it was accepted still decades after the WW II – may echo as a somewhat less prudent idea in the period where cultural economy teaches that nothing is cheap.

P.S.

Perhaps the main difference seems to be in the lack of focus of the radio today as an educational medium: if the interwar period was founded on education-information-entertainment, radio today seems to have shifted the emphasis in the direction of information-and-entertainment-culture. The main objectives (“programske vsebine”) of the non-commercial media in the national interest, defined as:¹²

- public information
- plurality and diversity of the media
- preservation of the Slovenian national and cultural identity
- stimulating the cultural creativity in the field of media
- culture of public dialogue
- strengthening of the juridical and social state
- development of education and science,

were recently criticized as:

- “being too concentrated on the right to be informed (that has the same meaning in the information era) [...]
- it stresses too much the plurality of media space [...] which says nothing about its quality [...]
- it contains abstract goals that at least in the field of media are not attainable (culture of public dialogue, strengthening of the juridical and social state, development of education and science)
- ignoring the meaning of qualitative programme contents, especially those that are commercially less interesting”.¹³

Although it is difficult to imagine at what quality the critics are hinting, it is not difficult at all to realize the reiterated stance, according to which

“the current definition of the public interest causes big trouble regarding the distribution of public subventions [...], because it is not possible to measure its effects”.¹⁴

¹² *Pregled medijske krajine v Sloveniji, april 2014*: 55, cf. also 56–8.

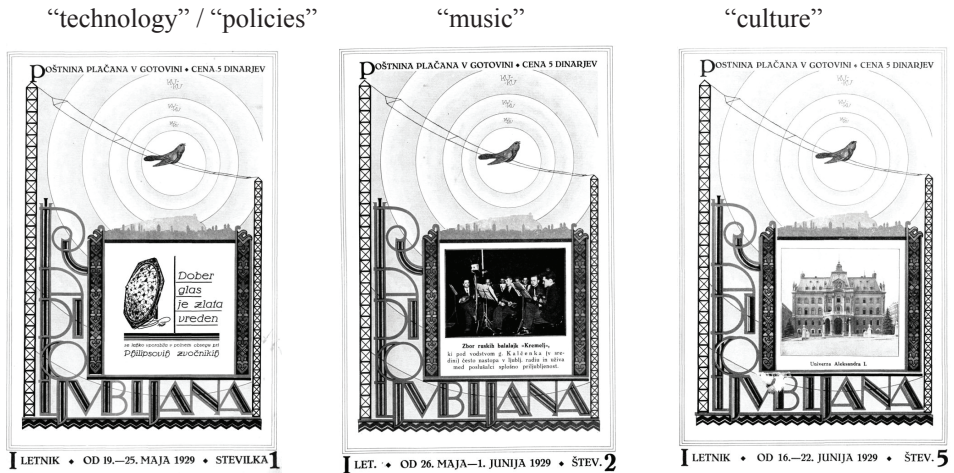
http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/raziskave-analize/mediji/2014/medijska_krajina_v_sloveniji_16042014.pdf (accessed 3 December, 2014).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, 6

The issue on quantification of the “effects” hinted at by a certain vaguely defined *quality* seems promising. Yet it is rather difficult to grasp its meaning – it is much more evasive than the ideas of the radio as the “third university”, which was so substantial for the first decade of Radio Ljubljana.

Example 1. The front pages of the weekly journal *Radio Ljubljana*, Year I, 1929, Nos. 1, 2, and 5.



Example 2. *Radio Ljubljana*, 9–15 March, 1941, XIII/11: 1: “The number of radio subscribers in Slovenia until now and in the future”. The blacked line on the curve indicates the number of subscribers that were paying for the service, the whitened part of the line indicates the prediction regarding the number of subscribers.

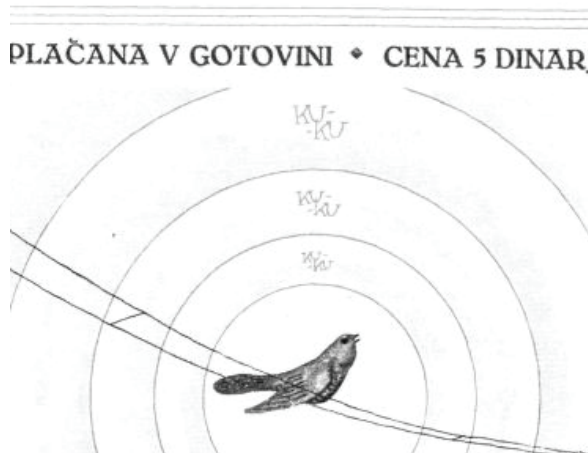
ADIO
UBLJANA

TEDNIK ZA RA
LETNIK XIII. •

UREJATA JOŽE DOLENC IN VLADIMIR REGALLY

no 15.—din. Pri plačilu naročnine v naprej za najmanj četrt, pol ali celo leto prizna
usta, tako da znaša četrtletna naročnina samo 40.—din, polletna 80.—din, letoletna

Example 3. Radio Orchestra. Picture from the weekly programme 4–10. August, 1929/12.



Example 4. Bezljaj-Krevel 1998: 80 offers the following programme comparison:

	1929 (number of hours)	1940 (number of hours)		1929 (number of hours)	1940 (number of hours)
Opera music	40	121	National minutes	-	116
Operetta music	32	20	Foreign language courses	13	10
Classical music	170	248	Stock market and trade	71	78
Light music	245	423	Newspaper clippings	79	320
Folk music	95	260	Mass	61	65
Dance music	40	132	Special and real- time broadcasts	380	86
Drama	21	46	Children's corner	21	48
Comedy	12	58	Women only	18	19
Reading from books or poetry	8	6	Morning exercise	30	-
Educational lectures	230	200	School hour	62	64
For farmers	-	30	For the young people	-	33
Lectures about the society	90	89	Weather forecast	72	46

Example 5. Programme of the Radio Ljubljana on 11 March, 1941.

7.00: Good morning.

7.05: Announcements and news.

7.15: A garland of cheerful sounds from the gramophone (to 7.45)

12.00: Brass-band music (gramophone):

Dostal [Hermann or Nico?]: Volga, march.

Ziehreer [Karl Michael]: The Regiment's Father, march.

Schönherr [Max?]: From the Slavic Places.

Dolinar Bernard: Morning Dawn.

Lidzki [Ludwik]: A Garland of Legionar Songs.

12.30: News, announcements.

13.00: Announcements.

13.02: Midday Concert of the Radio Orchestra:

Mozart [W. A.]: The Abduction from the Seraglio, overture,

arr. Schreiner [Adolf]: From Gluck to Wagner [ein chronologisches Potpourri], assortment of melodies.

Praveček [Jindřich senior]: Golden Youth, intermezzo.

Tchaikovsky [P. I.]: Fantasy from his opera Eugene Onegin.

Wetzel [Karl Friedrich Gottlob?]: Love Letters, waltz.

14.00: News.

14.15: School time: The Alphabet — Janko loves to go to school. — Dialog with singing (led by Mr. Janko Sicherl) until 15.00.

17.30: From the Czech operettas (gramophone):

Jankovec [Jaroslav]: I Sing To You Only.

When the Spring Arrives, from the operetta *Brandejsští dragouni*.

Jankovec: Cockoo. Dewy Goblet, from the operetta *Kukacka*.

Jankovec: Moon Over The River. My Gondola, from the operetta *Nám je hej*.

Hašler [Karel]: You, Beautiful Eyes, from the operetta *Dcera druhé Roty*. It is the same, from the homonymous operetta. The Artilleryman, from the operetta *Dělostřelec*.

18.00: Flute concerto (Mr. Slavko Korošec) accompanied by the pianist Marijan Lipovšek: Popp [Wilhelm]: Swedisches Concert (Allegro, Andante, Allegro). Til[!]metz [Rudolf]: Bosnian Rhapsody.

18.40: Russian Empire under Romanov Family (Mr. Franc Terseglav).

19.00: Announcements, news.

19.25: National hour: Ljubljana Speaks. Fran Maselj Podlimbarski — the storyteller and national martyr (Mr. Rudolf Dostal).

19.40: Gramophone music.

19.50: Educational Consulting (Mrs. Vida Peršuh)

20.00: Concert of the Radio Orchestra:

Kreutzer [Conradin]: Overtura to the opera *Das Nachtlager in Granada*.

Grieg [E.]: Suite for strings in old style op. 40: 1. Prelude, 2. Sarabanda, 3. Gavotte, 4. Aria, 5. Rigaudon.

Vilhar [Miroslav]: *Jamska Ivanka*, music from the Singspiel.

Friml [Rudolf]: *I Am Only Dreaming*.

Puccini [G.]: Fantasy, from the opera *La Tosca*.

21.15: Piano concerto by Mrs. Marta Osterc-Valjalo:

Tomc [Matija]: Suite in three movements (Varijacije — Juga — Molitev — Andantino — Valček — Etuda — Koračnica).

22.00: Announcements, news.

End at 22.20.

Example 6. Music Programme: distribution of genres. Radio Ljubljana, 9–15 March, 1941, 13/11: 17.

hke glasbe. 18.30 Predavanje o narodni pesmi. 18.50 ○. 19.15 ●. 19.25 Pisan drob. 20. Koncert. 20.15 Švicarske pesmi. 20.30 Predavanje o biologiji 17. in 18. stol. 20.50 Oddaja za izseljence. 21.45 ●.

ŠVEDSKE POSTAJE

7.20 Telovadba. 7.45 Jutrnanje bogoslužje. 8. Napovedi. Poročila. 12 Zvonjenje; 4 lahke glasbe. 12.30 ●. Napovedi. 13 Šolska oddaja. 14.30 Branje. 17.05 Gl. predavanje. 17.40 ○. 18.30 Reportaža. 19 ●. 19.30 Zborov. 20. Reportaža. 20.30 Simfonična glasba. 21.45 Predavanje. 22 ●.

VATIKAN (kratkovalovna)

Čas oddaj: 12 (italijanski čas) = 11 (srednjevropski čas) = 10 (čas po Greenwichu = 5 (ameriški čas - New York).

19.84 m - 15.120 kc; 25.55 m - 11.740 kc; 31.06 m - 9.666 kc; 48.47 m - 6.190 kc

2 Oddaja za Brazilijo v portugalski (na valu 19.84 m). 2.30 Oddaja za Srednjo Ameriko v španj. (na valu 19.84 m). 3 Oddaja za Južno Ameriko v španj. (na valu 19.84 m). 3.30 Oddaja za Severno Ameriko v angleščini (na valu 2.55 m). 4 Oddaja za Severno Ameriko v litvanski (na valu 25.55 m). 15 Oddaja za Evropo v italijanski (na valu 31.06 m). 20 Oddaja za Evropo v francoski (na valu 48.47 m). 20.15 Oddaja za Evropo v ukrajini. (na valu 48.47 m). 20.30 Oddaja za Evropo v italijanski (na valu 48.47 m). 20.45 Oddaja za Evropo v nemščini (na valu 48.47 m). 21 Oddaja za Evropo v španj. (na valu 48.47 m).

BEOGRAD II.

6.45 ●. Napovedi. 7. Jutrnanj koncert. 7.45 Časopisni pregled. 8. Oddaja za Avstralijo in Novo Zelandijo. 13.30 Radiočevnik. 13.50 ● v francoski. 14. Koncert (Radio Beograd). 14.40 ●. 19. 4 jugoslovanke glasbe. 19.10 ●. Napovedi. 19.20 Nacionalna ura. 19.40 ● v slovenski. 19.50 Albanaka ura. 20.05 Oddaja v grščini. 20.20 Oddaja v turščini. 20.35 Oddaja v rumunščini. 20.50 Oddaja v madžarski. 21.05 Oddaja v nemščini. 21.20 Koncert. 21.40 ●. 21.55 ● v francoski. 22.10 ● v italijanski. 22.25 ● v angleščini. 22.40 ●. 23.55 Oddaja za Južno Ameriko (Y U F 16.69 m 15.240 kc). 03.00 Oddaja za Severno Ameriko (YUG 19.69 m 15.240 kc).

ZAGREB 276.2-1086 0.7 kw

7.30 ○ ●. Napovedi. ○. 12 Zvonjenje, nato 4 RO. 12.45 ●. 13 Plošče po željah. 13.55 ●. 16.30 Pogovje iz novejših književnosti. 17 ●. 17.15 Pevski 4. Eleonore Huml. 17.30 Plesni RO. 18 Istrske in primorske pesmi in dvopevi. 19.05 ●. Napovedi. 19.25 Nacionalna ura. 19.40 Italijanska. 20 Rezervirano za prenos.

BRNO 922-325.4 32 kw

5.10 do 7. Praga. 9.10 Šolska oddaja. 9.35 Praga. 11.30 Mt. Ostrava. 12.30 Pisan koncert. 14.50 Praga. 16.15 Predavanje o zvezdah. 16.30 J. Kunc: Sonata za g. in klavir, op. 22 17.10 Lahka glasba. 17.05 Praga. 19. Predavanje. 19.20 Uvod v prenos. 19.25 W. A. Mozart: Adonisee kralj Kretex. (II. delj.). 20.30 Klavirski koncert Lisztovih skl. 21. Praga.

PRAGA 470.2-852.5 120 kw

5.10 Jutrnanj oddaja. 9. Poročila. 9.10 Šolska oddaja. 9.45 ženska ura. Nato ob 10. Starjša plesna glasba. 11.15 ●. 11.30 M. Ostrava. 12.45 ○. 13. Nemška oddaja. 13.45 Koncert zabavne glasbe. 14.50 ●. 15. Plesna glasba (○). 15.30 Otroška ura. 15.45 Pisan spored. 16.15 Predavanje o jeziku čašnikarjev. 16.30 Dvojak: Godalni kvartet v Es-duru, op. 99. 17. Brno. 18 ●. 18.20 Zabavni koncert. 19.20 Pisan koncert. 19.50 Predavanje. 20.05 B. Vonačka: Čuvar svetilnika. Balada o mornarju. Dramska kantata op. 24 za soli, mešani zbor in veliki orkester. 21. Napovedi. ●. 21.30 ○. 22.30 Koncert češke glasbe: 1) Jiráek: Prebujenje, op. 27. 2) Dvojak: Simfonijska v d-duru, op. 60, št. I.

SOFIJA 352.9-850 100 kw

6 Budnica. Jutrnanj pozdrav. 6.05 Četr ure telovadbe. 6.20 ●. 6.30 Pisan 4. 6.55 Koledar. 7. Lahka glasba. 11 4 lahke glasbe. 11.30 Predavanje. 11.45 ○. 12.15 ●. 12.35 ○. 12.50 Lahka in plesna gl. 17.30 Družninska ura. 18 Lahka in plesna glasba. 18.30 Oddaja za Dobružo. 18.45 Predavanje. 19 4 RO. 19.30 ●. 19.50 Lahka glasba. 20. Masovski: Silke s razstave. 20.30 Pevski 4. 21.30 Klavirski 4. 21.30 Lahka glasba. 21.45 ●. 22. Plesna glasba.

ANKARA 1648-182 kc 7 kw

Na valu 19.74 in 15.195 kc, 20 kw, 9 Glasbe. 9.15 ● v turščini. 9.30 Glas-

Torek 11. marea

LJUBLJANA 569-527 5.6 kw

7.00: Jutrnanj pozdrav.

7.05: Napovedi, poročila.

7.15: Pisan venček veselih zvokov plošče (do 7.45).

12.00: Godba na pihala (plošče):

Dostal: Volga, koračnica.

Ziehrer: Polkov oče, koračnica.

Schönherr: Iz slovanskih krajev.

Dolinar Bernard: Jutrnanja zarja.

Lidžeti: Venček legionarskih pesmi.

Ensbarg: Parada straže.

12.30: Poročila, objave.

13.00: Napovedi.

13.02: Opoldinski koncert Radijskega orkestra:

Mozart: Beg iz Seraila, uvertura.

arr. Schreiner: Od Glucka do Wagnerja, izbor melodij.

Praveček: Zlata mladost, intermezzo.

Čajkovskij: Fantazija iz op. »Evgen Onegin«.

Wetzel: Ljubljana pisma, valček.

13.00: Poročila.

14.15: Šolska ura: Abeceda — Jankograd v solo gre. — Dvogovor s petjem (vodi g. Janko Sichel) do 15. ure.

17.30: Iz čeških operet (plošče):

Jankovec: Pojem samo vam.

Ko pomlad priče, iz opte. »Bran-deški konjalki«.

Jankovec: Kukavica.

Rosna čaša, iz opte. »Kukavica«.

Jankovec: Meseč nad reko.

Moja gondola, iz opte. »Nam je hej«.

Hušler: Ve krasne oči, iz operete »Deera druge Roty«.

Saj je to vseeno, iz istoimenske operete.

Fanpičar, iz istoimenske operete.

18.00: Koncert na flauti (g. Slavko Korosec) ob spremljevanju klavirja (g. prof. M. Lipovšek):

Pop: Švedski koncert.

(Allegro, Andante, Allegro).

Tilmetz: Bosanska rapsodija.

18.40: Rusko cestvo pod Romanovi (g. Fr. Terseglav).

19.00: Napovedi, poročila.

19.25: Nacionalna ura: Ljubljana govori. Fran Maselj Podlimbarski — pripravek in narodni mučnik (g. Rudolf Dostal).

9.40: Plošče:

19.30: Vsejozi posvetovalnica (gospa Vida Persuš).

20.00: Koncert Radijskega orkestra Kreutzer: Uvertura k op. »Noč v Granadi«.

Grieg: Suita v starem stilu za godalni orkester:

1. Preludij. 2. Sarabanda

3. Gavota. 4. Arija. 5. Rigaudon.

Vilhar: Jamska Ivanka, glasba s pevoigr.

Primi: Sanjarija.

Puccini: Fantazija iz opere »La Tosca«.

21.15: Klavirski koncert ge. Marti Oster-Valjalo:

Konec: Suita v 3 stavkih

Varijacije — Junga — Molitev — Andantino — Valček — Etuda — Koračnica.

22.00: Napovedi, poročila.

Konec ob 22.20.

BEOGRAD 437.3-686 20 kw

6 Budnica. 6.04 4 vojaške godbe. 6.30 Narodni izreki. 6.45 ●. 6.50 Zdravstveni nasveti. 6.55 Nadaljevanje 4. 7.45 ●.

11.30 Napovedi. Objave, nato 4 zabavne gl. 11.50 ● o vodah. 12 Zvonjenje, nato 4 narodnih pesmi. 12.30 Dvojakove skl. (○). 13 Pevski 4. 13.50 Koncert vojaške godbe. 14.40 ●. 17.05 Reportaža.

17.25 Operne arje. 18.30 Narodne pesmi. 19.10 ●. 19.25 Nacionalna ura. 19.40 Prenos 4 za delavce. 21 Koncert komorne glasbe. 21.40 ●. 22 Simfonična gl. (○). 22.40 ●. 22.50 Plesna glasba.

R. O. RADJSKI ORKESTER & KONCERT • POROČILA • PLOŠČE 17

Example 7. Advertisement from *Radio Ljubljana* booklet, 1941, 13/15: 26.
 “Radio: the cheapest and fastest medium for getting acquainted with the events at home and abroad; it takes care of instructions, fun and entertainment; it offers the cheapest artistic enjoyment. It is the duty of every conscious Slovene to subscribe to the radio with Radiophonic Transmission Station in Ljubljana, Bleiweisova 54.”

RADIO znanjanje z dogodki doma in na tujem;
 skrbi za pouk, zabavo in razvedrilo;
 nudi najcenejši umetniški užitek.

Dolžnost vsakega zavednega Slovenca je, da se uvrsti med radijske naročnike

pri
radiofonski oddajni postaji v Ljubljani
 Bleiweisova 54

TELEFUNKEN

LIST OF REFERENCES

- Ayaß, R. et al. (eds.) (2012) *The Appropriation of Media in Everyday Life*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Bezlaj-Krevel L. (1998) *Halo, tu Radio Ljubljana!: katalog k razstavi Tehniškega muzeja Slovenije ob sedemdeseti obletnici ustanovitve Radia Ljubljana*, Ljubljana: Tehniški muzej Slovenije.
- Brojan, M. (1999) *Začetki radia na Slovenskem*, Ljubljana: Modrijan, Radio Slovenija.
- Goslich, S. et al. (2016) “Radio”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/42011> (accessed 23 May, 2016).
- Hrvatín, S. B. et al. (2007) *In temu pravite medijski trg? Vloga države v medijskem sektorju v Sloveniji*, Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Kuret, P. (2007) “The origins of broadcasting in Slovenia and Slovenian music”, Brno: Masarykova Univerzita (Colloquia musicologica brunensia, No. 39), 61–65.
- Leiler Kos, Ž. (2014) *Pregled medijske krajine v Sloveniji*, Ljubljana: Ministrstvo za kulturo, http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/raziskave-analize/mediji/2014/medijska_krajina_v_sloveniji_rev_03062014.pdf (accessed 1 May, 2016).
- Nancy, J. L. (2007) *Listening*. Translated by Charlotte Mandell, New York: Fordham University Press.

- Novak, J. N. (2006) "Radijski orkester med leti 1928–1955", in J. N. Novak *Simfonični orkester RTV Slovenija 50 let (1955–2005)*, Ljubljana: Radiotelevizija Slovenija, 44–77.
- Radio Ljubljana: tednik za radiofonijo*, May 1929 – March 1941.
- <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:spr-FN8MBVIK> (accessed 1 May, 2016)
- Šarec, V. (2005) *Vzgojno-izobraževalna vloga Radia Ljubljana od ustanovitve leta 1928 do leta 1941*, Unpublished Master's Thesis, Academy of Music, University of Ljubljana.
- Šarec, V. (2007) "Razvoj Šolskega radia pred II. svetovno vojno", *Šolska kronika. Zbornik za zgodovino šolstva in vzgoje*, 2: 219–234.
- Šarec, V. (2010) "Glasbeno-izobraževalni program Radia Ljubljana in šolskega radia do II. svetovne vojne", *Šolska kronika. Zbornik za zgodovino šolstva in vzgoje*, 2: 242–255.
- Traditiones*, 43/2 (1914), <http://isn.zrc-sazu.si/index.php?q=sl/node/419> (accessed 1 May, 2016)
- Vončina, A. (1986) *Radio Zagreb 1926.–1941. Prilozi za povijest radija u Hrvatskoj*, Zagreb: Radio.

Леон Стефанија

РАДИО ЛЈУБЉАНА И ЊЕГОВЕ МУЗИЧКЕ ПОЛИТИКЕ 1928–1941.

(Резиме)

Почеци емитовања Радио Љубљане у јесен 1928. године донели су дугорочне новине у пракси музичке продукције и репродукције у Словенији. Радио је, између осталог, увео нов начин слушања музике, а променио је и очекивања слушалаца, што се показало убрзо након почетка емитовања и у самом програмском структурирању емисија. Музички програм је био конципиран прагматички, вођен великим идеализмом десничарске политике католичке Просветне звезде, која је за 15 година закупила у најам емитовање Радио Љубљане.

Креирање програма Радио Љубљане пратиле су како економске и техничке, тако и културне потешкоће, почев од премалог броја музичара и техничке опреме, до напетости међу различитим становништима и укусима (не само у вези с музиком) око питања – која је главна мисија новог медија. Током друге половине тридесетих година и до уништења одашиљача Радија Љубљана у Домжалама 11. априла 1941, креирање програма се променило од примарно едукативног усмерења према ономе намењеном забави. Програм се ослањао на класификацију Ника Курета, који се залагао да се програм подели на: 1. *Едукативне садржаје*, 2. *Музику*, 3. *Забаву*, 4. *За младе* и 5. *Пропагандни програм*. Шта је значила та петострука подела за музички програм институције која је почела свој рад са идејом да буде прави „народни универзитет”? Анализа указује на четири механизма музичког програмирања током тридесетих година, који су опредељени опозицијама: жива музика / музика са грамофонских плоча, национална / интернационална музика, класична / модерна, уметничка / забавна музика. Ти елементарни концепти се међусобно допуњују и могу се сматрати подједнако важним и у данашње време. Прилог се завршава кратком аналогijом између међуратног периода и периода после 1991. године.

Submitted December 15, 2015

Accepted for publication May 24, 2016

Original scientific paper

DOI:
UDK:

Listening to “the Human Without a Soul” – Outline for an Audience-Centred History of Broadcasting in Communist Albania

Eckehard Pistrick¹

Centre de Recherche en Ethnomusicologie, Paris
Institute for Music, Department for Ethnomusicology,
Martin Luther University Halle-Wittenberg

Abstract

The paper proposes a study of broadcasting in one of the most tightly isolated regimes of the communist Eastern Bloc, beyond the paradigms of radio as a pure propaganda medium and of radio history as pure institutional history. Instead of a macro-history from above, this contribution proposes an ethnographically grounded micro-perspective alongside the lines of “audience studies”, informed by “oral history” methods. It proposes focusing on the social effects of radio listening and, in a broader perspective, on how radio broadcasting was embedded into larger modernization agendas of the regime of Enver Hoxha.

Keywords

Radio, Albania, anthropology of development, audience studies

“The medium is the message” – if we take into account this famous quote by the Canadian media theoretician Marshall McLuhan (1964: 7), we must acknowledge that media, and particularly radio in Albania produced multi-layered and often ambiguous messages in the second half of the 20th century. This ambiguity concerns both the material aspect of the radio receiver, the broadcasting content, and the diverse contexts of broadcasting reception.

Broadcasting, and Radio Tirana in particular, was beside the communist party’s daily newspaper *Zëri i Popullit* (*The Voice of the People*)² without doubt the key medium of the communist regime for the “privatisation of politics” (Mihelj 2013). It was through broadcasting that party propaganda penetrated domestic space through the backdoor and in an immaterial way. Radio Tirana had in addition an international relevance as a Marxist-Leninist propaganda medium with foreign language programs, particularly in the 1960s

¹ eckehard.pistrick@musikwiss.uni-halle.de

² It is telling in this respect that several directors of Radio Tirana had previously worked as editors in chief of the party newspaper *Voice of the people*. Todi Lubonja, general director of RTSH from 1970–1972 for example, was chief director of *Voice of the people* (1963–1970) before he entered radio.

and 1970s, being at the same time Anti-West and Anti-Soviet - an aspect we cannot develop further in the frame of this paper, which concentrates on the role of broadcasting within communist Albania.

To consider radio as “the voice of the party”, i.e. an ideological tool towards the myth of the creation of an ideal socialist society with ideal socialist citizens, would fall short of a much more complex reality. Already in terms of quantity, we have to rethink for Albania the role of the radio in domestic settings. According to guidelines by the Central Party Committee, Radio Tirana should ideally broadcast 70 % of music and 30 % of spoken word during its daily programs (Çobani 2010: 82). Even if we take into consideration that music and its aesthetic orientation, as well as the musical subjects often responded to ideological guidelines, we would misinterpret radio reality if we reduced Radio Tirana to its propagandistic function.³

For the rural population of Albania, radio in particular and media in general opened a new register of experience, significantly expanding the horizon of their small local world. Particularly for Albanians as people in a tightly isolated country, the radio dial as a mediating interface was a virtual window to the outside world (Fickers 2012). Internally radio was a key medium for bringing Albanians in touch with broader ideological agendas of change subsumed under the Albanian term “zhvillim” (development). These agendas focused on the constructed “need for modernization”, the fight against “zakonet prapanike” (backward customs) and the struggle for education. Broadcasts such as “Teatri në mikrofon” (Theatre at the microphone) or “Fjala artistike në mikrofon” (Artistic speech at the microphone) are representative of this idea of bringing culture into the living room, especially in those places which did not have access to the expanding network of cultural houses (vatrat e kulturës, shtëpitë e kulturës). Radio as well as other media may be considered in this sense as effective tools for a “mythology of modernization” (Ferguson 1999), constructing a fictitious image of what the “new socialist man”, as well as a utopian socialist society, should look like. Representative for this stance is this statement from a North Albanian villager, who directly links “radiofication” to the events of electrification and modernization:

“The people here lived for more than 400 years in the light of a pine-wood spill, candlelight or kerosene lamps. Already electric lightning was something extraordinary, which made people enthusiastic. Light brought knowledge, which brought change, culture and modernization. There was neither radio nor TV. Through electrification the whole village culture modernized itself. This was the ground for all sorts of change to come” (Vatnikaj 2015).

RTSH, the Albanian State Radio and Television, was a tightly controlled and regimented institutional body. Its directors and employees had to conform ideologically to the “party line”. Whoever aroused suspicion, like those radio

³ A similar position has been taken by Lovell in relation to radio in the USSR: “Soviet radio cannot be reduced to the themes of totalitarian ideology and political control...” (Lovell 2015: 3)

journalists who were suspected to have participated in the “meeting of 1956” and were accused of having planned conspiratorial acts against the state and the party, were removed from their post, sent to prison or to forced labour camps. Even the leading positions were no exception from this rule: Todi Lubonja, who was for several years a trustee of Albania’s dictator Enver Hoxha, was appointed general director of RTSH in 1970; two years later he was dismissed for the fact that he was one of the principal organizers of the XI. Festival of Light Music “Festivali i Këngës” in which “muzikë me influencë të huaj” (foreign-influenced music) was presented, which was beyond the socialist realist paradigm. Lubonja was sentenced to 15 years imprisonment; afterwards he was degraded to a forced labourer in the waterworks of Shkodra (see Bazzocchi 2004).

This tight regimentation and censorship applied to media was one of the reasons for the inner erosion of the system, particularly in the 1980s; people (re)invented their own trustworthy mediascape in innovative ways, employing “kanaçe” (self-made TV receivers made of used tins) for catching foreign “imperialist” TV channels and switching to foreign radio stations, particularly Italian RAI, Radio Skopje, Voice of America and Deutsche Welle. For the first time this allowed them to look and listen beyond the official propaganda discourse of the regime. Eventually this involved strategies of the local population for “speaking back” and of appropriating media for their own agendas. This is how a local inhabitant from the region of Lunxhëria, in close distance to the Greek-Albanian border, describes his personal inventive ways of escaping communist media regimentation:

“There was collective listening with the radios and later collective watching with the TV. When we had electricity, there was only one TV set for the entire village. And this set was set up in the house of culture, where all gathered. When there was Football World Cup, we had to switch to the Greek station. 10–15 boys gathered and went to someone - those in charge would not allow us to watch or listen. We did not understand a single word on the Greek channel, we just watched. The same for the Italian channels. We used these small tin boxes, which were called *kanaçe* with some diodes and resistors. This was like an amplifier. If you recorded something – do you know how marvellous the quality was? But the state would not let you... When they caught you, they sent you directly to prison. Or if someone spied on you and reported that Piro had listened to an Italian broadcast....even on the radio, better not listen to foreign stations.” (Rebi 2015).

Also the role of domestic media has to be taken into account in this context. This concerns particularly self-recorded tapes, and VHS which constituted a different part of reality than the official one. Such highly personalized media often encompassed different experiences of time and sociality, often non-compatible with official readings of reality and politics. Radio listening and watching TV⁴ and particularly the recording and mixing of foreign mu-

⁴ First experiments with television in Albania date back to April 1965 (Çobani 2010: 190), however real transmission started in the 1970s to those who had an “authorization” for possessing a TV set and who were lucky enough to have received one of the scarce TV sets sold in local shops.

sic, as well as the circulation of foreign (pop) music tapes, became a way to express controversial aesthetics and ideas, of escaping an oppressive reality. Broadcasting itself had a double-sided nature: it was the voice of those in power, it possessed ideological authority, but on the other hand the medium suited the mobilizing, participatory culture in Albania as well, shaped after the Soviet socialist model. Radio had in this context not only the function to transmit the voice of authority but also that 'of the people', to make people part of the mobilizing mission of the communist party.

Considering this multi-semantic character of radio broadcasting in Albania we propose seeing the introduction of radio, its everyday use and relevance, not as an imposed state-directed process, but as a contradictory process of negotiation between state-actors and the local population, as a tension field between state policy and local expectations, constraints and counterstrategies. This view takes into account the agency of an "active media audience", its local choices for the implementation and adaption of technology, as well as the imaginaries, expectations and disillusion which media practice has brought forth. What can be stated without any doubt is that media were not only objects of propaganda and consumption but also principal actors of socio-cultural change throughout the 20th century. Apart from processes of urbanisation and migration, media were of outstanding importance for shaping individual live histories, for the questioning and reformulation of values and traditional practices.

The Establishment of a New Medium

When Radio Tirana was inaugurated on 28 November 1938 in celebration of the 26th anniversary of Albanian independence, this was a national event which required the presence of King Zog and his wife Queen Geraldine. The speeches made during a short fifteen-minute ceremony in the morning of that day emphasize the importance of radio as a new medium which was considered to be a gift of the monarch to his people, as well as a sign of prosperity, national pride and modernity. The General Director of the Ministry for Postal Services and Telegraphy, Ndoc Naraçi expressed this idea in the following way:

"This gesture of His Majesty the King shows clearly his untiring efforts with which he cares continuously for the progress of our country in the realm of science and culture. This modern work, realized by the voluntarism of His Majesty the King shows effectively that the Albanian state under his glorious regime has reached a higher level of development in terms of technology as well as in culture, taking the best which results from the fabulous invention of the radio. This station of 3 kw with short wave frequency, built by the world-renown Marconi company, is the final word in contemporary technology and will be apart from this our strongest weapon for a national propaganda" (...) (Dizdari 2008).

This argument was further deepened by the King himself declaring that:

“in inaugurating the radiophonic station of Tirana, I would like to stress the importance which it has for the cultural development and the creation of brotherhood within the Albanian race. At this occasion I would like to utter a wish as your highest potentate: ‘Wherever you are, reach out your hand brotherly to the other, and dedicate [yourself] with endurance to the work of progress, as the independence of our homeland is not enough, but we have to engage for the creation of a brotherhood for all Albanians, and for the consolidation of the crown of freedom’” (Ibid.).

Literature on the development of radio in Albania has unfortunately unconditionally followed such ideological statements of nationalist and later communist leaders, seeing radio and TV as media serving the nation, considering media history primarily as the history of media institutions. One striking example in this respect is Skifter Këllici’s “History of Albanian Radio-television (RTSH)” published in 2003. A much more personal view, but again from the perspective of media producers, is the book by Agron Çobani in which he recalls his experience as radio moderator and as an ex-director of RTSH (Çobani 2010). The traditionalist point of view – considering media as the preferred propaganda tool of the party – prevails also in outside press coverage about the Albanian media system and in writings of Albanian Diaspora journalists. As a matter in case we might cite here a statement of Anton Logareci (1910–1990), who since 1940 reported as head of the BBC Overseas Service to his country of origin:

“Like literature and the arts, the press, radio and television operated under the strict control of the communist party and served as its principal instruments of political indoctrination and mass education” (Logareci 1978: 177).

An official propaganda leaflet shows this idea of a double indoctrination exemplarily. A shabbily dressed villager or worker sits in his chair reading the Party’s newspaper *Zëri i Popullit* (*Voice of the People*) while listening to the program of Radio Tirana at the same time. The image suggests that radio and newspaper function complementarily as sources for information. The *Voice of the people* represented through the newspaper and the *Zëri i partisë* (*Voice of the Party*) of Radio Tirana are intrinsically connected since – in the mythology of totalitarianism – the collective body exists only in dependence to its head, the personified party and its leader. The image shows the radio receiver on an elevated table, and, on top of it at eye level with the worker, is put an alarm clock. The clock in this context represents the working discipline and the balance between working time and “leisure time” (including media consumption). Additionally, beside the radio can be seen a lamp with a turned on electric bulb – this object as well as the caption of this image brings media in direct relation with the electrification of the country effected in 1967–1970. The caption, instead of describing the actual scene, contains a short poem:

“Do të fryjnë erërat e maleve
 nëpër telat-artere te malësisë,
 e si me një lahutë vigane
 lavdinë do t’i këndojnë partisë.”

“The mountain winds will blow
 through the cable-arteries of the North Albanian mountains,
 and like with a century-old *lahutë*
 we will sing to honour the party”

(PPSH circa 1971).

This leaflet, distributed to common villagers to make known the achievements of the communist party, is of interest as it tries to negotiate between the official party propaganda and the “mythology of modernization” and the expectations and mental world of the villagers still attached to traditional practices and values. In bringing into the foreground such documents, as well as oral history methods, an evaluation of the practical impact media had in Albanians’ everyday lives seems to be possible. This ideological discourse has shaped the way in which people think of radio as a medium up to the present day. A villager from the region of Lunxhëria in South Albania remembers the early radio history of his village, whose inhabitants were particularly well off due to a long migration history to the United States:

“There were a few radios with kerosine, and gramophones existed as well. The radios were hung from the ceiling, I think they were Russian one’s. We listened – but to what we could listen to: there was just one thing – ‘the voice of the party’” (Rebi 2015).

Detaching from such a politicized view of media practice, and from the common tendency to separate media technologies and media texts from their social contexts of production and reception, this road will eventually lead us to an “anthropology of media” (Askew and Wilk 2002) “forefronting the people taking pictures, listening to the radio, working behind and posing before the video camera” and examining “how they manipulate these technologies to their own cultural, economic and ideological ends” (Ibid: 1). This would mean in the sense of Morley’s “audience studies approach” (1992) that we acknowledge the active agency of the audience and the impact media has on mindmaps and imagination. In the end it is the listener who decides, where, when and what he likes to listen to. Investigating broadcasting practice in Albania from this perspective would mean exploring how radio has influenced private lives, and the consciousness about oneself and the world (in the sense of Falkenberg 2005). Such a perspective would allow us to gain insights into how the rhetoric of propaganda reached the individual level, how this propaganda was received and appropriated and how cultural and social change was accelerated by media texts and contexts on a practical level. We argue that media had a constitutive role in establishing socialist norms, morals and standards of behaviour. Media negotiated between the private and the public, the formal ideology and the

informal understanding of it – Real socialism in practice. Media charged the rather abstract ideas of revolution and change with affectivity and comprehensibility. They played therefore an active role for the social mobilization of ideas. But how much agency can be accredited to audiences under a regime with a tight media control is a matter of argument. Unlike the USA, where in the formative years of broadcasting audiences “were critical components in the making of radio, the establishment of its genres and social operations” (Razlogova 2011: 3) assuming a participative role through writing letters, telegrams or calling the radio editors, the possibilities of influencing or shaping radio programming in communist Albania were very restricted. However it was not a utopian relationship, which existed between radio as an institution and its local audiences. Media innovation requires reciprocity and so also the programming of RTSH received a wide range of responses from radio listeners all over the country.

Broadcasting as an Event and the “Animated” Radio Object

Another aspect of radio is that it contributes actively to history-making, to a popular understanding of what is happening in the world. Radio amplified and at times manipulated reality in the ether, constructing in the terms of Dayan and Katz (1992) proper “media events”. The media theoretician Viehoff expressed it that way: media make events perceptible – as media events. Through constructing media events out of real events, media provide the precondition that events leave social traces (see Falkenberg 2005: 18).

The radio therefore leaves its proper acoustic traces in society – it can have a community building and opinion-making function. A representative example for this powerful potential of the radio is the orchestrated media coverage of the burial of Albania’s dictator Enver Hoxha in April 1985. The regime mobilized all available audiovisual media to create a proper “media event” which amplified the death of the country’s leader as a shared collective tragedy, and eventually as “dynjaja”, as the end of the world.

Looking back to the perception of the radio in the Albanian village in the 1950s and 1960s we can see that not only was the radio creating events but listening to the radio itself was an unusual event as well. We might speak even of the quasi-mythical status of the radio as a material object (Morley 1995). Possessing a radio meant having acquired a certain social status. Family albums are a valuable source in this respect; they often show teenagers posing with their first radio in the surroundings of the village. Family photos show the presence of the radio as the newest acquisition of the family, held like a new-born child in the hands of the mother. These photos provide accounts of the radio as a personalized object, whose arrival was frenetically celebrated. A local text, written in the dialect of Gjirokastra, South Albania illustrates this approach depicting the arrival of the first radio receivers at the very end of World War II:

Radio in the village.

“The night came over us in Stër nec, a village seven hours by foot from the town of Berat. (...) Near an old linden tree we put the radio, one of us brought the wire for the antenna and another turned the generator with a chain so that the battery was charged. The villagers, men and women, gathered around us and took notice of the wheel which rotated to supply the battery with energy, while they waited impatiently to listen to the ‘human without a soul’. After a while London knocked at our door: ‘tak-tak-tak’ and the speaker started his broadcast: ‘Here is Radio London!’ The villagers folded their hands as if frozen, they closed their eyes and moved their lips as if they would pray. (...) The Radio continued: ‘Brussels, the capital of Belgium has fallen into the hands of the Allied forces, and the red army is on advance everywhere else.’ – ‘Cheers my friends and death to fascism!’ – wished a man with a black moustache and with a tiny *raki* bottle at his mouth (...)” (Mikrokozmos 1945).⁵

Of interest here is the formulation „njeriu pa shpirt“ (human without a soul), a formulation that shows that the social appropriation of technology was reflected also in verbal expression. Indeed this idea of a media object as a friend or family member had an affective dimension as can be evidenced in this quote from a handbook for the domestic use of television:

“When the television enters your house for the first time, the family creates a festive atmosphere, everyone is enthusiastic as a ‘good friend’ has entered their house, an important tool of education and entertainment, with which one can spend some hours of one’s free time. At the same time they [the family members], take care that the television is brought into the home and that it is put in the most adequate place, that it is installed properly with the intention that the TV program on the screen can be seen as clear and as well as possible” (Maçko 1979).

The interconnection between the material, social and symbolic aspects of media, and radio in particular, were significant if we take into account the listener’s perspective. In the metaphoric language of the regime, media were a “human without a soul”, they were as well the voice of the “trupit kolektiv” (collective body) as it was “the voice of the party”. This ideological language of the personified media accounts for the idea of the inseparability of people and their leader in an “iron unity” (unitet i çeliktë). The idea of a media object as “shok”, as a new friend, on the contrary, has a much more intimate meaning. However all these bynames give an account of the profoundly social role which was attributed locally to media and of an understanding of media as “animated socially active objects”.

Radio had a constitutive role in creating domesticity as well as a domestic belonging. Radio was part of everyday lives and it contributed to the

⁵ Translated from Albanian.

fundamental reshaping of these lives during communism. Broadcasts which referred to the everyday needs and problems of the people were a way to stimulate interactivity and to enter everyday lives. Regular broadcasts like “ora e fshatarit” (the hour of the villager), “emisioni i bujqësisë” (agronomic broadcast), which had existed since the early days of Albanian radio back in 1938, were common reference points of listening, proving that radio was a relevant source of information, apart from its propagandist and entertaining function. Radio also redefined local concepts of time, particularly visible in the temporal organization of the day. For the first time, radio and television opened up a new temporal window – one which was associated with the concept of leisure time.

Media Access and Exposure

However the penetration of everyday lives through media was not felt similarly everywhere. Urban places, particularly Tirana with the concentration of the political and intellectual elite of the country, were advantaged in terms of media access. A high ranking engineer from Gjirokastra remembers the media development of his town which had already been electrified in 1932:

“Radio existed even before the electric power came. But not with electricity, with *vajguri* (kerosene). When the electricity came in 1932, all who were well-off bought an electricity-run radio. You had to be from a family from a higher economic strata. You had to have Lek otherwise you could not afford it. Television came much later, no urban citizen had a television, there were just two: one for the chief of the executive committee of the Communist Party, who worked for the Albanian Embassy in the Soviet Union, and one for a state officer, who was well employed by the Albanian Embassy in Moscow till 1961. In the 1970s when we did not have TV access we gathered around these two TV sets in the house of Bajo Topulli, and we tried to catch the TV transmissions by the Greek television. The quality was pretty bad, however what we saw seemed to us like a miracle. Some of us spoke Greek, some just watched sport. We have seen the 1970 World Cup: we, a very small group of close friends, who knew each other and who were friends with the Party Committee. It was something exclusive as the room was small and not everyone could just enter...” (Kalo 2015).

Media consumption was also restricted in reality through the tight programming schedules both of radio and TV, although the broadcasting schedules were extended gradually during the communist period. Listening to the radio was possible only from 6 a.m. to 12 noon and in the afternoon and evening from 4 p.m. to 11 p.m.

The accessibility of media was crucial for the Albanian context as well: this concerns not only gender and social class issues but also party affinity and distance. Access to media was dependant both on the economic potential of a household and on the issue of *autorizimi* (authorization), particularly

in the case of television. Local village teacher Pren Toçi from a mountain village in Central Albania remembers exemplarily the difficulties of gaining such an authorization. Although he was a reliable village teacher and later head of the youth pioneer organization he did not accept party membership – a step which caused several problems for him in getting *autorizimi* for his own private TV set:

“In 1978 my name was on the list to get a TV set. As there were not too many requests by my fellow villagers in that year, it was approved, but in that year my father died and according to local customs we had to be in black for one entire year. For this reason my request was refused all of a sudden. In 1979 I applied again, but this time there were 4 requests and a commission of ‘the people’ should decide. Me, another teacher, and two common villagers were the candidates. So I told my neighbours and friends to vote for me so that I got 16 more votes than the others. I went to the chief of the commission and asked for the authorization. ‘I cannot give it to you’ he said. ‘But I’ve got the vote of the people, you have to give it to me!’ I replied. ‘I will go up to Tirana if you will act against the will of the masses.’ After two hours I got it. Next early morning I presented myself to the mayor of the municipality. I got the seal from him. But in the meantime villagers lobbied against me and accused my family of having a ‘bad biography’ and of not having fought with the partisans. After two days the mayor changed his mind and said ‘Deliver the authorization, it is not valid anymore.’ I refused to deliver and asked the Party secretary for help. After 1–2 months I finally took the TV set from the village shop” (Toçi 2013).

Possessing a radio or TV set was a question of social contacts and political privileges. It depended on a ‘good’ or a ‘bad biography’ and it ultimately influenced social prestige within the community. Such an authorization was officially not required for radio receivers, but radios in village stores were rare goods and shop keepers kept lists with “porositë” (demands). The local interest in radio receivers was huge so that production could not cope with the number of requests. This scarcity was the second major problem and is recalled by Ndue Vatnikaj, who in the 1960’s was the seller in the only local village shop in his home village of Curraj i Epërm:

“The day the village was electrified, on 29.11.1969 the first 8 radios entered Curraj i Epërm. I took the radios from the shop and distributed them to the families. My grandfather was 89 years old; when I turned the radio on he was fascinated. He had never heard of anything like this before. It was a Chinese radio called ‘25 December’; this was the National Liberation Day whose 45th anniversary we celebrated back in 1969. They were produced in China on orders by the Albanian State. This was a symbolic act; a gift of the party to distribute a radio to those who were electrified on the occasion of the National Liberation Day. But I had a problem: I only had 8 radios for 200 families. Only after 5–6 months could I have a

new supply for the shop. Although the people were poor, they were saving money to buy a radio receiver. To listen to songs, news and music, they just wanted to listen...” (Vatnikaj 2015).

It was a general policy of the regime to provide party secretaries and ideologically compliant office-holders firstly with radios as a reward for their loyalty.

Media possessed a particular aura and a symbolic significance as it represented one’s family’s access to progress and modernity. Progress was often equalized with the directives of the Party and State leadership. This ideology – as represented in numerous documentary films, poetry and works of art – did not propagate a ruthless policy of fundamental change of the Albanian cultural landscape but rather favoured the idea of a smooth transition from the traditional world of the Albanian village towards a “socialist village”. This transitional process aimed at reconciliation with the values and morals of the traditional Albanian village and its social structures centred around the term “zëvendësim” (replacement). Images such as those of a shepherd with his sheep on the pasture, in his hand a battery driven transistor radio “Illiria”, were common to illustrate this peaceful coexistence of traditional worlds and modernity, which eventually aimed at blurring the boundaries between rural and urban life worlds.

Photographer Roland Tasho recalls that in the 1970s newly married couples from the villages went to the capital Tirana to spend their honeymoon there. Often these young couples promenaded through the streets with their battery-run “Illiria” as a “suitcase” or they displayed it prominently under their arms. This symbolic performance of a newly gained socio-economic status remained incomprehensible to the city dwellers and they often mocked these villagers who all-of-a-sudden had turned into “civilized people”. Roland Tasho, being from an established Tirana family was listening at that time to a radio receiver from the GDR in his living room. After the fall of the communist regime he bought an old “Illiria” radio at the tourist bazaar of Kruja: “as a relic and as a souvenir to remember the old times” he says.

The End of Media Authority and Media Nostalgia

Towards the end of the communist regime, particularly after 1985, the mythical construction of the unity of a “collective body” and the personalized party was dissolving rapidly. The reception of foreign radio and TV Channels was in constant augmentation. When RAI started its evening program, curtains were closed. Media no longer served the mythical purpose of binding together the leader, the party and its people. Media on the contrary contributed to deepen the shift between the party officials and the common population. Media became a virtual place of emancipation, a refuge which offered the possibility to escape the omnipresence of the party and prescribed collectivity. In this context the change in listeners’ attitudes can also be seen. While at the beginning of the media era, whole families had gathered in Albanian villages around the radio receiver practising “community reception”, “individual reception” was

prevailing since the 1980s. This fact gives account of a growing diversification of public media tastes according to gender, age and educational background.

A village teacher of Central Albania, who received his first “Orienton” radio back in 1968 for 11,000 Lek, which was then the price of a photo camera, recalls how radio and TV consumption related to social status and education:

“We were one of the most wealthy families in the village, we listened to refined popular music like Parashqevi Simaku because we had all finished school; those without school listened to songs with iso [polyphonic songs] or in the morning from 5 a.m. to 6 a.m., before going to work, to songs with clarinet or with *çifteli* [a plucked lute from North Albania] on Radio Tirana. On TV we watched RAI Uno a lot; we liked to hear light songs from San Remo, [and] we usually watched Italian channels after 10 p.m. with closed curtains. The Yugoslav channels were unreachable for us, as we had the mountains between their radio waves and us” (Toçi 2013).

As Lovell (2015) has argued for the case of Soviet Russia, radio history is difficult to write, as it relies on fragmented and unbalanced sources, and radio is an “inherently fleeting medium, extraordinary difficult to remember accurately and describe historically” (Lovell 2015: 6). If we try to refocus on Albania’s radio history through their audiences this means being confronted with “selective memory” processes. Albanians remember particular listening experiences, broadcasts, speakers, music titles, and at times forget about the ideological implications of these listening experiences. Older Albanians regularly cite radio’s role in providing positive models for emulation and setting high linguistic and cultural standards. As in the case of Soviet Russia studied by Lovell, they compare the communist period of broadcasting more often than not “favourably with the fragmented and undisciplined media system that replaced it” (Lovell 2015: 4). In some regions the idea of radio and TV as authoritative state controlled and non-pluralist medium survived up to the post-communist era. A couple from the Central Albanian mountain region of Shpati answered my question of their media consumption:

“We put on radio or TV only in the evening. Just news, nothing else, as we receive only ‘Tirana’ here. My husband says to me: Why do you turn it on – it is senseless. There is nothing to listen or to watch to. We only have the State Television and Radio, that’s it.” (Toçi 2015).

A discussion of the post-communist use of radio in Albania would be beyond the scope of this article; however it is worth mentioning here that broadcasting production, as well as the contexts of reception have been subjects of a further diversification linked to the privatization of the media sector. At the same time a nostalgia for radio use and radio objects from communist times is widespread. We might call this phenomenon, which inscribes into a wider communist nostalgia, as a “sentimentalization of media”. It is telling that for this radio nostalgia that many Albanians have kept

old radio or TV receivers, which are practically out of function, in cellars, gardens or lofts. This fact illustrates how the symbolic value of such media receivers has outlived their material value over time. The emotional bonds between the Albanians and their human technology, their “friends” and their “humans without a soul”, seems to be a lasting story, surviving even the change of political systems. Identification with them is at the same time part of a very personal love story and of an implicit transfiguration of the ancient regime. Looking at the materiality of “their” radio makes them recall the efforts undertaken, the sacrifices accepted, in order to become part of a prescribed vision of modernity, as Sokol, a retired electrician from Elbasan recalls:

“I started working in 1962, in 1964 I worked on the electrical installation in several newly built blocks in Librazhd, I was 15 years old. I worked more than was my duty and earned some extra money. From that money I bought a Polish Radio, which cost 5000 Lek, a monthly wage at that time. It was difficult: radios and bicycles needed to be registered, so that you could be controlled. The first thing I did when entering my own apartment was to put on the radio. You needed to make a sacrifice to have a radio” (Lolli 2013).

This nostalgic approach has now even entered public space: in Tirana a “Radio Bar” has recently opened exhibiting radio receivers from different times and contexts; a “Propaganda Hostel” welcomes its guests not only with the portraits of the dictators Mussolini, Hitler, Mao-Tse Tung and Enver Hoxha but also with a collection of nostalgic radio objects including the previously mentioned “25 December” model.

In summing up we can assert that the symbolic meaning of radio and television in Albania has shifted from communist times to post-communism significantly. One might even say that its meaning has reversed: while media in the 1950s and 1960s were predominantly considered as progressive symbolic tools of progress, social change and a party-led modernization, post-communism has turned radio and television into nostalgic objects, and material artefacts, recalling the times of Communism. A critical semiotic approach as well as a media historical inquiry taking into account the role of media archives as well as the traces broadcasting has left in collective cultural memory as proposed by Huhtamo and Parikka (2011), would probably assist us in disentangling the historical reasons for this current media nostalgia.

LIST OF REFERENCES

- Askew, K. and Wilk, R. R. (eds.) (2002) *The Anthropology of Media*, Malden and Oxford: Blackwell Publishers.
- Bazzocchi, C. (2004) *Dalle carceri di Enver Hoxha al liberalismo selvaggio, Interview with Fatos Lubonja*, Monte San Pietro: Il Ponte Editore.
- Çobani, A. (2010) *Ju flet Tirana... Histori, Kujtime, Personazhe nga RTSH* [Tirana is speaking... History, Memories and Personalities from RTSH], Tirana: Botimet Toena.
- Dayan, D. and Katz, E. (1992) *Media Events: The Live Broadcasting of History*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Dizdari, B. (2008) "23 Nëntor 1938: Themelohet Radio Tirana!" ["28 November 1938: Radio Tirana inaugurated!"] <http://www.arkivalajmeve.com/28-Nentor-1938-Themelohet-Radio-Tirana.137882/> (accessed 5 January, 2015).
- Falkenberg, K. (2005) *Radiohören - Zu einer Bewusstseinsgeschichte 1933–1950*, Haßfurt, Nürnberg: Hans Falkenberg/Institut für Alltagskultur.
- Ferguson, J. (1999) *Expectations of Modernity-Myths and Meanings of Urban Life on the Zambian Copperbelt*, Berkeley: University of California Press.
- Fickers, A. (2012) "Visibly audible. The radio dial as mediating interface", in T. Pinch and K. Bijsterveld (eds.) *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford: Oxford University Press: 411–439.
- Huhtamo, E. and Parikka, J. (eds.) (2011) *Media Archaeology – Approaches, Applications, and Implications*, Oakland: University of California Press.
- Këlliçi, S. (2003) *Historia e Radio-Televisionit Shqiptar (1938–1990)* [A History of the Albanian Radiotelevision 1938–1990], Tirana: Botim TPE.
- Logareci A. (1978) *The Albanians: Europe's forgotten survivors*. London: Gollancz.
- Lovell, S. (2015) *Russia in the Microphone Age: A History of Soviet Radio 1919–1970*, Oxford: Oxford University Press.
- Maço, M. (1979) *Si të përdorim dhe të mirëmbajmë televizorin* [How we use and maintain a television], Tirana: 8 Nëntori.
- MacLuhan, M. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill Book Company.
- Mikrokozmos (1945) *Nga Jeta e fshatit* [From Village Life], Tirana: Ismail Mal'Osmani Botonjës.
- Mihelj, S. (2013) "The Politics of Privatization: Television Entertainment and the Yugoslav Sixties", in A. E. Gorsuch and D. P. Koenker (eds.) *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*, Bloomington: Indiana University Press, 251–267.
- Morley, D. (1992) *Television, Audiences and Cultural Studies*, London: Routledge.
- Morley, D. (1995) "Television: Not So Much a Visual Medium, More a Visible Object", in Ch. Jenks (ed.) *Visual Culture*, London: Routledge: 170–189.
- PPSH Leaflet (c. 1971) *Elektrifikimi i fshatit* (The Electrification of the Village), Archival Source Biblioteka Kombëtare Sign. S80 29G.
- Razlogova, E. (2011) *The Listener's Voice – Early Radio and the American Public*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Interviews

- Topuz Kalo, Gjirokastra 31 March, 2015
 Sokol Lolli, Elbasan 21 March, 2013
 Piro Rebi, Stegopull, Lunxhëria 1 April, 2015
 Ligor and Vare Toçi, Valësh, Shpati 27 March, 2015

Pren Toçi, Valësh, Shpati 9 April, 2013

Roland Tasho, Tirana 4 March, 2013

Ndue Vatnikaj, Curraj (Tirana) 26 March, 2005

Екехард Пистрик

СЛУШАТИ „ЧОВЕКА БЕЗ ДУШЕ” – ОКВИР ЗА ИСТОРИЈУ
РАДИОДИФУЗИЈЕ У КОМУНИСТИЧКОЈ АЛБАНИЈИ СА
УСМЕРЕЊЕМ НА ПУБЛИКУ

(Резиме)

Намера рада јесте да развије нови приступ проучавања радиодифузије у комунизму изван двеју парадигми: радија као чистог пропагандног медија, и историје радија као институционалне историје. Уместо макро-историје „одозго“, овај прилог предлаже етнографски засновану микро-перспективу у правцима „студија слушашаштва” (Morley 1992), уз методе „усмене историје” и историјске „археологије медија” (Huhtamo and Parikka 2011). Испитују се вишеструке друштвене улоге које је радио имао за руралне заједнице у једном од најизолованијих комунистичких режима Источног блока – како у материјалном и симболичном смислу, тако и у погледу идеолошког садржаја његовог програма. Предложено је фокусирање на услове у којима је слушање радија било могуће, као и на ритуалност која је често пратила искуство слушања. У широј перспективи, радиодифузија и, генерално, употреба медија, биће разматране у светлости критичке антропологије развоја (Ferguson 1999), узимајући у обзир радиодифузију као есенцијалну особину уграђену у шире модернизацијске програме режима Енвера Хоџе.

Submitted August 20, 2016

Accepted for publication September 7, 2016

Original scientific paper

DOI:
UDK:

Улазак у Коларчеву задужбину: културна делатност и музичка публика

Сабина Хаџибулић¹
Академија града Обоа / Туркуа

Апстракт

Неприкосновеној репутацији коју је у читавом региону стекла Задужбина Илије Милосављевића Коларца (позната још и под именом Коларчева задужбина) у Београду (основана 1878. године) допринели су квалитет и разноврсност програма, очување традиције и подстицај за нове идеје у свим доменима уметности и науке. Музичка понуда Коларчеве задужбине жанровски је веома разнолика и богата. Рад је усмерен на анализу профила музичке публике која посећује концерте у Великој дворани кроз приказ њених основних социо-демографских особина и музичких активности.

Кључне речи

Коларчева задужбина, културна делатност, програм, музичка публика

Увод

Задужбина Илије Милосављевића Коларца² је основана 1878. године, у време развоја најзначајнијих модерних културних институција Србије.³ Квалитет и разноврсност програма, препознавање важних тема у актуелном времену, као и очување старих и подстицање нових идеја у готово свим доменима уметности и науке допринели су неприкосновеној репутацији ове институције у читавом региону. Гостовања најзначајнијих имена из света културе и атрактивност програма њена су препознатљива обележја. Дугогодишњом континуираном културном делатношћу однеговала је као своју публику читав низ генерација. Треба рећи да Коларчева задужбина⁴ годинама организује и бесплатан музички програм омогућавајући приступ публици која има културне потребе, али не и финансијску могућност да их задовољи. И поред свега, значајнији академски покушаји да се анализира рад ове институције и, посебно, њена публика, нису до сада учињени.

¹ sabina.hadzibulic@abo.fi

² Током периода социјализма ова институција је носила име Коларчев народни универзитет.

³ Овде првенствено мислим на Народну библиотеку Србије (1832), Народни музеј (1844) и Народно позориште (1868).

⁴ У даљем тексту биће коришћен овај, популарнији и чешће коришћени назив.

Овај текст представља стога пионирски корак и, као такав, тек почетак опсежније анализе која би требало да буде реализована у домаћој и широј академској заједници. Предмет рада су културна делатност и музичка публика Коларчеве задужбине. Основни циљ рада је да пружи увид у делатност ове институције кроз приказ историје Коларчеве задужбине и опис делатности различитих департмана, тзв. центара, у чијој је надлежности организација културног програма. Посебан акценат је стављен на анализу рада и програма Центра за музику у периоду од 2000. до 2009. године.⁵ Исто тако, рад тежи да представи профил публике која посећује концерте у Великој дворани Коларчеве задужбине приказом њених основних социо-демографских особина и музичких активности.⁶ Музичка публика Велике дворане сматра се релевантним избором управо зато што се 80% целокупног музичког програма Коларчеве задужбине реализује у поменутом простору.⁷ Додатно, профил музичке публике је употпуњен приказом њеног односа према музици и самој институцији.

Овај рад се заснива, пре свега, на анализи постојећих извора података, који укључују стручне радове и годишње извештаје о раду Коларчеве задужбине у периоду од 2000. до 2009. године.⁸ У обзир су узете и бројне публикације као део медијске промоције музичког програма институције.⁹ Подаци о музичкој публици Велике дворане прикупљени су 2010. године током шест концерата, и то три солистичка, два оркестарска и једног камерног.¹⁰ Теренско прикупљање података изведено је применом упитника и интервјуа.¹¹

⁵ Ради се о временском периоду који је претходио теренском прикупљању података као саставном делу докторског истраживања Културна партиципација и музички укус музичке публике Коларчеве задужбине – студија случаја, одбрањеног на Катедри за социологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, на коме је ауторка овог текста тада радила. Десетогодишњи период се, према одредницама методологије социолошких истраживања, може сматрати релевантним и валидним историјским оквиром у истраживањима ове врсте.

⁶ Додатна објашњења овог појма дата су у наставку овог текста.

⁷ Статистички приказ броја концерата реализованих у десет сезона следи у наставку рада.

⁸ Поменути извештаји обухватају уводник као сажетак и осврт на годишњу делатност (уз приказ појединих музичких критика објављених у домаћој штампи) и прегледе целокупног програма изведеног у периоду од 1. јануара до 31. децембра током сваке године са листом извођача, програма и простора изведбе. Преглед програма у организацији Центра за музику обухвата и број посетилаца према сваком одржаном циклусу.

⁹ То подразумева програмске књижице, појединачне програмске проспекте, огласе у новинама и часописима, плакате и рекламе, као и званичну веб страну поменуте институције.

¹⁰ Детаљнији подаци о овим концертима дати су касније, у делу о музичкој публици Коларчеве задужбине.

¹¹ Упитник обухвата 46 питања отвореног и затвореног типа, тј. питања без понуђених одговора и са њима. Циљ питања у упитнику је стицање увида у социо-демографске особине представника музичке публике, њихову приватну и јавну културну партиципацију, те поседовање културних добара. Структурисани интервјуи су током паузе вођени са 30 чланова публике различитог социо-демографског профила. Базирани су на 10 отворених питања, уз могућност додатних коментара и опсервација. Интервјуима сам желела да сазнам више о личном односу представника публике према музици, разлозима за слушање музике, начину на који она утиче на њихово социјално окружење и, најзад, разлозима доласка у Коларчеву задужбину.

О настанку и историји Коларчеве задужбине

Коларчева задужбина је основана према последњој жељи Илије Милосављевића Коларца (1800–1878), српског трговца пореклом из Колара надомак Смедерева. Након завршене основне школе и трговачке праксе, самостални посао покреће у Београду отварањем своје прве радње. Трговачку делатност даље развија у Панчеву, где са супругом проводи готово три деценије. Тада први пут испољава интересовање за књижевност и просвету финансијски помажући превод и штампу Грофа од Монте Христа Александра Диме (1854). Након смрти супруге, Милосављевић се враћа у Београд (1856) и ту остаје до краја живота. Године 1861. одлучује да оснује Књижевни фонд и тиме своју финансијску помоћ, до тада спорадичну, претвори у редован и систематски допринос српској култури. Исте године је прилогом помогао и оснивање Српске правне академије у Новом Саду. У писму истакнутим интелектуалцима тога времена Милосављевић каже:

„Ја сам се решио да од мојих прихода, докле живим, издајем по сто дуката ћесарских годишње на потпору наше књижевности у циљу: да се у српској омладини и народу пробуде и утврде чувства чесности и родољубја, и да се развију разна полезна знања” (И. М. Коларац, 1861).

До 1874. године помогао је објављивање 42 дела, међу којима је највише било превода (Задужбина Илије М. Коларца 2015, интернет извор), али и многе часописе.¹² Само годину дана пре смрти (1877), Милосављевић је тестаментом сав свој иметак, осим неколико издвојених мањих поклона, „завештао на корист српског народа” (Тестамент И. М. Коларца 1877: 3) у циљу ширења културе и науке. Његова жеља је, пре свега, била да постојећи Књижевни фонд „вечито остане” испуњавајући „најпрече народне потребе у књижевности” (исто: 3). Уз то, требало је од прихода са имања основати фонд из којег ће се временом подићи српски универзитет као допуна постојећем универзитетском образовању.

„Ја желим да ове моје наредбе остану непромењене док је Српства и Србије, и да не може ове моје наредбе преиначавати ни закон, ни власти државне, ни ма ко други. Остављам аманет ученим патриотима Србима који ће одборници бивати, да овај аманет сачувају кроз сва времена, и да се старају кроз сва времена ове фондове у добром стању одржати, и с њима у границама овог тестаamenta тако употребљене чинити, како ће народ српски највише користи имати” (исто: 5).

Коларчева задужбина се развијала кроз три различите фазе (Задужбина Илије М. Коларца 2015, интернет извор). Прва фаза (1878–1886) представља период у којем се тумачио и оспоравао Милосављевићев

¹² Неки од њих су *Вила*, *Невен*, *Српски књижевни гласник*, *Мисао*, *Књижевни север*, *Босанска вила* и др.

тестамент. У другој фази (1886–1912) организована су оба фонда, па је Књижевни фонд тада објавио 113 дела. Трећа фаза започиње када је вредност имања нарасла до цифре коју је Милосављевић тестаментом одредио као почетни капитал за оснивање универзитета. Тада је и откупљено земљиште и подигнута данашња зграда Коларчеве задужбине у Београду као коначна локација новоформираног Коларчевог Народног универзитета (1932).¹³ Први концерт је одржан 4. фебруара 1932. године промовисањем Велике дворане, а зграда свечано отворена нешто касније у октобру.¹⁴ Остатак простора изграђен је након тога.

Програмски оквир Коларчеве задужбине дефинисао је Александар Белић, који је на челу Одбора Коларчеве задужбине био од оснивања до 1941. године. Основни принцип рада, којем је Задужбина верна и данас, јесте отвореност за људе различитог социјалног порекла, узраста и нивоа образовања. Кроз систематске курсеве и појединачна предавања пружано је формално образовање, али су и представљана нова научна достигнућа, те популаризована постојећа. С постепеним развијањем делатности оформљене су слободне катедре на којима је радио велики број предавача. Временом су студије организоване у Одсек за природне и егзактне науке, Одсек за привреду и право, те Одсек за историјско-филолошке науке са уметношћу и филозофијом. Исто тако, организовани су и курсеви за пољопривреднике, занатлије, трговце и чиновнике.

Након Другог светског рата Коларчева задужбина се временом из Београда проширила по целој земљи, а упоредо неговала везу са осталим институцијама истог профила размењујући програме и предаваче. Од 2013. године Коларчева задужбина има статус установе културе од националног значаја.

Културна делатност Коларчеве задужбине

Коларчева задужбина данас располаже простором који обухвата Велику дворану (883 седишта), Малу салу (200 седишта), Салу „Јосиф Панчић” (100 седишта), Музичку галерију (80 седишта), Салу „Милан Грол“ (50 седишта), 16 учионица (10 до 20 седишта), ликовну галерију (са продајним делом), књижару „Александар Белић”, библиотеку и три хола. Згради припадају још и атељеи, али и клуб-ресторан.¹⁵

Делатност задужбине се данас одвија кроз четири различита центра, и то: Центра за музику, Центра за предавачку делатност, галерију и библиотеку, Центра за наставу страних језика и Центра за издавачку

¹³ Ваља напоменути да постоји разлика између појмова Коларчева задужбина и Коларчев народни универзитет. Први се односи на читаву Милосављевићеву заоставштину и, у том смислу, обухвата оба фонда и, касније, Коларчев Народни универзитет. Други реферира искључиво на институцију основану 1932. године.

¹⁴ Архитекта здања Коларчеве задужбине Петар Бајаловић применио је најсавременија научна сазнања у креирању и конструкцији Велике дворане. Отуд се она и данас сматра једном од најакустичнијих сала у Београду.

¹⁵ Простор је изузетно технички опремљен, а намењен је форматски различитим програмима. Техничку опрему Коларчеве задужбине, између осталог, чине: главна и задња бина (шкољка), 4 клавира, 3 чембала, тонски студио, преносиво озвучење, опрема за различите пројекције, опрема за постављање изложбених експоната и др.

делатност и књижару „Александар Белић”. Рад у оквиру набројаних центара остварује се кроз тзв. катедре, музичке циклусе, језичке групе, али и изложбе, инвентарне јединице и штампана издања.

Центар за музику

Центар за музику је основан 1. октобра 1979. године с циљем да шири и пропагира музичку културу у Београду. Програм овог Центра се изводи у просторима Велике дворане и Музичке галерије. Као нови простор, Музичка галерија је промовисана почетком 1985. године.

Програм Центра за музику се одвија преко три групе организатора. Пре свега, то су концерти организовани од стране самог Центра за музику. Затим, концерти организовани према споразуму са Градским секретаријатом за културу и Министарством за културу Републике Србије. Посебну групу чине остали програми, који се везују за многобројне различите појединачне организаторе.

Детаљним увидом у музички програм Коларчеве задужбине могуће је закључити да програм није организован жанровски. Често се на једном концерту изводи жанровски различита музика.¹⁶ Анализа показује да су на репертоару присутни жанрови од класичне, преко џеза и блуза, популарне, па до *world music*, староградске и народне изворне музике. Због тога је статистички преглед броја концерата одржаних у Великој дворани и Музичкој галерији у периоду од 2000. до 2009. године састављен према групи организатора сваког концерта (видети Табелу).

Услед постојања различитих група организатора музичког програма онемогућено је прикупљање и приказивање података о укупном годишњем броју посетилаца концерата у Великој дворани и Музичкој галерији. Наиме, идеја Центра за музику је да сваки појединачни организатор води евиденцију о броју посетилаца концерата које организује. Тако Центар за музику поседује искључиво податке о броју посетилаца на концертима у сопственој организацији. На основу тих података могуће је закључити да је просечан број посетилаца на концерту у Великој дворани током десет година био 510, док просечан број посетилаца концерта у Музичкој галерији износи 59.

Концерти у организацији самог Центра за музику одвијају се према издвојеним целинама, тзв. циклусима, чији је број био различит током година.¹⁷ У десетогодишњем периоду обухватао је осам (2004), девет (2000, 2002, 2003), десет (2001, 2005, 2006, 2007, 2009), односно једанаест циклуса (2008). Програм је остварен кроз циклусе: *Великани музичке сцене*, *Звезде у успону*, *Променадни концерт*, *Музичка радионица*, *Сусрет*

¹⁶ У прилог томе најилустративнији су концерти Београдске филхармоније, која све чешће поред класичне изводи примењену и популарну музику.

¹⁷ У истраженом временском периоду је за креирање програма ових циклуса заслужна музичка уредница Мирјана Лазаревић. У реализацији јој помажу руководиоца Центра за музику Вера Стојановић, заменик руководиоца Милош Тадић и секретари и организатори програма Ксенија Билић и Александар Угарковић.

са уметницима, Резервисано за, У сарадњи са, Одабрани за одабране, Београдска школа гитаре, Музичка предавања, Јубилеји, Концерт с поводом, *World Music*, Светски Дан музике, Хуманитарни концерти, Из наше продукције, Резервисано за дуваче, Свет флауте и Осврт на XX век.

У Великој дворани се одржавају искључиво концерти циклуса *Великани музичке сцене*, *Звезде у успону*, *World Music* и *Променадни концерти*. Концерти циклуса *Музичка радионица*, *Сусрет са уметником*, *Резервисано за*, *Београдска школа гитаре* и *Музичка предавања*, *Резервисано за дуваче* и *Осврт на XX век* одржавају се у Музичкој галерији. Остали наведени циклуси остварују се у оба поменута простора.

Без намере да се програм у организацији Центра за музику разматра према квалитету, могуће је констатовати да су поједини циклуси атрактивнији листом и програмом извођача, те свакако посећенији у односу на друге. Тиме су се неки издвојили и постали заштитни знак Коларчеве задужбине. То су, пре свега, циклуси *Великани музичке сцене* и *World Music*. Неки од извођача који су наступили у циклусу Великани музичке сцене јесу Јевгениј Кисин (Евгений Кисин клавира), Дмитриј Хворостовски (Дмитрий Хворостовский баритон), Џулијан Рахлин (Julian Rachlin, виолина), Кжиштоф Пендереcki (Krzysztof Penderecki, композитор/диригент), Михаил Плетњов (Михаил Плетнёв, клавира), Вадим Рјепин (Вадим Рэпин, виолина), Борис Березовски (Борис Березовский, клавира), Аркадиј Володос (Аркадий Володосъ, клавира), Џон Вилијамс (John Williams, гитара), Николај Знајдер (Nikolaj Znaider, виолина), Фазил Сај (Fazıl Say, клавира), Стефан Миленковић (виолина), Наташа Вељковић (клавира), Кемал Гекић (клавира) и Александар Маџар (клавира). У склопу циклуса *World Music* наступили су, између осталих, Јаша Либерман (Jascha Lieberman, виолина/виола), Роби Лакатош (Roby Lakatos, виолина), Пако Пења (Paco Peña, гитара), Дијего Ел Сегала (Diego Ramón Jiménez Salazar, познат као El Cigala, вокал) и други.

У свакој посматраној концертној сезони Велика дворана је коришћена и по споразуму са Градским секретаријатом за културу и Министарством за културу Републике Србије, и то за потребе институција (Београдска филхармонија, Југоконцерт¹⁸, Музичка омладина, Ансамбл народних песама и игара Коло), фестивала (Београдски џез фестивал, Београдске музичке свечаности, Београдски летњи фестивал, Guitar Art фестивал) и различитих појединачних концерата и приредби (Светосимеоновска академија, хуманитарни концерти и др.). Велика дворана и Музичка галерија је коришћена и за потребе појединачних организатора, пре свега музичке продукције РТБ-а (концерти, снимања и пробе), али и концерте многобројних музичких школа, културно-уметничких друштава, Београдске филхармоније, научних института, задужбина, те појединачних извођача, ансамбала и хорава.

Поред поменутих централних активности, овај Центар организовао је и индивидуалну наставу виолине за све узрасте у оквиру Отвореног универзитета, што се одвијало у сарадњи са Виолинским студиом профе-

¹⁸ Установа за музичко-сценску делатност Југоконцерт је 2014. године ушла у ликвидацију, а наследио ју је Центар београдских фестивала (ЦЕБЕФ); видети: www.cebef.rs (прим. ур.).

сора Дејана Михаиловића (1932–2016).

Остале делатности Коларчеве задужбине

Програм Центра за предавачку делатност је организован преко осамнаест предавачких јединица, тзв. катедара, намењених различитим областима науке и уметности. Програм се остварује кроз циклусе и појединачна предавања, књижевне вечери и академије, разговоре и дискусије, научне и књижевне симпозијуме и семинаре. Број програмских јединица изведених у десетогодишњем периоду (2000–2009) износи 2.383, а укупан број посетилаца је 342.044. Највише програма је реализовано у Малој сали (2.223), док Велика дворана и Сала „Јосиф Панчић” бележе једнак број програма (81). Очекивано, број посетилаца је највиши у Малој сали (285.281).

Поменутом Центру припада и Галерија, која програм остварује кроз самосталне, годишње и продајне изложбе. У десет обухваћених сезона реализоване су 153 изложбе. Укупан број посетилаца износи 199.456. Део овог програма изводи се и у Музичкој галерији, која бележи 29 реализованих изложби у истом периоду. Број посетилаца није регистрован.

Центар за наставу страних језика постоји 82 године.¹⁹ У десетогодишњем периоду овај Центар је омогућио учење десет језика на различитим нивоима језичке оспособљености.²⁰ Од 2008. године Центар два пута годишње објављује електронски часопис *Коларијум*. Подаци показују да је укупан број полазника курсева језика у истраженом периоду 19.734. Број језичких група у којима се организовала настава је 2.053. На годишњем нивоу, број група се креће од 159 (2008) до 297 (2001).

Центар за издавачку делатност свој рад првенствено заснива на објављивању уџбеника и приручника за учење страних језика, који се углавном користе на течајевима страних језика у Центру за наставу страних језика. Поменути центар пружа и графичке услуге које прате програме задужбине, али и штампа различите пригодне материјале.²¹ Број нових издања није велики, а обавезно обухвата Извештаје о раду Коларчеве задужбине. У десет сезона, поред поменуте публикације, издато је и петнаест нових издања, двадесет поновљених и један зборник.

Сви наслови у издању Коларчеве задужбине могу се набавити у књижари „Александар Белић”, чија је делатност оријентисана ка филолошко-лингвистичкој литератури, те носачима слике и звука.

¹⁹ Интересантан је податак да се у Коларчевој задужбини енглески језик учио и пре него што је основана Катедра за енглески језик и књижевност при Београдском универзитету. Мери Стенсфилд-Поповић предавала је енглески језик почетног, средњег и вишег нивоа, а касније била један од оснивача поменуте катедре. Она је и ауторка првог уџбеника енглеског језика са фонетском транскрипцијом у нас, који је објављен између два светска рата управо у издању Коларчеве задужбине.

²⁰ То су: енглески, немачки, француски, италијански, шпански, руски, кинески, јапански, грчки и српски за странце.

²¹ То су плакати, позивнице, плакете, програми, календари, обележивачи, легитимације, уверења, блокови, визиткарте, меморандуми и друго.

Музичка публика Велике дворане

У најопштијем смислу, појам публика се односи на примаоце порука без обзира на то да ли се ради о слушаоцима, гледаоцима, читаоцима, независно од природе медија преко којих се одвија комуникацијски процес или од садржаја порука (Abercrombie and Longhurst 1998). Како наводи Томић (2003: 129-131), публика је као друштвени феномен, била институционализована још у античко време са својим обичајима, правилима и очекивањима у погледу места, времена и садржаја радње. Заузимала је аудиторијум са којег се директно могла посматрати представа, била је у сталној интеракцији са живим извођачима и тако је чинила потенцијални колективитет који дели заједнички *background* (према: исто: 129, овај појам се односи на заједничко интересовање, у овом случају за музику) и заједнички доживљај.

Није тешко закључити да ове одлике кореспондирају са одликама данашње тзв. једноставне публике. Она се, према Костићу (Костић 1982: 130–135), дефинише као социјални агрегат или скуп личности које су повезане физичком близином, али међу којима нема реципрочних комуникација или су оне слабе. Повезује их привремени интерес (слушање концерта, гледање представе и сл.) и својевољно приступају групи да би присуствовале чину о којем су претходно обавештене. Врста једноставне публике и њено понашање зависе од врсте изведбе којој присуствује.²²

Према својим основним обележјима, музичка публика Коларчеве задужбине у испитиваном временском периоду јесте једноставна публика. У овом истраживању то је публика са шест концерата из три различите групе организатора (по два из сваке групе), изведених током јуна месеца у концертној сезони 2010. године.²³ Узорак је формиран методом случајног избора испитаника, који омогућава објективно оцењивање поузданости закључка о популацији. Употребљен је, избором сваког десетог члана публике приликом уласка у предворје Задужбине, подтип систематског узорка, који чини 150 испитаника.²⁴ Разговори су вођени током паузе. Реакције испитаника су се кретале од одбијања и неповерења до

²² На пример, понашање публике једне спортске утакмице и публике концерта класичне музике није исто, иако су обе по суштинским одликама јединоставна публика.

²³ То су следећи концерти: Центар за музику: циклус *У сарадњи са* – Криштина Бранко, фадо, 10. јун; циклус *Променадни концерти*, Коларчев подијум камерне музике – Клавирски дуо Теа Димитријевић и Дејан Суботић, 13. јун. Према споразуму са Градским секретаријатом за културу и Министарством за културу Републике Србије: Станиши у част – Београдско врело, 12. јун; Концерт ансамбла народних песама и игара Коло, 15. јун. Различити појединачни организатори: Београдска филхармонија, 11. јун; Тамара Никезић, вокална солисткиња, 14. јун.

²⁴ Уколико изабрани десети члан публике није желео да учествује, биран је следећи у низу. Ако се узме у обзир да је просечан број слушалаца у Великој дворани по концерту 510 (податак дат раније у тексту), онда узорак од 150 људи чини готово једну трећину публике по концерту. За истраживање овог типа (које се у потпуности ослања на једног истраживача и ограничено је многим другим факторима), такав узорак се сматра релевантним и валидним према начелима методологије социолошких истраживања.

прихватања са жељом да се подржи истраживач, а показало се да су биле у складу са публиком одређених концерата.²⁵

У одељцима који следе биће приказане и анализирани социо-демографске особине, као и приватна и јавна музичка активност музичке публике Велике дворане Коларчеве задужбине.

Социо-демографске особине музичке публике

Захваљујући бројним истраживањима доказана је веза између учесталости учешћа у уметничким догађајима и старосне доби, образовања, материјалног стандарда, те пребивања у граду (е. г. DiMaggio & Useem 1978; DiMaggio & Ostrower 1990; Peterson и сар. 1996). Једно раније истраживање ауторке овог рада показало је да у публици Опере Народног позоришта у Београду преовлађује женска популација.²⁶ Сличне резултате доносе и друге светске студије једноставне музичке публике (е. г. Mann 1969, 1975; Gainer 1993; Kolb 2001). Додатно, жене чешће учествују у свим врстама уметничких активности, изузимајући посете концерата **цез** музике (Upright 2004: 5). Веће учешће жена у „леgitимној” културној активности редовно се запажа у истраживањима културне потрошње (преглед видети у Lizardo 2006). Публика Велике дворане следи овај профил, јер је са готово 73% чине жене.

У старосној структури публике преовлађују категорије најстаријих (61 и више година) и оних од 21 до 30 година са готово једнаким уделом од 28,7%, односно 28%. Очекиван је резултат да је најмлађа кохорта (до 20 година) и најмалобројнија (4,7%). Малобројна је и категорија испитаника од 31 до 40 година старости (8%), што се може повезати са животном доби у којој се интензивно гради каријера и ствара породица. Овакве животне прилике свакако утичу на слабију културну активност.

Чак 60,7% публике има високо образовање. Од тога, свега 1,4% има свршене магистарске студије, док 2% има титулу доктора наука. На другој страни истог континуума су они са завршеном основном школом (2,7%), односно садашњи средњошколци. Вишу стручну спрему има 8,7%, а још је више оних са завршеном средњом школом (28,7%). Највише високообразованих испитаника има међу најстаријим (24,6% од укупно 60,7% високообразованих), а најмање у категорији од 31 до 40 година.

У професионалној структури најбројнији су стручњаци²⁷ (56%), а затим следе средњеслојна занимања (23,3%), студенти и ученици (15,3%), радници (3,3%) и руководиоци (2%). Жене су бројније у свим категоријама занимања, а у категорији пензионера доминирају стручњаци (19,3% од 23,3%). Преовлађују лекари, како међу пензионерима, тако и међу

²⁵ Док је публика концерата у организацији Центра за музику и Београдске филхармоније показала отвореност и спремност за сарадњу, публика преосталих концерата је невољно прихватала упитнике и у разговору показивала резервисаност, чак и нетрпељивост.

²⁶ Ради се о истраживању Једно социолошко истраживање публике Опере Народног позоришта у Београду (2012), *Филозофија и друштво XXIII* (3), 295–312.

²⁷ Категорија стручњака се односи на високообразоване људе запослене у професијама које захтевају одговарајуће формално знање и вештине.

стручњацима генерално. За њима у подједнакој мери следе професори, правници, архитекте и инжењери. Уметника готово да нема, а удео професионалних музичара у узорку је занемарљив (око 3%). Како овај податак може изазвати сумњу услед задатог контекста истраживања, важно је рећи да се овде ради искључиво о онима којима је стварање и извођење музике једина професија од које привређују.²⁸ Један од разлога тако ниског броја професионалних музичара међу музичком публиком Коларчеве задужбине може бити њихов професионални ангажман, који им често не дозвољава да у вечерњим терминима присуствују концертима других извођача. Та ситуација може бити донекле изазвана и повременим осећањем презасићености музичким активностима, па услед тога слободно време радије проводе учешћем у другим културним активностима. Према непосредном искуству и сазнањима ауторке текста, музичари неретко имају професионалне афинитете, па селективно прате искључиво наступе врхунских извођача или слушају музичка дела која се изводе премијерно, или пак у ретким приликама.

Добијањем одговора на питање о материјалној потрошњи у претходној години (Чега сте, у току претходне године, морали да се одрекнете?) прикупљени су подаци о материјалном стандарду публике. Испоставило се да скоро сви испитаници (96%), према сопственој процени, припадају популацији са високим материјалним стандардом, те се у том смислу публика показала изузетно хомогеном.

Место становања није било предмет интересовања, јер се због специфичности ове публике може претпоставити да већински живи у Београду, односно да је број посетилаца из других места занемарљив и, за потребе истраживања, неважан.

Приватна музичка активност публике

Према резултатима истраживања из 2010. године, културне активности које се одвијају у дому испитаника, у приватном делу свакодневног живота, сматрају се истинским показатељем културе личности. Док се разлози и мотиви похађања јавних културних дешавања могу наћи и у социјалној презентацији, умрежавању и дружењу, дотле се активности у приватном животу везују искључиво за личне потребе и преференције самих потрошача. То је једна од најиндивидуалнијих форми понашања, којом се тежи да се сопствена личност аутентично употпуни и оплемени.

Пошто је у фокусу истраживања музичка публика, оправдано је упитати њене чланове управо о учесталости слушања музике код куће. Музика је данас доступна лакше и једноставније него икада раније. Она је део „предњег плана” и „позадина” свакодневног живота: као што слушају снимљену музику, људи је слушају и са радија, али и у позадини, као део

²⁸ Дакле, у ову категорију не улазе наставници и професори музике, академски истраживачи у музичком уметничком пољу, музички критичари и сви други културни радници који делују у свету музике; тачније, не улазе они који можда поседују музичко образовање и/или искуство у стварању и извођењу музике, али им то није главни извор прихода, односно, не баве се тиме професионално.

телевизијских програма и филмова (Bennett и сар. 2009: 76). Зато и не чуди што у музичкој публици Велике дворане нема оних који не слушају музику. Заправо, готово 90% њих чини то свакодневно, а осталих 10% неколико пута у недељи. Најрадије је слушају путем радија (90%), што потврђује бројне предности овог медија.²⁹ Исто тако, сазнајемо и да телевизија није кључни медиј за слушање и праћење музике, јер свега 5,3% публике то чини на тај начин.

Из разговора са испитаницима сазнали смо да их на слушање музике подстичу искључиво разлози емотивне природе, а крећу се од оних према којима је музика средство за поправљање расположења („Музика ме је одржала, њојзи хвала”, „Музика ми је често потребна, јер се тада осећам боље”, „Ја не знам шта бих без музике, увек ми треба”, „Музика ми најлакше буди осећања”), преко идеје да је музици место у свакој прилици („Увек – и када сам сама, и када сам с пријатељима”, „Музику слушам нон-стоп”, „Музика је општеприсутна; без пуно ангажмана може да се слуша у свакој прилици”), до тога да слушање музике често има катарзичан ефекат на самог слушаоца, па му тако дозвољава да лакше изрази тренутно расположење („Музику волим да слушам кад је неко весеље, славље, кад излазим у град или кад сам нерасположен да ме подигне”). Један од високообразованих пензионера у публици објаснио је да често слуша музику јер му она даје вољу за живот. Управо музика је заслужна за његово добро расположење и позитивну енергију; она може и до суза да га доведе. Нешто млађа високообразована испитаница, још увек у радном добу, сматра да јој расположење зависи од музике коју слуша. Добра музика у њој буди узвишене емоције и може да је усрећи. Заправо, уз музику се осећа потпуном и то објашњава њену интензивну потребу за слушањем музике.

Извесно је да изложеност музици испуњава и узбуђује испитанике. Доживљавају је као неизбежног сапутника у различитим животним ситуацијама, па су јој, без изузетка, дубоко привржени. Музика директно условљава њихово емотивно стање, па је несумњиво у овом случају можемо поимати и као форму емоционалног капитала.

Увиђајући огroman значај музике у животу испитаника, не чуди сазнање да музика у знатној мери одређује и њихово најближе социјално окружење. Тако неки испитаници сматрају да су им пријатељи с којима деле музичка интересовања посебно интересантни и важни („инспиративни су ми људи који музици прилазе на разне начине и знају зашто нешто слушају”, „музику сматрам делом општег образовања сваког човека, па ме сваки разговор са таквим људима подстиче”), док други мисле да склоност ка музици чак одређује и природу личности („имам пуно пријатеља с којима доста причам о музици. Важно ми је да их имам у окружењу, јер мислим да су то ведри људи, живи, духовити, радују се животу”). За млађег представника музичке публике, студента, музика је оно што га директно спаја са пријатељима. Све заједничке активности су

²⁹ Радио код куће има 97% публике (реч је о резултатима добијеним на основу истраживања из прве деценије XXI века; питање је да ли би поновљена испитивања у данашњем времену дала исте резултате; прим.ур.).

им везане за музику – заједно иду на концерте, слушају музику, прате дешавања у свету музике и често причају о томе. Слично, високообразована испитаница сматра да јој је изузетно значајно да утиске о музици подели са пријатељима. Разговоре о музици доживљава као опуштене сусрете са пријатељима током којих се забављају, али, уједно, и сазнају нешто ново и узбудљиво.

Музика узбуђује испитанике на много начина и тиме постаје неизоставан део личних склоности и преференција. На тај начин утиче и на избор пријатеља, јер односу пружа заједничку тачку и инспирацију за креирање заједничког времена. Многима је незаобилазна карика у успостављању и грађењу пријатељстава, па извесно служи и као форма друштвеног капитала.

Јавна музичка активност публике

И упркос разноврсној и богатој културној понуди града Београда,³⁰ музичка публика Велике дворане показала се овим истраживањем спроведеним 2010. године као изузетно хомогена у свим јавним културним активностима у дванаестомесечном периоду пре испитивања. Наиме, чак 95,3% публике је најрадије слушало концерте. Концертне активности убедљиво предјаче у избору свих испитаника. Тек 2% је радије ишло у биоскоп, а 1,7% у позориште. Дакле, могуће је закључити да се ради о изузетно хомогеној публици, коју везује аутентично интересовање за музику.

Водећи се резултатима појединих истраживања која су показала да су културне активности најчешће резултат специфичних околности, обавеза или ограничења а не личних преференција,³¹ желела сам да сазнам разлоге доласка публике на концерте у Коларчеву задужбину. Одговори су прилично униформни и могуће их је свести на свега три кључна разлога посете. Једни дају општија објашњења („то је увек музика”, „добар концерт”, „волим добру музику”, „најбоље је слушати музику уживо”), неки се обраћају конкретним извођачима („дошла сам да чујем Криштину Бранко уживо”, „ту сам због Београдске филхармоније”), а многи самој институцији. Један од високообразованих испитаника средње генерације је објаснио да је у Коларчеву задужбину дошао због музике, односно вокалне солисткиње коју је дуго желео да чује, а која је те вечери

³⁰ У 2010. години у Београду су, између осталог, грађанима биле доступне две оперске куће, балет, 14 позоришта (од тога пет дечијих), девет синефлекса, 41 музеј, али и мноштво концертних дворана различитих размера, библиотека, галерија, изложбених простора, спортских дворана и стадиона, културно-историјских споменика, археолошких налазишта и др.

³¹ Анализом података добијених путем дубинских интервјуа Лаир је доказао (Lahire 2004) да је већина најчешће културно активна јер прати некога (партнера, децу, пријатеље). Некада је разлог томе притисак који носи одређена ситуација, али одређене професионалне и школске околности. Понекад су оне одраз учтивости према другом и жеље да му се удовољи. Међу поменутих разлозима су и потреба за релаксацијом и пријемчивост одређеног културног догађаја, доступног без плаћања. Нешто другачије истраживање, које је спровела Апрајт (Upright 2004), показује да је утицај супружника пресудан у фреквенцији посећивања културних активности. Посебно је изражен у јавним културним активностима мушкараца, које су, као по правилу, условљене јавном културном активношћу њихових партнерки.

наступала у Великој дворани. Разговор је допунио позитивним утисцима о концерту, који ће му заувек остати у сећању. Нешто старији испитаник у пензији је свој долазак оправдао репутацијом саме Коларчеве задужбине. За њега она има све пожељне особине једне добре културне институције – у центру града је, афирмисана, добро медијски покривена, нуди богат и квалитетан програм, особље је љубазно, а приступ институцији је лак. Из наведених разлога, сваки је концерт у Коларчевој задужбини, без изузетка, за њега позитивно искуство.

Стечена сазнања о односу музичке публике Велике дворане према музици упућују на неколико закључака. Ови закључци се односе на временски период наших истраживања, то јест, на 2010. годину; могуће промене до времена објављивања овог рада нису овом приликом узете у обзир. Пре свега, ова публика има неподељено позитиван однос према музици – воли је и верна јој је како у приватности свога дома, тако и у јавним просторима. У том смислу је могуће посматрати ову публику као један релативно хомогени социјални агрегат. Учесталост слушања музике говори да њени представници музику доживљавају као важног животног сапутника. Она је у њиховим животима присутна свуда и увек. Са њима је кад се радују, плачу, кад су усамљени или желе да поделе осећања са другима. На том трагу се, како је већ речено, музика може разумети и као њихов емоционални капитал. Без обзира на животну доб, они несметано комуницирају са различитим нијансама свог емотивног регистра управо захваљујући музици. Природа те присне везе са музиком неминовно условљава и њихово свакодневно социјално окружење. Имати пријатеље за њих значи уживати у музици скупа, причати и делити утиске о њој. И коначно, када је фокус на јавној музичкој партиципацији, ова публика се поново показала униформном у својим активностима. Сваки долазак у Коларчеву задужбину је за њих јединствено искуство, јер поменута институција квалитетом свог програма, организацијом и посвећеним радом увек представља прави избор. Укратко, она је детерминирајући покретач њихове концертне активности.

Закључак

Коларчевој задужбини нас је привукао јединствени статус саме институције, као и веровање да њена публика, услед карактеристичне програмске понуде, поседује посебност вредну анализе. Основана као дар истинског родољуба, Коларчева задужбина је од самог настанка имала важну друштвену и културну улогу. Очит доказ у прилог томе је њена многострука делатност, која се кроз деценије постојања бранила и опстајала квалитетом и богатством програма који нуди. Проминентном статусу институције доприноси и основни принцип рада заснован на идеји отворености и приступа свим члановима друштва, без дистинкције према старости, образовању или класи.

Музички програм Коларчеве задужбине остварује се преко рада Центра за музику. Поред програма организованог директно од стране поменутог Центра, музичка делатност задужбине је допуњена програмом

организованим уз помоћ две различите веће групе организатора. Анализом десетогодишње музичке понуде могуће је закључити да је музички репертоар, жанровски врло разнолик и богат, понудио слушаоцима нека од врхунских извођачких имена данашњице.

Како се највећи део музичког програма одвија у Великој дворани, било је упутно ближе истражити управо публику овог простора. Анализа показује да су 2010. године њу претежно чиниле високообразоване припаднице женског пола стручњачких занимања и високог материјалног стандарда. Удео најстаријих и оних од 21 до 30 година старости је највећи и, уједно, изједначен. Истовремено, ово је публика која је аутентично, без изузетка, наклоњена музици. О томе говори интензивно свакодневно слушање музике код куће, али и одлазак на концерте као најчешћа јавна културна активност у години пре испитивања. Разлике не постоје ни у перцепцији значаја музике у њиховим животима. Она је нешто без чега се не може, без чега нема емоционалне експресије и садржајног пријатељства. На крају, у Коларчевој задужбини су музици ближи и посебно се радују доласку на то место, јер Задужбина поседује све пожељне особине једне угледне културне институције.

Иако је овај текст тек први покушај у научном приступу раду и публици Коларчеве задужбине, јасно је да је ова тема прикладна и нужна из много разлога. Питања која се овим почетком отварају су многобројна и ваљало би их анализирати са различитих становишта, а посебно са становишта временских периода када се истраживања врше. Поред научних, дубља анализа делатности Коларчеве задужбине и њене публике свакако може имати и много практичних импликација за креаторе локалне културне политике.

Табела 1. Број концерата изведених у Коларчевој задужбини (2000–2009)

Година	Концерти у организацији К. З.		Концерти по споразуму		Остали концерти		Укупно	
	В. Д.*	М. Г.**	В. Д.	М. Г.	В. Д.	М. Г.	В. Д.	М. Г.
2000	32	43	73	1	36	2	141	46
2001	34	50	103	2	44	3	181	55
2002	28	50	95	/	71	1	194	51
2003	27	30	102	/	72	4	201	34
2004	35	29	105	/	65	2	205	31
2005	27	30	102	/	71	4	200	34
2006	35	35	89	/	60	5	184	40
2007	38	36	75	/	66	/	179	36
2008	39	39	84	/	64	2	189	41
2009	43	32	76	/	70	/	189	32
Укупно	338	374	904	3	619	23	1.763	400

*В. Д. = Велика дворана Коларчеве задужбине

**М. Г. = Музичка галерија Коларчеве задужбине

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Архивска грађа

Илија Милосављевић Коларац (1861) Писмо господи Јовановићу, Јосимовићу, Панчићу, Ненадовићу и Џукићу, у Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2003. години, Београд: Чигоја штампа / Ilija Milosavljević Kolarac (1861) Pismo gospodi Jovanoviću, Josimoviću, Pančiću, Nenadoviću i Cukiću, u *Izveštaj o radu Kolarčeve zadužbine u 2003. godini*, Beograd: Čigoja štampa [A Letter to Gentlemen Jovanović, Josimović, Pančić, Nenadović and Cukić, in Report on Activities of the Kolarac Foundation in 2003].

Тестамент Илије Милосављевића Коларца (1877), < <http://www.kolarac.rs/o-zaduzbini/o-iliji-m-kolarcu> >, приступљено 15. 06. 2015 / Testament Ilije Milosavljevića Kolarca (1877), < <http://www.kolarac.rs/o-zaduzbini/o-iliji-m-kolarcu> >, pristupljeno 15. 06. 2015 [Ilija Milosavljević Kolarac's Last Will (1877), accessed 15 June, 2015].

Интернет стране

Задужбина Илије Милосављевића Коларца (2015), < <http://www.kolarac.rs/> >, приступљено 15. 06. 2015. / Zadužbina Ilije Milosavljevića Kolarca (2015), < <http://www.kolarac.rs/> >, pristupljeno 15. 06. 2015 (accessed 15 June, 2015).

Abercrombie, N. and Longhurst, B. (1998) *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*, London: SAGE.

Bennett, T., Savage, M., Silva, E., Warde, A., Gayo-Cal, M. и Wright, D. (2009) *Class, Culture, Distinction*, London: Routledge.

DiMaggio, P. and Useem, M. (1978) "Cultural Democracy in the Period of Cultural Expansion: The Social Composition of the Arts Audience in the United States", *Social Problems* 26: 179–197.

DiMaggio, P. and Ostrower, F. (1990) "Participation in the Arts by Black and White Americans", *Social Force* 68: 753–778.

Gainer, B. (1993) "The importance of gender to arts marketing", *Journal of Arts Management, Law and Society* 23(3): 240–252.

Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2000. години, Београд: Чигоја штампа. / *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2000. godini* [Report on Activities of the Ilija Milosavljević Kolarac Foundation in 2000], Beograd: Čigoja štampa.

Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2001. години, Београд: Чигоја штампа. / *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2001. godini* [Report on Activities of the Ilija Milosavljević Kolarac Foundation in 2001], Beograd: Čigoja štampa.

Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2002. години, Београд: Чигоја штампа. / *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2002. godini* [Report on Activities of the Ilija Milosavljević Kolarac Foundation in 2002], Beograd: Čigoja štampa.

Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2003. години, Београд: Чигоја штампа. / *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2003. godini* [Report on Activities of the Ilija Milosavljević Kolarac Foundation in 2003], Beograd: Čigoja štampa.

Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2004. години, Београд: Чигоја штампа. / *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2004. godini* [Report on Activities of the Ilija Milosavljević Kolarac Foundation in 2004], Beograd: Čigoja štampa.

Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2005. години, Београд: Чигоја штампа. / *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2005. godini* [Report on Activities of the Ilija Milosavljević Kolarac Foundation in 2005], Beograd: Čigoja štampa.

Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2006. години, Београд: Чигоја штампа. / *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2006. godini* [Report on Activities of the Ilija Milosavljević Kolarac Foundation in 2006], Beograd: Čigoja štampa.

- Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2007. години, Београд: Чигоја штампа. / *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2007. godini* [Report on Activities of the Ilija Milosavljević Kolarac Foundation in 2007], Beograd: Čigoja štampa.
- Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2008. години, Београд: Чигоја штампа. / *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2008. godini* [Report on Activities of the Ilija Milosavljević Kolarac Foundation in 2008], Beograd: Čigoja štampa.
- Извештај о раду Задужбине Илије Милосављевића Коларца у 2009. години, Београд: Чигоја штампа. / *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2009. godini* [Report on Activities of the Ilija Milosavljević Kolarac Foundation in 2009], Beograd: Čigoja štampa.
- Kolb, B. (2001) "The Decline of the Subscribers Base: A Study of the Philharmonia Orchestra Audience", *International Journal of Arts Management* 3 (2): 51–59.
- Костић, Ц. (1982) *Град и време: Основи социологије града*, Београд: Вук Караџић / Kostić, C. (1982) *Grad i vreme: Osnovi sociologije grada* [Town and City: the Basics of the Sociology of the City], Beograd: Vuk Karadžić.
- Lahire, B. (2004) *La culture des individus: Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris: La Decouverte.
- Lizardo, O. (2006) "The puzzle of women's 'highbrow' culture consumption: Integrating gender and work into Bourdieu's class theory of taste", *Poetics* 34: 1–23.
- Mann, P. H. (1969) *The Provincial Audience for Drama, Ballet and Opera*, University of Sheffield: Department of Sociological Studies.
- Mann, P. H. (1975) *The Audiences for Orchestral Concerts*, University of Sheffield: Department for Sociological Studies.
- Peterson, R. A., Sherkat D. E., Balfe, J. H. and Meyerson, R. (1996) *Arts and Audience Age: Effects of Age on Arts Participation in the United States: 1982–1992*, Santa Ana, California: National Endowment for the Arts, Seven Locks Press.
- Томић, З. (2003) *Комуникологија*, Београд: Чигоја штампа / Tomić, Z. (2003) *Komunikologija* [Communicology], Beograd: Čigoja štampa.
- Upright C. B. (2004) "Social Capital and Cultural Participation: Spousal Influences on Attendance at Arts Events", *Working Paper Series* 32: 2–33.

Sabina Hadžibulić

THE ENTRY TO KOLARAC FOUNDATION:
CULTURAL ACTIVITY AND MUSIC AUDIENCE*Summary*

The Foundation of Ilija Milosavljević Kolarac (also known as Kolarac Foundation; in Serbian: Kolarčeva zadužbina) was established simultaneously with the development of the most important modern cultural institutions in Serbia in the 19th century. The quality and diversity of the program, the ability to recognize important topics in the current time, as well as preservation of the old and encouragement of new ideas in almost all domains of art and science have contributed to its unquestionable reputation throughout the region. However, there have been no significant academic attempts to approach its work analytically and, in particular, its audience.

The aim of this paper is to give an overview of the work of Kolarac Foundation by presenting the origin and history of the institution, followed by an analysis of the program of all its activities in the first ten seasons of the new millennium. The central part of the paper is an analysis of its cultural activity in the given period. Finally, by using empirical data, the music audience of Great Hall (Velika Dvorana) of Kolarac Foundation is profiled through its basic socio-demographic characteristics and music practices.

The music audience mainly consisted of women, highly educated professionals with a high material standard. The share of the oldest and those from 21 to 30 years old is the highest and, at the same time, equal. This audience is authentically fond of music, with no exceptions at all. Its members listen to music on everyday basis, and they were attending concerts in the year before the investigation. They find music to be an inevitable part of their lives, and cannot imagine emotional expression or making friendships without it. Finally, they sincerely like coming to Kolarac Foundation since they find it to be a place that has all the positive treats of a good cultural institution.

Примљено 11. фебруара 2016.

Прихваћено за штампу 24. маја 2016.

Оригинални научни рад.

DOI:
UDK:

Интерпретация классических музыкальных произведений в польской и русской анимации как основа творческого диалога

Ольга Васильевна Бочкарева¹

Кафедра теории и методик музыкально-художественного воспитания,
ФГБОУ МПО Ярославский государственный педагогический университет,
Ярославль

Аннотация

Музыкальный анимационный фильм – это точка пересечения авторских миров – диалог музыканта и художника, это живой процесс визуальной интерпретации художественного образа музыкального произведения. Диалог режиссера анимационного фильма с ранее созданным композитором музыкальным шедевром может состояться только в том случае, если наблюдается интонационное «выравнивание» художественных и ценностных детерминант, родственного слияния личностных эмоциональных состояний.

Автор подчеркивает, что в художественном образе анимационного фильма оформляется внутренняя сущность „Я“ творца на основе выразительности, единства и соответствия цветовых, звуковых, пластических решений, сопряженных с глубокими обобщениями философского, культурологического, ценностно-смыслового характера. В статье приводятся примеры интерпретаций классических музыкальных шедевров в анимационных фильмах русских и польских кинематографистов.

Ключевые слова

творческий диалог, классическая музыка, анимационный фильм, художник, композитор, творческий процесс, художественный образ, интерпретация

Классическая музыка часто вдохновляет творцов иных видов искусства: художников, писателей и поэтов, актеров и режиссеров, дает толчок к новому прочтению художественного образа, вызывая отклик личностных ассоциаций. **В музыке, как во временном искусстве, действие проявляется через движение и развитие, организуемое ритмом.** Поэтому она привлекает хореографов, артистов балета, кинематографистов. Музыкальный образ может средствами разных видов искусства интерпретироваться в движении, в цвете, в слове, пластике и др. (Petrović, Milanković, Ačić 2012: 206–215). И цвет, и линия, и звук, и объем, и движение, и рифма, с одной стороны, изначально независимы в материале, с другой стороны, ритмически, интонационно, семантически зависимы друг от друга. Эти механизмы взаимодействия, диалога видов искусства

¹ OVBoshkareva@yandex.ru

человечество выработало на протяжении многих веков, именно они обеспечивают перекодировку художественного образа из звуковой протяженности в линейно-графическую, живописную, колористическую реальность. Н. Б. Мосусова особое внимание обращает на синтез искусств в оперном жанре, который „включает в себя не только оркестр и пение, но это – особый театр со своей историей, философией, воплощающей саму жизнь, где важно все: сцена, костюм, режиссура и хореография, (если существуют балетные номера в канве оперного спектакля)” (Мосусова 2016: 113). Синестезия в интерпретации полисенсорных и моносенсорных видов искусства позволяет выявить глубинные, подчас скрытые ценностные смыслы того или иного произведения. Синестезия, отходя от непосредственного сюжета, актуализирует процессы обобщения, символизации, ассоциации и др.

Воплощение художественного образа в музыкальном анимационном фильме связано с поиском синтеза композиторского „Я” и авторского „Я” художника-аниматора. В раскрытии темы и идеи произведения, насыщении их личностным смыслом и состоит сущность интерпретации музыкального образа. Е. Иванович, рассматривая музыкальное искусство и „как средство воспитания, и как инструмент для совершенствования бытия”, считает, что личностно-ценностный характер постижения музыкального образа формирует диалогический способ взаимодействия личности с окружающим миром, включающим в себя нравственно-этическую ценность, особую причастность к духовному видению мира (Иванович 2016: 74).

Создание анимационного фильма, объединяющего звук, цвет, пластику, предполагает философское осмысление искусства, нацеленного на экзистенциальный поиск своего места в мире, понимание ценности своего „Я” и „Я” Другого, видение своей неотделимости от мира с одной стороны, и одновременно своей противоположности миру, с другой.

„Я возвращаюсь в памяти в века,
Где мысль свершенная творила чудеса,
Сливаясь в единении с Гармонией Вселенной,
Она пророчески стремилась в небеса.

Она будила заревом денницы
И зажигала пламенем сердца,
Подобно сказочной жар-птице
Ее пытались ухватить всегда.

Мысль представала в облаченьи разном –
В разряде формул, выстроенных в ряд,
Иль в анфиладе звуков, возносящих к небу –
Везде она жила, являя миру,
Недосягаемый лик Истины
И Совершенства час“.

О. Бочкарева

Временная природа музыки и анимации позволяет создавать пространственно-временной континуум, явленный в художественном образе одновременно в звуке, цвете, пластике. Создатель анимационного фильма показывает в движении артефакты, которые существуют в культуре в статике: рисунок, фреска, икона, орнамент, кукла, предметы и др. Осмысление философских вопросов бытия, жизненных коллизий связано с возможностью трансформации сложной системы представлений и ассоциаций автора от прослушанного музыкального произведения. Выразительность художественного образа анимационного фильма зависит от единства и соответствия цветовых, звуковых, пространственно-временных, пластических решений, сопряженных с глубокими обобщениями философского, культурологического, ценностно-смыслового характера.

Музыкальный образ композитор выстраивает как „событие“ и оценку этого „события“, рождая „движение противочувствования“, „катарсис“ – неожиданное столкновение чувств, „метаморфоз“, „возвышение чувств“ (Л. С. Выготский). О. В. Бочкарева отмечает, что „выразительность является эстетической границей, которая фиксирует способ взаимоотношения 'внутреннее – внешнее'. Диалог с искусством невозможен вне выразительности, так как она является не только средством, но и целью творчества... Именно в диалоге с миром (культурой, природой, собственным внутренним 'Я', другими людьми) происходит расширение творческих возможностей, возрастание субъектности“ (Бочкарева 2013: 230). Художественное содержание оказывается полностью „невмещаемо“ в художественную форму, оно избыточно. Истинный смысл музыкального высказывания доносится как отзвук, как эхо. Требуется напряженное желание разгадать скрытый авторский подтекст, так как содержание образа всегда оказывается богаче непосредственно переданного звуко смысла и значения. Композитор выстраивает музыкальный образ по типу расширения. Происходит это за счет пунктирности очертаний образа, в котором сочетаются открытые и закрытые элементы моделирования. Закрытые элементы – это интонационные комплексы с фиксированными значениями, открытые элементы – это интонационные комплексы с ситуативными значениями, которые изменяются в зависимости от контекста. Именно в этом смысле можно говорить о том, что искусству присущ в известной степени принцип „нон финито“ (без конца, завершенная незавершенность образа; Ахизер 2006).

Проблема интерпретации музыкального образа в анимационном фильме решается кинематографистами по-разному, исходя из поставленных задач. Анализировались интерпретации наиболее известных произведений зарубежной классики разных эпох и художественных направлений: И. С. Баха, В. А. Моцарта, Э. Грига, Ф. Шопена, К. Сен-Санса, К. Дебюсси и произведения русских композиторов: Н. А. Римского-Корсакова, С. С. Прокофьева. Мы выделили несколько художественных критериев, позволяющих судить об адекватности визуализации музыки:

- уровень художественного воплощения и соответствия анимационного образа музыкальному образу;

- глубокие обобщения философского, культурологического, ценностно-смыслового характера, уровень символизации, широта ассоциативного ряда;
- соотношение музыкального и изобразительного образа по степени абстрактности – конкретности;
- решение проблемы традиции – новаторства;
- использование литературного нарратива как основы для проведения сюжетной линии музыкального фильма (для программных музыкальных сочинений);
- объединение фактов биографии композитора и его музыкальных произведений;
- рассмотрение проблемы „временность – вневременность“ модусов бытия личности в сопряжении реальной жизни и „продолжения себя“ в собственных творениях.

К первой группе фильмов можно отнести те произведения, авторы которых в большей степени отталкиваются от музыкального образа и находят его живописное реалистическое или абстрактное, более обобщенное изображение. Так, фильм *Фантазия* Уолта Диснея открывает музыка И. С. Баха, Токката и фуга d–moll (Walt Disney, *Fantasia*, 1940). При построении звуко-зрительного повествования создатели фильма, наряду с мультипликацией, вводят реальную съемку играющих музыкантов симфонического оркестра под управлением Л. Стоковского. Разноцветный луч прожектора попеременно, синхронно с музыкой показывает то одну, то другую оркестровые группы. Авторы используют разный масштаб изображения в кадре (общий план, крупный, средний), усиливая внимание к целому или отдельным деталям. Например, во время звучания струнной группы изображаются парящие в воздухе смычки. Мера и степень обобщения художественного образа в анимационном фильме во многом обусловлена его динамической природой. Движущееся изображение не может быть подробным, чаще оно освобождено от излишних деталей, предельно обобщено, или дано в контурах.

Совсем по-иному воплощен музыкальный образ Токкаты d-moll И. С. Баха (*J. S. Bach, Toccata d-moll*, режиссер Piotr Muogalski, 1994) польскими кинематографистами: он более обобщен, философичен. Звучит орган, и темное, мрачное пространство готического храма авторы постепенно „заливают“ теплым солнечным светом, который преобразует все вокруг: убранство собора, лица людей, заполняющих храм и т.д. Возвышающая человека музыка Баха устремляется к вершине собора – куполу храма, символизируя Гармонию Мироздания.

Решая проблему интерпретации музыки средствами художественной анимации, создатели фильмов в одних случаях акцентируют внимание на музыкальном образе, подбирая материал для его адекватного визуального воплощения, в других случаях, отталкиваются от нарратива, в том числе и литературного, послужившего основой для создания композитором программного сочинения. Такие фильмы мы условно отнесем ко второй группе.

В основе сюжета фильма *Сеча при Керженце* (режиссеры Ю. Норштейн и И. Иванов-Вано, 1971, музыка Н. А. Римского-Корсакова *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии*) лежит эпизод русской истории. Город Китеж был спасен от разорения татар по воле Божьей, он сделался невидимым, ушел под воды озера, и стал местом идеальной жизни по народным представлениям. Авторам удалось добиться предельного обобщения, изобразив конфликт двух противостоящих сил. Контраст цвета, контрапункт линий сделали возможным показ конфликта – основной движущей силы сюжета и его развития в этом анимационном фильме. Музыка печали и трагедии, в момент потерь на поле битвы, на скорбных лицах иконописи Ф. Грека в конце фильма сменяется на мажорный лад – изображения мира и труда на фресках С. Ушакова. Полифоничность, отражая сложный конфликт взаимодействия, позволила художникам сконструировать оригинальное решение пространственно-временной, цветовой, звуковой организации фильма.

Можно выделить и третью группу фильмов, в которых сочетаются биографическое повествование о композиторе и музыкальный материал, принадлежащий субъекту биографии. Так, студия М. И. Р. снимает анимационный цикл *Сказки старого пианино* о творчестве композиторов, начиная с 2005 года. В фильме *Четвертый апельсин* (режиссер Ю. Титова, 2011, музыка С. С. Прокофьева) авторы использовали автобиографическую повесть *Детство Прокофьева*, его эпистолярное наследие. Повествование от первого лица позволило авторам фильма создать атмосферу доверительного диалога. Фильм представлен как история жизни и творчества композитора, это взгляд взрослого человека, сохранившего в себе детство. Интерес вызывает и интерпретация образа апельсина, который сопровождает важные события биографии композитора. Возможно, это иносказательный образ солнца, радости, который лейтмотивом проходит через все творчество Прокофьева. Эту веру в жизнь, оптимизм, композитор сохранил до конца своей жизни, несмотря на все невзгоды и удары судьбы.

С 1989–1997 гг. польскими кинематографистами в студии анимационных фильмов TV Studio Filmów Animowanych (Познань) был создан цикл из 60 фильмов *Шедевры классической музыки в анимации* (*Miniatury Filmowe do Muzyki Klasycznej*). В цикле представлены фильмы на музыку А. Вивальди, И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, Ф. Шопена и других композиторов.

Рассмотрим круг основных проблем, которые решают создатели анимационных фильмов, обращаясь к широко известным классическим произведениям.

Постановка проблемы интерпретации классической музыки в анимационном фильме предполагает современное прочтение произведения. „Музыкальный анимационный фильм – это всегда авторская интерпретация музыки, решенная средствами изобразительного искусства в динамике движения“ (Бочкарева 2014: 79). Диалогический контекст анимационного фильма осознается в сочетании горизонтального и вертикального модусов бытия, частично пересекающихся жизненных траекторий разных поколений, проявляющихся в творческом опусе в соотношении „тра-

диция – новаторство“. Эта тенденция ярко претворяется в анимационных фильмах, посвященных творчеству В. А. Моцарта.

Музыка Моцарта является главным действующим лицом в нескольких фильмах: *Волшебная флейта*, увертюра к опере, Аллилуйя, Дивертисмент ре мажор, Ария королевы Ночи и др. В фильме *Волшебная флейта*, Увертюра, фрагмент (*Czarodziejski flet, uwertura, fragment*, режиссер Ryszard Kicza, 1991), созданного на основе музыки увертюры из оперы, аниматоры поднимают проблему творческого дара, пытаются понять феномен выдающихся музыкальных способностей Моцарта, которые проявились очень рано. Маленький Моцарт, путешествуя на листочке времени, получает в дар волшебную палочку. Волшебное звучание музыки оживляет все вокруг: старинный замок, античные фигуры и др. Магическая сила искусства сталкивается с реальностью: не все так безмятежно в музыке Моцарта. Отдельные визуальные детали: покосившийся рояль, полуразвалившийся замок и другие в сочетании с взволнованным характером музыки рождают ощущение тревоги за судьбу гения.

В светлом колорите выполнен фильм В. А. Моцарт, *Exsultate Jubilate Аллилуйя* (*W. A. Mozart, Exsultate Jubilate Alleluja*, режиссер Aleksandra Korejwo, 1991). Авторы фильма широко используют прием трансформации, свободно превращая бабочку в ангела, ангела в цветок и др. Утверждая идею целостности и концентричности мира, подчеркнутую музыкой ликования, вокальными юбилеями, мультипликаторы поют гимн жизни, творчеству, божеству.

Яркая театральность присуща фильму В. А. Моцарт, *Волшебная флейта*, Ария царицы Ночи (*W. A. Mozart, Czarodziejski flet. Aria Krolowej Nocy*, режиссеры Tadeusz Wicherek, Waldemar Szajkowski, 1991). Авторы фильма используют интересный прием обобщения через показ элемента, выстраивающего целое. Всего лишь одна деталь – кринолин юбки – и мы попадаем на сцену, где происходит действие спектакля. Выполненный в шаржевой манере мультипликационный фильм В. А. Моцарт, *Маленькая ночная серенада* (*W. A. Mozart, Mały Mozart Night Music. Rondo. Allegro*, режиссер Jacek Adamczak, 1993) поражает зрителей тонким юмором, яркими комедийными образами дирижера, оркестра и слушателей музыки Моцарта, будто подсмотренными автором в жизни, динамичным, вихревым движением музыки и разворачивающихся событий.

Сюжетная основа присуща мультипликационному фильму В. А. Моцарт, *Турецкий марш* (*W. A. Mozart. Marsh alla Turka*, режиссер Witold Giersz, 1993). Интересная деталь – руки дирижера – будто управляют всеми событиями, которые происходят в фильме: играет ли марш барабанщиков, движется ли отряд всадников, тоскует ли в замке турецкая княжна и др.

Проблема целостности бытия (особое „время – пространство“) личности в сопряжении со смыслом жизни и деятельности – это еще одна философская проблема, которая решается кинематографистами при создании анимационных фильмов.

В фильме *К Элизе, музыка Л. Бетховена* (*Dla Elise*, режиссер Jacek Kasprzycki, 1992) рассказана история человеческой жизни: девочки, девушки, женщины. Несомненно, перед нами героиня XIX века, об этом

говорит художественный язык фильма – рисунки выполнены в технике старинной гравюры – в черно-белой гамме. И лишь отдельные детали, воздушный шарик и брошка-цветок выполнены в цвете, контрапунктирующем друг другу: розовый – голубой, символика жизни и смерти. Автор показывает нам условный, вымышленный, но одновременно реальный мир, свободно конструируя оригинальный пространственно-временной континуум. Предельно концентрируя время – вся жизнь героини проходит за несколько минут звучания музыкальной пьесы – художник добивается глубокого символического обобщения – коловращения жизни и смерти.

Проблему „временность – вневременность“ модусов бытия личности в сопряжении реальной жизни и „продолжения себя“ в собственных творениях решают создатели анимационных фильмов, посвященных жизни и творчеству великого польского композитора Ф. Шопена.

Фильм Фридерик Шопен, Вальс *h-moll, op. 69, № 2* (*Fryderyk Chopin, Walc h-moll*, режиссер Walderman Szakowski, 1996) – это музыкальная биография, символическое обобщение жизни как образа дороги жизни, не случайно при первых звуках пьесы появляется образ композитора, едущего в карете. Эти два образа авторы фильма связывают, возможно, и потому, что страстным желанием Шопена было возвращение на родину, в горячо любимую им Польшу. Музыка вальса – это образ его музыки – Жорж Санд, это история любви, которая преображает человека, изменяя его жизнь и рождая вдохновение к творчеству.

Символическое значение художественного открытия, пробуждения творческих способностей человека поднимают авторы фильма *Фридерик Шопен, Вальс a-moll* (*Fryderyk Chopin, Walc a-moll*, режиссер Aniela Lubieniecka, 1996). Музыка, волшебная сила искусства в целом, подобно демиургу преобразует все вокруг – эта идея запечатлена в образе танцующей девушки, которая оживляет застывшие, омертвевшие формы, предметы. Авторы фильма используют символику противопоставления цвета: голубой, как символ созидания, и коричневый, как символ косности, инертности. Фильм *Фридерик Шопен, Фантазия-экспромт* (*Fryderyk Chopin, Fantazja – Impromptu*, режиссер Monika Marlini-Madej, 1995), музыка Шопена строится на контрасте черно-белого. Большие черные птицы ассоциируются с образом тревоги, смятения, душевного волнения, танцующая девушка в белом – образ красоты, чистоты. Черно-белый контраст подчеркивается сопоставлением белых клавиш и черного фрака рояля. Невольно в памяти ассоциативно всплывают строки из стихотворения Б. Пастернака *Импровизация* (Пастернак 2010: 34).

„Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клетот...“

Б. Пастернак

Авторы фильма сконцентрированы на сопряжении аудиальных и визуальных компонентов: „полетность“, „движение“. Все диалогично, все едино: мысль, танец, жизнь, полет, вдохновение.

Проблему бытия как интимной, особой формы мировидения, миро-восприятия, мирочувствования, миропонимания, связанной с духовной осью человека, проявлением красоты совершенства поднимает анимационный фильм *К. Сен-Санс, Лебедь* (*C. Saint-Saens, Łabędź*, режиссер Aleksandra Korejwo, 1990). Фильм зачаровывает зрителя пластическим решением: плавность линий, передающих движение не то лебедя, не то девушки в сочетании с необыкновенно чарующей по красоте мелодии, ассоциируется с известным хореографическим номером балетмейстера М. Фокина, специально поставленным для балерины Анны Павловой. Музыка символизирует красоту, выразительность, совершенство, ту высоту, до которой поднялся дух человеческий. Теплый, „бархатный“ голос виолончели, исполняет плавную, певучую мелодию на фоне спокойного, как гладь озера, аккомпанемента.

Анимационный фильм, обращенный к классическому музыкальному произведению, высвечивает и проблему проявления личностно своеобразного индивидуального творчества, его объективных и субъективных характеристик (стиля, манеры, техники) как возрастания креативности бытия.

Авторы фильма *В пещере горного короля*, музыка Э. Грига из сюиты *Пер Гюнт* (*E. Grieg, Suite Peer Gyunt. In the Hall of the Mountain King*, режиссер Witold Giersz, 1996) переносят на сказочную Норвегию с ее фьордами, отвесными скалами, великолепными морскими пейзажами, выполненными в технике акварели. Следуя за развитием музыкальной пьесы: усилением динамики, темпа, уплотнением фактуры, игрой тембровых красок оркестра, мультипликаторы выстраивают сказочный сюжет: герой фильма, напоминающий гнома, взбирается на гору, наблюдает шабаш слуг горного короля, который руководит дикой пляской.

В анимационных фильмах К. Дебюсси, *Движение, Арабеска* (*Claude Debussy, Movement, Arabeska*, режиссер Ewbzieta Kamienska, 1994) авторы выбирают живописное решение – перемещение абстрактных пятен, линий, трансформирующихся в геометрические формы – подчеркивая зыбкость, размытость музыкальной фактуры, ритмическую, гармоническую свободу изложения. Композиция фильма, не связанная сюжетом, диктует свои законы развития. Это многоцветие картины мира замечательно передано в стихотворении М. Волошина [Волошин, М. 2001: 266].

„Как мне близок и понятен
Этот мир – зеленый, синий,
Мир живых, прозрачных пятен
И упругих гибких линий“.

М. Волошин (Из цикла *Париж* 1902)

Воплощая индивидуальное представление о высшей гармонии и совершенстве, автор создает особое пространство – время, в котором обнаруживается существование художественной идеи, концентрирующей смысловое диалогическое отношение „музыка – анимация“. Художественный образ, как заданность творчества, объединяющая музыку и анимацию, определяет природу нового ценностного смыслопорождения.

Заключение

Таким образом, можно утверждать, что классические музыкальные шедевры часто вдохновляют мастеров разных видов искусства: художников, литераторов, хореографов, артистов балета и др. Музыкальный образ дает толчок к новому прочтению, вызывая отклик личностных ассоциаций. Средствами разных видов искусства музыкальный образ может интерпретироваться в цвете, в слове, пластике и др., которые с одной стороны, изначально независимы в материале, однако ритмически, интонационно, семантически зависимы друг от друга. Глубокий эмоциональный след, поток ассоциаций от прослушанного музыкального произведения часто является источником вдохновения для его интерпретации, воплощением в материале другого вида искусства. Выразительность художественного образа анимационного фильма зависит от единства и соответствия цветовых, пространственно-временных, пластических решений музыкальному образу, сопряженных с глубокими обобщениями философского, культурологического, ценностно-смыслового характера.

В анимационных фильмах проблема интерпретации классического музыкального произведения решается разными способами: через реалистическое, сюжетное или абстрактное, более обобщенное изображение. В одних случаях художники акцентируют внимание на художественном образе, подбирая материал для его адекватного визуального воплощения, в других случаях, отталкиваясь от литературного сюжета, послужившего основой для создания композитором программного сочинения. Можно выделить и группу фильмов, в которых сочетаются биографическое повествование о композиторе и музыкальный материал, принадлежащий субъекту биографии.

Рассматривая проблему адекватности визуализации классической музыки в анимационном творчестве польских и русских кинематографистов, можно утверждать, что художники создают фильмы, выявляя своеобразные особенности художественного стиля композитора и его эпохи, основываясь на собственном почерке творческой индивидуальности. Значимыми для интерпретации музыкальных классических шедевров в анимации являются следующие параметры: выразительность художественного образа и его соответствие музыкальному образу; глубокие обобщения философского, культурологического, ценностно-смыслового характера; уровень символизации, ассоциативности; соотношение музыкального и изобразительного образа по степени абстрактности – конкретности; решение проблемы традиции – новаторства; использование литературного нарратива как основы для проведения сюжетной линии музыкального фильма (для программных музыкальных сочинений); объединение фактов биографии композитора и его музыкальных произведений; рассмотрение проблемы „временность – вневременность“ модусов бытия личности в сопряжении реальной жизни и „продолжения себя“ в собственных творениях.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Ахиезер, С. (2008) *Труды* [Ahiezer, S. (2008) Works], Москва: Новый хронограф.
- Бочкарева, О. В. (2013) „Диалог как ценностно-смысловое творчество в музыкальной культуре“ [Bochkareva, O. (2013) “The Dialogue as the Value-Semantic Creativity in Musical Culture”], в В.В.Афанасьев (ред.) *Ярославский педагогический вестник* Т.1.– №2: 229–232.
- Бочкарева, О. В. (2014) „Диалогическая природа художественного образа в детском анимационном музыкальном фильме“ [Bochkareva, O. (2014) “The Dialogic Nature of the Artistic Expression in Children Musical Cartoon”], в В. В. Афанасьев (ред.) *Ярославский педагогический вестник* Т.2.– №4: 78–83.
- Волошин, М. (2001) „Цикл ‘Париж’“ [Voloshin, M. (2001) “Cycle Paris”] в В.А.Келдыш (ред.) *Русская литература рубежа веков (1890 – 1920)*, ИМЛИ РАН: Наследие.
- Йованович, Е. (2016) „Размышления о роли вокального педагога в сохранении навыков традиционного пения в современной время“ [Jovanović, J. (2016) “Thoughts about the Role of the Vocal Pedagogue in Safeguarding of the Traditional Singing Skills Nowadays”], в О. В. Бочкарева (науч. ред.) *Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: материалы I межд. науч.-практ. конф.*, Ярославль: РИО ЯГПУ: 70-76.
- Мосусова, Н. Б. (2016) „Обобщение опыта преподавания истории музыки в Белградском университете искусств“ [Mosusova, N. B. (2016) “Generalization of Experience in Teaching the History of Music at the Belgrade University of Arts”], в О. В. Бочкарева (науч. ред.) *Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: материалы I межд. науч.-практ. конф.*- Ярославль: РИО ЯГПУ: 112–114.
- Пастернак, Б. (2010) *Импровизация* [Pasternak, B. (2010) Improvisation], Избранное, Москва: ЭКСМО.
- Petrović, M., Milanković, V., Ačić, G. (2012) „Mjuzikl kao sredstvo integrativne nastave u muzičkoj pedagogiji“ [“A Musical as a Tool of Integrative Teaching Process in Musical Pedagogy”], у F. Hadžić (urednik). *Zbornik radova 8. Međunarodnog simpozija Muzika u društvu (8–11. Novembar 2012)*, Sarajevo: Muzikološko društvo Sarajevo i Muzička akademija u Sarajevu: 206–215.

Ol'ga Vasil'evna Bochkareva

THE INTERPRETATION OF CLASSICAL MUSIC IN POLISH AND
RUSSIAN ANIMATION AS A BASIS FOR CREATIVE DIALOGUE

Summary

Animated musical film, lying at the intersection of the two creative worlds and representing a dialogue between the musician and painter, is a living process of the visual interpretation of the artistic image of a musical work. A dialogue between the director of an animated film and the composer of a musical masterpiece can take place only if there is *intonational* (term used according to B. Asaf'ev's writing) “equalization” of the artistic and validation determinants of merger-related, personal, emotional states. The author emphasizes that within the artistic image of an animated film, the inner essence of the “I” is made on the basis of the artist's expression, the unity and consistency of color, sound, plastic solutions, coupled with deep philosophical generalizations, cultural, and value-semantic in their nature. The article provides examples of interpretations of classical music masterpieces in animated films by Russian and Polish filmmakers.

Получено 23.5. 2016.

Согласовано к печати 7. 9. 2016.

Обозревательная статья

DOI:
UDK:

Музикографија *Весника Јужнословенског певачког савеза* (1935–1938)*

Александар Васић¹
Музиколошки институт САНУ, Београд

Апстракт

Основан 1924. године, Јужнословенски певачки савез је преко једне деценије био без сопственога гласила. Марта 1935. покренут је *Весник ЛПС-а* и с прекидима је излазио до краја 1938. *Весник* је на првом месту доносио вести и прилоге из живота југословенских певачких друштава. Међутим, у том гласилу нашли су се и обимнији огледи о животу и раду домаћих музичара прошлости и садашњости, написи о техничким проблемима хорског певања, критичко-аналитички прикази хорских издања и др. У овој студији даје се анализа структуре, садржаја и идеолошке платформе овог часописа. Ово је прва научна студија посвећена овом гласилу, а праћена је и његовом потпуном библиографијом.

Кључне речи

Весник Јужнословенског певачког савеза, Миленко Живковић, Бранко М. Драгутиновић, Милоје Милојевић, српска музичка периодика – XX век

Године 1924. основан је Јужнословенски певачки савез. Више од једне деценије он није имао сопствено гласило. Ту улогу вршио је најпре часопис *Музика* (1928–1929), а потом *Гласник Музичког друштва Станковић* (од новембра 1929. до краја излажења прве серије часописа 1934). Та два часописа, а посебно *Гласник*, исцрпно су и темељно пратила рад Савеза. Кратковекост је обележје највећег дела међуратне српске музичке периодике, а њој се придружује и синкопираност излажења. Тако ће *Гласник Музичког друштва Станковић* пуне три године бити угашен (1935–1937). Тада је Јужнословенски певачки савез био приморан да се ослони на сопствене снаге и у марту 1935. покренуо је свој *Весник*.

Весник Јужнословенског певачког савеза излазио је од марта до 1935. до новембра 1936. После паузе од једанаест месеци почео је поново да излази у јануару 1938. Од марта до септембра те године није излазио, да би се завршни покушај одиграо од октобра до децембра 1938. После тога више није обнављан.

* Ова студија представља резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

¹ alvasic@mts.rs

Укупан број објављених свезака је двадесет четири: током 1935. изашло је осам свезака, у 1936. години једанаест, а 1938. пет бројева. Замишљен као месечник, *Весник* је неретко реализован као двоброј, троброј и четвороброј. Ни број страница унутар једне свеске не одаје стабилност: креће се од седам страница до тридесет две странице. Ипак, најчешћи обим јесте осам страница и заступљен је у осам бројева.

Први уредник био је композитор и музички критичар Миленко Живковић, у оно доба главни секретар Јужнословенског певачког савеза. У јануару 1936. на његово место дошао је диригент Милан Бајшански. Личност уредника мењана је у још три прилике: генерал у пензији Светислав Т. Симовић (јун 1936), Станиша К. Сеперовац, главни тајник Савеза (јануар 1938), и најпосле, Милан Вујин (од октобра 1938).

Избор назива за ову публикацију није био случајан. *Весник* је требало да буде гласник, а не широко постављен часопис. Основни циљ било је (међусобно) информисање о раду певачких жупа и хорова обједињених у Јужнословенском певачком савезу. Зато у овоме гласилу читамо о концертима и конгресима Савеза, пратимо позивања певача на претплату на издања ЈПС-а, зато се ређају пригодне беседе и текстови конкурса. *Весник* је драгоцен извор података о раду наших хорова и певачких друштава у годинама када су певачка друштва доживљавала озбиљну кризу, настојала и успевала да задрже статус значајних установа нашег музичког живота. Али да видимо да ли је *Весник* у потпуности остао само „обавештајни медиј”, и да ли се у овој збирци од стотину деветнаест чланака, колико износи укупна продукција овог гласника Јужнословенског певачког савеза, налазе и другачији музикографски састави. У овом раду занимаће нас и идеолошка платформа *Весника*. Пођимо од ње.

Часопис је отворен уводном речју уредништва (Uredništvo 1935). Познаваоци стила и уверења – енергично саопштених уверења – Миленка Живковића, овде ће препознати његов снажни глас. Две елоквентне странице ситнијег слога ове уводне речи имају само један циљ: да читаоце подсети, или, боље: опомену на значај Јужнословенског певачког савеза и на неопходност (музичког) јединства у Краљевини Југославији.

Озбиљно доведена у питање идеја заједничке југословенске државе, поготово после атентата на краља Александра Првог Карађорђевића, имала је да се брани и на подручју музике. Познато је да до краја постојања прве југословенске заједнице Хрватски пјевачки савез није пришао Јужнословенском певачком савезу.² То стално отворено питање оптерећивало је рад ЈПС-а, нарочито у иностранству, где се очекивала јединствена организација за целу државу.³

Миленко Живковић на почетку овог уводника одаје признање националним савезима – словеначком, хрватском и српском – за њихове историјске заслуге у области ширења националне свести и за културну делатност, тј. пропаганду у широким народним слојевима. Ти су саве-

² Видети: Anonim 1984: 353; Anonim 1984a.

³ Видети: Васић 2012: 181.

зи, каже Живковић, „sa puno časti odigrali svoje znatne istorijske uloge” (Uredništvo 1935: 1). Међутим, после првих двеју реченица с овим садржајем, он прелази на главни задатак свог уводника, а то је френетично залагање за један и јединствен Јужнословенски певачки савез, и за снажно југословенско јединство. Миленко Живковић не говори какав ће садржај доносити нови часопис; он не ређа рубрике и теме будућег гласила; за њега је важно само једно: очување јединства Савеза и земље.

Уводничар ниједном речју није поменуо Хрватски пјевачки савез, али је (о) одсутном „опоненту” поручио следеће: „Sve, dakle, što u južnoslovenskom pevaštvu pretstavlja umetnički najsavršenije i nacionalno najzdravije, prišlo je Južnoslovenskom pevačkom savezu, čija su vrata uvek širom otvorena svakom dobronamernom i iskrenom trudbeniku na polju horske umetnosti” (Uredništvo 1935: 1).

За писца овог пролога питање Јужнословенског певачког савеза нераскидиво је повезано с питањем државне идеологије, и за њу се и бори Миленко Живковић. Наиме, он нови часопис види као место кроз који ће се давати директиве „za vaspitanje neupućenih ili kolebljivih snaga u smislu integralnog jugoslovenskog nacionalnog i kulturnog jedinstva...” (Uredništvo 1935: 2). За каденцу чланка сачувана је девиза владајуће идеологије, девиза Савеза и *Весника*, такође девиза Миленка Живковића: једна држава, један народ, један Савез.

Овај идеолошки проглас уместо уводника с више конкретних музичких, стручних амбиција намењених новом часопису, потврђиван је у низу чланака.

Тако је *Весник* у свом првом броју објавио говор Франа Бакушана, председника Певачке жупе „Штросмајер”, на комеморативном концерту одржаном децембра 1934. у Загребу, у спомен на страдалог краља Александра. Ова подужа беседа састављена је са снажним емфатичким набојем. Као црвена нит у тексту се провлачи заветна мисао о јединству Југославије и њеног народа. Бакушан краља види као „Onoga, u kome su oličena nastojanja svih naših plemena od vjekova, nastojanja oko stvaranja jedne, jedinstvene, jake Jugoslavije” (Bakušan 1935: 4). Бакушан каже да је краљ оплакан јецајима *једне* (подв. А. В.) нације. Овај ламент се завршава заклетвом: „А ми ćemo чувати Jugoslaviju zato jer smo je htjeli, zato što je volimo, zato jer smo za nju ginuli i na bojnem polju i na vješalima, zato – jer nam je to rekao naš Kralj” (Bakušan 1935: 5).

У поворци сарадника „Весника Јужнословенског певачког савеза” који су бранили идеју југословенства, југословенске сарадње и братства, нашли су се и потписани и анонимни аутори. У двоброју за април и мај 1935. архимандрит Стефан Илкић заступљен је опсежним говором на комеморативној седници Српске црквене певачке дружине у Сомбору, на седници посвећеној националном раднику Јовану-Јоци Лалошевићу (1870–1935).⁴ У овом чланку доста се подробно излаже Лалошевићев животопис, с посебним нагласком на његовом значајном уделу у раду певачких друштава Сомбора. Идејна страна Лалошевићевог културно-политичког ангажмана приказана је кроз његова настојања око оснивања Савеза српских певачких друштава (1911), чији је био председник. Међу-

⁴ Биографију Ј. Лалошевића видети у: Марковић 2011.

тим, портрет преминулог не би био потпун да се није издвојио његов рад на југословенској сарадњи. Архимандрит Илкић приказује Лалошевића као личност којој је био далек сваки „племенски сепаратизам” и наводи податке о контактима Ј. Лалошевића с Хрватским пјевачким савезом у Загребу и Савезом словеначких певачких дружина у Љубљани. И идеја словенофилства имала је свог присталицу у Јовану Лалошевићу, па С. Илкић помиње и његово обраћање Савезу чешких певачких друштава у Прагу (Пкић 1935: 13–19).

И непотписани аутори су здушно понављали Живковићево *вјерују* из уводника *Весника*, ређајући примере који су то потврђивали. Тако је непотписани сарадник саставио обиман чланак у част двадесет пете годишњице уметничког рада композитора и диригента Светолика Пашћана, првог артистичког вође Јужнословенског певачког савеза (Аноним 1935: 20–22). Текст је крцат подацима из биографије и стручног ангажмана слављениковог, и у том смислу је користан као извор данашњим историчарима музике. Саопштене су и веома значајне чињенице, попут оне да је Пашћан први код нас увео духовне концерте у цркву, те да је први компоновао литургију која укључује инструментални ансамбл. Понента је остављена за последњу речницу текста: „Jugoslovenska muzika mnogo duguje Svetoliku Pašćanu, jer je posle rata bio Pašćan prvi i jedini Srbin dirigent koji je u istoj meri i podjednako propagirao dela hrvatskih i slovenačkih autora, šireći ideje jugoslovenstva” (Аноним 1935: 22).

Није потребно продужавати с „доказима” чврсте *Весникове* вере у југословенство. Поменимо још само говор генерала Светислава Т. Симовића, председника ЛПС-а, на београдском концерту загребачког Југословенског академског хора „Младост – Балкан” и његовог диригента Јакова Готовца, марта 1936 (Simović 1936: 18). Говор је пригодан и набијен емоцијама. Сустижу се изрази који сугеришу јединство и једнодушје: браћа, југословенски Загреб, лепа песма брата Хрвата, заједничка, братска југословенска песма, југословенски Београд.

Весник ни у једном тренутку није одступио од југословенске идеолошке платформе. Остао је веран идеји коју је Миленко Живковић без и најмање сумње у њену снагу и одрживост заступао у уводном слову новопокренутог часописа. Убиство краља иза кога су стајале хрватске усташе и Унутрашња македонска револуционарна организација (ВМРО), није поколебало уреднике и Јужнословенски певачки савез у идеји чији је заточник био краљ. У *Веснику* нема слике политичке раслојености Краљевине Југославије, државе која се током тридесетих година нашла у великој кризи. Као званично гласило ЛПС-а, *Весник* није ни могао одступити од правца којем је сам Савез остао веран. *Весник* није замишљен као место сучељавања различитих уверења и објекција и зато је слика Југославије у њему „званична” и редукована.

Изнаенађујуће је да је *Весник* објавио само један текст посвећен проблемима хорске интерпретације и технике. Заиста, од листа који је био орган певачког савеза, очекивало би се више стручне, едукативне пажње према хористима, хоровима и диригентима. Ипак, проблеми с којима

се суочавају уредници часописа подразумевају налажење и задржавање квалификованих сарадника. А *Весник* је излазио кратко и нередовно и није успео да окупи већи број музичких писаца. У целини посматрано, у *Веснику ЈПС-а* ауторских штива има мало.

У четвороброју за јул – септембар 1935. Миленко Живковић је објавио текст под насловом „Елементи хорске интерпретације” (Живковић 1935а). Живковић нема високе теоријске или естетичке амбиције. Његов циљ био је да предочи основне – он каже: објективне претпоставке за постизање успелог тумачења музичког дела. Он је свој чланак поделио у параграфе у којима је елаборирано десет чинилаца музичке интерпретације: образовање тона, техника дисања, дикција, ритмика, метрика, динамика, артикулација, акценти, фразирање и агогика. Живковић пише јасно и једноставно. Иако је предмет његовог написа стручног карактера, он је постигао висок степен разумљивости, чак и за читаоце без знатнијих музичких знања. То је очито и био његов циљ. Он је писао у гласилу намењеном хорским певачима, а већина њих нису били професионални музичари. Репетиториј основа, непретенциозан и сажет практични саветник, то је одређење овога стручног чланка написаног без вишка стручне терминологије.

Међутим, с Миленком Живковићем *Весник Јужнословенског певачког савеза* закорачио је и у стручну анализу и критику композиција. Наиме, после дугог периода у којем је питање штампања нота у Београду било нерешено, Државна штампарија Краљевине Југославије набавила је опрему потребну за штампање музичког материјала, и године 1935. појавила су се прва издања дела домаћих композитора у издању те штампарије.

Миленко Живковић се у *Веснику ЈПС-а* осврнуо на хорска дела двојице наших композитора: на *Литургију* и *Помен* Јосифа Маринковића (Živković 1935b) и на тужбалицу *Куда си нам улетио* Косте Манојловића (Živković 1935v). Приступ и поступак Миленка Живковића у овим чланцима легитимисани су избором потпуно професионалног, стручног језика; не виде се жеља и напор да се смањењем фреквенције музичке терминологије приђе ближе читаоцу (хорском певачу, члану Савеза), који је вероватно само љубитељ музике. Живковић пише о фактури, хомофонији и полифонији, музичком облику, о мелодијском плану и хармонском језику; његове објекције укључују критичко-аналитичке коментаре о дијатоници, проблему хармонског контраста, стилском апарату композиција. Вредновање није занемарено. Тако Живковић аргументовано износи примедбе у вези с проблемом (хармонске) монотоније у Манојловићевом комаду.

Ови критички састави Миленка Живковића могли су се наћи и у сваком стручном музичком часопису, а не само у *Веснику*. Па коме се онда овде обраћа овај музички писац? Текст о Кости Манојловићу завршава се следећим речима: „... ova tužbalica zbog svojih velikih melodiskih raspona i dosta razvijene polifonije namenjena je isključivo velikim horovima koji potpuno vladaju pevačkom tehnikom i stoje na visokom stupnju umetničke interpretacije” (Živković 1935v: 50). Можда је Миленко Живковић желео да наши хорски певачи (будућности) буду спремни читаоци оваквих текстова. У сваком случају, пред нама је штиво које захтева музичка знања.

Стручне руке музичара, иако их није било превише, подигле су ниво *Весника Јужнословенског певачког савеза*; оне су заправо овом гласилу дале идентитет музичког часописа који не би био могућ да се остало само на вестима о раду певачких дружина, говорима, извештајима и комеморацијама.

Стручни музикографи поделили су своју пажњу у *Веснику* на прошлост и на савремени тренутак српске музике.

Познато је да музичка историографија у Србији чини своје прве кораке управо у међуратном периоду; ти кораци начињени су и на страницама музичке периодике.⁵ *Весник ЛПС-а* обратио се двома крупним и најкрупнијим личностима националне музичке повести: Бранко Драгутиновић је своју пажњу усмерио на личност Даворина Јенка, док је Петар Крстић иступио с написом о Стевану Мокрањцу (Dragutinović 1936; Krstić 1936).⁶

Прво питање које се поставља у вези с овим штивима јесте питање одређења њихове жанровске припадности. Научни дискурс је изузетак у српској литератури о музици пре Другог светског рата. Врста која се тада развила јесте музички оглед, односно есеј. Ту ознаку ћемо употребити и у вези с чланцима Драгутиновића и Крстића у *Веснику*.

Пред нама су портрети двојице музичара саграђени на њиховим биографијама, библиографијама и на критичкој оцени њихових остварења. То су језгровити, свеобухватни написи, с наглашеним фактографским слојем који се показује као поуздан у светлости потоњих музиколошких истраживања и проучавања. И Драгутиновић и Крстић с уважавањем пишу о овим творцима модерне српске музичке историје. Али то их не спречава да изнесу критичка запажања којима се не могу ставити замерке у смислу необјективности.

У међуратном раздобљу једно од главних питања у вези с Мокрањцем било је питање карактера његовог рада: да ли је он оригинални композитор или (само) прерађивач-хармонизатор народне музике?⁷ Формулација питања открива скривену стрепњу да би се Мокрањчев углед окрњио и смањено ако се он не би подвео под прву од категорија. То, међутим, није и страх Петра Крстића. Он јасно (и оправдано) каже да је Мокрањац „u prvom redu, kompozitor-harmonizator” (Krstić 1936: 43).⁸

Уравнотежен приступ и оцена одлика су и Бранка Драгутиновића као писца огледа о Јенку. Драгутиновић не губи из вида историјски контекст у којем се одвијала Јенкова активност. Он каже:

„Kakve je mogućnosti, u čisto tehničkom smislu, pružalo pozorište Jenku? Jedan mali orkestar vojnih muzičara, koji je jedva imao sastav nepotpunog romantičarskog orkestra, glumci koji su sa malo glasa i sluha postajali pevači i skromni pozorišni hor regrutovan od glumaca – to su bila sretstva koja je Jenko imao na raspoloženju...” (Dragutinović 1936: 2).

⁵ О почецима историографије српске музике у међуратној периодици видети у Васић 2012а.

⁶ Крстићев чланак је претходно објављен у листу *Jugoslovenski autor*, Zagreb, septembar – oktobar 1931, god. I, br. 3 i 4, 1–3.

⁷ Видети: Васић 2005: 104–105, 110–112.

⁸ Крстић је тај став саопштио још 1908. и није га изменио 1936. године; видети: Васић 2005: 104–105.

Драгутиновић уверљиво указује на врлине Јенка као композитора – на његово осећање за форму, богату мелодијску инвенцију, драмски инстинкт, окретност инструментатора. Износе се и недостаци: Јенков однос према фолклору био је више декоративан него психолошки. Оцена коју је Драгутиновић изнео при крају свог написа никада није довођена у питање: „... Jenko je prvi instrumentalni kompozitor 'na pomolu moderne muzike kod Srba', čiji 'komadi s pevanjem' direktno pripremaju pojavu naše opere” (Dragutinović 1936: 4).

Има још једна димензија ових састава на коју треба скренути пажњу. Иако у потпуности усмерени „сазнајно”, ови музикографски огледи садрже и елементе литерарног изражавања који не сметају интегритету текста и не нарушавају његову равнотежу. Бранко Драгутиновић нам успело дочарава Јенкову *Врачару*: „Па čak i danas, može se, sa potrebnom istoriskom perspektivom, slušati ova poštena muzika, čiji je iskreni lirizam do suza dirao romantičarsku publiku naših staramajki...” (Dragutinović 1936: 3).

Петар Крстић у свом синтетском, систематичном чланку о Мокрањцу није пропустио ништа од Мокрањчевог рада: композитор световне и црквене музике, хорски диригент, музички педагог, организатор. Осврнуо се и на његове музичкоидеолошке назоре. Па ипак, читаоцу ће се посебно урезати речи којима је дочаран Мокрањчев карактер и његова личност: „U [pedagoškom] radu se nikada nije služio 'disciplinom', praskanjem, vikanjem, psovanjem itd. već se uvek ophodio očinski, prijateljski i drugarski, negujući ljubav i oduševljenje za rad” (Krstić 1936: 43).

Весник Јужнословенског певачког савеза се у једној прилици опширније осврнуо и на савремено југословенско хорско стваралаштво. Наиме, у двоброју за април и мај 1936. године објављено је уводно предавање што га је Михаило Вукдраговић одржао 18. априла те године на Коларчевом народном униџерзитету, на концерту Српског црквеног певачког друштва из Сомбора (Vukdragović 1936). Тај текст доноси критички преглед најзначајнијих савремених домаћих хорских композитора, попут Петра Коњовића, Стевана Христића, Милоја Милојевића, Антона Лајовица, Антуна Добронића, Винка Жганеца, Косте Манојловића, Јосипа Славенског, Миленка Живковића и других. Михаило Вукдраговић пише одмерено, трудећи се да истакне уметничке вредности савремене хорске продукције. Његов глас је у другом плану, он своје естетичке погледе (композитора) не истиче. Међутим, осврћући се на младу београдску композиторску генерацију, ону која се јавила после Првог светског рата, Вукдраговић је изнео напомену која открива његово становиште када су у питању модерна музика и национални стил:

„U bezmernom naletu najrazličitijih utisaka u koncertnoj dvorani i operi, gde se čulo sve sem muzike rođene zemlje, ubrzo se gubilo sa ovom i podalo se pod uticaj svemoćnih šefova evropske moderne” (Vukdragović 1936: 28).

Весников прекратки и испрекидани живот свакако је утицао на недовољну изграђеност његовог усмерења када је реч о темељним питањима попут односа према националном стилу, прихватљивости изражајних

средстава авангардне музике и т. сл. Иако се у случају музичких и уопште уметничких часописа најчешће разабире доминантно становиште уредника и сарадника, то не мора нужно подразумевати идејну монолитност гласила. Па ипак, приметимо да је Вукдраговић овде добио „помоћ”.

Наиме, дискретном Вукдраговићу близак је јарки Милоје Милојевић. Оно што је Вукдраговић казао јасно али не и пуним гласом, а свакако без велике елаборације, Милојевић је сажео у непопустљиви, императивни програм: „Наша музичка култура мора [подв. А. В.] да се ослони на национални музички стил” (Милојевић 1938: 9).⁹

У релативно обимном чланку Рикарда Шварца, „Певач прошлости и певач будућности” (Шварц 1938), није реч о стилском усмерењу којем треба да стреми савремена српска и југословенска музика. Шварц, заговорник савремених композиционих средстава, овде модерну музику не помиње као циљ, већ као реалност, и зато позива певачка друштва на подизање нивоа знања и стручности. Наиме, модерне хорске партитуре Шварц је поменуо само с њихове техничке захтевности, па отуда наведена „порука” певачима и њиховим друштвима. Овај ватрени заступник музике Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), његов некадашњи студент, преводилац увода из његове *Науке о хармонији*, овде се није испојио у потпуности.¹⁰ Међутим, познаваоци његових текстова у другим гласилима приметили да његова појава у *Веснику* представља контраст Вукдраговићу и Милојевићу.

Весник Јужнословенског певачког савеза делује као „торзо” у поређењу с другим, дуготрајнијим српским музичким часописима, гласилима богатије и разноврсније продукције. Ту пре свега мислимо на *Гласник Музичког друштва Станковић / Музички гласник* (1928–1934, 1938–1941), и на *Звук* (1932–1936).¹¹ Па ипак, његова значајна информативна вредност када је реч о подацима из живота и рада наших певачких друштава, добила је приметну допуну кроз један број обимнијих текстова у којима су назначена нека од горућих питања међуратне музичке периодике, музичке уметности и културе.

⁹ О погледима Милоја Милојевића на национални стил видети у Васић 2007.

¹⁰ О Шварцовом односу према Шенберговој музици видети у студији Васић 2011: 146–147.

¹¹ О бројним аспектима тих гласила подрбно је расправљано у Васић 2012.

**ПРИЛОГ:
ПОТПУНА БИБЛИОГРАФИЈА**

VESNIKA JUŽNOSLOVENSКОG PEVAČKOG SAVEZA

**Urednik: Milenko Živković, glavni tajnik JPS.
Od januara 1936. urednik Milan Bajšanski.
Od juna 1936. urednik Svetislav T. Simović, general u penziji.
Od januara 1938. vlasnik za Savez i urednik:
Staniša K. Seperovac, glavni tajnik JPS.
Od oktobra 1938. odgovorni urednik: Milan Vujin.
Vlasnik za JPS predsednik Svet. [Svetislav] T. Simović,
general u pensiji.
Od oktobra 1938. vlasnik za Južnoslovenski pevački savez:
Pevačka župa „Bajić” u Novom Sadu.
Štamparija „Polet”, Beograd.**

Mart 1935, god. I, br. 1:

1. Uredništvo, *Uvodna reč*, 1–2.
2. Fran Bakušan, *Seni viteškog Kralja Ujedinitelja*, 3–5.
3. *X kongres JPS. Zapisnik X kongresa Južnoslovenskog pevačkog saveza održanog u Beogradu 25 novembra 1934 god. u domu Muz. Društva „Stanković”, 5–9.*
4. *Iz Saveza*, 10.
5. *Župe i društva. Svečani komemorativni koncert Župe „Štrosmajer”. Glavna skupština HPD „Kolo”, 11.*
6. *Poziv na pretplatu*, 12.
7. *Iz Uredništva*, 12.

April / maj 1935, god. I, br. 2/3:

8. Arhimandrit Stefan Ilkić, *U spomen D-ra Joce Laloševića*, 13–19.
9. Bogdan Milašinović, *Govor na pogrebu dr. Joce Laloševića*, 19–20.
10. *Jubilej Svetolika Pašćana, prvog art. vođe JPS*, 20–22.
11. *Iz Saveza. Odlaganje XI kongresa. Uputstvo za izradu tajničkih izveštaja o radu pojedinih župa za XI kongres. Prema odluci kongresa... Čehoslovačko Pevačko Društvo „Opus”... Za nove članove JPS primljena su sledeća društva... Na dan 2 maja t. g. održalo je Udruženje penzionisanih oficira i vojnih činovnika koncert... U Beogradu su održala svoje koncerte sledeća Bugarska pevačka društva... Produženje konkursa JPS. Članarina JPS*, 23.
12. *Župe i društva. Župa „Mita Topalović”... Župa „Stevan Sremac”... Župa „St. Mokranjac”... Ipavčeva pevačka župa... Koncerti pevačkih društava Ipavčeve župe... Srpska zanatlijska pevačka i prosvetna zadruga u Zemunu... Somborsko srpsko zanatlijsko pevačko društvo... Srpsko pevačko društvo „Vila” u Prijedoru... Jugoslovensko muzičko društvo „Štrosmajer” iz Osijeka... Srpsko zanatlijsko pevačko društvo u Somboru... Pevačko društvo „Mokranjac” iz Bjelovara... Srpsko Jevrejsko pevačko društvo u Beogradu... Masarykovo filharmoničko društvo „Kolo” iz Šibenika... Srpsko pevačko društvo „Vila” iz Vinkovaca... Dubrovačko srpsko*

- pevačko društvo „Sloga”... Umro Rudolf Kaunić. Masarykovo filharmoničko društvo „Kolo” u Šibeniku... Pevačko društvo „Jugovići” u Prokuplju... Umro Toma Stojanović. Pevačko društvo „Vardar” u Skoplju... U Skoplju je Pevačko društvo „Mokranjac” osnovalo svoju muzičku školu... Srpsko pevačko društvo u Zagrebu... Srpsko pevačko društvo u Zagrebu... Srpsko pevačko društvo „Jedinstvo” u Banjoj Luci... Jugoslovensko muzičko društvo „Štrosmajer” u Osijeku... U Šibeniku je Masarykovo filharmoničko društvo „Kolo”... Prizrensko pevačko društvo „Car Uroš”... Somborsko srpsko crkveno pevačko društvo... Jugoslovensko akademsko pevačko društvo u Zemunu... Jpd „Primorski Hrvat” na Trsatu promijenilo ime. Glavna skupština Žpd „Sava” iz Zagreba, 26.
13. Izdanja Južnoslovenskog pevačkog saveza, 27.
14. Poziv na pretplatu, 28.

Juni / septembar 1935, god. I, br 4/7:

15. Milenko Živković, *Elementi horske interpretacije*, 29–31.
16. *Iz Saveza*. Svet. [Svetislav] T. Simović, *Referat Upravnom odboru Južnoslovenskog pevačkog saveza. Na dan 6 aprila 1935 u 7.20 časova jutro doputovao je u Beograd iz Praga Hor praških učiteljica... Govor predsednika J P S Svetislava T. Simovića djenerala u penziji na banketu u čast dolaska Srpskog pevačkog društva „Gusle” iz Mostara na dan 1 juna 1935 godine u Beogradu. Govor predsednika JPS na koncertu pevačkog društva „Rodina” iz Sofije*, 31–34.
17. *Župe i društva. Poziv Šabačkog pevačkog društva na proslavu 70-godišnjice i XI kongres JPS. Obćni zbor Ipavčeve pevske župe v Mariboru. Izveštaj Glazbenog društva iz Blata na Korčuli. Izveštaj o organizovanju gostovanja Bugarskog pjevačkog društva „Rodina” u Šibeniku. Nova uprava Jevrejskog pevačkog društva „Lira” u Sarajevu. Nova uprava Ipavčeve pevske župe J. P. S.*, 34–38.
18. *Izveštaji za XI kongres JPS. Milenko Živković, Izveštaj glavnog tajnika Južnoslovenskog pevačkog saveza XI kongresu Saveza održanom 20 oktobra 1935 god. u Šapcu. S. Mošić, Izveštaj blagajnika podnet kongresu JP Saveza 20 oktobra 1935 u Šapcu. S. Mošić, Ukupan pregled Prihoda i rashoda Južnoslovenskog pevačkog saveza od 1 decembra 1934 do 30 septembra 1935 g. Izveštaj Nadzornog odbora Južnoslovenskog Pevačkog Saveza podnet kongresu u Šapcu 20 oktobra 1935 god. Tajniško poročilo za redno letno skupšćino Hubadove župe JPS v nedeljo 7. aprila 1935. ob. 9. uri dopoldne. Predlogi Ipavčeve pevske župe za kongres J. P. S. leta 1935. Izveštaj Vardarske pevačke župe „Mokranjac” u Skoplju za godinu 1934/35. Izveštaj [i] Predlozi Pevačke župe „Laza Kostić” u Somboru. Izveštaj [i] Predlozi Župe „Mita Topalović”*, 38–52.
19. *Program XI kongresa i proslave Šabačkog pevačkog društva*, 52–53.
20. *Povlastica za XI Kongres*, 53.
21. *Konkursi*, 53–54.
22. *Svima župama Južnoslovenskog pevačkog saveza*, 55.
23. *Dodatak izveštajima za XI kongres. Dnevni red XI kongresa JPS. Predlozi Savezne uprave XI kongresu JPS*, 55.
24. *Izdanja Južnoslovenskog pevačkog saveza*, 56.

Октобар 1935, год. I, br. 8:

25. Milenko Živković, Josif Marinković: „Liturgija” i „Pomen”, 58–59.
26. Milenko Živković, K. P. Manojlović: „Kuda si nam uletio”, tužbalica za veliki mešoviti hor, prema tekstu iz Njegoševog „Gorskog vijenca”, posvećena seni Kralja Aleksandra, 60.
27. *Župe i društva. Srpsko pevačko društvo „Sloga” u Sarajevu... Izvod iz tajničkog izveštaja o radu pevačke župe „Isidor Bajić” i njenih članova za godinu 1934/35. Podaci o radu društava: Muzičko Društvo – N. Sad; Žensko Muzičko Udruženje – N. Sad; Akademski muški hor – N. Sad; Židovsko pevačko društvo „Haširah”; Crkveno pevačko društvo „Turija”; Srpska crkvena pevačka družina – Srem. Mitrovica; Srpsko zanatlijsko pevačko društvo „Stražilovo” – Srem. Mitrovica; Srpsko crkveno pevačko društvo „Šajkaš” – Žabalj; Gradjansko pevačko društvo – Stari Bečej; Srpsko crkveno pevačko društvo „Javor – Gusle” – Šid; Pevačko društvo „Venac” – Novi Futog; Srpsko ratarsko pevačko društvo – Belegiš; Pevačko društvo – Tovariševo, 60–63.*
28. *Izvod iz izveštaja Upravnog odbora Pevačke župe „Stevan Sremac” podnet godišnjoj skupštini članova, na dan 29 septembra 1935 godine, 63–64.*
29. *Ispravke. U Vesniku J. P. S. br. 4–7 – za Juni – Septembar 1935 godine učinjene su ove štamparske greške..., 64.*

Januar / Februar 1936, god. II, br. ½:

- Branko Dragutinović, *Davorin Jenko. Povodom stogodišnjice od rođenja*, 1–4.
30. *Zapisnik XI. Kongresa Južnoslovenskog pevačkog saveza održanog u Šapcu na dan 20 oktobra 1935. god., 4–13.*
 31. *Župe i društva. Proslava Isidora Bajića u Novom Sadu. Rusko pevačko društvo „Slavjanski” iz Beograda u Novom Sadu, 14–15.*
 32. *Iz J. P. Saveza. Uputstvo... Nov član J. p. Saveza. Na apel Uprave J. p. Saveza. Skupština beogradske župe. Savez je dobio nove prostorije. G. G. pretsednik Simović, potpredsednik Dr. Tomandl i glavni tajnik Bajšanski primljeni su kod pomoćnika ministra Prosvete g. Kovačevića..., 15.*
 33. *Iz J. P. Saveza. Koncerti saveznih društava: Srp. crkveno pevačko društvo u Sremskoj Mitrovici; U. R. P. G. „Abrašević” imao je dva koncerta... Srpsko pevačko društvo „Vila” u Vinkovcima... Jenkovu proslavu su održali... Dubrovačko srp. pjev. društvo „Sloga”... Srp. pjev. društvo „Jedinstvo” Banja Luka... Dubrovačko srp. pjev. društvo „Sloga”..., 15–16.*
 34. *Iz J. P. Saveza. Slave: Pančevačko srp. pev. Društvo proslavilo je svoju slavu sv. Jovana Damaskina. Skopsko pevačko društvo i Muzička škola „Mokranjac” proslavili su svoju slavu sv. Stevana Arhidjakona u spomen svoga duhovnog patrona Stevana Mokranjca. Pevačko društvo „Mokranjac” Beograd slavilo je sv. Vasilija Velikog 14 januara 1936 god., 16.*
 35. *Iz J. P. Saveza. Rezultat konkursa Južnoslovenskog pevačkog saveza, 16.*
 36. *Pažnja p. pretplatnicima, 16.*

Mart 1936, god. II, br. 3:

37. S. [Svetislav] T. Simović, *Jugoslovenski akademski kor „Mladost – Balkan” (Zagreb – Univerzitet)*, 17–18.

38. *Zapisnik XI. Kongresa Južnoslovenskog pevačkog saveza održanog u Šapcu na dan 20 oktobra 1935. god. (Svršetak)*, 18–21.
39. *Župe i društva. Masarikovo Filharmoničko društvo „Kolo” Šibenik: Kratki izvadak iz zapisnika glavne godišnje skupštine M. F. D. „Kola” iz Šibenika održane dana 12 januara 1936. Svima saveznim pevačkim župama i društvima. A. K. „Mladost – Balkan” u Beogradu*, 21–24.
40. *Iz Saveza. Dobrotvori i utemeljači Južnoslovenskog Pevačkog Saveza*, 24.

April / maj 1936, god. II; br. 4/5:

41. Mihailo Vukdragović, *Savremena Jugoslovenska horska muzika i njeni pretstavnici. Predavanje na Kolarčevom Narodnom Univerzitetu uz koncerat Srpskog Crkvenog pev. društva iz Sombora*, 25–29.
42. *Iz Saveza. Fond Jugoslovenskog akademskog pevačkog društva „Slavenski Jug” iz Beča pri Južnoslovenskom pevačkom savezu u Beogradu*, 30.
43. *Iz Saveza. Pravilnik za savezna i župska takmičenja pevačkih društava članova JPS*, 30–32.
44. *Iz Saveza. Nacrt pravila Pevačkog društva člana Južnoslovenskog Pevačkog Saveza*, 32–36.
45. *Pretplatnicima*, 36.
46. *Župe i društva. Utakmica pevačkih društava župe „Isidor Bajić” 7. juna 1936. godine u Novome Sadu*, 37.
47. *Župe i društva. Koncert hora „Smetana” iz Plzena (Čehoslovačka)*, 37–39.
48. S. T. S. [Svetislav T. Simović], *Župe i društva. Jugoslovenski koncert hora „Stanković” iz Beograda*, 39–40.
49. *Župe i društva. Leskovačka crkveno-pevačka družina „Branko” proslaviće na drugi dan Duhova 1936 svoju pedesetogodišnjicu*, 40.
50. *Konkurs Prvog beogradskog pevačkog društva*, 40.
51. *Nudi se horovođa*, 40.

Juni 1936, god. II, br. 6:

52. Petar J. Krstić, *Stevan St. Mokranjac*, 41–44.
53. Dr. M. M. [Miloje Milojević], *Iz Saveza. Pevači iz Sombora i značaj njihovog rada za našu muzičku kulturu*, 44.
54. *Iz Saveza. Slet Srpskih pevačkih društava u Americi*, 45.
55. *Iz Saveza. Pravoslavni Duhovni koncerat iz Beča*, 45.
56. *Iz Saveza. Duhovska turneja Beograd. pevačkog društva „Mokranjac”*, 45.
57. *Iz Saveza. Prvi slet srpskih pevača u Rumuniji*, 45–46.
58. *Župe i društva. Utakmica-Revia pevačkih društava župe „Laza Kostić” 21 juna 1936 u Somboru*, 46.
59. *Župe i društva. Zapisnik Redne letne skupštine Hubadove župe v Ljubljani, 5. aprila 1936*, 46–48.
60. *Župe i društva. Nova Uprava Srpskog-Jevrejskog Pevačkog Društva*, 48.
61. *Župe i društva. Koncert pevačkog društva „Mokranjac” u Skoplju*, 48.

Јули 1936, год. II, бр. 7:

62. *Veliki dobrotvor Južnoslovenskog Pevačkog Saveza*, 49.
63. Ministar prosvete Dobr. Stošić, *Naređenje za odlazak u inostranstvo. Svima župama i pevačkim društvima*, 49–50.
64. *Utakmica pevačkih društava župe „Isidor Bajić”*, 50–52.
65. *Zapisnik Sednice Ocenjivačkog odbora za župsku utakmicu Župe J. P. Saveza „Isidor Bajić” u Novom Sadu, održane 7 juna 1936 godine od 16.30 do 10.30 časova*, 52.
66. *Koncert francuske i jugoslovenske muzike*, 53.
67. *Smrt Nestora čehoslovačkih kompozitora Jana Levoslava Bele*, 53.
68. „*Smetana*” u *Novom Sadu*, 53–54.
69. „*Smetana*” u *Kragujevcu i na Oplencu*, 54.
70. *Zapisnik Redne letne skupštine Hubadove župe v Ljubljani 5. aprila 1936. (Nadaljevanje)*, 54–55.
71. M. V. [Mihailo Vukdragović], *Duhovni koncert novosadskog ženskog muzič. društva*, 55–56.
72. *Импресионистичко гостовање певачког друштва „Мокрањац” у Јагодини*, 56.

Август 1936, год. II, бр. 8:

73. *Pravilnik Fonda Jugoslovenskog akademskog pev. društva Slovenski jug iz Beča pri Južnoslovenskom pevačkom savezu u Beogradu*, 57.
74. *Utakmica pevačkih društava župe „Isidor Bajić” – Nastavak*, 57–60.
75. *Muzički konkurs beogradske radiostanice*, 60–61.
76. K., *Gostovanje J. A. P. D. iz Zemuna u Rumuniji*, 61–63.
77. *Zapisnik Redne letne skupštine Hubadove župe v Ljubljani 5. aprila 1936. (Nadaljevanje)*, 63–64.
78. *Sarajevska „Sloga” na turneji po Bosni*, 64.

Септембар 1936, год. II, бр. 9:

79. *Svima župama i pevačkim društvima*, 65.
80. Uprava J. P. S., *Poziv svima kompozitorima i umeticima horske umetnosti*, 65–66.
81. Božidar Marketić, *Naša pesma u tuđini*, 66–67.
82. *IV. pevački slet i revija u vidu utakmice članova pevačke župe „Dr. Laza Kostić” u Somboru*, 67–68.
83. *Zapisnik Redne letne skupštine Hubadove župe v Ljubljani 5. aprila 1936. (Nadaljevanje)*, 68–69.
84. *Šibeničko Masarikovo filharmoničko društvo „Kolo” u Sušaku i Splitu*, 69–71.
85. „*Sloga*”. *Srpsko pevačko društvo u Sarajevu*, 71.
86. [Svetolik] Pašćan-Košanov, *II balkanski festival narodnih igara*, 72.

Октобар 1936, год. II, бр. 10:

87. *Izveštaj uprave J. P. Saveza XII Kongresu*, 73–75.
88. S. Mošić, *Izveštaj blagajnika J. P. S. o stanju blagajne od 1 oktobra 1935 do 31 jula 1936 god.*, 75.
89. Dejan Kostić, *Izveštaj bibliotekara XII kongresu J. P. S.*, 76–77.
90. *Izveštaj Nadzornog odbora J. P. S. podnet XII kongresu J. P. S.*, 77.

91. *Predlozi XII Kongresu J. P. S.: Savezne uprave; Župe „I. Bajić“; Župe „Dr. Laza Kostić“*, 77–78.
92. *IV. pevački slet i revija u vidu utakmice članova pevačke župe „Dr. Laza Kostić“ u Somboru (Nastavak)*, 79–80.
93. *Šibeničko Masarikovo filharmoničko društvo „Kolo“ u Sušaku i Splitu (Svršetak)*, 80.

Novembar 1936, god. II, br. 11:

94. *Izveštaj VIII redovnoj godišnjoj skupštini o radu pevačke župe „Isidor Bajić“ u Novom Sadu za godinu 1935–36.*, 81–84.
95. *Izveštaj Vardarske pevačke župe „Mokranjac“ u Skoplju za radnu 1935–36 godinu*, 84–85.
96. *Izveštaj Župe „Dr. Laza Kostić“ održana I–XI–1936 u 16 časova u Somboru*, 85–86.
97. *Izveštaj Župe „Mita Topalović“ u Pančevu*, 86–88.
98. *IV. pevački slet i revija u vidu utakmice članova pevačke župe „Dr. Laza Kostić“ u Somboru (svršetak)*, 88.

Januar – Februar 1938, god. IV, br. 1–2.

99. *Izveštaj Savezne uprave XIII Kongresu Južnoslovenskog Pevačkog Saveza*, 1–6.
100. *Izveštaj artističkog odbora XIII Kongresu*, 6–7.
101. *Dejan Kostić, Izveštaj bibliotekara J. P. S. XIII Kongresu*, 7.
102. *Mirko Poč, Pregled Prihoda i rashoda za vreme od I–XII–1936 do 21–II–1938*, 8.
103. *Mirko Poč, Pregled Imovine J. P. S. na dan 21–II–1938*, 8.

Oktobar 1938, god. IV, br. 3.

104. *U slavu 100-godišnjice Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva*, 1–3.
105. *Прослава стогодишњице Панчевачког српског црквеног певачког друштва*, 3–7.
106. *Говор Г. Др. Јована Радонића, академика на прослави 100-годишњице Панчевачког српског црквеног певачког друштва*, 7–11.
107. *Pravilnik o odlikovanjima medaljom Južnoslovenskog pevačkog saveza u Beogradu*, 11–17.
108. *Službene vesti. „Vesnik“. Pevački festival u Beogradu. Povratak u JP Savez Prvog beogradskog pevačkog društva. G. Elezović kooptiranjem izabrat za člana savezne Uprave. Uplata članarine. Savezna pevačka društva ne mogu priređivati pevačke manifestacije uz učešće nesaveznih. Pevačka društva na političko-partijskim svečanostima. Slati Župama koncertne programe*, 17–20.
109. *Župske i društvene vesti. Osvećenje pevačkog doma u Vinkovcima. Proslava 50-godišnjice opstanka pevačkog venca „Frohsinn“ Novi Sad. Osvećenje pevačke zastave u Nadalju. Osvećenje pevačke zastave u St. Vrbasu. Jugoslovensko kolo u Novom Sadu. Predata Savezna odlikovanja*, 20–23.
110. *Читуља. † Владимир Бажућ*, 23.
111. *Читуља. † Владимир Ђорђевић*, 23–24.

Новембар – децембар 1938, год. IV, бр. 4–5:

112. д-р Милоје Милојевић, *Певачка друштва и њихове културне дужности у Југо-славији*, 1–13.
113. Р. Ш. [Рикард Шварц], *Певач прошлости и певач будућности*, 13–17.
114. М. В. [Михаило Вукдраговић; разрешење иницијала: *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 14: *Muzika*, *Struka VI*, S – Ž, *Indeksi*, glavni urednik Marija Kuntarić, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb 1986, str. 174.], *Поводом 75-годишњице опстанка Српске црквене певачке дружине у Ади*, 17–22.
115. К. Направник, *Како да се организује певачки фестивал у Београду?*, 23–24.
116. Dr. Bogdan Milašinović, predsednik – Staniša Seperovac, tajnik, *Pravilnik o pevačkim manifestacijama*, 24–28.
117. *Savezne župske i društvene vesti. Proslava 70-godišnjice Česko-slovačkog pevačkog Saveza. Okružja pevačke župe „Topalović”. Poverenici pevačkih okružja župe „Bajić”. Glasbena Matica u Ljubljani. Predaja odlikovanja Pančevačkom srpskom crkvenom pevačkom društvu. Jubilej G. Jefte Spajića. Koncert Omladinskog crkvenog pevačkog društva „Miloševac” u Beogradu. Koncert novosadskog ŽMU-a u Beogradu. Osvećenje pevačkog doma u Novom Sadu. U Čurugu je osnovano pevačko društvo. Predaja pevačkih odlikovanja u Starom Bečeju. Скупштине певачких жупа „Топаловић” и „Бајућ”, 28–32.*
118. *Čitulja. Panta Božin*, 32.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Anonim (1935) „Jubilej Svetolika Pašćana, prvog art. vode JPS”, *Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza* (у даљем навођењу: *VJPS*) 2/3: 20–22.
- Anonim (1984) „Hrvatski pjevački savez”, *Leksikon jugoslavenske muzike*, knj. 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 353–354.
- Anonim (1984a) „Južnoslavenski pjevački savez”, *Leksikon jugoslavenske muzike*, knj. 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 402.
- Bakušan F. (1935) „Seni viteškog Kralja Ujedinitelja”, *VJPS* 1: 3–5.
- Васић А. (2005) „Српски књижевни гласник и национална уметничка музика”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 32–33: 101–116.
- Васић А. (2007) „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића”, *Музикологија* 7: 231–244.
- Васић А. (2011) „Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа *Музика* и *Гласник Музичког друштва ‘Станковић’ / Музички гласник*”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 44: 133–151.
- Васић А. (2012) *Српска музикографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике*. Необјављена докторска дисертација одбрањена на Академији уметности Универзитета у Новом Саду; Библиотека Матице српске, Нови Сад, сигн. D 5720.
- Васић А. (2012a) „Почети српске музичке историографије између два светска рата”, *Музикологија* 12: 143–164.
- Vukdragović, M. (1936) „Savremena Jugoslovenska horska muzika i njeni pretstavnici. Predavanje na Kolarčevom Narodnom Univerzitetu uz koncerat Srpskog Crkvenog pev. društva iz Sombora”, *VJPS* 4–5: 25–29.
- Dragutinović, B. (1936) „Davorin Jenko. Povodom stogodišnjice od rođenja”, *VJPS* 1–2: 1–4.

- Živković M. (1935a) „Elementi horske interpretacije”, *VJPS* 4/7: 29–31.
- Živković M. (1935b) „Josif Marinković: *Liturgija i Pomen*”, *VJPS* 8: 58–59.
- Živković M. (1935v) „K. P. Manojlović: *Kuda si nam uletio, tužbalica za veliki mešoviti hor, prema tekstu iz Njegoševog 'Gorskog vijenca', posvećena seni Kralja Aleksandra*”, *VJPS* 8: 60
- Ilkić, S. (1935) „U spomen D-ra Joce Laloševića”, *VJPS* 2/3: 13–19.
- Krstić, P. J. (1936) „Stevan St. Mokranjac”, *VJPS* 6: 41–44.
- Марковић С. (2011) „Лалошевић, Јован-Јоца”, *Српски биографски речник*, књ. 5, Нови Сад: Магица српска, 543–544.
- Милојевић М. (1938), „Певачка друштва и њихове културне дужности у Југославији”, *VJPS* 4–5: 1–13.
- Simović S. T. (1936) „Jugoslavenski akademski kor 'Mladost – Balkan' (Zagreb – Univerzitet)”, *VJPS* 3: 17–18.
- Uredništvo (1935) „Uvodna reč”, *VJPS* 1: 1–2.
- Шварц Р. (1938) „Певач прошлости и певач будућности”, *VJPS* 4–5: 13–17.

Aleksandar Vasić

LITERATURE ON MUSIC IN THE *SOUTHSLAVIC CHORAL UNION HERALD* (1935–1938)

(Summary)

During 1935, 1936. and 1938, in Belgrade was published a monthly magazine *The Southslavic Choral Union Herald* [*Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza*]. Three years represent 16 issues or 119 articles, or 216 pages. The first editor was Milenko Živković (1901–1964), a Serbian composer of the younger generation, the chief secretary of the Southslavic Choral Union.

The magazine was conceived as a newsletter. Choral societies, members of the South Slavic Choral Association, were given the opportunity to stay informed about the work of the Union and the activities of choral societies throughout the Kingdom of Yugoslavia. Therefore, *Herald* published numerous news, informative articles, speeches and obituaries.

However, the *Herald* got physiognomy of a music magazine thanks to essays on the significant figures of Serbian music (Davorin Jenko, Stevan Mokranjac), texts about the problems of choral technique and interpretation, critical reviews of sheet music, and musical criticism. These texts were written by the leading Serbian musicians of the time: Milenko Živković, Branko Dragutinović, Petar Krstić, Mihailo Vukdragović, Miloje Milojević and Richard Schwartz.

The *Herald* represented the ideology of integral Yugoslavism. The assassination of Yugoslav king Alexander Karadjordjević during his visit to Marseilles in 1934 strongly affected the Kingdom of Yugoslavia, which has long been in the political crisis. However, the *Herald* and the Southslavic Choral Union have remained faithful to the ideology of Yugoslavism and to King Alexander as its symbol.

Примљено 1. септембра 2016.

Прихваћено за штампу 7. септембра 2016.

Оригинални научни рад.

Научна критика и полемика

Discussions And Polemics

Уместо приказа

Путоказ ка безвременом¹
Поводом књиге *НА КРАЈУ ПУТА* академика Дејана Деспића

САНУ. Посебна издања. Књига DCLXXXI,
Одељење ликовне и музичке уметности, Књига 12.
Уредник: академик Милан Лојаница, Београд, 2015.

На самом почетку овог текста, напоменућу да, када је реч о музико-лошким задацима, ово није мој први сусрет са наизглед врло суморним и песимистичним насловом *На крају пута*, и то с потписом академика Деспића. Први, у неку руку по мене тада и драматичан сусрет с овим насловом збио се 1997. године, када сам, на иницијативу редакције часописа *Нови звук*, била позвана да напишем приказ истоимене *Поеме*, Деспићевог 125. опуса. Биле су то несрећне и трагичне, а мало је рећи и погрешне године историје на простору Балкана. У окружењу опште атмосфере деведесетих, помисли о „крају пута” просто су лебделе у ваздуху, те није ни било за очекивати да уметници иоле суптилнијег сензибилитета остану имуни на дамаре доба. Но, један је био угао стваралаца, док је онај други – из кога наступа критика, чини се, био још деликатнији.

Пре но што ћу те, 1997. године, приступити писању приказа *Поеме*, у паралели са аналитичко-структуралистичком процедуром, помно сам се била посветила проучавању феномена „страха од смрти” у литератури. Широм отворених очију изнова сам читала написе Кјекегора (*Болест на смрт, Или-или*)... Уследили су разговори са пријатељима – професионалним психолозима, а кад је, коначно, наступио и последњи час да текст напишем – опрезно сам бирала сваку реч, све у нади да нека од њих неће бити, у миљковићевском, или којем другом смислу – она „прејака”. Крајњи резултат био је један од мојих, мени лично најдражих текстова, конципиран, као и сама Деспићева *Поема*, у низу корака, као колаж.² Присећајући се тадашње реакције композитора, чини ми се да је и он био задовољан.

Од тада је прошло безмало пуне две деценије. А до времена предаје истоимене књиге у штампу, Деспић је, после *Поеме*, компоновао још

¹ Објављивањем овог прилога Уредништво часописа *Музикологија* жели да изрази своју топлу, срдачну захвалност академику Дејану Деспићу – рецензенту часописа од самог оснивања, 2000, све до првог броја за 2016. годину, на његовој посвећеној, зналачкој и пријатељској помоћи. У скраћеној и нешто измењеној верзији, ауторка Катарина Томашевић је текст саопштила на Трибини Библиотеке САНУ, 1. новембра 2016. године, у оквиру представљања Деспићеве књиге *На крају пута*.

² Катарина Томашевић, „Дејан Деспић. На крају пута. Поема за камерни оркестар Оп. 125. Кратка историја текста или Пролог, Приказ у 8 корака, Епилог“, *Нови звук* 11, 1998, 57–71.

исто толико композиција – преко стотинудвадесет (укупно, дакле 246 дела!), међу њима и своју прву оперу – и то комичну, *Поп Ђура и поп Спир* (Оп. 220, 2010–2012), а од опуса волуминозних жанрова споменућемо само, на пример, четири симфоније за велики симфонијски (*Трећа*, Оп. 177, 2007; *Четврта*, Оп. 192, 2008; *Пета*, Оп. 192, 2008; *Шеста*, Оп. 200, 2009) и једну за камерни оркестар (Оп. 176; 2006), те Концерт за трубу (Оп. 168, 2004)... У истом периоду написао је и/или објавио четири значајне и обимне књиге из области теорије музике и стилова³, велики број чланака, а да о другим, густо испреплетаним нитима у контрапункту његовог преданог ангажовања не кажемо ни реч, што свакако, не би било праведно. Будући да је та листа активности којима академик Деспић с несмањеним ентузијазмом и резултатима даје активан допринос музичком и, уопште, пољу културе, па и под сводом Српске академије наука и уметности, необично дуга, у овој прилици истакла бих тек толико да је академик Деспић низ година посвећено обављао дужност Секретара Одељења ликовне и музичке уметности (1999–2011), успешно и до данас руководећи и концертном активностима Галерије Академије (од 1999); да је континуирано био, и још увек је у живом, интензивном контакту и стваралачком дијалогу са многобројним врским и водећим музичарима, као и музиколозима; да је ангажован, такође, било као члан жирија и уметничких савета водећих музичких фестивала, било као уредник, члан уредништва часописа и посебних публикација из области музике... Поред Факултета музичке уметности и Удружења композитора од самих почетка свог плодног пута до данас, током последњих двеју деценија посебно је задужио Музиколошки институт Академије, и то не само као руководиоца пројеката Академијиних Фондова и као рецензент међународног часописа *Музикологија* од његовог оснивања 2000. године све до првог броја за ову, 2016. годину, већ и – будући и дугогодишњи члан Управног одбора и Научног већа Института – као водећи интелектуалац европског кова, ерудитског знања и, превасходно – одани пријатељ науке о музици. Небројено пута обраћали смо му се у разноликим приликама и поводима с молбама за савет; његов смирен, сталожен, но увек јасно одређен став, био је незаменљива помоћ и подршка у доношењу одлука у овим, по науку и културу посебно незавидним и неизвесним временима, на чему смо му ми, сарадници Института, и овом приликом безмерно захвални.

Ово је, дакле, мој други сусрет са Деспићевим остварењем суморно песимистичног наслова. Руковођена, међутим, претходно изложеним чињеницама, а и с понешто у међувремену стеченог личног животног искуства проистеклог из сусрета с (привидно) коначним, и оним другим растанцима, овога пута и нисам била у искушењу да подлегнем анксиозности и конструисаном моделу за трактат о неумитности пролазности материјалног постојања и *вечном жал*у за утопијском, детиње невином и

³ *Теорија музике*, Београд : Завод за уџбенике и наставна средства, 1997; *Harmonija sa harmonskom analizom*, Београд : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997; *Muzički stilovi*, Srpsko Sarajevo : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004; *Muzička umjetnost*, Podgorica : Muzički centar Crne Gore, 2013.

чистом представом СЛОБОДЕ ИЗБОРА сугерисане Борхесовом поемом.⁴ Напротив, познајући у основним цртама Борхесов пут, имајући, додуше – скроман увид у рецепцију његовог дела у југословенској књижевности (Д. Киш, на пример!), као и познајући пут „нашег аутора” – Дејана Деспића, књига о којој је овде реч само ме је још једанпут уверила у оправданост избора пута на коме не може бити и, уствари, и нема праве дилеме између „боба” и „сладоледа”, између „стварних и „измишљених” проблема (јер – зар нам те „измишљене проблеме” заправо најчешће не производе *други!*?), између „босоног хода по трави” и „окретања на вртешци” и неретко напорних и болних, но истрајних корака ка *узвишеном смислу* „ничим изазваног”, но – по некој необјашњивој промисли, ипак у пуној мери опредељеног овоземаљског битисања. Реч је, заправо, о *одговорности* за *овде* и *сада*, али и за *сутра*. Књига *На крају пута* управо о томе говори, иако се мимикријски вешто, као, уосталом, и сам Борхес, заклања и крије под плаштом СЛОБОДЕ, као врхунског заклона и закона КРЕАТИВНОСТИ и ОТПОРА СТЕРЕОТИПУ, ма којем пољу људске делатности они припадали.

Обимна монографија *На крају пута* (реч је о близу 400 страница) подељена је у две крупне целине: прва је под насловом *Моје схватање музике* (стр. 9–116), а друга представља *Водич кроз музику* аутора (117–392).

Други део књиге – *Водич кроз моју музику* – садржи све неопходне, прецизне и за истраживаче предрагоцене податке о ауторовом опусу. Ту су сви релевантни подаци о композицијама, груписаним по жанровима (117–229);⁵ подаци о извођењу композиција – о премијерама (231–249),

4 Реч је о песми *Тренуци* Хорхе Луиса Борхеса, којом је Деспић био непосредно инспирисан приликом компоновања поеме *На крају пута*, која у ауторовом опусу заузима посебно место као својеврсна музичка аутобиографија. У току Трибине Библиотеке САНУ, после кратког обраћања академика Деспића, слушању музичке *Поеме* претходили су Борхесови стихови, у интерпретацији глумца Милана Михаиловића. Овде их доносимо у целини: *Када бих свој живот могао поново проживети, / Покушао бих да у следећем направим више грешака, / Не бих се трудио да будем тако савршен, / Више бих се опустио, / Био бих глупљи него што јесам, / Веома мало ствари бих озбиљно схватао. / Био бих мањи чистунац. / Више бих се излагао опасностима, више путовао, / Више сутона посматрао, на више планина се попео / Више река препливао, на још више места ишао, / На која никада нисам отишао, / Мање боба јео а више сладоледа, / Имао више стварних а мање измишљених проблема. / Био сам од оних који / Разумно и плодно проживе, / Сваки минут свог живота имао јасан уз тренутке радости, / Али када бих могао назад да се вратим, / Тежио бих само добрим тренуцима. / Јер, знајте, живот је од тога сачињен, / Од тренутака само, које не пропуштајте сада. / Ја сам био од оних што никад нигде / Ишли нису без топломера, / Термофора, кишобрана, падобрана. / Када бих опет могао живети лакше бих путовао. / Када бих поново могао живети / С пролећа бих почео босоног ходати / И тако ишао до краја јесени. / Више бих се на вртешци окретао, / Више сутона посматрао и са више деце се играо, / Када бих живот поново пред собом имао. / Али, видите, имам 85 година и знам да умирем!*

5 Аутор је свој обиман, жанровски разноврсан опус, груписао на следећи начин: I Композиције за клавир (117–140); II Композиције за друге соло инструменте (141–147); III Композиције за инструментални дуо (148–158); IV Композиције за инструментални трио (159–163); V Композиције за квинтет (164–170); VI Композиције за пет до десет инструментата (171–176); VII Композиције за гудачки и камерни оркестар (177–180); VIII Композиције за симфонијски оркестар (181–188); IX Концертантне композиције (189–199); X Композиције за хор а капела (200–205); XI Дела за хор и оркестар / инструменте / соло гласове (206–210); XII Соло песме (211–222); XIII Опера (223); XIV Музика за децу (224–229). Уз сваку композицију аутор је приложио сажет коментар о поводима настанка дела и о његовим основним одликама.

извођењима у иностранству (251–257), преглед извођења (259–323), као и о ауторским концертима и емисијама (325–329); следи попис награђених дела (331–333), као и Библиографија ауторових написа, музикалија и звучних записа, обједињена под насловом Теоријски и педагошки рад и подељена у следеће групе: Посебна издања (335–339); Студије и чланци у периодици (339–346); Интервјуи и други текстови (346–348); Преводилачки, редакторски и уреднички рад (348–351); Попис штампаних музикалија (351–363) и Попис звучних записа (363–371). Књигу заокружују Називи композиција, дати абecedним редом (373–381) и хронолошка Листа опуса (383–392) .

Прва целина књиге представља својеврсну ауто-хрестоматију, дакле – ауто-биографску, ауто-поетичку, али и аналитичко-критичарску збирку брижљиво одабраних написа. Чини је – да се, нимало случајно, послужи музичком терминологијом! – *циклус* од укупно двадесетједног текста различитог жанра, обима и намене, хронолошки гледано – насталих у распону од почетка шездесетих година прошлог века све до најновијег (свакако не и последњег објављеног!) интервјуа из 2009. године. Сваки текст *циклуса* за себе чини, као и иначе, у опусу Деспића-композитора, заокружену „причу” за себе, али тек потпуни увид у целину форме обезбеђује „тотални”, макро-план привидног мозаика, а заправо – полифоног ткања ауторових опсервација, опаски и замисли.

Тај, први део књиге – *Моје схватање музике* – отвара текст под насловом „Одговори без питања” (11–33), где аутор, као и у другом, комплементарном прилогу – „Моје музичке координате” (34–39) излаже елементе личне биографије и говори о узорима, стварајући платформу за ауто-поетику.

Следе четири краћа текста с почетка шездесетих година. У одговору на питање „Шта за вас значи савремена југословенска музика?” (40–42) Деспић пружа свој увид у проблеме и феномене тада савременог стваралаштва, потом у следећем напису теоријски разматра естетске принципе музичке уметности 20. века (43–45), бави се потом и перспективама конкретне и електронске музике (46–48), док свој поглед ка будућности упућује у интервјуу-есеју „Шта је још могуће у музици?” (49–52)

„Шта је с оптимизмом у музици?” – пита се аутор две деценије касније, почетком осамдесетих година, након четири интерна часа студената композиције Факултета музичке уметности, констатујући да је музика те генерације младих музичких аутора изражавала само бол, незнађе, очај... У овом сажетом тексту као охрабрењу за ведрије хоризонте, Деспић–педагог будуће ствараоце подстиче да се, између осталог, ослободе и „стида” од оног дела спектра емоционалности који музици даје брио, скерцозност, живост и животност у најширем смислу значења. (53–55)

Два наредна есеја у монографији: први, под насловом „Нова једноставност у музици – Повратак или не?” (56–61) и други – „Више од игре” (62–64), представљају својеврсно средиште циклуса збирке. Реч је о уводима Деспићевих приступних беседа приликом избора у дописног и редовног члана Академије, из година пуне стваралачке – композиторске

и укупне зрелости, из 1987. и 1995. године.⁶ Њима ћемо нешто касније посветити посебну пажњу.

Допринос сагледавању, тј. рецепцији музике његових млађих савременика предмет је наредних текстова у збирци. Под насловима „Време опуштања” (65–68) – текст настао око 1983, и шест година млађи прилог – „Слушајући сонате ... ” (из 1989; 69–72), Деспић даје аналитички допринос сагледавању феномена повратка класичне форме, као и самог тоналитета у опусу Властимира Трајковића. Наступајући у овој групи текстова аналитички педантно, из угла писца који и сâм музику ствара, познајући, дакле, и замке заводљивости појединих мотива, тема, поступака, Деспић не бежи, нити се устручава од, додуше, педагошки благонамерних критичких нота, па ни од запитаности над непосредним поводима „заокрета” у, на пример, стварању Рајка Максимовића („Quo vadis Рајко?”, 73–76) – започетог с *Тестаментом владике црногорског... Његоша*, а у непосредном поводу извођења *Пасије светоза кнеза Лазара*, 1989, на шестстоту годишњицу Косовске битке. У истом кругу Деспићеве упитаности над изборима колега стоји и текст „Опсесија ‘блехом’” (77–80) – о Концерту за трубу, тромбон и оркестар Ивана Јевтића из последње, пред-миленијумске 1999. године, као и годину дана млађе размишљање о композицији *Stabat mater* Станка Шепића (текст „Бити себи доследан”, 81–84).

У духу стабилног, непомућеног личног става о естетском „капиталу” у процесу вредновања годишњих композиторских домета у надметању за највишу националну награду *Стеван Мокрањац*, следе и три прилога под називом „Мој избор” – 1, 2 и 3 (85–91). Валидно образложени, Деспићеви избори биле су композиција *Мементо* Милана Михајловића (1994), Концерт за клавир и оркестар Властимира Трајковића (1995), и вокални циклус *Крхотине леда (Die Eissplitter)* Ивана Јевтића (1997).

Читалац књиге можда ће се у први мах запитати откуд у овом избору ауторових текстова наслови посвећени музикотерапији (прилог Округлом столу организованом на Војно-медицинској академији 1994; 92–96) или музици за децу („Колико је музика за децу – деџа музика?”, 97–99). Зналци Деспићевих идејних преокупација то питање, међутим, неће поставити, већ ће кренути даље, ка завршним разматрањима ауторових схватања музике у комплексности њеног укупног трајања: у историји, политици, идеологији, али и у ономе што је према аутору и најважније – континуитету одржања базичних константи европске културе. Настајући у деценијама које су биле „мрестилиште” свакојаким форми национализма, локал-патриотизама и баналних визија популистичке идеологије, књига Дејана Деспића пружа *охрабрење* и *освећење* да у општој тмини бесмисла, каткад и безумља, још увек остају да титрају танане, но блиставе искре смисла и лепоте, довољно моћне да надахну будуће пројекте и сâму идеју стварања. Све те поруке могуће је експлицитно, или – из-

⁶ Своје приступне беседе академик Деспић је изговорио 19. јуна 1987. и 31. маја 1995. Прва беседа је под истим насловом – „Нова једноставност у музици – Повратак или не?” први пут била објављена у: *Глас САНУ*, Одељење ликовне и музичке уметности, CCCLVI, 4, 1988, 61–69. Друга је своје прво издање доживела под насловом „Уводна реч за приказ дела ‘Три медитације’” у: *Глас САНУ*, Одељење ликовне и музичке уметности, CCCLXXII, 6, 8–11.

међу редова – прочитати у завршном триптиху првог дела монографије, у текстовима „Дијалог око монолога” (100–104), „Стварање као начин живота” (105–108) и „(P.S.) У кули од слоноваче” (109–116).

Фокусираћемо сада пажњу на оне, одабране текстове – („Одговори без питања”; „Моје музичке координате”; „Стварање као начин живота” – разговор са Христином Медић на Трећем програму Радио Београда, 1997. године, поводом извођења *Кончертина in D*, Оп. 28, за две флауте и оркестар и „(P.S.) У кули од слоноваче” – интервју са Аном Карловић 2009) – у којима аутор непосредно реконструише стазе којима је током дугог пређеног пута ишао, указујући на своја најранија и потоња биографска сећања, исповедајући о узорима, градећи притом и, најзад, – стабилно здање своје стваралачке поетике, као места укрштања личних теоријских и естетичких ставова.

Пођимо од биографских момената.

Претпостављамо да је аутор књигу, као и уосталом све друго што јој је претходило, написао у породичној кући у којој је и рођен, и где, према сопственим речима, истрајно успева да оствари „самоизолацију” од драме, трагике и испразности спољњег света. У тој оазису, ушущаном окриљу свеколике Деспићеве креативности на многим пољима – остварене и, несумњиво, подржане од најближих чланова породице – исписане су и странице о првим његовим корацима на путу ка музици. Пред читаоцем се развијају странице надахнуте мемоарске прозе проткане топло осенчаном призорима попут оног, на пример, о почетничким и свим потоњим блиским ауторовим сусретима с времешним клавиристом марке *Bösendorfer* – који је почетком ратне, 1944. године био купљен продајом мајчиног прстена – а који је аутору био и остао најоданији музички животни сапутник, све до данашњег дана; јер, тактилна присност са инструментом била је често и прва назнака буђења и настанка нових дела.

У првом тексту збирке читалац ће се сусрести и са призором у коме је будућем композитору отац из Лондона донео али буквално пун кофер грамофонских плоча, те је кућа Деспића постала дом у коме су се ради слушања музике окупљали онда млади и перспективни, потом и реномирани уметници, попут Мирослава Беловића – редитеља, и Миодрага, Мије Павловића – песника. У овим својим мемоарским скицама, аутор не пропушта да спомене сва кључна имена која су одиграла битну улогу у његовом путу ка музици: после помена прве наставнице клавира – Данице Станисављевић, Деспић пише и о времену школовања и студирања, где остварује сусрете са својим, тада наставницима и професорима, а потом и будућим колегама – знаменитим ствараоцима српске музике – Љубицом Марић, Марком Тајчевићем и Властимиром Перичићем, од којих ће га, посебно с Перичићем, кроз низ дугих и плодних деценија сарадње везивати присне стручне и пријатељске везе.

Осврнуће се аутор овде и на дилему поводом избора животног позива: архитектура или музика? О афинитету за оба поља најбоље говори његова музика – складне, уравнотежене и прегледне архитектонике, прецизног мелодијског цртежа, добро избалансираног ритма у низању и смени експресивних, фактурних и хармонских сегмената форме, по-

тврђујући, истовремено и ону мисао према којој је архитектура заправо „замрзнута музика”.

Проговара аутор овде и о првим запаженим, младалачким, остварењима, која, међутим, већ дуги низ деценија потврђују своју антологијску вредност и виталност на концертном репертоару, попут нпр. клавијског *Ноктурна*, Оп. 5. Већ у младости Деспић је развио трајну наклоност за циклусе минијатурних форми; но, да таква форма „захтева брушење до наситнијих појединости”, уверио га је већ током студија професор Тајчевић. (13)

Драгоцени су пасажии ауторовог говора о узорима – о Дебисију (оном из *Бергамске свите*), Брамсу, Равелу, Сезару Франку, потом Бритну и Хиндемиту, а с протоком времена – како се вектор његових музичких наклоности све више и ближе приклањао свету *душе*, уместо *духа* – и о Прокофјеву, Шостаковичу, Малеру, „нашем” Стевану Мокрањцу...

Расветљен је овде и Деспићев однос према фолклору, те отпор према доминантним соцреалистичким тенденцијама педесетих година као врсти „популизма” који га је, како онда, тако и данас одбијао, те о специфичном виђењу значења *националног* у музици, где остаје близак антологијском ставу Ратка Петровића када каже: „Док не преболимо Европу и не научимо европски говорити, никако нећемо успети да пронађемо шта је у нама од вредности, а камоли да то изразимо да буде од вредности за остали свет”.

Песници и књижевници, били су, уосталом, трајни и временом све приснији ауторови сапутници с којима је кроз музику остварио најдубље духовне дијалоге: како с бардовима медитеранског поднебља – Гундулићем, Шантићем и, посебно – Дучићем (нпр. *Дубровачки дивертименто*, Оп. 18), тако и с великим, меланхоличним лиричарем старог Враћа – Бором Станковићем (нпр. монолог Миткета – иначе Деспићевог прадеде по мајци из *Коштане* као инспирација за *Двопев* Оп. 75, потом и *Елегију*, Оп. 86, инспирисану, као и *Коштанина песма*, Оп. 128 песмом „Да знајеш мори моме”). У том Деспићевом духовном кругу, дознајемо са страница књиге, стоје и Његош, и Змај, и Дис, Момчило Настасијевић, Десанка Максимовић, али и Тагора, Бодлер, Елијар, Борхес...

За разумевање ауторове музичке поетике од кључног значаја су изложени естетички погледи и судови о базичним, онтолошким питањима музике. За Деспића, „Музика је тонски говор”; „тежиште (...) је у мисли – дакле, мелодији, мотиву, музичкој идеји која нешто казује, а не на секундарним чиниоцима”. (21) Следствено томе, музика је и средство комуникације. „Лично се трудим да моја дела не буду за ‘једнократну употребу’” – рећи ће аутор у једном часу; „Историја немилосрдно и веома праведно ‘филтрира’ уметничко стваралаштво (...) и једини је трајан и меродаван суд о његовој вредности” (32).

Вредни пажње су ауторови погледи на питања о апсолутној и програмској музици, о неокласицизму као покрету, о тоналности, модалности, полифонији, проблемима стила, конкретној и електронској музици, али и Деспићеви увиди у еволуцију и промену сопственог композиционог поступка – од пређашњег давања примата класичним узорима ка ослобађању поступка у правцу *еволуционог* начина обликовања.

Посебно бих издвојила један пасаж из текста „Моје музичке координате”. Према Деспићу, музика, у математичком смислу, у координатном пољу поседује вертикалну ординату која симболише *емотивну, романтичну* страну, док апсциса – хоризонтална, као репрезент света *духа* и *равнотеже* – симболише конструктивну и рационалну, *класичну* страну. Како у музици, верује аутор, мора бити и једног и другог, свако појединачно дело и, уосталом, цела историја музике као да осцилује између ових двеју координата; резултат је смена стилова, оних „класичних“ и оних „романтичних” (36). У том осцилаторном пољу Деспић види и свој опус, на дугом путу његовог трајања: док је у првом делу пута преовлађивао свет *духа*, можда најизразитије реперезентован у *Вињетама*, на другој половини пута све се очигледније и интензивније, почев још негде од краја седамдесетих година прошлог века, откривао свет *душе*, о чему уверљиво сведочи *Триптих* Оп. 63 за виолину и оркестар (36–39), у чијем ће средишњем ставу – *Тужбалици* – у Деспићевом виђењу, у форми пасакале на тему корала из *Пасије по Матеју*, у новој линији спирале времена из дубине привидно давно минулог доба изнова изронити моћни стваралачки глас Јохана Себастијана Баха. Тачно је, рећи ће Деспић – „музика јесте и ствар духа”, али музика јесте и нешто друго, нешто дубље и нешто – од пуке игре, далеко више.

Не једанпут, и не само на страницама ове књиге, аутор ће се декларисати као традиционалиста: „Веома је лако рушити мостове; много је теже градити их и чувати!” – речи су којим је закључио прилог о савременој југословенској музици, још почетком шездесетих година прошлог века (42). Но, уверљиво тумачење сопственог виђења односа савремености према прошлости, модерности према традицији, као и странпутица и заблуда у уметности 20. века даје у чланку „Нова једноставност у музици, повратак или не?”. Реч је, како смо напоменули, о приступној беседи поводом избора у дописног члана Академије из 1987. године, која има смисао и тежину ауторовог креативног *Credo*-а. Надвијајући широк лук од времена Палестрине до тадашњег доба, Деспић овде излаже свој кључни естетички став према којем је музика заправо *говор емоција*, чиме заузима радикално супротстављену позицију у односу на Игора Стравинског, који је једном приликом саопштио да „је музика неспособна било шта да изрази”.

Подстицај да настави и продуби имагинарну полемику са Стравинским као једним од „највећих музичких стваралаца нашег века” (62), аутор ће заокружити у следећем есеју под насловом „Више од игре”, тексту који је представљао увод у *праву приступну беседу* поводом избора за редовног члана САНУ 1995. године – емитовање композиције *Три медитације*, Оп. 99, за виолончело и гудачки оркестар – тог дела продубљеног лиризма, заноса и контемплације над оним *добрим тренуцима* на које су се осврнули како Борхес у својим стиховима, тако и Деспић у поеми *На крају пута*. Имагинарна полемика, међутим, добија специфичан обрт, с обзиром на то да Деспић одлучује да музику великог претходника одбрани од њега самог, истичући да величина *Жар-птице* или *Петрушке* не би могли проистећи тек из пуке „игре тонова” која „ништа не изражава”.

Доследан, рекло би се чак и искључив противник додекафоније, серијализма, па и алеаторике, који – парафразирам ауторове речи – нису дали праве и људски вредне музичке резултате, нити их могу дати (23), за Деспића су повратак једноставности и поетика постмодерне наступили као природна консеквенца беспућа у којој су се авантуре музичке авангарде завршиле у другој половини прошлог века (57–58). Као прави модерниста и поборник класичног начела, близак у бити поимању модерности код Томаса Елиота, Деспић верује да је корак унапред једино и могуће учинити полазећи од традиције.

Ако се игде може наћи потврда о истинитости сентенце „Човек је стил”, она ће бити препозната и у овој збирци текстова Дејана Деспића. Као и његов музички говор, све текстове одликују и лепе углађена лексика, узоран стил сведене експресије, фокусиран план излагања, без реторичког вишка којег аутор иначе презире како у музици, тако и у свету којим владају речи: „Као што се (...) грозим људске брбљивости и (самим тим, неизбежног) празноречја, тако ми то још више смета у музици, па зато избегавам сваку декоративност без значења, празан ход без садржаја (...)” – рећи ће на једном месту (21).

Из бојазни да и сама не упаднем у замку благоглагољивости, хитрим кораком крећем ка завршници овог текста, призивајући у сећање утиске понете са недавно одржаног ауторског концерта Деспићевих дела. Било је то 10. септембра, у сали Београдске филхармоније, поводом представљања најновијег компакт диска са ауторовим дувачким квинтетима.⁷ Том приликом, поновни сусрет са, на пример, *Вињетама*, Оп. 43б, радосно је одјекнуо као препознавање знаног и очекиваног, али је – као и сваки сусрет са делом класичне вредности – заискрио и новим, племенито обојеним осветљењем. Биће да је то искуство било потврда тезе по којој класично дело не застарева, већ остаје у оном изузетном међупростору прошлог, презентног и будућег – простору „великог времена” или, заправо – *безвременог*, у коме ће, према речима Михаила Бахтина – које је често волео да наведе академик Предраг Палавистра, а с којим су Деспића везивале снажне споне – „свака реч доживети празник свог новог рођења”.

Уверени смо у то да и умне поруке академика Деспића, окупљене у књизи *На крају пута*, не чине само отиске једног дугог и плодног пута трајања и истрајавања озарења и патње стварања, већ и да чине својеврсну антологију порука, *знакова крај пута* усмерених ка неким, могуће је – за сада још увек невидљивим и недокучивим стазама нових живота класичних вредности цивилизације, непомућених знамења лепоте и смисла уметности, као и теоријско-естетичкој мисли о њој.

Катарина Томашевић

⁷ На концертној промоцији компакт диска *A cinque. Музика за дувачки квинтет* изведена су следећа Деспићева дела тог жанра: *Вињете*, Оп. 43б, *Сонатина*, Оп. 53, *A cinque*, Оп. 115 и *Састанак*, Оп. 195. Извођачи, који су дела и снимили у беспрекорно прецизном и надахутом тумачењу, били су чланови Дувачког квинтета Београдске филхармоније: Марина Ненадовић, флаута; Бојан Пешић, обоа; Вељко Кленковски, кларинет; Ненад Јанковић, фагот и Ненад Васић, хорна.

Силви Нисефор, ИВАН ЈЕВТИЋ. КОМПОЗИТОР
НА ПУТЕВИМА СЛОБОДЕ
/ Sylvie Nicéphor, IVAN JEVTIC. ITINÉRAIRE D'UN MUSICIEN LIBRE,
превод с француског на српски Мила Катарина Ђуровић
и Милена Анђелић,
Београд: Српска академија наука и уметности и PAIDEIA, 2016.

Прилично је необична околност да је монографија посвећена једном савременом српском композитору, академику Ивану Јевтићу, настала из пера иностраног аутора, те да се појављује на српском језику у преводу са француског. Ову студију написала је француска музиколошкиња и интерпретаторка савремене музике Силви Нисефор (Sylvie Nicéphor), која је тиме заокружила своје десетогодишње „познанство” са музиком овог композитора, који има двојно, српско и француско држављанство. Подстакнут неколиким приликама у којима је Нисефорова била у улози промотера његове музике (нпр. као аутор програмског текста за ауторски концерт у Сали Гаво /Salle Gaveau/ у Паризу 2011. године и, касније, као извођач његове музике), сâм Јевтић јој је поверио овај, помало незахваљан задатак, будући да његово стваралаштво до тог тренутка није било предмет „ниједног списка, ниједне научне публикације” (11). Ауторка се, дакле, нашла у позицији да понуди прву свеобухватну анализу до сада пређеног стваралачког пута Ивана Јевтића и тумачење његовог изузетно обимног композиторског опуса. Наслов књиге је, у том смислу, добро формулисан јер указује на чињеницу да је Јевтић највећи део тог пута прешао мимо било какве институционалне подршке, по страни од тренутне композиторске „моде” у Паризу, граду у којем је провео године свог стваралачког сазревања и отпочео интернационалну каријеру.

Књига је укупног обима од 280 страна, у квалитетном тврдом повезу. На нешто више од две стотине страна главног текста, који тече паралелно на француском и српском језику (што је заиста неуобичајено техничко решење), Силви Нисефор анализира најзначајније одлике Јевтићевог стваралаштва у оквиру шест целина: *Avant-propos / Предговор*¹ (4–15), *Chapitre 1. L'aube serbe / Поглавље 1. Српска зора* (16–39), *Chapitre 2. L'ouverture internationale / Поглавље 2. Међународно искуство* (41–69), *Chapitre 3. Ivan Jevtic dans le monde musical / Поглавље 3. Иван Јевтић у свету музике* (70–107), *Chapitre 4. Ivan Jevtic : Style et langage / Поглавље 4. Стил и језик Ивана Јевтића* (108–197) и *Conclusion / Закључак* (198–207). Средишња поглавља књиге су смислено подељена на мање целине-потпоглавља.

¹ Како се француски текст у графичком дизајну издања налази с леве стране, а превод на српски с десне, наслови поглавља су најпре дати на француском, па онда на српском језику. Исти принцип је примењен и код навођења назива поглавља у садржају књиге.

Након главног текста, следе прилози: извори које је ауторка користила (укључујући и разговоре које је обавила са Јевтићем и са неким од најфреквентнијих извођача његове музике у Француској и Србији, 208–215) и велики број фотографија из Јевтићеве приватне архиве, као илустрација композиторовог породичног порекла и различитих животних и стваралачких етапа (216–278).

Нисефорова успева да прикаже најизразитије карактеристике стваралаштва Ивана Јевтића, које посматра у оквирима неокласицизма, схваћеног у најширем смислу – као тежњу ка синтези разноврсних музичко-изражајних средстава минулих епоха са тековинама европске модерне. Према њеним речима, Јевтићева лична естетика је „укорењена у народне масе, њима блиска и њима посвећена. Она се темељи на силини теме, енергији ритма, ефикасности компоновања за инструменте. Ослањајући се на савршено владање техникама композиције којима је овладао у својој родној земљи, Јевтић је убрзо пронашао сопствени стил и њему остао веран. Његова уметност хармонског и инструметалног колоризма, дорађена и извајана захваљујући студијама у Француској, у служби је његовог унутрашњег света и њему својственог сензибилитета. Зато је успео да свету прикаже музику у којој најважније место заузима српски идентитет, уз незаобилазни лични печат” (199). Профил Јевтићеве стваралачке личности ауторка сажима у три појма: романтичар, хуманиста, визионар (103).

Кратак осврт на појединачна поглавља студије показује ширину монографског приступа Силви Нисефор. Након сагледавања контекста српске музике и почетака Јевтићевог музичког школовања у првом поглављу, друго поглавље књиге трасира пут композиторовог даљег формирања у европским оквирима, почев од двогодишњег усавршавања код Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen) на Париском конзерваторијуму у статусу „слободног слушаоца” (1973–75), па затим „бечке дигресије” – студија на Високој школи за музику у класи Алфреда Ула (Alfred Uhl), до повратка у Париз 1978. године који ће, од тог тренутка, постати његова примарна стваралачка база. Треће, можда најинтересантније поглавље књиге, посматра композиторов пут „од трња до звезда”, односно консеквенце његовог професионалног опредељења за статус слободног уметника. Уместо да се приклони доминантној струји савремене музике у Француској и тако дође до поруцбина од стране институција из јавног сектора, Јевтић компонује у складу са сопственим естетским уверењима, а афирмацију стиче захваљујући – извођачима, који постају „главна инспирација музичког стваралаштва које вреднује извођачку вештину у свим њеним облицима” (79). Нисефорова посебно истиче Јевтићеву „сталну и значајну музичку продукцију за лимене [дувачке] инструменте” (85) и непосредан однос композитора и извођача, при чему се успех њихове сарадње заснива на међуљудским односима (87). Овај закључак ауторка поткрепљује бројним одломцима из сведочанстава угледних интерпретатора Јевтићеве музике, који живо и непосредно говоре о плодотворном односу сарадње и узајамног уважавања између композитора и извођача. Илустративно је, на пример, сећање француског виолисте Жерара Коcea (Gérard Caussé)

на париску премијеру Јевтићевог Концерта за виолу и гудачки оркестар, који је извео са Париским оркестарским ансамблом у Сали Плејел (Salle Pleyel), 1990. године: „Његов концерт за виолу [...] дивно је, разнобојно дело, богато тоновима који виолу чине тако племенитим инструментом [...]. Поврх свега, он је мој драги пријатељ, и тиме се дичим” (65).

Нисефорова такође покушава да проникне и у разлоге великог успеха Јевтићеве музике код публике: „Заобилазећи експерименталне правце, свесно бирајући да остане неупућен у авангарду [sic!] естетику која се слуша у западној Европи после Другог светског рата, овај композитор је неоспорно успео да одржи везу са љубитељима музике. Иако се због таквог става не може сматрати иноватором, то га не чини ни конзервативним. Он просто наставља једну традицију и на тај начин је одржава, допуњујући је својим јединственим универзумом и сопственом визијом света” (101).

Четврто поглавље књиге, у којем су детаљније разматране карактеристике Јевтићевог зрелог композиторског стила и језика на примерима из његових разноликих остварења, упућује на закључак да је студија првенствено намењена стручној, а не широј читалачкој публици. С тим у вези, неминовно се намеће и основна замерка која може да се упуту овој књизи, а која се односи на техничку опрему која не задовољава стандарде који се очекују од научне публикације. Стиче се утисак да је изостало пажљивије уредничко читање и коректура преведеног текста, којим би се елиминисале местимичне неспретности у преводу и отклониле бројне словне и техничке грешке у прелому текста. Највећа замерка може да се упуту навођењу библиографских јединица у фуснотама у српској верзији текста (где се, примера ради, наизменично користе и латинске и српске скраћенице). Поменуте недоследности нарушавају читалачки доживљај и замагљују значај сâмог музиколошког рада Силви Нисефор, те се стога читаоцима који владају француским језиком саветује читање текста у оригиналу.

У целини узев, ова публикација је илустративна за целокупну садашњу каријеру Ивана Јевтића, који је годинама упорно радио на афирмацији сопственог стваралаштва и био „ковач свог успеха”. О овој димензији композиторовог карактера можда је најбоље сведочанство дао диригент Манфредо Шмит (Manfredo Schmiedt): „За мене је Иван Јевтић попут Дон Кихота. Он има велику енергију и веома му је стало до тога да се његова музика изводи широм света. Напорно ради не само на компоновању већ и на комуникацији са људима у циљу извођења и ширења свог стваралаштва [...]” (87). У студији Силви Нисефор, Јевтићев особени композиторски и животни „итинерер” дочаран је живописно и аргументовано. Стога књига *Иван Јевтић. Композитор на путевима слободе* представља солидну отисну тачку за разумевање јединствене позиције коју овај стваралац тренутно заузима међу активним српским и француским композиторима.

Јелена Јанковић-Бегуш

Ana Petrov

*RETHINKING RATIONALISATION: EVOLUTIONISM AND IMPERIALISM
IN MAX WEBER'S DISCOURSE ON MUSIC*

Vienna, Hollitzer Verlag, 2016

This new book by Ana Petrov, Lecturer at the Faculty of Media and Communication of the Singidunum University in Belgrade benefits from the author's double specialism as a musicologist and a sociologist. The impetus for writing this book was Petrov's observation that Max Weber's oeuvre has usually been studied in the context historical and political sociology, social economy, the sociology of law and religion, while his contributions to the sociology of culture and arts have been neglected. In the last decade of his life (1910–1920) Weber aspired to write a comprehensive study that would encompass music, architecture, painting, sculpture and literature. However, only his sociology of music saw the light of day, compiled from Weber's manuscripts after his death and published in 1921. Petrov observes that Weber's discourse on music differs significantly from the rest of his output; namely, Weber is usually regarded as a representative of the historicist tradition in sociology who refused to fit social sciences into the context of the evolutionistic or deterministic philosophies. However, Petrov asserts that his discourse on music "has unequivocally evolutionistic elements" (p. 30). Moreover, Weber's work was fundamentally influenced by the musicological/theoretical context at the turn of the 20th century, by which time the evolutionist paradigm had been incorporated into scholarly discourses on music. Petrov argues that his concept of rationalisation was actually formulated during his engagement with music and that "only after having considered music history as a process of a rationalised progress did Weber continue to ponder over some other aspects of social life that might have had the same logic" (22–23). Thus Petrov aims to highlight the importance of music in Weber's sociological discourse, to showcase the complexity of his construal of history and sociology of music, and to demonstrate how the concept of rationalisation is inseparable from the evolutionistic narrative.

Although Weber nurtured an interest in arts and music throughout his life, Petrov notes that he was inspired to formulate his sociology of culture after the first meeting of the Deutsche Soziologische Gesellschaft in October 1910. Whilst investigating the elements of evolutionism in Weber's sociology of music Petrov poses two initial hypotheses: that the concept of rationalisation exemplifies the evolutionistic construction of history and sociology of music, and that the formation of the concept of rationalisation was a consequence of the influence of musicological evolutionism on Weber's discourse.

The book is divided into five segments: *Introduction*, *Evolutionism in Nineteenth-Century Scientific Discourse*, *Evolutionism in Nineteenth-Century Discourses on Music*, *Evolutionism in Weber's Discourse on Music*, and *Conclusion: Implications of Weber's Discourse on Rationalisation of Music*. After the introduction, the next two chapters retrace the genesis of the evolutionist discourse. Petrov relates evolutionism in social sciences to imperialism, racism and colonialism. Drawing on post-colonial and cultural studies, she reconstructs the origins of the key terms of 'social Darwinism' and 'cultural evolutionism' and overviews Herbert Spencer's and Charles Darwin's discourses which promoted the notions of the superiority of European/Occidental societies, with West regarded as 'dynamic', 'progressive', 'modern' and 'rationalised', while non-Western societies were labelled as 'irrational', 'undeveloped', 'primitive' and 'inferior'. Petrov then overviews Spencer's and Darwin's theories of evolution and emphasises that their approaches to music included a narrative of a progressive unilinear development of music that unfolded from 'primitive' towards 'civilised' practices and implied a dichotomy between Western and non-Western societies; hence both approaches had unequivocal imperialist and racist implications.

In the chapter *Evolutionism in Nineteenth-Century Discourses on Music* Petrov argues that Spencer and Darwin jointly influenced musicology "which eventually led to the construction of a field of scholarly discourse on music that promulgated evolutionary thinking on music" (77). Petrov shows that the evolutionist narrative imbued musicology since the inception of this discipline, which resulted in the conception of music history as a progressive linear flow and a continuous development, as well as the separation of scholarly discourses onto 'art' and 'folk' music. This was due to the fact that a "number of authors who, as university professors and editors of the new magazines were in charge of organising the respective institutions, had one crucial goal — the constitution of the 'science of music' as legitimate knowledge equal to the accepted scientific discourses, which at that time meant the natural sciences" (81). After overviewing the activities of a number of German and Austrian scholars who contributed to the formation and development of modern musicology, Petrov concludes that the field of comparative musicology (ethnomusicology) was constructed as an alternative discourse on music that dealt with 'other' musics, which also led to the construction of numerous theoretical dichotomies such as developed/undeveloped, Western/non-Western, civilised/primitive, written/oral, structured/non-structured, and superior/inferior music (109).

When Petrov finally returns to Weber in the chapter *Evolutionism in Weber's Discourse on Music*, she insists that "it is not the sociological (both positivist and historicist) theoretical background that had the most important influence on Weber's understanding of music and the formation of the model of rationalisation (...) but rather the musicological and ethnomusicological theories of the time, i.e. discourses on music that were predominantly evolutionist" (121). She singles out the writings by Helmholtz, Hornbostel and especially Riemann as relevant for Weber's concept of music rationalisation; in particular Riemann's understanding of the system of equal temperament resonated profoundly with Weber, and they both saw it as the proof of the uniqueness of Western music.

In her critique of Weber, Petrov cites Andrew Zimmerman's assessment that "Max Weber was an imperialist, a racist, and a Social Darwinistic nationalist, and these political positions fundamentally shaped his social scientific work" (167). Petrov approaches Weber from the framework of post-colonial musicology, whilst relying on Zimmerman's problematisation of the concept of rationalisation as a theoretical construct that served as an analytical means of producing discourse that was promoted as scientifically 'neutral', 'objective', and beyond any attempt at value judgement. Petrov sums up that Weber's theory of rationalisation includes the following features: development of the more complex units from the simpler ones (such as intervals) and, at the same time, a constant progress of a species (tonal system); the presence of selection and fight (visible in Weber's conviction that composers find the best solutions and rule out the wrong ones, as well as in his division of composers and performers into 'professionals' and 'dilettantes'); and the existence of a certain inner logic of progressive development and a construal of the rationalisation itself as a development (141).

Petrov's writing style is somewhat redundant, with 'signposts' and 'clues' scattered throughout the book and oft-repeated conclusions. Although this book would have benefited from a more careful copy-editing, it still offers a valuable new insight into an important segment of Max Weber's work that has thus far been neglected. Furthermore, Petrov focuses precisely on the problematic segments of Weber's oeuvre that had previously deliberately been overlooked in order to avoid 'tainting' the legacy of this sociology 'classic'.

Ivana Medić

Ivana Medić and Katarina Tomašević (eds.)
*BEYOND THE EAST-WEST DIVIDE: BALKAN MUSIC
AND ITS POLES OF ATTRACTION*
Belgrade: Institute of Musicology and Department
of Fine Arts and Music,
Serbian Academy of Sciences and Arts, 2015.

The ancient concept of the East-West dividing line on the levels of historical, cultural and symbolical thinking and acting platforms has been vital until the present day, and exactly because of that, it proved itself to be more than a challenging concept. This is particularly evident when one speaks about the spaces and places where these lines of historical 'East' and 'West' cut through. Each generation is witnessing new and actual historical turns, which also constantly open up fresh perspectives, widening the scope of potential discussion and problematisation. In the other words, there is an incessant need for exploring and sharing different theoretical platforms and suggestions on this issue. Recognising this exact need within a potent musical heritage of the Balkans, which fully belongs to this area where historical concepts of East and West meet and intersect, the editors and themselves musicologists and researchers Ivana Medić and Katarina Tomašević chose twenty different texts to represent the contemporary platforms and views on the problem of East-West divide and its manifestation in different types and layers of Balkan music – traditional, liturgical, composed, popular, folk, dance, westernised, and many more.

The book *Beyond the East-West Divide: Balkan Music and its Poles of Attraction* primarily focuses on music and musical heritage, although its conception is far from monodisciplinary. As the editors stressed in the preface, their aim was to gather and invoke “fresh theoretical and methodological approaches and a comprehensive critical understanding of the transfer of influences which left a deep imprint on the physiognomy of musical tradition in the Balkans, seen both from synchronic and diachronic perspectives” (7). Taking in account such diverse approaches and thus opening up a field to theorise, challenge and contest different paths of thought in the same time, the editors pointed to the necessity of a broad, communicative and transdisciplinary approach that enables the old issues and topics to be seen in fresh and inspiring ways, while at the same time enabling the current perspectives and views to be brought out and analysed.

The authors of the twenty chapters come from ten countries; they provide individual and analytic insights into Balkan music and its complexity, which is heavily infused by the concept of the East-West axis. Being situated at the crossroads between these poles of attraction, the Balkan area works with the

very intriguing personal and collective histories and narratives, gathering the heritages of many cultures brought together through historical migrations, settlings, groupings and regroupings. Starting from the heritage of traditional and liturgical music, to the appropriation of Oriental music, and then turning to the processes of ‘Westernisation’ of this area, the authors show that Balkan peoples were constantly communicating with each other, shaping their music in relation to all these diverse referent points of historical, cultural and social dynamics.

The chapters of this book revolve around several main issues, of which some are closer to the theoretisation of the very concept of the aforementioned categories, while some are more explicitly related to particular heritages and their migrating positions in regards to the East-West axis. They can be grouped, but not limited to these questions:

- Thinking through the categories as such (East-West, North-South, backwards-forwards, spaces-places, etc.), or offering the new theoretical perspectives on the old and still present concepts of political, cultural and historical heritages and influences (T. Rice, I. Moody, G. Panova-Tekath);

- Exploring the concepts of historical and cultural Other – as applied to the Balkans, where the Other appears both as Eastern Other and Western Other (M. Milin, M. Seiragakis, I. Tselikas, A. Petrov, I. Medić, I. Miladinović-Prica, J. Jovanović, S. Ranković);

- Grappling with the intersection of Eastern and Western musical traits in the particular cases of Balkan musical heritage (M. Seiragakis, I. Tselikas, V. Sandu-Dediu, A. Petrov, I. Medić, I. Nenić);

- Intercultural communications between geographical and cultural areas and their representatives within the musical context in the Balkans (D. Petrović, I. Vesić, O. Otašević, S. Zdravkova-Djeparoska, V. Bajić-Stojiljković);

- Exploring the paths of liturgical music in Southeastern Europe and particularly in the Balkans (D. Petrović);

- Analyzing the influence of Oriental music on other musical heritages in the Balkans (J. Huber, C. E. Mihci, M. Milin, M. Seiragakis, I. Tselikas);

- Offering the new perspectives on Greek traditional and contemporary music intersecting East-West heritages and axes (K. Romanou, M. Seiragakis, I. Tselikas, D. Tragaki);

- Understanding the influence of Russian emigrants and culture on Balkan musical legacies (D. Petrović, I. Vesić, O. Otašević, S. Zdravkova-Djeparoska, V. Bajić-Stojiljković)

- Researching traditional music and dance in order to understand the complexity of the cultural communications between East and West (G. Panova-Tekath, V. Bajić-Stojiljković, I. Nenić, J. Jovanović, S. Ranković).

As it is already clear, neither of the chapters can be put in exclusively one category, just as neither of the proposed categories can be looked at through simplified lenses. All the issues explored in the texts point to the thesis that, directly or indirectly, all authors seem to suggest: that there is certainly more than one way to look at the musical heritage of the Balkans, and above all, that it is the complexity of a cultural, social and symbolical dynamics that is so interesting and prominent in the regions where conceptual ‘East’ and ‘West’

meet. Hence, the Balkans as a field of research certainly invokes and inspires a constant emergence of multiple perspectives related to these issues.

What also seems to be suggested is that all the inherited categories that we find ourselves wrestling with, be it through the theoretical texts and implications or through everyday reality, however contested and challenged they might be, are still perceived as reference points that raise questions and needs for clarifying, always from different perspectives. The book *Beyond the East-West Divide: Balkan Music and its Poles of Attraction* offers a fresh and important look at the history and contemporaneity of the Balkan musical heritage. It is not a mere compilation of the theoretical texts on the given topic, but a significant overview of both the Balkan area and its place within the East-West divide line. This overview that the book is giving is not enclosing itself into the task of concluding — but, quite the opposite, it is actively opening itself to further additions, responses, readings, exchanges and writings, calling for yet more contemporary perspectives and positions. Or, as editors Ivana Medić and Katarina Tomašević state in the preface, “due to the fact that all articles present the results of the most recent research, we expect that they will facilitate the completion of the otherwise fragmentary picture of this geographical space in Western musicology and ethnomusicology, and that they will contribute to a fundamental understanding of both kinships and differences in the diachronic durations and transformations of musical phenomena of the neighboring Balkan peoples and countries” (7).

Fulfilling this aim, the book *Beyond the East-West Divide: Balkan Music and its Poles of Attraction* becomes a highly recommended material for reading and provokes broad theoretical and professional inspiration.

Dragana Stojanović

Ивана Медић (ур.)
 РАДИО И СРПСКА МУЗИКА
 Београд: Музиколошки институт Српске академије
 наука и уметности, 2015.

Први радио сигнал из Београда послат је 1924. године из емисионе станице Београд/Раковица, а након пет година Радио Београд започиње своју делатност на међусупрату зграде Српске академије наука и уметности. Зборник Радио и српска музика приређен је са идејом да се, сабирањем радова који се баве српском музичком културом која настаје, развија се и живи на радију (како државним институцијама, тако и приватним и интернет радио станицама), обогати литература која за предмет бављења има овај, за нашу културу, изузетно значајан медиј. Како уредница издања Ивана Медић, научна сарадница Музиколошког института САНУ, наводи у Предговору, осамнаест аутора разноликих професионалних усмерења одазвало се позиву да учествују у писању тематског зборника, имајући за циљ да се „расветли вишеслојан допринос радија српској култури и уметности” (9) проучавањем музике и дискурса о музици током готово целовековног рада радијских станица у Србији.

Имајући у виду да овај зборник, опредељењен за веома интригантну и недовољно истражену тематску област, ‘удружује снаге’ музиколога, етномузиколога, социолога, композитора, теоретичара музике, новинара, теоретичара културе и медија, па и позоришних редитеља и драматурга који се на одређени начин њоме баве, ни најмање не чуди разноврсност методолошких приступа и идеја понуђених у овом издању. Тако, под истим тематским сводом проналазимо научне радове базирани на истраживању архивске грађе, историјских и друштвених података, потом, студије које се баве садашњим тренутком кроз призму теорије медија и културе, као и текстове који доносе увид у практични рад на радију или пак евоцирају сећања и лична искуства аутора у радијским ансамблима или редакцијама.

Зборник је подељен на пет поглавља (*Историјске перспективе, Електронски студио Радио Београда, Уметност радиофоније, Програмске концепције, Ансамбли и музичка продукција Радио-телевизије Србије и Радио у XXI веку*), груписаних према предмету истраживања. Првим поглављем су обухваћене четири студије обједињене идејама о историјско-социолошком сагледавању делатности Радио Београда у међуратном периоду и за време Другог светског рада, као и компаративном разматрању послератне делатности и савремене праксе на Радију. Постављајући питање сложености пропагирања политичких идеја путем радија, њиховог (ин)директног наметања, као и феномена „педагошке” радијске праксе, Ивана Весић у свом раду мења перспективу устаљену у досадашњим студијама и сагледава утицај радија на слушаоце у међуратном периоду ослањајући

се најпре на њихове повратне реакције. Радио се не треба посматрати као „пуки посредник” за промоцију политичких идеја, сматра Весић, због тога што је он „место сусрета и борбе” (27) различитих идеја, дискурса, учесника и актера, тј. место где се сукобљавају интереси руководства, музичких референата и, коначно, публике. Циљ студије Мирјане Николић јесте представљање до сада непознатих података о деловању Радио Београда, односно, станице Зендер Белград током немачке окупације (1941–1944). Са идејом о свеprisутном и прећутном идеолошком „репресивном брисању” (46) које као облик потискивања или брисања одређених догађаја или личности није прихватљиво у историјским дисциплинама, ауторка је сагледала контекст промена које настају са доласком немачке војске у Београд, анализирајући притом природу и уметнички ниво радијских музичких програма, заступљене ауторе и извођаче. Радио станица Зендер Белград (Sender Belgrad) тема је и студије Маје Васиљевић, која, међутим, полази од чињенице да је историја Радио Београда у датом периоду заједничка за српски и немачки народ. Тако, она сагледава београдску радио станицу као „продужену руку Трећег рајха”, односно, анализира концепцију Радио Београда у контексту идеје о нужности и значају радијског медија коју је пропагирала Културна комора Рајха, затим, разматра Зендер Белград као спону између културних и музичких институција Београда и Трећег Рајха, и, напослетку, пише о масовности и хетерогености публике која је пратила овај радио програм. Текст Даринке Симић Митровић представља нешто другачији поглед на период након Другог светског рата и, компаративно, период од деведесетих година XX века до данас. За разлику од претходних студија, ова ауторка даје лични осврт на историјат Радио Београда, музичких ансамбала и програмских концепција, из пера „дугогодишњег радијског посленика”, да би потом указала на промене настале током транзиционог периода деведесетих година XX века и озбиљност ситуације у којој се налазе ансамбли Радио-телевизије Србије, Фонотека Радио Београда, а, самим тим, и будућност српске музике.

Улога радија у развоју електронске музике и радиофоније у Србији биле су теме на којима се базирају три студије наредног поглавља. Владан Радовановић, као оснивач и дугогодишњи руководилац Електронског студија Радио Београда, исцрпно и детаљно пише о културном и музичком окружењу у којем је Студио основан, значајним личностима и сарадњи са њима која је у том периоду успостављана ради достизања одређених уметничких циљева, као и о специфичностима бројних дела насталих у оквирима ове институције. Упркос чињеници да је Студио компјутеризован тек 1987. године, Радовановић истиче да су посредством активности Студија били обухваћени готово сви видови електроакустичке музике. Марија Тирић разматра аспекте игре и музикалности на примерима домаћих остварења експерименталне радиофонијске форме; управо та форма, закључила је ауторка, даје композитору готово неограничено поље активности, испуњавајући тако услове за игру и музикалност у „осмој уметности” (102). У фокусу истраживања музиколошкиње Ане Котевске нашао се радиофонски опус Иване Стефановић, који је у овом раду посматран кроз призму историје и карактеристика музичких „отисака

градова”. Котевска наглашава да су „звучни отисци градова”, иако мали сегмент укупног стваралаштва радиофонске продукције, заправо заслужни за то што је Радио Београд стекао реноме у међународним оквирима.

Треће поглавље, посвећено програмским концепцијама, садржи четири студије које се односе на конкретна проблемска места у изградњи музичких емисија или пак доносе разматрања значајних емисија, личности и мултикултуралне програмске сарадње. Најпре, Снежана Николајевић сагледава начине уодношавања текстуалног и музичког сегмента одређених форми радијских емисија, истичући да је битно у оквиру музичке емисије добро ‘извагати’ улогу текста и њиме припремити атмосферу за слушање музике. С циљем да осветли допринос који је у афирмисању савремене музике имао серијал Музичка модерна Трећег програма Радио Београда, Ивана Медић разматра концертне програме, композиторе и извођаче, просторе и премијерна извођења, као и критичку рецепцију концерата емитованих у овом серијалу у периоду од 1967. до 1985. године. Сматрајући Радио Београд за једну од најзначајнијих институција која је промовисала савремено стваралаштво, ауторка у тексту такође расветљава значајне аспекте циклуса *Музичка модерна* – питање стриктности програмске политике у погледу занемаривање стилских усмерења другачијих од експерименталних и авангардних, заступљеност домаћих дела у односу на европске и америчке авангардне и експерименталне композиције, однос домаће критичке јавности према савременом стваралаштву, итд. Ирина Максимовић и Растко Јаковљевић, сагледавајући емисију *Музичка традиција* Трећег програма у којој је била заступљена музичка традиција различитих народа, представљају значај утемељивачког етномузиколошког рада Драгослава Девића на радију. О уодношавању програмских концепција српске, мађарске, словачке, румунске и русинске редакције на централном радију једне мултикултурне средине, каква Војводина јесте, писала је Весна Ивков, истичући континуитет рада, али и тренутни незавидни финансијски положај ових редакција народне музике.

Четврто поглавље зборника је најобимније. У првој од четири студије Слободан Пајић (Slobodan Dan Paich) евоцира успомене на чланство у Дечјем хору Радио Београда, разматрајући питања хорских педагошких метода, когниције, мотивисаности и превазилажења дефицита пажње кроз делатност Дечјег хора и диригента Златана Вауде током шесте деценије XX века. Истраживање Јелене Јанковић-Бегуш минуциозно је изведено и представљено у једној од најобимнијих студија овог издања – „Допринос ансамбала Музичке продукције Радио-телевизије Србије промовисању југословенске и српске уметничке музике на Београдским музичким свечаностима (1969–2014)”. Ауторка се, кроз анализу архивске грађе, литературе и критика, бави репертоарском политиком ансамбала РТБ/РТС на фестивалу БЕ-МУС, у периоду од безмало 45 година. Сагледана је улога ансамбала који се у годинама иза нас сматрају „стубовима БЕМУС-а (...) од амбициозних почетака, кроз читаву турбулентну историју”, уз посебно посвећивање пажње Симфонијском оркестру (272). Марија Маглов разматра механизме популаризације озбиљне музике (термин усклађен са дискурсом Радио Београда и ПГП) у раду емисије *Драгстор озбиљне музике*. Популаризација је вршена

по моделу уобичајене музичке и индустријске праксе (терминологија, хитови недеље, топ-листе...), како би се публици приближила она музика која се сматрала *вредном*. Зашавши темом свог истраживања у нови миленијум и обећано (али не и испуњено) ново златно доба музичке продукције РТС, Срђан Тепарић пише о активности Хора Радио-телевизије Србије од 2000. до 2014. године, о премијерним извођењима дела српских композитора, броју концерата и учешћа на фестивалима, као и снимцима и издањима ансамбла. Уз констатацију да се Хор у многим од ових аспеката „бори за опстанак“, Тепарић предлаже извесне мере које би помогле на путу ка стабилнијој, креативнијој и продуктивнијој будућности.

Последње поглавље се односи на феномен карактеристичан за дигитално доба и савремена технолошка достигнућа, те на специфичне профиле слушачке публике. Ивана Ерцеговац препознаје ситуацију као оптимистичну и види могућност „реинкарнације и ревитализације радијских формата кроз нов медиј“, интернет. Из угла журналистике и комуникологије, прилике за даље трансформације и прилагођавање радија су врло разноврсне, будући да анкетно истраживање које је ауторка спровела указује на висок проценат слушаности радија у савременом друштву. У свом раду, Марија Каран сагледава специфичности односа радија (јавног сервиса и комерцијалних радио-станица) и публике, испитујући модусе уређивања музичког програма. Притом, она истиче све већи значај музичког уредника, који мора имати широк спектар компетенција како би препознао потребе и жеље одређене циљне групе. Примећујемо да се ауторка бавила превасходно програмима *забавне*/популарне музике, те је разумљиво истицање комерцијалне потребе за задовољењем жеља и идеја слушачког аудиторијума.

Зборник је посвећен Даринки Симић Митровић (1937–2015), која је, поред доприноса и овој публикацији, оставила неизбрисив траг предано радећи на месту главне уреднице Музичког програма и директорке Музичке продукције РТС. Даринка Симић Митровић се у свом тексту пита *куда музика иде*, односно, какву будућност има српска музика, на радију и ван њега. Један од највећих доприноса овог издања, уз остварен први заједнички корак у сагледавању богате историје радија у Србији, лежи управо у чињеници да су њиме широм отворена врата будућим истраживањима у овој области. У том светлу се указују обавеза научне радозналости и могућности за даље разматрање односа радија и публике и њиховог међусобног односа, положаја радија у различитом друштвено-политичком окружењу и епохама, као и за сагледавање мноштва важних емисија и програмских решења, статуса и заступљености српске уметничке музике у програму, значајних личности и редакција које су допринеле богатој историји овог медија у Србији, радијских музичких ансамбала, будућности и потенцијала радија у дигиталном, интернет формату, као и многих других аспеката овог инспиративног тематског корпуса.

Бојана Радовановић

MUSICOLOGICAL CONFERENCE
ON THE 90th BIRTHDAY OF GYÖRGY KURTÁG
Insitute of Musicology, Research Centre for the Humanities,
Hungarian Academy of Sciences, 2–3 June 2016, Budapest
Organizers: Anna Dalos, Péter Halász

There is something essential and essentially unanswerable in Kurtág's music that makes his art in a certain way radically new and so important in the contemporary musical scene. The twenty-six papers delivered at the musicological conference on the György Kurtág's 90th birthday confirmed this. The number of the presentations indicates not only the significance of his art but the great variety of musicological approaches as well, which is no wonder considering his creative praxis that differs fundamentally from the traditional or canonic way of composing. As a result of this, it is necessary to revise or modify the common strategies of thinking and speaking about music making it possible to grasp this autonomous artistic world.

The arrangement of the conference programme suggests that the organizers were aware of this situation and had a clear conception of the multi-layered structure of the possible Kurtág-interpretations and about how to present it in a transparent manner. The keynote was followed by a session entitled *Analytical approaches* that contained analyses applying different general strategies of musical explanation. After this came a session entitled *Gestures* with presentations that drew attention to the gesture as one of the main characteristics of Kurtág's music. The session *Context and influences* was destined to demonstrate the cultural and historical background and environment of his oeuvre. And finally, the contributions of the last session *Kafka-Fragmente Op. 24* served as examples of using different combinations of various analytical techniques simultaneously, focusing on an individual composition.

The keynote speech of Paul Griffiths was actually an encyclopaedic introduction to a video-recording of Kurtág reading Beckett presented at the end of his speech and to the whole conference as well. This extraordinarily detailed and inspired paper positioned Kurtág's relation to Samuel Beckett's art; this subject is highly topical because of Kurtág's current work on a Beckett opera. Griffiths outlined Kurtág's career from 1957 up to the present highlighting the similar events and circumstances and artistic peculiarities as well. He pointed out that both Kurtág and Beckett are characterised by the creating on borderland-spaces that generate similar message and forms of expression, furthermore that in their works the fragment-like and gestural feature, the silence as a constructive moment are of high importance as they are artistic articulations of the incapacity for thinking and for verbal or tonal expression, or at least their problematization. Starting from these Griffiths mentioned further questions like the gesturalness in connection with musical execution, the many allusions

to the cultural history and folk music, and the re-contextualisation the musical elements of the European tradition and Kurtág's own work. From these constituents Griffiths built up a coherent and comprehensive picture that includes a profusion of intrinsic relations which were revealed by the subsequent presentations.

In the first session entitled *Analytical approaches*, there were four presentations based on fundamentally different methods. The investigation of the pitch content and pitch-relational processes between the shorter compositional sections looked for the answer to the question of the special expressivity of Kurtág's Op. 41 No. 3, focusing only on one aspect of the complex musical structure. Besides this also the possibility and realization of the large-scale form was dissected with an orientation to the source studies. The phenomenon of mediation was also analysed putting in the centre the interrelationship of creative, performing and receptive processes which is built in consciously in some homage-compositions of Kurtág. The most original paper of this section, delivered by Liu Xueyang, concentrated only on two measures of *Hölderlin-Gesänge* Op. 35a No. 3 reflecting the musical and cultural complexity of Kurtág's art. On the historical basis of the philosophical and artistic Hölderlin explanations, Xueyang transposed the hermeneutical dilemma of the enigmatic poetical work into a paradox of the analysing itself, and situated the Kurtágian approach deciphered by the close reading of musical elements in the Celanian line of artistic interpretations. It might have been favourable to Liu's analysis, based on the definite splitting between "Dichter" and "Verweigner", to take into consideration the thought of hypothetical identity of them too. That is a possible dialectical reading of the text itself which can be also supported by the fact of Hölderlin's direct relationship with the philosophical tradition of the German idealism.

Gestures, main subject of the second session, played a certain role almost in all of the presentations of the conference. However, in the light of the afternoon devoted particularly to the gestures, it became evident that they are unimaginable without an active agent and without its environment that urges one to an expression. This notion having its meaning only within the system of human relations became of crucial importance for the reflections on Kurtág's art, thereby indicating the anthropocentrism of this music. The problems of notation and adequate execution, furthermore its bequeath were heavily emphasized by Tobias Bleek and Ulrich Mosch, at the same time pointing out Kurtág's role as teacher of his own compositions. It also turned out that gestures are variable on a high level but also individual enough to build characteristic types of musical expressions. Iulia Anda Mogoşan made clear with her substantive contribution that the pictorial thinking, the free associations, the dynamic-gestural character are in close relationship with each other in Kurtág's works. She drew attention to the function of these specifically aesthetic moments constituting a method of eidetic-archetypal forming as opposed to the processes of logical thinking. The concentration of these elements might be an essential component of the profound artistic effect of the Kurtágian music. Mogoşan illustrated the free associations of Kurtág among others by a reference on his interpretation of John Cage's art as reflections on

the European culture of music, elucidating Kurtág's personality as an organic unity of author and recipient and at the same time leading to one of the main subjects of the second day.

The presentations of the session *Context and influences* shed light on numerous connections between Kurtág's music and the musical and literary tradition and contemporary art as well. In two papers the influence of folk music was also analysed. Bianca Țiplea Temeș focused not only on the different forms of presence of the popular tradition in Kurtág's *Colindă Baladă*. She pointed out the historical allusions to classical music too, emphasizing that the wide range relations to the European heritage must be revealed if someone wants to interpret Kurtág's music. Anna Dalos surpassed the detection of Hungarian folk music elements and she undertook to decode the meaning of them. Instead of the dichotomy of folk and composed music, the conceptual frame of her inquiry was determined by the notions of nationality and internationality. According to her conclusion, taking into account the whole work of Kurtág, the Hungarian-like *parlando-rubato* character is a sign of the lack in Kurtág's oeuvre. In association with some types of Hungarian folk music genres, she drew attention to the presence of the Gregorian plain chant too, significantly expanding the historical horizon of interpretations.

The last session put in the centre the *Kafka-Fragmente* Op. 24. In this context, presentations were delivered about the questions of genesis, as well as about the parabolic representation, the paradox, fragment-like character and narrativity. Karl Katschthaler's paper stood out from the illuminating analyses by the definite contraposition of the narration bequeathed in the artistic tradition and gesturality which came – according to Katschthaler – in the case of Kurtág from the crisis as individual experience, and which is as latent theatricality the foot-stone of his extraordinarily personal and intimate art. In Katschthaler's analysis this latent theatricality, originating from the crisis, in which someone experiences himself in a special opposition to the world, crystallized to an explanatory principle that opens the perspective of the possible interpretations of Kurtág's music toward the general artistic activity of immemorial times and toward the present and the real life as well.

András Ránki

Selena Rakočević (prod.), *TRADITIONAL DANCES OF THE SERBS
IN BANAT. AN ANTHOLOGY. ETHNOCHOREOLOGICAL FIELD
RESEARCH VIDEO RECORDINGS /*

*Селена Ракочевић (прод.), ТРАДИЦИОНАЛНИ ПЛЕСОВИ
СРБА У БАНАТУ. АНТОЛОГИЈА. ЕТНОКОРЕОЛОШКИ
ТЕРЕНСКИ ВИДЕО СНИМЦИ*

Multimedial DVD. Belgrade: CIOTIS, 2014.

The DVD *Traditional dances of the Serbs in Banat* produced by ethnomusicologist and ethnochoreologist Selena Rakočević in 2014 is a unique collection of invaluable video examples that are selected from her extensive fieldwork in the Banat region over many years, both in Serbia and across the 20th century national border into Romania where the Serbian population lives as a minority.

Selena Rakočević produced this DVD with the idea to present video material of the diverse dance repertoire of Banat Serbs. The clips included were recorded during ethnochoreological fieldwork undertaken since the 1990s by herself and other researchers. It is intended as a testimony of former dance practice and performing dance styles. It uses the idea of dance genres to historically and geographically position dances which existed in the dance practice of the Serbs in Banat during the 20th century. The ideas behind these genres are explained in detail in Rakočević's book *Traditional dances of the Serbs in Banat* (Pančevo: Kulturni centar and Gradska biblioteka, 2012). The DVD includes a short study in Serbian and English language consisting of an introduction and sections explaining each of the dance genres; these are followed by data about every of 30 audio-visual recordings made within the period 1988–2014. Most of these dances are no longer part of the participatory dance practice. This publication is sponsored by Ministry of Culture of Republic of Serbia.

Selena Rakočević's work in producing this DVD in both Serbian language and English language opens up its accessibility to a wider audience. The video clips included cover a time span of nearly thirty years. The increasing quality and availability of technology during this time period means that the quality of some of the earlier clips may appear poor for today's standards, but this was due to limitations in technology at the time that the earlier recordings were made. This does not however detract from the importance of making these earlier clips available that reveal changes in dance practices that have evolved over time.

In this age of class based dance learning and organised recreational dance this DVD shows how folk dances, or the local dances of local people, were performed by ordinary people from their hearts. For those wanting to gain an

understanding beyond class based dancing, whether for academic research or as a folk dance practitioners, such video clips provide an invaluable resource for viewing the ways that locals danced in the past. Watching people who did these dances as part of their everyday life shows the natural way of moving and enjoyment, something difficult to glean from a dance lesson in a studio or a dry dance notation.

The region of the Banat plain (not including the Banat mountain area) is interesting from an ethnographer's perspective because of its long multi-ethnic background with a population that has also maintained clearly separated cultural identities that have continued into the 20th century. My personal knowledge is predominantly with the co-located and wider Romanian dance practices, thus reviewing this DVD has helped me to contextualise the Serbian dance repertoire within local dance practices across the wider geographic area. The Serbian populations maintained links with their home nations, embracing *kolo* dances from Šumadija in the first decades of the 20th century. There are three main categories or genres of Serbian chain dances presented in this DVD: the autochthonous (or indigenous) *kolo* dances, the *kolo* dances from Šumadija, and the "town-craft" dances. A similar dance construction can be found also in the Romanian repertoire that has a base in the dances from the Banat mountain area, plus a repertoire linked in particular to Transylvania (*ardeleana*, *învârta*, *călușeri*). This can also be seen in the couple dances that are closely linked to their Romanian identity, with the Serbian dances presented having little connection to the co-located Romanian repertoire. Another interesting separator is that the Serbian couple dance repertoire presented is quite distinct from the *kolo* dance repertoire, whereas in the contemporary Romanian repertoire the form of the dance is often interchangeable between couple dances and chain dances. However, I was interested to discover that there is a cross-over and overlap in the town-craft dances where connection by holding hands at shoulder height is equal to the low hand hold in the Serbian repertoire, and conversely in the Romanian repertoire holding hands at shoulder height is the norm for the *hora*, but in Banat this can equally be at low height.

Looking at the "town-craft dances" one can see that the commonality in dance structures is across modern national and ethnic divides, yet at the local level this is part of a local cultural identity. The example of *Vidino* is clearly taken from the dances of the Vidin region of Bulgaria (the same figures can be seen presented by Vlach groups in this region) suggesting that at this time the urban-town period had communication and exchange with localities from further afield. Similarly it can be seen that *Žikino kolo* is clearly related in ethnochoreological structure to *užičko kolo*, but is also related to the *chetvorno* dance found in western Bulgaria through both rhythm and form. There is also a similarity in footwork rhythm and melodies between *šestica* and the Romanian *Mazarica*, the latter being a relatively widespread popular couple dance in southwestern Romania.

It would be interesting to present the couple dances of the Serbs in the same way as the *kolo* dances in terms of time in history and influences, for example *sirotica* appears similar to many dances from the later central European fashions in dances, quite different to the other examples.

It is always difficult as an outsider to visualise and relate to the local dance context (people doing dance in a specific place) and dance concept (the local idea of the dancing). This is something particularly difficult to convey when presenting past dance forms with limited video examples showing an older generation performing the older repertoire. The inclusion of some examples from the current social context gives an appreciation of the local dance context and how dancing is interpreted. Dancers in such a context have ideas and concepts that create a wide variety of interpretations of a *dance*, unlike a choreographic work, notation, or dance lesson, which are mostly focused on the realised product.

Through this DVD it can be seen that one local Serbian characteristic of personal expression in dance (particularly for the men) is through gestures (movements with meaning) using the lower leg and the character is one of upward motion from the lower legs. By comparison much of the Romanian way of dancing is more often one of synchrony of the chain, having the expression in rhythmical variation, with a grounded and level character.

In this age of information technology I hope we will see more multi-media productions similar to this one that emanate from academic research, where the sound and video forefronts in order to convey the feel of music and dance, but with the authority of academic research.

Nick Green

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког института
Српске академије наука и уметности = Musicology : journal
of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts /
главни и одговорни уредник = editor-in-chief Јелена Јовановић. -
2001, бр. 1-2016. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2001-
(Београд : Colorgrafx). - 24 cm

Два пута годишње. - Текст на више светских језика.
ISSN 1450-9814 = Музикологија
COBISS.SR-ID 173918727