



Музиколошки институт САНУ

РАДИО И СРПСКА МУЗИКА

уредница Ивана Медић

РАДИО И СРПСКА МУЗИКА



Министарство просвете,
науке и технолошког развоја

Објављивање ове књиге омогућили су
СОКОЈ – Организација музичких аутора Србије и
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Ивана Медих (ур.)
РАДИО И СРПСКА МУЗИКА

Издавач:
Музиколошки институт САНУ, Београд

Рецензенти:
проф. др Димитрије О. Големовић, редовни професор
Факултета музичке уметности у Београду
др Мелита Милин, научна саветница Музиколошког института САНУ

Лектура и коректура текста:
Ивана Медих и Јелена Јанковић-Бегуш

Техничка припрема:
Ивана Медих

Дизајн корица:
Дејан Медих

Штампа:
Службени гласник, Београд

Тираж: 300

ISBN 978-86-80639-24-6

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

РАДИО И СРПСКА МУЗИКА

уредница др Ивана Медић



Музиколошки институт САНУ
Београд, 2015.

У спомен Даринки Симић Митровић (1937–2015)

Садржај

Ивана Медић Предговор	9
ИСТОРИЈСКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ	13
Ивана Весић Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културне „педагогије”	15
Мирјана Николић Музички програми Радио Београда (<i>Sender Belgrad</i>) током Другог светског рата. Од ескапизма до врхунских уметничких домета	31
Маја Васиљевић <i>Sender Belgrad</i> као „мост” између музичких институција окупираног Београда и Трећег рајха (1941–1944)	50
Даринка Симић Митровић Quo vadis, musica?	66
ЕЛЕКТРОНСКИ СТУДИО РАДИО БЕОГРАДА УМЕТНОСТ РАДИОФОНИЈЕ	77
Владан Радовановић Електронски студио Радио Београда	79
Марија Тирић Игра и музикалност као претпоставке радиофоније	101
Ана Котевска Компоновање звучних отисака градова. Примери из радиофонског стваралаштва Иване Стефановић	115

ПРОГРАМСКЕ КОНЦЕПЦИЈЕ	129
Снежана Николајевић Садејство текста и музике као основа драматургије музичких емисија Радио Београда	131
Ивана Медић Циклус концерата <i>Музичка модерна</i> Трећег програма Радио Београда (1967–1985)	141
Ирина Максимовић и Растко Јаковљевић <i>Aurem mundi</i>. Драгослав Девић и „музика света” на Трећем програму Радио Београда	177
Весна Ивков Емисије народне музике у оквиру програма Радио Новог Сада. Изазов мултикултуралности	189
АНСАМБЛИ И МУЗИЧКА ПРОДУКЦИЈА РАДИО-ТЕЛЕВИЗИЈЕ СРБИЈЕ	201
Слободан Пајић Одашиљемо таласе, примамо културу. Оснивање и делатност Дечјег хора Радио Београда (1952–1960)	203
Јелена Јанковић-Бегуш Допринос ансамбала Музичке продукције Радио-телевизије Србије промовисању југословенске и српске уметничке музике на Београдским музичким свечаностима (1969–2014)	226
Марија Маглов Популаризација озбиљне музике на програмима Радио Београда и у издаваштву Продукције грамофонских плоча Радио-телевизије Србије	278
Срђан Тепарић Опстанак хора Радио-телевизије Србије у годинама транзиције (2000–2014)	304
РАДИО У XXI ВЕКУ	315
Ивана Ерцеговац Радио као интегрисани део Интернета. Нови живот са глобалном слушаношћу	317
Марија Каран Профилисање савременог радијског аудиторијума. Улога слушалаца у уређивању радијске музичке концепције	336

Предговор

Повод за настанак ове књиге представљала је околност да се 2014. године навршило деведесет година од првог радијског преноса у Србији, емитованог путем *Главне радиотелеграфске станице Београд – Раковица*, као и осамдесет пет година од момента када је Радио Београд започео емисиони рад из простора међуспрате (мезанина) зграде Српске академије наука и уметности (САНУ). У част ових јубилеја, Музиколошки институт САНУ организовао је децембра 2014. године научни скуп са међународним учешћем под називом *Радио као стуб развоја српске и југословенске музичке културе и уметности*; намера организатора била је да се осветли вишеслојан и плодноносан допринос радија српској музичкој култури током читавог XX века, као и на преласку у нови миленијум. Током три дана одвијања скупа, који је обухватио предавања по позиву, панеле, сесије, као и богат пратећи садржај – трибине и промоције књига и компакт дискова, организоване у сарадњи са Трећим програмом Радио Београда – музиколози, етномузиколози, композитори, театролози, продуценти, новинари, теоретичари и практичари радија различитих генерација, имали су прилике да презентују резултате својих истраживања, али и да, путем живих дискусија, размене своја искуства, да начине дијахронијски пресек делатности радија током протеклих деведесет година, те да повуку паралеле између онога „како се некад радило” и какво је „стање на терену” данас. Своја виђења изложили су ветерани, који су на Радио Београду провели читав свој радни век, али и сасвим млади радијски посленици, односно, теоретичари, који сагледавају проблеме везане за функционисање радија и за потребе слуша-лаца радијских програма у XXI веку.

Успех научног скупа, али и чињеница да је више сарадника Музиколошког института САНУ, укључујући и уредницу овог издања, професионално стасавало на Радио Београду, мотивисао нас је да размишљамо о објављивању тематског зборника који би попунио празнину у литератури посвећеној музици на Радио Београду, која до сада није била предмет обухватнијих проучавања. Позиву да напишу радове за тематски зборник, чији смо циљ формулисали као потребу да се разветли вишеслојан допринос радија српској музичкој култури и уметности, одазвало се осамнаест аутора, од којих се већина фокусирала се на делатност Радио Београда. Међутим, заступљени су и текстови посвећени Радио Новом Саду, комерцијалним радио станицама у Србији у XXI веку, као и феномену „преласка” са радио таласа на интернет. Посебну групу чине радови посвећени

Војничком Радио Београду (*Зендер Белград*), радио станици која је деловала за време немачке окупације Београда од 1941. до 1944. године, а чија је делатност углавном превиђана и игнорисана приликом проучавања развоја радија у Београду, Србији и/или Југославији. Када је реч о *Зендер Белграду*, нисмо инсистирали на стриктном терминолошком уједначавању, већ смо препустили ауторима да се одреде да ли ће окупацијску радио станицу посматрати као „продужетак” деловања предратног Радио Београда, или као засебан феномен, везан само за период окупације.

Премда су на научном скупу у организацији Музиколошког института САНУ учествовали и научници из иностранства, који су се проучавали делатност радио станица у земљама региона, определили смо се да овај тематски зборник буде у целости посвећен радију у Србији, јер би ширење теме на расветљавање специфичне позиције Радио Београда у некадашњем југословенском контексту далеко превазишло пројектовани обим ове књиге. Премда овај тематски зборник, упркос својим знатним димензијама, нипошто не претендује на свеобухватност, жеља нам је била да допринесемо разумевању музике и дискурса о музици током вишедеценијског развоја једног од фундаменталних масовних медија; развоја који се одвијао у динамичним и константно променљивим друштвенополитичким околностима. Сагледан је утицај државних политика на уредничке стратегије пре Другог светског рата, током немачке окупације, у социјалистичком и постсоцијалистичком контексту. Разматран је развој и рецепција уметничких пракси које су у неком тренутку биле „нове” и „авангардне”; напоре са тиме, анализиран је статус народне и популарне музике. Активности Радио Београда и РТС у домену музичке продукције и делатности њених бројних ансамбала завредиле су посебну пажњу, те је значајан број студија у овом зборнику посвећен управо овом проблемском кругу. Заједнички циљ свих аутора био је да допринесу ширењу сазнања о улози медија у креирању музичких пракси, али и о укупној позицији радија и других масовних медија у савременом друштву.

Пошто нисмо желели да ауторима текстова намећемо јединствен методолошки приступ, радови обједињени у овој књизи међусобно су доста различити. Неки од њих базирани су на проучавању архивске грађе, док се други више ослањају на „живо” радијско искуство и практичан рад; поједини аутори усмерени су на историјска разматрања, док се други баве садашњим тренутком и покушавају да сагледају улогу радија у будућности; један део радова опремљен је богатим критичким апаратом, док су други првенствено базирани на личним увидима и сећањима аутора-протагониста. Без обзира на ову хетерогеност, сваки од текстова доноси прегршт нових информација и/или систематизација.

У оквиру ове књиге издваја се неколико тематских целина. Прва од њих односи се на почетне деценије деловања радија у Србији: Ивана Весић разматра „просветитељску” улогу радија између два светска рата; Мирјана Николић и Маја Васиљевић баве се делатношћу београдске радио станице у условима немачке окупације током Другог светског рата, док је Даринка Симић Митровић сагледала допринос Радио Београда промоцији, пласману и очувању српске уметничке музике у деценијама после Другог светског рата, али и начинила паралелу са

данашњим тренутком, у којем је, нажалост, овај сегмент делатности радија прилично занемарен.

Следећу тематску област представља осврт на иновације које је српској уметничкој музици донео Радио Београд, посебно на плану електронске музике и радиофоније. Владан Радовановић пише о Електронском студију Радио Београда, чији је био оснивач и дугогодишњи руководилац; Марија Ђирић доноси пресек развоја и стваралачких домета српске радиофонске уметности, док се Ана Котевска надовезује на њено излагање, али се фокусира на радиофонску поетику једне истакнуте уметнице, Иване Стефановић.

У делу књиге који се бави програмским концепцијама, Снежана Николајевић пише о садејству музике и текста у музичким емисијама Радио Београда. Два рада посвећена су различитим сегментима делатности Трећег програма Радио Београда: Ивана Медић разматра циклус концерата *Музичка модерна*, који је током две деценије српској јавности представљао најзначајније тенденције савремене уметничке музике у свету, док се Ирина Максимовић и Растко Јаковљевић осврћу на, у много чему пионирску, делатност етномузиколога Драгослава Девиха, који је уређивао циклус емисија посвећен музици са различитих меридијана. С друге стране, Весна Ивков анализира на који начин су редакције програма народне музике на Радио Новом Саду, током више деценија, одговарале на културне потребе слушаца у мултикултуралној средини каква је Војводина.

Најопсежнији сегмент књиге посвећен је анализи делатности различитих ансамбала Радио-телевизије Србије. Ову тематску област отвара есејистички рад Слободана Пајића (Slobodan Paich), позоришног редитеља који је највећи део живота провео у иностранству. Као један од малобројних данас живих чланова прве поставе Дечјег хора Радио Београда, Пајић евоцира успомене из тог доба, анализира методе примењиване у раду са децом, али се и наслања на скорашња истраживања из области когнитивне психологије, те указује на који начин данас, у свом професионалном раду, примењује искуства која је стекао још као дечак. Јелена Јанковић-Бегуш је, на основу обимне архивске грађе, истражила допринос ансамбала Музичке продукције Радио-телевизије Србије фестивалу БЕМУС, од његовог оснивања до данас. Марија Маглов даје исцрпан преглед активности Радио Београда и, посебно, дискографске куће ППП РТС на промоцији озбиљне, односно, уметничке музике. Најзад, Срђан Тепарић се бави делатношћу Хора РТС од почетка новог миленијума, која се одвија у веома неповољним финансијским и организационим околностима, те покушава да сагледа начине за излазак овог ансамбла из вишегодишње кризе.

Завршна разматрања посвећена су улози радија у XXI веку. Ивана Ерцеговац, на основу података сакупљених путем квантитативног истраживања, сагледава радио као интегрисани део интернета и заступа оптимистичан став да ће радио „преживети” најновију технолошку револуцију. С друге стране, Марија Каран се бави профилисањем радијског аудиторијума у данашње време, са посебним освртом на различите начине форматирања радијских емисија, али и на функцију музичког уредника која, упркос компјутеризацији, није изгубила на значају.

Дугујем велику захвалност свим ауторкама и ауторима који су се одазвали позиву да приложе студије за овај тематски зборник. Поред тога, захваљујем се колегиницама и колегама који су учествовали на научном скупу *Радио као стуб развоја српске и југословенске музичке културе и уметности*, у својству излагача, модератора сесија, или учесника пратећих програма – промоција и трибина. То су (азбучним редом): Јелена Арнаутовић, Срђан Атанасовски, Саша Божидаревић, Марија Думнић, Богдан Ђаковић, Јелена Јовановић, Милица Кнежевић, Соња Лончар, Ђорђе Малавразић, Татјана Марковић, Ивана Миладиновић-Прица, Биљана Милановић, Мелита Милин, Милан Милојковић, Ивана Неимаревић, Јелена Новак, Андрија Павловић, Александра Паладин, Ана Петров, Горица Пилиповић, Екехард Пистрик (Eckehard Pistrick), Ксенија Стевановић, Леон Стефанија (Leon Stefaniја), Катарина Томашевић и Стефан Цветковић.

Посебно се захваљујем колегиницама и колегама који су ми помагали у различитим фазама припреме овог зборника: најпре, рецензентима Димитрију О. Големовићу и Мелити Милин, који су препознали значај објављивања ове књиге; затим, Мирјани Николић, Драгани Стојановић-Новичић, Христини Медић, Ани Котевској, Зорици Премате и Јелени Јанковић-Бегуш. Значајну медијску подршку активностима Музиколошког института САНУ пружиле су колегинице са Радио Београда Ана Ђорђевић Ђирица и Тамара Маљковић. Велику захвалност дугујем свим сарадницима и административном особљу Музиколошког института САНУ.

Објављивање ове књиге не би било могуће без финансијске подршке коју су нам пружили СОКОЈ – Организација музичких аутора Србије и Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Ову публикацију посвећујемо успомени на Даринку Симић Митровић, која је преминула 28. октобра 2015. године. Њен огроман допринос Радио Београду, у својству главне уреднице музичког програма и директорке Музичке продукције, при чему посебно место заузима њена улога хроничарке деловања Хора и Симфонијског оркестра ове медијске куће, као и њене активности у погледу снимања, пласмана и очувања српске уметничке музике, завређују да буду предмет посебне књиге.

У Београду,
5. новембра 2015. године

др Ивана Медић, научна сарадница
Музиколошког института САНУ

Историјске перспективе

Ивана Весић

Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културне „педагогије”¹

Апстракт

Феномен педагошке праксе није нужно ограничен на процес образовања и његову институционализацију, већ се може посматрати знатно шире. Овакво обухватније посматрање педагошке праксе послужило је као полазиште у истраживању музичког програма Радио Београда између два светска рата. Полазећи од чињенице да је радио као масовни медиј поиман као важно средство у процесу образовног и културног уздицања шире популације, неупитно је његово доминантно позиционирање спрам слушалаца. Посебно је наглашена важност радија у процесу успостављања одређених стандарда када је реч о одабиру музике и музичких извођача који би омогућили слушаоцима да усвоје претпоставке о томе које су музичке и извођачке праксе одговарајуће и прихватљиве и обрнуто. Слушаоци су пружали отпор „педагошкој” радијској пракси, посебно када је реч о музичким емисијама. То се може закључити на основу штампаних програма Радио Београда, потом, сведочења уредника и хроничара и, најзад, сачуваних архивских докумената. Путем анализе поменуте грађе, размотрићу видове сучељавања носилаца „педагошке” радијске праксе и слушалаца радијског програма и изнети закључке о његовим ефектима.

Кључне речи

Радио Београд, међуратни период, масовни медији, културна педагогија, уредничке политике, отпор слушалаца

¹ Овај текст је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, бр. 177004, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Увод

Проблематичност улоге радија, када је реч о процесу посредовања кључних политичких идеја у одговарајућем историјском контексту, наметнула нам се кроз неколико истраживања обављених у претходном периоду (Vesić 2013; 2014a), у којима је разматрано креирање програма народне музике на Радио Београду у међуратном периоду, а потом и емисија намењених југословенској музици на овој радио станици. Анализирајући обиман материјал, који је обухватао радијске програме континуирано објављиване у недељнику *Радио Београд* од 1929. до 1941. године, као и осврте на садржај емисија и улогу ове станице у југословенском политичком и културном животу из дневне и периодичне штампе тога времена, наметнуло се неколико битних запажања. Између осталог, уочена је сложеност самог процеса посредовања на нивоу репродуковања одређених политичких идеја – тачније, њиховог превођења у програмско-садржајне оквире радијских емисија, а затим и њиховог ширења и наметања ширим слојевима – у овом случају, радијским претплатницима и онима који су индиректно долазили у додир са радијским програмом, путем дискусија у штампи и у јавном пољу.

Да практична примена или превођење политичких концепата на језик музике представља захтеван подухват, са неизвесним резултатима када је реч о, примера ради, дефинисању адекватног репертоара и његових естетичких и жанровских оквира и њиховог прихватања од стране слушалаца, показало се у случају програма народне и југословенске музике, али и шире. Наиме, не само да музички стручњаци нису међусобно били сагласни око музичке типологије, односно, разврставања музичких творевина и њиховог естетичког нормирања, већ су се њихови погледи често сукобљавали са погледима слушалаца. О томе сведоче бројне дискусије у штампи, у којима су музички стручњаци, анонимни или именовани, износили своја схватања у вези са радијским музичким програмом, а у знатној мери и публикована мемоарска грађа у којој постоје сведочења протагониста музичког живота међуратног периода.

Посебну вредност имају необјављена писма музичких стручњака и слушалаца, упућена музичком руководству Радио Београда, сачувана у заоставштини Петра Крстића, композитора и некадашњег уредника музичког програма Радио Београда, као и у заоставштинама композитора Божидара Јоксимовића и Владимира Р. Ђорђевића, које су похрањене у Архиву Музиколошког института САНУ. Поред тога, значајна је и преписка

Петра Крстића са руководиоцима Радио Београда из 1937. године. Из ове преписке, сачуване у његовој заоставштини, сазнајемо о бројним, до сада непознатим чињеницама у вези са креирањем музичког програма. Поменути материјал, који смо систематизовали током 2014. године (Весић 2014б), послужио је, заједно са већ прикупљеним подацима и истраживачким резултатима, као исходиште за разматрање општијег феномена као што је улога радија у политичким и друштвеним процесима, посебно у контексту политичке пропаганде. У овом случају фокусирали смо се на улогу међуратног Радио Београда у датим процесима, узимајући као полазиште његов музички програм.

Међуратни Радио Београд и проблем „културне педагогије”

У досадашњим историјским истраживањима, нарочито током последње деценије, појаве попут контролисања штампе и медија путем цензуре и забране објављивања и уједно наметања садржаја у периоду између два светска рата добиле су извесну пажњу. У три опсежне студије попут оне Иване Добривојевић, *Državna represija u doba diktature kralja Aleksandra 1929–1934* (2006), затим, Бојана Симића *Пропаганда Милана Стојадиновића* (2007) и Љубомира Ж. Петровића, *Jugoslovensko međuratno društvo u mreži vlasti* (2009), питања попут слободе говора и штампе, степена репресивности државног апарата спрема медија, институција, појединаца и група, те видова и интензитета самопромоције политичке елите, разматрана су из различитих углова. Циљ аутора био је, с једне стране, да се одговори на постављена питања што детаљније поткрепе разноврсним историјским чињеницама, укључујући податке о законском ограничавању политичког деловања, кажњавању политичких неистомишљеника, забрани штампања листова, бројева часописа, текстова и памфлета и притисцима на медије у вези са преузимањем садржаја од државне новинске агенције (*Централни пресбиро*) а, с друге стране, подацима о поступцима предузетим ради ширења афирмативне слике о политичком вођству земље, не само путем медија, већ и различитих јавних манифестација.

Захваљујући поменутиим студијама, омогућен је увид у важан сегмент деловања политичке елите у периоду између два светска рата, посебно у вези са регулисањем рада медија у политичке сврхе. Ипак, иако је на тај начин значајно осветљено функционисање државне бирократије у контексту ширења интегралног југословенства и величања краља и политичког вођства Краљевине, ипак је остало нејасно у којој мери је и на

које начине шира јавност реаговала на репресивне мере државе. Наиме, на основу постојеће литературе, евидентно је да су у југословенском јавном пољу успевале да делују групе и појединци непожељне политичке оријентације (видети Петрановић 1988; Ceribašić 2003). Штавише, у поменим студијама, релације између, с једне стране, државног апарата (и идеологије коју је покушавао да наметне) и, с друге стране, различитих друштвених група и слојева, нису детаљније теоријски сагледане, па се стиче утисак о њиховој непроблематичности и саморазумљивости. Томе треба додати и прећутно прихваћено схватање о неупитности процеса преношења идеја, засмисли и уверења „одозго-надоле”.

Међутим, проучавање функционисања медија попут Радио Београда „изнутра”, кроз праћење рада уредничких тимова на креирању музичког програма, навело нас је на другачију перспективу посматрања. Уместо претпоставке о томе да је улога масовног медија попут Радио Београда у периоду до Другог светског рата, услед слабљења демократских тенденција у Краљевини Југославији, била ограничена на посредовање политичких идеја, у виду њиховог одговарајућег преобликовања и превођења, а са циљем што једноставнијег усвајања од стране слушалаца, пошли смо од претпоставке ограничености моћи радија, што је подразумевало и специфично разумевање улоге конзумента. С тим у вези, од посебног значаја било нам је истраживање Брајана Карида (Currid 2006) о улози радија у друштву и култури у Вајмарској републици и нацистичкој Немачкој, као и поимање педагошког процеса које је изнео Базил Бернстајн (Basil Bernstein) у студији *Pedagogy, Symbolic Control and Identity: Theory, Research, Critique* (Bernstein 2000).

Када је реч о Бернстајновој студији, од велике важности било нам је његово шире схватање феномена педагошке праксе, које није ограничено на процес образовања и институционализацију тог процеса, већ се може посматрати у контексту друштвених односа заснованих на неравнотежи моћи између две стране, путем којих се, истовремено, репродукују и производе друштвена сазнања, врши друштвена контрола, те утврђује друштвени поредак (2000: 3). Тако појам педагошке праксе, према Бернстајну, укључује и однос лекара и пацијента, психијатра и ментално оболеле особе, архитекте и његовог клијента итд. Овакво, обухватније посматрање овог појма, било је од посебног значаја приликом истраживања музичког програма Радио Београда између два светска рата. Сама чињеница да је радио, као масовни медиј, поиман као кључно средство у процесу

образовног и културног уздизања шире популације (видети: Nikolić 2006), указује на његово доминантно позиционирање спрема слушаоца. Такав вид позиционирања нарочито је истицан од стране савременика, који су пратили рад како београдске радио станице, тако и других радио станица на простору Краљевине Југославије, коментаришући њихов програмски садржај.² Они су посебно истицали улогу радија у успостављању извођачких и репертоарских стандарда, који би омогућили слушаоцима да усвоје претпоставке о томе које су музичке и извођачке праксе одговарајуће и прихватљиве. Сами стандарди, међутим, били су предмет бројних расправа покренутих у јавности, као и у приватној преписци. Иако су коментатори, хроничари и критичари полазили од претпоставке о надмоћности радија у процесу формирања националног идентитета и обликовања музичког укуса, посматрајући слушаоце као пасивне субјекте које је могуће у потпуности контролисати и усмеравати, сама радијска пракса показивала је супротно. Наиме, не само да слушаоци нису били пасивни, већ су пружали велики отпор „педагошкој” радијској пракси, посебно када је реч о музичким емисијама.

Феномен отпора, ограничене моћи и покушаја успостављања хегемоничких односа у сфери масовних медија и популарне културе у међуратном периоду, посматрао је Брајан Карида (Currid 2006), износећи неколико битних теза. Наиме, Карида одбацује симплификована схватања о свемоћи радија и директној повезаности масовне културе и државног апарата, сматрајући да у међуратном периоду у Немачкој „радио није представљао једноставно средство за ширење пропаганде међу народом, већ конфликтно и контрадикторно друштвено поље” (2006: 16). За Карида је радио као „идеолошка сфера друштвеног делања” био „кључно место одвијања веома конкретних и реалних борби за хегемонију, како унутар тако и изван националних оквира” (2006: 42), што се манифестовало кроз различите праксе радијског емитовања и слушања.

Истраживање процеса креирања и потрошње музичког програма Радио Београда између два светска рата потврдило је исправност појединих Каридових претпоставки и указало на потребу да се преиспитају раширена схватања не само савременика, већ и истраживача о улози овог масовног медија у процесу стварања друштвене свести. Овом приликом

² Поред осталих, видети: Švarc 1932; Radio amater 1935; Anon. 1936; Вучковић 1936а, 1936б; П. Н. 1939; Љубић 1940.

сагледаћемо расправе које су вођене о емисијама народне музике на Радио Београду, јер се на тај начин може илустровати многострукошћу улога и вишезначност овог медија у политичком и културном животу прве Југославије.

Музички програм међуратног Радио Београда

Проблем контроле и отпора

Програм народне музике имао је изузетну важност од самог почетка емитовања Радио Београда 1929. године, представљајући место сукобљавања различитих актера, идеологија, друштвених пракси и институција (видети детаљније у Vesić 2013). Пре свега, кроз овај програм требало је да се подстиче национална унификација и културно зближавање на југословенском тлу, да се ради на неговању и чувању „култур(ног) наслеђа наших предака” (Анон. 1929), те да се шири свест о јединствености и аутентичности југословенске културе у међународним оквирима. Имајући у виду ширу политичку, друштвену и културну улогу која је приписивана овој врсти програма, не изненађује пажња коју је изазивао у стручној и широј јавности и значај који су му придавали радијски руководиоци и уредници.

Од самог почетка емитовања Радио Београда, народна музика имала је велики удео у програму, што је погодновало материјалним и политичким тежњама руководства ове станице, затим естетичкој и идеолошкој оријентацији музичких уредника, као и музичким преференцијама слушаца. У погледу потребе да се оваква врста музике промовише у већој мери путем радијских емисија били су сагласни сви релевантни актери – челници радио станице, њени стручни тимови, политичка елита, музички стручњаци и радијски претплатници. Ипак, њихова несродна и често супротстављена гледишта на репертоарске и извођачке оквире народне музике, те видове радијске репрезентације, изазивала су константна сукобљавања на релацији између музичких уредника и руководства Радио Београда, музичких стручњака изван ове радио станице и музичких уредника те, коначно, слушаца и радијског вођства.

На основу доступних извора, посебно преписке из заоставштине Петра Крстића, евидентно је да су постојале несугласице између генерала Драгутина Калафатовића, дугогодишњег директора Радио Београда, и Петра Крстића, који је до половине 1937. године био задужен за

обликовање музичког програма у својству музичког референта. О томе сазнајемо из Крстићевог писма упућеног Стевану Вагнеру, адвокату и члану управног одбора Радио А. Д. Београд, послатог 7. марта 1937. године. Наиме, реагујући на отказ који је добио као уредник музичког програма, те на постављење Михаила Вукдраговића на то место, Крстић је покушао да одбаци сопствену одговорност у погледу креирања музичког програма, указујући на препреке материјалног и симболичког карактера са којима се суочавао током вишегодишњег рада. Између осталог, у свом писму он истиче следеће:

Неоспорно да састав нашег програма може бити и друкчији. Али кад програмски директор (Калафатовић) наређује: толико народних песама, толико тамбураша, национални час, српско вече, хумористичне новине, часови језика и пренос опере, пренос из Загреба, пренос филхармоније, Краљева гарда итд. онда је шаблон ту и нема места за друге ствари. Ти знаш да сам против појединих тачака у програму протествовао и код тебе и код г. Ханауа, али без успеха. Програм код нас командира (подвукао П. Крстић) г. Калафатовић. Ја се с његовим програмом и укусом не слажем. Код њега сам протествовао и одбио сам када је од мене тражио да „обухватим” циганску музику и севдалинке на цигански начин. Он је тражио другог човека за то. (...) Хтео је да узме Јоксимовића, а ти си му предложио Вукдраговића (Крстић 1937).

Иако је Крстић окривљавао пуковника Калафатовића за лош квалитет музичког програма на Радио Београду, јер су он и Владимир Слатин морали да обликују музички програм „по његовом рецепту”, стручна јавност је као главне кривце означавала управо музичке референте. Тако су се, у више наврата, током 1935. и 1936. године у београдској штампи појавиле оштре критике на рачун музичког програма Радио Београда, а посебно програма народне музике. У једној од њих, објављеној у листу *Слободна реч* 1936. године истакнуто је како је музички део „најболнија тачка програма београдске Радио-станице” и како је његов квалитет „прилично рђав”. Замерано је да је „радио оркестар немогућ за праћење народних песама”, као и да су програми народне музике стереотипни, са „истим песмама, истом колима, истим маршевима” и емисијама увек у исто време. Поред осталог, коментарисан је и (лош) квалитет певача народне музике:

[С]лушалац мора неки пут просто да се крсти од чуда ко све пева пред микрофоном: од читаве легије певача, а нарочито певачица, који би једва могли, смели да певају и пред омањим, интимнијим друштвом, једва да има десетак који збиља лепо певају народне песме, имају пријатне гласове и заслужују да су на програму престоничке станице (Анон. 1936).

Другачије врсте замерки, али једнако оштро интонираних, нашле су се у тексту анонимног музичког стучњака потписаног као „Radio amater”, који је објављен у часопису *Љвук* 1935. године. У њему је направљен осврт на естетске квалитете репертоара и начина извођења народне музике на Радио Београду, уз констатацију да су народне песме и игре „неукусно одабране и примитивно обрађене, на бази најобичнијих хармонских везивања, инструментиране шаблонски, са удвајање гудачих и дувачких деоница и доминантним ‘рундањем’ контрабаса” (Radio amater 1935: 69–70). Сличне критике изнео је и композитор Војислав Вучковић, уз уверење да ће нови референт за народну музику, Михаило Вукдраговић, изабран 1936. године, успети да реформише овај сегмент музичког програма (1936: 16). Коментаришуће кадровске и, уз њих очекиване, естетичке промене, Вучковић је приметио следеће:

На програмима народне музике ми више не видимо циганлуке ни онда кад се наводе песме врло банализиране (11-Х, Б. Радовић и Н. Кулишић), ни онда кад артифицијелна пратња није на нарочитој висини (12-Х, Ђ. Ђурашиновић), ни онда кад се састав оркестра не разликује од кафанског (14-Х, Ж. Радосављевић и тамбурашки оркестар). Настојање да се у обради народних песама као узор узима аутентична народна попевка, за похвалу је. Ваљало би у томе правцу наставити и не задовољавати се само формалном већ и садржајном сличношћу са изворном народном музиком. Не пева наш народ само о љубавним јадима, о драгом и о драгани, већ и о својим животним мукама и тегобама. (1936б: 16).

Упркос смени уредништва у области музичког програма, која је начињена половином 1937. године, чини се да је у јавности и након тога опстао „проблем” народне музике. С тим у вези, илустративан је текст Велимира Љубића, публикован у *Београдским општинским новинама* из 1940. године, у којем се опширно расправља о томе како би требало да се развија радио-

фонија и радијски програм на југословенском тлу у блиској будућности. Поред техничких и организационих аспеката, значајан сегмент текста Љубић је посветио и програму народне музике, као својеврсној „болној” тачки радијског програма. Анализирајући овај део радијског садржаја, Љубић је дошао до закључка да је у тој области „учињено (...) до сада највише грешака”, те да је мало недостајало да се „наша народна песма пред микрофоном изједначи са оном улице и кафане” (1940: 459). Како би се предупредио процес комерцијализације народне музике на радијском програму, он предлаже неколико мера. Једна од њих била је да се „пред микрофоном пушт(а) само онакв(а) песма каква се заиста у народу и пева, а да не буду дозвољене, често и са стране одговорних сугерисане, импровизације, као што су оне до сада биле уобичајене” (Исто). Поред тога, Љубић се залагао за уметничке обраде народних песама и игара од стране талентованих стваралаца „који ће бити у стању да том нашем народном благу (...) даду ону музичку форму која ће нашу народну песму раширити до обала свих мора и океана што запљускују Европу” (Исто).

Поред јавних дискусија о квалитету програма народне музике на Радио Београду, које су покретане у штампи, музички стручњаци и образованији слушаоци износили су мишљење о овој врсти програма и кроз приватну преписку са управом. Тако се, једном приликом, њој обратио и познати мелодграф и композитор Владимир Р. Ђорђевић, са намером да укаже на недостатке музичког програма и програма народне музике и правце којима би требало ићи у циљу њиховог превазилажења. Он је, између осталог, био става да је највећа грешка у радију начин третирања народне музике:

У самом почетку пошло се рђавим правцем. Нису се питали људи који су знали шта је то народна музика, ко ће ју и како морати изводити, већ се просто нашло неколико људи и рекло им се: ви ћете певати народне песме и игре. Тако је и било. Ти људи не имајући никога да их поведе правим путем и не познавајући ни народну музику ни ноте, ишли су један другом, састајали се по кафанама и удешавали програм на радиу. Највећи учитељи у том послу били су им, наравно, београдски маџарски Цигани, који по београдским локалима свирају. Радио певачи су од њих примили знатан број песама под именом народним а с тим и све маџарско-циганске манире, те су се доцније и сами трудили да што више могу дотерају сваку нашу народну мелодију на маџарски калуп. (...)

У томе кварењу народних мелодија најискреније их је помагао, од оснивања радија па до дана данашњега, цигански радио оркестар, најпре под именом „Оркестар Симе Беговића” а доцније „Народни радио оркестар”. (...) Текстови народних и уметничких песама су такви да се не могу ни познати (...) те је тако могло доћи да се пева „Ти рудиш зоро плава”, уместо „Ти плавиш зоро златна”. Даље, већина народних певача пева једним неприродним гласом, гласом болесника, такорећи туберкулозним. (...) Наши народни певачи често стварају безукусне и мелодије и текстове. Ево шта сам једне вечери чуо да се пева: „Мрко ми је бледо лице, к’о у древне пијанице” или „Сине Јово, где си био, где си паре потрошио? Ја сам био код две буле, играо сам ја фарбуле, Шта ћеш мама та ди купим, да ти купим, да те љубим”... (Ђорђевић 1937).

Ђорђевић се није слагао са аргументом који су радијски стручњаци најчешће износили у корист примењиваног начина обликовања програма народне музике, а који се сводио на флоскулу „тако већина народа тражи“, сматрајући да је управо радио као медиј идеално средство за просвећивање ширих слојева и неговање адекватног музичког укуса, уколико се његов музички програм стручно и пажљиво креира. Управо из тог разлога, то јест услед шире доступности радијског садржаја, он је изражавао бојазан услед постојећег односа према народној музици у виду „кварења народних мелодија”, јер је, по његовом мишљењу:

данас дошло до тога да је народ заборавио многе своје старе мелодије а примио све оно што су му радио-певачи кроз толики низ година сугерирали. Ако би данас који музичар бележио у народу мелодије, морао би забележити масу фалсификата (Исто).

Одговарајући приступ креирању програма народне музике на Радио Београду, према Ђорђевићу, подразумевао је обухватан рад музичких стручњака са певачима, увођење у програм обрада народних песама које су начинили Алојз Калауз, Корнелије Станковић, Јосиф Маринковић, Стеван Мокрањац, Божидар Јоксимовић, Петар Крстић, Станислав Бинички, Владимир Ђорђевић, Исидор Бајић, Петар Коњовић и други, као и инструменталне музике Даворина Јенка, Драгутина Чижика, Јосифа Слободе и Јосифа Бродила настале на народној основи, затим, певање песама из свих крајева Југославије, а не само из Јужне Србије, као и

представљање фолклорне музике других народа из егзотичних крајева. Осим тога, кључан корак у том процесу требало је да буде и избацивање емисија попут „Српске вечери” и „Скадарлијске вечери” – јер су „управо страшне”, састојећи се из „пијанке” и „ужасно унакажених увек истих песама и дивљачке музике”, затим, тамбурашког оркестра који изводи „композиције” свог капелника у виду „десетак покварених народних мелодија”, уз пратњу гитаре, цитре, цимбала, хармонике што „не спада у праву музику”. Требало је, уместо тога, дати простора за свирање на „чисто народним инструментима: дудуку, гајдама, цевари, кавалу, шупељки, двојници и другима”.

У извесној мери ставове Ђорђевића делио је и слушалац Радио Београда, пуковник Александар Јовановић, који се у писму Крстићу 1936. године жалио на рад Михаила Вукдрадовића, тада референта за народну музику, оптужујући га да преко радија „сервира народне песме и кола преко музичке и певачке мангупарије”, те да „није право (да се тим путем толико упињемо да покажемо нашу музичку заосталост кроз цигане и музичку мангупарију, кад има начина и музички зрелих лица за достојну интерпретацију наше народне музике” (Јовановић 1936).

За разлику од њих, већина претплатника Радио Београда, али и поједини стручњаци (Божидар Јоксимовић), није имала значајније примедбе на садржај програма народне музике; односно, уколико их је и имала, онда су се оне тицале потребе за још већом заступљеношћу преноса кафанске музике уживо и певања севдалинки. О томе упечатљиво сведочи дугогодишње опстајање емисија са наступима оркестара из различитих београдских кафана, тамбурашких оркестара и радио-певача са репертоаром заснованим на популарним колима, севдалинкама и другим жанровима градских народних песама (видети детаљније у Vesić 2013: 49–52). Осим тога, треба имати у виду и анкете које је спроводило руководство радио станице од 1934. године надаље, како на радијским изложбама, тако и изван њих. Њихови резултати континуирано су упућивали на позитиван однос слушалаца према програму народне музике, уз инсистирање на проширивању програма путем увођења додатних емисија. Посебну популарност имала је емисија „Српске вечери”, затим, извођење севдалинки, преноси из кафана и наступи тамбурашког оркестра Александра Араницког.

Од значаја је и чињеница да су поједини радијски певачи уживали велико поштовање слушалаца, захваљујући чему су стекли статус звезда,

попут извођача шлагера. О томе се посредно може закључити на основу текстова објављиваних у недељнику *Радио Београд* током 1938. и 1939. године, а потом и музичким публикацијама београдских издавача. Наиме, у оквиру едиције Сергија Страхова постоји неколико музичких издања посвећених певачима народне музике са Радио Београда, попут Уроша Сеферовића (видети Весић 2014в), што говори у прилог њиховој омиљености код публике. Коначно, важна су и сведочења савременика изнета у радијској *Споменици* из 1938. године, на основу којих се недвосмислено потврђује важност севдалинке у музичком програму и њена велика популарност међу слушаоцима. Наиме, како се истиче у *Споменици*:

Народна импровизирана музика (тзв. севдалинка) била је, од оснивања наше станице па до данас, једна од најрадије слушаних тачака наших емисија. У то време она је представљала, а нарочито данас, један од најосетљивијих проблема нашег музичког програма. Стављањем севдалинке у програм емисија београдске радио станице још у самом почетку, учинио се, без сумње, један велики уступак најширим слојевима радио-слушалаца, али се није у оно време пре десет година мислило до каквих и коликих размера ће се проширити ова врста музичког програма и на какве ће тешкоће, из године у годину, наилазити одговорни фактори да би овако импровизованој народној музици дали онај вид који она, без сумње, треба да има, да би у тој форми, примитивној и уметничкој, оправдала своје постојање на нашем програму” (према Вукдраговић 1983: 63).

Закључна разматрања

Кратак осврт на сукобљавања у вези са програмом народне музике на Радио Београду до почетка Другог светског рата, који смо овде начинили, указује на неколико битних појава. Пре свега, стиче се утисак на није постојала сагласност између музичких стручњака на радију и изван њега око репертоарских и извођачких стандарда народне музике, нити око правца у којем би требало да се креће обликовање овог дела музичког програма. Поред тога, евидентно је да је постојао сукоб између руководства радија и музичких референата око програма, који је проистигао из супротстављености њихових интереса. С једне стране, референти су покушавали да уведу стручне параметре у процес креирања програмског садржаја, док су, с друге стране, челници радија водили првенствено рачуна о захтевима слушалаца, то јест претплатника, од којих су, у великој

мери, зависили материјални приходи. Најзад, јасно је да се преференције публике нису подударале са преференцијама и замислима референата, нити са естетичким мерилима музичких стручњака изван радија. Стручна јавност константно је вршила притисак на уредништво београдске радио станице, како би се променио приступ програму народне музике, те истакла васпитно-образовна улога овог медија. Сама чињеница да је незадовољство стручњака квалитетом програма народне музике пратило све уредничке тимове задужене за музички програм до почетка Другог светског рата, те да је севдаљинка и инструментална музика коју су неговали престонички ромски оркестри односила превагу над „изворном” народном музиком, говори у прилог неуспеха пројектоване мисије радија као кључног актера у процесу еманципације музичког укуса маса. Последично, отпор који су слушаоци пружали наметању одређених жанрова народне музике и стилова извођења, сведочи о компликованости „педагошке” улоге радија, те, генерално, сложености спровођења музичког просвећивања ширих слојева „одозго-надоле”.

Имајући све ово у виду, долазимо до закључка о неадекватности посматрања масовног медија попут радија као пуког посредника између политичке и културне елите и ширих слојева. Уместо тога, сагледавамо га као место сусрета и борбе несродних дискурса, пракси, интереса и актера, са неизвесним резултатима и ефектима. Управо су антагонизми и укрштања, који су карактерисали функционисање овог медија у југословенској средини, значајни јер индиректно показују да покушаји успостављања друштвене контроле, чак и у случају аутократског или делимично аутократског вида владавине, нису лишени неконзистентности у примени, затим, проблема превођења политичког у културни и уметнички дискурс, те, најзад, „тихог” отпора ширих слојева. Напослетку, национална и културна „педагогија”, заснована на еманципацији маса, а не на подилажењу истима, показала се у случају међуратног Радио Београда као нимало једноставан пројекат политичке и интелектуалне елите, што отвара бројна питања у вези са могућим разлозима који су условили његов неуспех. На тај начин, случај Радио Београда између два светска рата надовезује се се на бројне примере из касније историје Југославије и других средина у вези са културном еманципацијом маса и проблемима које су их пратили, уз могућност компаративних сагледавања и ширих генерализација.

Списак референци

- Анон. (1929) „Свечано отварање београдске радио-станице.” *Политика*, 25. март 1929, 7.
- Анон. (1936) „За измену програма радио станице.” Преузето из Архива Музиколошког института САНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–2/VI.
- Bernstein, Basil (2000) *Pedagogy, Symbolic Control and Identity: Theory, Research, Critique*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Currid, Brian (2006) *A National Acoustics. Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Vesić, Ivana (2013) “Radio Belgrade in the process of creating symbolic boundaries: the case of folk music program between the two World Wars (1929–1940).” *Музикологија/Musicology* 14: 31–55.
- Vesić, Ivana (2014a) „Music as a mediator in the process of political and cultural transition: the creation of Yugoslav music in Radio Belgrade (1929–1941).” *Musical practices – continuities and transitions, The twelfth international conference of the Department of Musicology of the Faculty of Music* (23–26 April 2014), Book of abstracts. Belgrade: University of Arts, 28.
- Весић, Ивана (2014б) *Каталог рукописне заоставштине Петра Крстића*. <http://www.music.sanu.ac.rs/Dokumenta/ZastavstinaPetraKrstica.pdf>
- Весић, Ивана (2014в) „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова.” *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51: 65–81.
- Вукдраговић, Михаило (1983) „Музички живот Београда тих година.” у Андреј Митровић (ур.), *Београд у сећањима: 1930–1941*. Београд: Српска књижевна задруга, 53–79.
- Вучковић, Војислав (1936а) „Профана и уметничка ‘лака’ музика.” *Политика*, 12. октобар 1936, 9.
- Вучковић, Војислав (1936б) „Изворна и стилизована народна музика.” *Политика*, 18. октобар 1936, 16.
- Dobrićević, Ivana (2006) *Državna represija u doba diktature kralja Aleksandra (1929–1935)*. Београд: Институт за савремену историју.
- Ђорђевић, Владимир Р. (1937) „Управи Радио Београда.” Архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Владимира Р. Ђорђевића.
- Јовановић, Александар (1936) „Писмо Петру Крстићу.” Архив Музиколошког института САНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–2/І
- Крстић, Петар (1937) „Писмо Стеви Вагнеру.” Архив Музиколошког института САНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–2/І.

Љубић, В. (1940) „Београдски радио – будућност и перспективе.” *Београдске општинске новине* 5: 457–459.

Nikolić, Mirjana (2006) *Radio u Srbiji (1924–1941)*. Београд: Задужбина Андрејевић.

П. Н. (1939) „Рад београдске радио станице.” *Народна одбрана* 6: 85–86.

Petranović, Branko (1988) *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Knjiga I. Београд: Nolit.

Petrović, Ljubomir Ž. (2009) *Jugoslovensko međuratno društvo u mreži vlasti*. Београд: Institut za savremenu istoriju.

Radio amater (1935) „Povodom evropskog koncerta na beogradskoj stanici (I).” *Žvuk* 2: 69–70.

Симић, Бојан (2007) *Пропаганда Милана Стојадиновића*. Београд: Институт за новију историју Србије.

Švarc, Rikard (1932) „Muzika na radiju.” *Žvuk* 2: 45–50.

Архивски извори

Архив Музиколошког института САНУ, Београд:

- Заоставштина Владимира Р. Ђорђевића
- Заоставштина Божицара Јоксимовића
- Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК 221, 2/I–VI

Ivana Vesić

Musical programme of Radio Belgrade between two world wars and the phenomenon of national and cultural “pedagogy”Summary

According to Bernstein (2000), the concept of pedagogical practice should not be reduced to the educational process and its institutionalisation. On the contrary, it has to be treated as a wider social phenomenon. Bernstein's approach served as a starting point in the research of musical program of the interwar Radio Belgrade, the results of which are presented in this paper. Considering the fact that the radio as a mass media was understood as a key instrument in the process of social and cultural emancipation of the masses, its dominant position towards consumers was pondered as indisputable. It was particularly acknowledged by the contemporaries who were continually observing and critically examining the program of Radio Belgrade as well as the other radio stations in the Kingdom of Yugoslavia. They were, among other things, accentuating the role of the radio both in the process of creating standards of music performance and music repertoire and the process of formation of music taste of the wider public.

However, although music critics and chroniclers presumed the power of radio in the construction of national identity and musical preferences of the audiences, regarding them as passive subjects whose choices could be completely controlled and conditioned, the reality was quite the opposite. Not only were the radio listeners not passive, but they openly expressed their resistance to pedagogical radio policies in the sphere of music. This assumption derives from the analyses of published programmes of Radio Belgrade, memoirs of the programme editors and archival documents. It points to the fact that radio programme served as a place of collision of antagonistically oriented forces – on the one hand, music editors and professionals who played the roles of cultural and national pedagogues dedicated to the process of mediation of dominant social knowledge, beliefs and opinions and, on the other hand, listeners who were supposed to accept and internalise that knowledge, beliefs and opinions.

Key words: Radio Belgrade, interwar period, mass media, cultural pedagogy, editorial policies, listeners' resistance

Мирјана Николић

Музички програми Радио Београда (*Sender Belgrade*) између два светска рата

Од ескапизма до врхунских уметничких домета¹

Апстракт

Предмет рада је презентација и анализа музичких програма, аутора и извођача који су наступали у програмима Радио Београда (*Sender Belgrade*) током Другог светског рата и у условима окупације. Представљеним резултатима истраживања долази се до закључка да је један од основних стратешких задатака музичких програма Радио Београда, током наведеног периода, био да слушаоцима кроз врло квалитетну музику, у жанровском дијапазону од врхунске уметничке до популарне шлагерске и традиционалне народне музике, понуди ескапизам у односу на суморну ратну свакодневицу.

Кључне речи: Радио Београд, *Sender Belgrade*, Србија, немачка окупација, музика, Други светски рат

¹ Овај текст је резултат рада на пројекту Факултета драмских уметности у Београду *Идентитет и сећање: транскултурални текстови драмских уметности и медија (Србија 1989–2014)*, бр. 178012, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Увод

Током своје историје као независне и самосталне државе, Србија је припадала реду земаља које су пратиле нове комуникацијске технологије. Тако је, на пример, књаз Милош потписао приступ Србије Међународном телеграфском савезу 1866. године, само годину дана након његовог оснивања. Краљевина Србија је 1912. године, у време Балканских ратова, потписала Лондонску конвенцију о радио-телеграфском саобраћају. Ови подаци истргнути из контекста не говоре много, али када се дода да у наведеним периодима Србија није имала ниједну телеграфску односно радио-телеграфску станицу, више је него јасно колика је била жеља да се ухвати корак са светом, технологијом, комуникацијама...

Када је реч о радиофонији, 2014. године Србија је обележила 90 година од првог радио-програма емитованог путем „Главне радиотелеграфске станице Београд – Раковица” и 85 година од почетка емисионог рада „другог” Радио Београда, који је од 24. марта 1929. године започео емисиони рад из простора међуспрата (мезанина) зграде Српске академије наука и уметности, на углу Кнез Михаилове и Јакшићеве улице. За разлику од предратног периода оснивања и развоја Радио Београда, који је исцрпно анализиран и проучаван, период емисионог деловања Радио Београда током Другог светског рата и током окупације прескакан је и занемариван, чиме је настао дисконтинуитет у историјском проучавању радиофоније у Србији. У овом светлу занимљивим се чинио један искорак и презентација истраживања везаних за тзв. ратни (војни) Радио Београд – *Wehrmacht Sendegruppe Südost Sender Belgrad*, или скраћено *Sender Belgrad (Sender Belgrad)*. Ова станица је емисионо деловала у периоду од априла 1941. до октобра 1944. године, у окупираном Београду. Без жеље да се ревалоризују деликатне историјске теме, ово истраживање за циљ има да представи нове податке о функционисању и деловању Радио Београда у раздобљу од 1941. до 1944. године. Ескапизам, симулација хармоничног, нормалног живота, у коме своје место имају и мода и забава и музика, те величање успеха Немачке као војне силе и Немаца као нације, биле су неке од основних карактеристика овог програма. Осим што је представљао важан информативно-пропагандни пункт за Југоисточну Европу, Радио Београд је био изванредан извор уметничких, забавних, образовних садржаја, медиј у чијем програму се посебна пажња придавала пажљиво одабраним музичким садржајима, које су изводили стални сарадници београдског радија или најеминентнији европски уметници тог времена као гости.

Радио Београд од 1939. до 1941. године

Почетак Другог светског рата у европским оквирима, 1939. године, експлицитно се одразио на све области друштвеног живота у Краљевини Југославији, Србији и Београду, па тако и на пословање и статус Радио Београда. У новом друштвеном амбијенту долази до власничке трансформације, подржављења, а потом и промене руководства станице. Контрола и цензура присутнији су него икад. Књижевник Вељко Петровић смењен је са места програмског директора, а на његово место је именован новинар, књижевник, филмски редитељ и продуцент Станислав Краков, иначе близак сарадник Димитрија Љотића. Музичко уредништво на челу са Михаилом Вукдраговићем и др Војиславом Вучковићем оцењено је као неподобно, а за новог шефа музичког одељења именован је композитор Стеван Христић, који је на овој позицији остао до априла 1941. године. Трансформације и нарастајући милитантни дух неке су од основних карактеристика програма и свих сегмената рада Радио Београда, што се имплицитно види и у избору и креирању музичког програма. Готово свака емисија и укупан програм започињали су и завршавали се маршевима, као и борбеним, ратним песмама, којима је појачавана опште-присутна ратна психоза. Од 30. септембра 1940. године уведен је и нови сигнал станице. Дотадашњи сигнал – народна песма „Пушчи ме”, која је интерпретирана на начин како ју је забележио Мокрањац, замењена је композицијом „Хеј трубачу, с бојне Дрине”, аутора Маринковића и Каћанског; ова композиција се својом атмосфером уклапала у друштвену улогу и дефинисани програмски концепт београдског радија (Николић 2009).

У раздобљу од 1939. до 1941. године истакнуто место у музичком програму Радио Београда припадало је Великом радио оркестру – Симфонијском оркестру, који је бројао 57 високо стручно оспособљених уметника, као и Радио хору, под руководством Милана Бајшанског и Јована Србуља, који је врло често био у улози диригента. Бројни домаћи и страни инструментални и вокални солисти, солисти Народног позоришта, истакнути интерпретатори народне и шлагерске музике, били су редовни гости програма Радио Београда. Током овог периода, као и у читавом међуратном, велики допринос уметничком животу Београда и музичким програмима Радио Београда дали су изданци руске емиграције, који су интензивно утицали на креирање оперског и балетског репертоара Народног позоришта, али и музичког програма Радио Београда.

Важно је напоменути да је, уз Радио Београд, у Београду и Србији, током овог периода, од 1936. године програм емитовала и Краткоталасна радио-станица Централног Пресбироа², као државна станица са циљем пропагирања владине политике у земљи и иностранству. Основни садржај програма ове станице су биле вести, како на српском, тако и на страним језицима, али и предавања о култури, природним лепотама земље, националној привреди, трговини и туризму.

***Sender Belgrad* током Другог светског рата (1941–1944)**

Политичке прилике и социокултурна ситуација

Краљевина Југославија је 25. марта 1941. године у Бечу најпре потписала, а потом, под притиском јавности, поништила свој приступ Тројном пакту и силама Осовине. Последица одустајања од идеје италијанског фашизма и немачког национал-социјализма било је бомбардовање Београда, 6. априла 1941. године (операција „Кажњавање”), затим, стварање независне националне државе на територији Хрватске – Независне државе Хрватске (НДХ), односно, Владе националног спаса у окупираној Србији на челу са Миланом Недићем, која је привидно имала аутономију, али је суштински била подређена немачкој војној управи.

Немачке окупационе снаге биле су веома заинтересоване за Балкан као регион, а посебно за Србију, како би обезбедиле експлоатацију руда и снабдевање пољопривредним производима, битним за немачку ратну економију. Када је реч о Београду, према попису из маја 1941. године, у граду је живело 253.729 становника.³ Званична монета је била динар. Становници су живели веома скромно. У прво време није било воде, струје, градског саобраћаја, владала је оскудица. Међутим, врло брзо по уласку немачких војних снага у Београд, ново руководство града, о чему податке добијамо из дневне, окупационе штампе, улагало је велике напоре да успостави ред и створи основне услове за живот. Кафане су прве наставиле свој живот, с обзиром на то да су у априлском бомбардовању претрпеле незнатну штету. Прва трамвајска линија број 6, од Рисанске до Дворске улице, пуштена је у рад већ 26. априла 1941. године и саобраћала

² Централни пресбиро Председништва Министарског савета Краљевине Југославије основан је 1929. године као општа државна обавештајна служба.

³ *Ново време*, 25. мај 1941, 5.

је од 6 до 18 часова. Крајем априла прорадила је и железничка станица, затим, 15. маја 1941. први приватни телефон, а средином маја са радом су почеле основне и средње школе, потом и факултети (Николић 2002).

Са циљем организације живота и контроле кретања грађана уведен је полицијски час, који је радним даном почињао у 20 часова, а суботом и недељом у 19 часова. Трговинске радње обично су радиле до 15 часова, берберице и фризерски салони до 16.30, банке до 14 часова, пиљарнице од 8 до 17, а недељом од 8 до 12 часова. Новине су, уз уобичајене политичке актуелности и вести са фронтова, објављивале и кулинарске рецепте, текстове попут „Шта све треба када се оставља зимница” или „Како данас треба да се одева елегантна жена”, али и оне који су имплицитно признавали измењене друштвене односе, што се могло ишчитати из наслова текстова: „Рат и мода”, „Поправљање и бојење чарапа” и сл. У дневним листовима појављују се и огласи о „Стручној радиоклиници М. Поповића”, Булевар ослобођења 15 и Цара Николе 74, која поправља радио апарате и обезбеђује радио апарате на батеријско напајање. Бележе се и огласи којима се продају радио апарати, или се врши замена старих апарата за нове. Упркос ниским платама и надницама, плаћање радио-претплате било је обавезно.

Када је реч о култури и уметности, и поред велике немаштине, посећеност позоришних представа била је изузетно велика. Негује се лак репертоар, инсистира се на „веселом позоришту”, што је био доминантан концепт позоришта „Хумористи” (у биоскопу „Авала”), „Ацино смешно позориште” (у биоскопу „Таково”), „Централа за хумор”, „Разбибрига” (у биоскопу „Косово”), „Веселаци” и др. Представе су се умножавале, играле на бројним местима, угађајући ниском укусу публике, подстичући квазиуметничке сценске садржаје, са јединственом идејом да скрену пажњу са правих проблема рата, окупације и беде.

Филмске пројекције биле су изузетно популарне и посећене. Радило је „12 биоскопа, који су приказивали филмове у три дневна термина: 13.30, 15.30 и 17.30“ (Николић 2002: 103), а између 12.000 и 15.000 грађана свакодневно је одлазило у биоскоп.

Када је реч о медијима, или, конкретно, радију, Недићева влада, која је имала мали утицај на уређивачку политику Радио Београда, донела је *Уредбу о обавезном преношењу и слушању радио емисија по јавним локалитетима*, што је значило да се у свим локалитетима обавезно морају „преносити и слушати” све „српске обавештајне емисије Радио станице Београд”, током којих је у

локалима морала да „влада потпуна тишина”, а гости нису смели да буду послуживани. Казне за непоштовање Уредбе, које су важиле и за власнике кафана и за госте, могле су бити новчане, затворске, затим, одузимање права на рад и упућивање на принудни рад.

Почетак емисионог рада, програм и организациона структура

Неколико дана након бомбардовања Београда, 12. априла 1941. године, у вечерњим часовима, високи немачки официр СС, Оберштурмфирер Фриц Клингеберг (Paul Heinrich Otto Fritz Klingenberg) ушао је у град са немачким снагама и поставио око 1700 застава са нацистичким симболом, кукастим крстом, чиме је Београд званично заузет. Већ 19. априла 1941. године, у Београд је војним авионом допутовала војна група за Радио Београд (Wehrmacht Sendegruppe Südost Sender Belgrad) на чијем челу се налазио Карл Хајнц Рајнтген (Karl Heinz Reintgen). Основни задатак ове групе било је обнављање радиодифузне делатности у Београду, са циљем да нова станица постане емисиони пункт за читаву југоисточну Европу, Балкан, Италију, Северну Африку и источне делове Совјетског Савеза.

Иако је постојећи студио Радио Београда у згради САНУ оштећен у бомбардовању 6. априла 1941. године, посао обнављања радиодифузије био је олакшан из разлога што је предајник у Макишу остао неоштећен,⁴ баш као и студијски простори и предајник Краткоталасне радио станице Централног пресбириа. Зато се немачка војна група одлучила да програме обновљеног Радио Београда емитује управо из овог простора, у улици Милоша Великог.⁵

Емисиони рад Зендер Белграда (*Sender Belgrad*) током окупације отпочео је брзо, ефикасно и симболично, 20. априла 1941. године, на дан који се, нимало случајно, поклапао са датумом рођења „великог Фирера” –

⁴ Постоје претпоставке да је, у ситуацији непосредне ратне опасности и бомбардовања, међу пучистима и руководиоцима Радио Београда постојала идеја о минирању предајника у Макишу, што је спречио технички директор Радио Београда, Фрања Мозер, Немац – фолксдојчер.

⁵ У различитим изворима постоји неусаглашеност око тога да ли је програм емитован из улице Милоша Великог број 20 или 16, односно, из просторија Министарства иностраних дела или Министарства шума и руда.

Адолфа Хитлера.⁶ Тог дана је из Београда, на немачком језику, у европском етру одјекнуло: „Овде ПК радиостаница Београд на таласној дужини 437,7 метара”.⁷

Руковођење станицом формално је поверено Управном и Надзорном одбору, састављеном од пет, односно, три члана, док је стварни координатор, контролор, па и цензор рада, била Војна управа за Србију, односно, Војна управа за радио станицу Београд. Формални директор станице био је инжењер Роберт Веге,⁸ пореклом Немац, мада су суштински све „полуге одлучивања” биле у рукама потпоручника Карл-Хајнца Рајтгена. Током априла 1941. године програм Радио Београда је емитован у трајању од неколико сати, искључиво на немачком језику, али већ почетком јуна исте године програм је емитован свих седам дана у недељи, најпре у трајању од око 14 часова, а потом чак 17 часова дневно.

За реализацију програма биле су задужене немачка и српска редакција, уз музичко одељење, одељење информативног програма – вести (двојезично) и одељење спикера. Постојала је и техничка служба, у чији састав су улазили техничари за емитовање програма, техничари за снимање на магнетофонима, техничари за снимање на воштаним и желатинским плочама и техничари за снимање преносном техником. Посебну групацију чиниле су служба претплате, фонотека, благајна, служба за читање поште и друге специјализоване службе. У рад српске редакције интегрисани су Биро за уметнике, Литерарно и Дечје одељење, чији задатак је био да обезбеде уметнички, забавни и дечји програм.

Главна програмска функција Радио Београда била је информативно-пропагандна, што се у прво време експлицитно читавало у сваком сегменту програма и за резултат имало далеко већу процентуалну

⁶ Међутим, као реалан историјски податак стоји да је радио станица своје емитовање започела 21. априла, с обзиром на то да је и годишњица њеног рада обележена 21. априла 1942. године. Неки новински текстови (*Коло*, април 1942. године) доносе податак да је јубилеј станице обележен „у недељу, 19. априла”, што је, вероватно, само резултат одлуке да прослава буде позиционирана у недељу као нерадни дан.

⁷ *Ново време*, 18. април 1942, 5.

⁸ Роберт Веге је припадао плејади старих Београђана, поклоника српске националне историје. Написао на немачком језику књигу о династији Немањића и есејистичко дело *Успомене и мисли једног инжењера*. Један од оснивача предратног Друштва „Радио” а. д.

заступљеност говорног у односу на музички програм. Временско ширење програма донело је потребу за већом количином музичког програма, што је везано и за чињеницу да је обновљена фонотека, да је почело редовно окупљање уметничких ансамбала, те да су све чешћа била гостовања иностраних вокалних и инструменталних извођача.

Музички садржаји у програму ратног Радио Београда (*Sender Belgrad*)

Музика која је квантитативно била најзаступљенији садржај у програму ратног Радио Београда експлицитно је била у функцији укупне уређивачке односно друштвене политике. И идеолошки и садржински она је била скуп усаглашених, хармоничних, унисоних тонова, путем којих је остварена експлицитна веза овог програмског садржаја и политике.

Основн циљеви музичког програма Радио Београда током Другог светског рата били су:

- подршка идеолошком дискурсу;
- ескапизам, бекство од реалности, путем емитовања тзв. музике „лаких нота”, као и српске народне музике;⁹
- афирмација најквалитетнијих музичких садржаја, аутора и извођача, посебно када је реч о уметничкој музици.

У техничко-продукционом смислу проблеми у домену емитовања музике били су везани за следеће чињенице:

- фонотека је имала скроман избор плоча и требало је интензивно радити на њеном обнављању;
- уметнички ансамбли, који су постојали при Радио Београду у периоду између два рата, расформирани су. Део вокалних и инструменталних солиста био је у заробљеништву, неки су се прикључили покрету отпора, неки су погинули, тако да је било неопходно уложити велике напоре у њихово проналажење и окупљање. Неколико дана после априлског рата, управа Радио Београда упутила је позив свим

⁹ Потврду овоаког концепта добијамо и насумичним увидом у наслове музичких емисија: „Веселост на таласима етра”, „Ведрa музика после дневних напора”, „Ведрa парада инструмената”, „Ритам и радост”, „Веселост на бесконачном платну”, „Весели потпури”...

предратним члановима оркестра – изузев чланова Циганског ансамбла¹⁰ – да се јаве у Радио Београд, како би поново активно учествовали у музичким програмима. Путем штампаних медија и радијских програма перманентно су упућивани позиви уметницима – музичарима, да се јаве и прикључе раду Радио Београда, због чега су сваке недеље, по два пута, организоване аудиције за нове чланове.

Музички програми ратног Радио Београда (*Sender Belgrad*) планирани су, припремани и реализовани кроз рад немачке и српске редакције, задужене за креирање музичких емисија и програма Најкомпетентнија особа за музичке садржаје био је музичар и диригент Освалд Бухолц (*Oswald Bucholtz*), који је, крајем јуна 1941. године, именован за „музичког шефа” радио станице.

Музички програми које је припремала **немачка редакција** у укупном програму процентуално су учествовали са око 76%. У жанровском смислу, 55,9% је чинила лака музика, 2,93% озбиљна музика и збирно 40% музика за игру и српска народна музика¹¹ – дакле, садржаји који су требали да омогуће да овај програм буде програм релаксације, опуштања, заборавља, противтеже реалности.

Када је реч о музичким програмима које је реализовала **српска редакција** процентуална заступљеност жанрова је била нешто другачија: 65% програма је чинила народна музика, 30% лака и забавна музика и 5% озбиљна музика, углавном хорска извођења.

Музички жанрови и извођачи

Најзаступљенији музички жанрови у програму ратног Радио Београда били су уметничка, народна и забавна/лака, тј. популарна музика. Са жељом да се промовишу уметност и култура Немачке и њених савезника,

¹⁰ Музички жанрови попут цеза и циганске музике нису могли да имају своје место у програму, јер је реч о музици која је оцењена као неадекватна за програм немачког радија (цез), или су њени аутори и извођачи били на мети нацистичког прогона (циганска музика и Цигани). Забележен је интересантан пример немачког војног диригента Фридриха Мајера (*Friedrich Meyer*), који је по казни пребачен у Београд, а који је забрањене америчке композиције у цез маниру преименовао у немачке композиције и као такве их изводио (Луковић 1989).

¹¹ *Ново време*, 15. август 1941, 5.

инсистирало се на гостовањима значајних уметника из Немачке и Италије, али и на репертоару који је био сачињен од дела најзначајнијих немачких аутора. На овај начин реална окупација је била подржана и културном супремацијом, која је имала за циљ да убеди и увери покорене народе у величину и снагу и Немачке и њене културе.

а) Уметничка музика

Уметничка музика Радио Београда најчешће је подразумевала извођење оперских дела „уживо”, у студију београдске станице, или кроз преносе из екстерних простора попут Народног позоришта. Доминирају извођења италијанских аутора попут Вердија (Verdi) и Пучинија (Puccini), затим, Моцарта (Mozart), Штрауса (Strauss), Бетовена (Beethoven), Брамса (Brahms), Хајдна (Haydn), Хендла (Handel), али и савремених аутора. У програмима уметничке музике као гости су учествовали:

- инострани уметници, углавном из Немачке – инструментални и вокални солисти бечке и берлинске опере, диригенти хамбуршке и берлинске државне опере: Аделајд Холц (Adelheid Holtz), немачка оперска уметница из Келна; Рената Пиомбо (Renata Piombo) и Гвидо Агости (Guido Agosti) из Миланске Скале; Хелмут Церник (Helmut Zernike), виолиниста Берлинске опере; Ханс Диншеде (Hans Dinschede), концертмајстор Берлинске опере; Тибор де Махула (Tibor de Machula), солиста Берлинске филхармоније;
- еминентни домаћи извођачи – Јован Стефановић-Курсула, Душан Ђорђевић, Зденка Зикова, Меланија Бугариновић, Анита Мезетова, Никола Цвејић, Вукица Илић и други.

У реализацији програма Радио Београда учествовали су стални уметнички ансамбли, састављени од извођача који су, као редовну радну обавезу, као и пре рата, имали учешће у музичким радио програмима. Уметници који су позивани и изабрани да се прикључе раду ових ансамбала нису имали много избора, јер су казне за одбијање рада биле драстичне – одлазак у неки од логора, па чак и егзекуција.

Међу ансамблима, најзапаженије место припадало је Великом радио оркестру, односно, Симфонијском оркестру Радио Београда, који је формиран 1. јула 1941. године, када је Радио Београд преузео комплетан оркестар Београдске опере. Овим ансамблом су дириговали Освалд Бухолц, др Ханс Вернер (Hans Werner), Карл Лист (Karl Liszt), Артур

Хартман (Arthur Hartmann).¹² Занимљиво је да се од маја 1941. године у недељном програму појављује најава за наступе „Великог српског радио оркестра” и „Малог српског радио оркестра”, да би, затим, епитет „српски” ишчезао. Поред ових ансамбала, деловали су и Дувачки оркестар Радио Београда, Уметнички ансамбл Радио Београда итд. Малим радио оркестром дириговали су Фјодор Селински, Јован Србуљ, Јулиус Ковалски и други (Луковић 1989).

Међу хоровима и вокалним ансамблима, најзначајније место припада Радио хору, којим су дириговали Милан Бајшански, Јуриј Арбатски и Богдан Цвејић. Хор је конституисан по завршетку конкурса 1942. године и бројао је 60 чланова, махом чланова хора Београдске опере, који су декретом припојени хору радио станице. Поред тога, постојао је Дупли мушки и женски октет Радио Београда, као и Хор војног заповедника Србије; Прво београдско певачко друштво, са диригентом Војиславом Илићем; Хор обвезника Националне службе; Академски октет Богдана Цвејића; Дует Перић и други вокални ансамбли.

б) Забавна, лака, шлагерска музика

Жанр који је уживао највећу популарност током целокупног ратног периода била је лака, забавна, шлагерска музика. Музички садржаји ове врсте обично су извођени у поподневним или касним вечерњим сатима. За поподневне сате биле су резервисане информативно-забавно-музичке емисије проткане шлагерском музиком, често везане за позоришну („Музика под позоришним рефлекторима”, „Балетска музика”, „Арије из веселих опера”) или филмску уметност („Филмска емисија”, „Филмски час”, „Музика из тон филмова”, „Тонфилмске звезде”).

Аутори музичких емисија били су веома креативни у смислу именовања емисија, трудећи се да насловима опишу њихову суштину и садржај. Тако налазимо емисије са насловима попут: „Утакмица музичких капела”, „Утакмица инструмената”, „Ватромет тонова”, „3/4 часа у такту од 3/4”, „Та то познајем! Како се зове композитор” – музички квиз, „Кад у недељу засвира музика за игру”, „Мелодични понедељак”, „Игранка уочи недеље” и сл.

¹² Крајем новембра 1941. године Радио Београд је објавио да ће емитовање симфонијске музике постати редовна пракса, односно, да ће сваког петка после вести у 20.00 изводити концерте (*Ново време*, 21. новембар 1941, Београд, 5).

Ипак када говоримо о забавној, лакој музици не бисмо смели да прескочимо говорно-музичку емисију колажног типа, „Поздрављамо наше слушаоце”, која је емитована свакодневно. Ова емисија 1942. године мења име у „Београдски млади стражар” / „Млади београдски стражар” (Jungen Wachtposten).¹³ Садржај ове емисије је предвиђао читање писама са поздравима које су војници са фронта слали својим најмилијима. Саставни део ових писама су биле и музичке жеље, за чије испуњење су војници слали новчане прилоге у ковертама. За осам месеци, у Радио Београд је стигло око 700.000 писама¹⁴ са новчаним прилозима, захваљујући којима је у априлу 1942. године сакупљено пола милиона рајхмарака,¹⁵ које су, уз Повељу и рођенданску честитку, упућене вођи Рајха – Адолфу Хитлеру. До 1944. године, од новчаних прилога, донација војника, сакупљен је и поклоњен Хитлеру износ од око 2.500.000 рајхмарака.

Музичка нумера која је обележила емисију „Београдски млади стражар”, а која је емитована на самом крају емисије, обично око 21.55 часова, била је композиција „Лили Марлен” (Lili Marleen). Када се каже „Девојка испод светилке” – асоцијације су скромне, готово никакве; али ако се каже „Лили Марлен”, асоцијације су бројне – Београд, Други светски рат, усамљени и чежњиви војници, Марлен Дитрих (Marlene Dietrich)...

Како је ова музичка нумера стигла на програм Радио Београда и постала хит?

Са жељом да се набаве нове плоче и обогати скромна фонотека Радио Београда, 1941. године један немачки поручник, који је био ангажован у раду немачке музичке редакције, вероватно извесни Кистенмахер (Küstenmacher), отпутовао је у Беч. Међу плочама које је купио у продавници коришћених плоча, била је и плоча из 1939. године, отиснута у само 700 копија, на којој је била снимљена композиција „Лили Марлен” у интерпретацији немачке певачице Лале Андерсен (Lale Andersen). Композитор ове нумере био је Норберт Шулц (Norbert Schultze), док је аутор текста био Ханс Лајп (Hans Leip). Он је текст прве две строфе написао за

¹³ У штампаном недељном програму Радио Београда на немачком језику изостављан је придев „београдски”.

¹⁴ *Ново време*, 18. април 1942, 6.

¹⁵ *Ново време*, 22. април 1942, 5.

време Првог светског рата 1915. године, када је, стражарећи испред касарне у Берлину, имао „пријатан доживљај”. Друге две строфе написао је 1920, а комплетан текст је био завршен 1933. године.

Нумера је на програму Радио Београда први пут емитована 25. априла, а затим 11. и 18. маја 1941. године. Већ првим емитовањем нумера је привукла пажњу војника на фронту и то како немачких – нпр. Ервина Ромела (Erwin Johannes Eugen Rommel), команданта афричког корпуса, који је био одушевљен њоме – тако и војника британске армије, али и цивила, слушаца програма београдског радија. Међутим „Лили Марлен” није уживала наклоност Јозефа Гебелса (Joseph Goebbels), који је инсистирао да емитовање ове нумере буде редуковано, потом потпуно укинута. Међутим, под притисцима публике, војника и грађана, забрана емитовања је повучена. „Лили Марлен” је, сигурно, једна од ретких ствари која је током Другог светског рата ујединила и немачке и савезничке војнике, али и окупаторе са грађанима које су окупирали. Због велике „употребе” плоче са снимком ове нумере, руководство београдског радија се уплашило да се плоча не оштети, тако да је Радио Београд направио десетак воштаних копија (Николић 2009).

За емитовање забавне, лаке музике, од чланова Симфонијског оркестра формирана су мања извођачка тела; али су у програму учествовали и други, хонорарно ангажовани ансамбли, који су стекли репутацију наступима у београдским хотелима, ресторанима, кафанама. Они су најчешће именовани према типу музике коју су изводили, па тако наилазимо на „шлагер”, „танго”, „хавајски” и „забавни” оркестар.¹⁶ Највећи број наступа бележио је Оркестар за игру под управом Отмара Хофера (Ottmar Hoffer) и Фридриха Мајера. Од вокалних солиста који су наступали са овим оркестрима издвајају се Ната Павловић, Евка Микулић, Тирил Бартуш, Вера Кокошевић, Херберт Шмит (Herbert Schmitt), Фулгенције Вицемиловић и други.

в) Народна музика

Музички жанр који је у високом проценту био заступљен у програму Радио Београда током окупације била је и народна музика. Ово је

¹⁶ Шлагер оркестар Живановић, Забавни оркестар Штар, Танго оркестар Марјановић, Танго оркестар Балканерос, Хавајски квартет Стевана Малека, Хавајски квартет Павла Селеца (Бјелајац 1993).

вероватно био смишљен потез немачких окупационих снага да бар у смислу једног медијског садржаја – музике, дозволи окупираном народу бар делимично задовољење потреба и илузију о очувању националног идентитета. Народна музика је пласирана кроз емисије типа: „Свира оркестар“, „Један сат народне музике“, „Час народне музике“, „Народне песме“, „Народни звуци“, „Песме и игре“, „Концерт тамбурашког оркестра“, „Српска народна музика“, „Српске народне игре“, „Наша музика за игру“ и др.

Структура емисија је била шаблонска и састојала се од спикерске најава свих учесника у емисији, да би, затим, наизменично била емитована најпре кола, затим, народне песме споријег, па бржег ритма, и тако неколико пута укруг. Емисије су обично трајале по 30 минута, а солисти су били најквалитетнији певачи народне музике: Вука Шехеровић, Деса Јовановић, Боривоје Глазер, Милена Тесаровић, Драгица Ценић, Богдан Буташ, Зорка Буташ, Олга Јанчевецка, Ната Павловић, Вјекослав Кнежевић, Јован Милићевић Мостарац, Миланче Димитријевић Цинцарче и многи други. Од инструменталних солиста најчешће су наступали: Милан Димитријевић, Александар Божиновић, Жарко Милановић и други. Од ансамбала, најчешће су наступали Тамбурашки оркестар Александра Араницког и Народни ансамбл Жарка Милановића.

Продукција музичких садржаја

У продукционом смислу музички програми су реализовани на неколико начина.

а) Снимљени музички садржаји – програми музике са плоча.

Немачки војници су, из расположивог фонда фонотеке, бирали музичке нумере, припремали „кошуљице“ и бринули о редоследу емитовања одабране музике. Плоче су прибављане из Немачке и из окупираних земаља, а у фонотеци су биле класификоване према композиторима и извођачима. Комплетна документација је вођена на немачком језику. За потребе фонотеке, већ прве године набављено је преко 6.000 плоча, да би се током рата овај број увећао на 10.000, што је било солидан фонд за емисиони рад станице и што говори о постојању стратегије развоја. Српска редакција није имала главног музичког уредника, нити музичке уреднике појединачних емисија. Једино је било битно да емисије почну и заврше се тачно на време. Садржај емисија је договаран унапред, на основу расположивих материјала са стандардних или воштаних плоча.

б) Музички програми извођени уживо

Осим са грамофонских плоча, музички програми су извођени:

- у студију радио станице, где су наступали стални, али и посебно ангажовани солисти и ансамбли, из земље и иностранства Захваљујући доброј организацији немачких власти и јасној жељи да се оствари позитивна слика о вредности немачких уметника, водило се рачуна о томе да се обезбеди максимална мобилност музичара, по читавој Европи. Посебно место припада манифестацији „Музичка недеља Радио Београда”, која је први пут организована 1942, а потом и 1943. године. Реч је о програму који је пружао прилику Радио Београду и његовим слушаоцима да буду домаћини познатим глумцима, радио-певачима, композиторима, вокалним и инструменталним солистима;
- као преноси из екстерних простора и то најчешће:
 1. из Народног и других београдских позоришта, када се београдски радио појављивао истовремено и као организатор програма и као реализатор преноса; затим, са Коларчевог универзитета¹⁷, из Дворане инжењерског дома (данас Студио 5 Радио Београда у улици Кнеза Милоша, простор биоскопа Таквуд), Концертне дворане у Поенкаеровој улици (доскора Студио 10 Радио Београда у Македонској улици);
 2. из сала популарних београдских хотела, ресторана, кафана;¹⁸

¹⁷ Једна од најпопуларнијих забавно-музичких емисија која је преношена из сале Коларчевог универзитета била је емисија „Шарено поподне”, која је први пут емитована 19. фебруара 1943, да би се од маја почело са праксом редовног јавног извођења средом од 17.00–18.00 или 16.00–18.00 часова. У овом програму, као и у другим јавним извођењима, учешће су узимали: Гудачки оркестар за игру Радио Београда, Хавајски квинтет, Народни оркестар, вокални солисти народне и шлагер музике, чланови Народног позоришта из Београда. Највећи хит емисије је била песма „Не плачи, мајчице мила” композитора Александра Ђукића, коју је изводио Војин Поповић, која је коришћена и као шпица у појединим радијским емисијама. Међу најпопуларнијим певачима који су наступали у овим програмима били су Воја Милановић, Олга Николић, Оливера Марковић и други. Од јануара 1944. године емисија мења име у „Округло па на ћоше” и емитује два пута седмично.

¹⁸ Од 1943. године у Београду се отвара велики број нових кафана и ресторана. Велику популарност је уживао ресторан „Царица Јелена”, који се налазио у центру града, на углу Душанове и цара Уроша. У овом простору наступали су најпопуларнији певачи београдске радио станице – Вера Кокошевић, Олга Јанчевецка, Јован Милићевић Мостарац и други.

3. из фабричких хала (Фабрика мотора у Раковици); из Саборне и Вазнесенске цркве; Дворане Гардијског дома у Топчидеру; из сале Двора; из болнице Града Београда;¹⁹
4. са отворених простора: градских тргова (Теразије); са платоа Београдске тврђаве; са железничке станице, када су српски грађани одвођени на рад у Немачку итд.

Закључак

Истраживање музике и музичких програма емитованих на програму Радио Београда (*Sender Belgrad*) током Другог светског рата и под немачком окупацијом помало буди нелагоду, јер захтева анализу образаца продукције и пласмана музике у нехуманим условима страдања и патње. Међутим, историјски точак је забележио овај трагичан период и ми данас можемо ретроактивно да проучавано овај хронотоп и покушамо да екстракујемо универзалне обрасце начина на који се делује у ванредним условима, какви су били и услови немачке окупације током Другог светског рата.

У целокупној историји радиофоније у Србији и посебно Радио Београда, период његовог емисионог рада током Другог светског рата није детаљно истраживан, нити представљан у послератном периоду. Оправдања су углавном била идеолошка, с обзиром на то да је деловање овог медија било под апсолутном јурисдикцијом немачких, окупационих снага и њихових српских сарадника, који су етикетирани као издајници. Због тога у овим поступцима можемо идентификовати оно што Конертон (Connerton 2008) препознаје као *репресивно брисање*, облик потискивања и заборавља, којим се одређени догађаји (или личности) у тоталитарним режимима потпуно поништавају и бришу, захваљујући чему сећања не постоје, и о томе влада консензус.

У покушају да се дође до релеватних података, како о укупном деловању ове станице, тако и о музици на њеним таласима, највећи део података је преузима из дневне, недељне и месечне штампе, званичних службених листова (*Службене новине*) и архивске грађе (*Војни архив* и *Архив Радио Београда*). Међутим, при обради грађе морала је да постоји извесна опрезност, с обзиром на то да је дневна штампа тог времена некритички глорификовала моћ и успехе немачких окупационих снага, доносећи једну

¹⁹ Сведочење спикера М. Митровића, који је учествовао у неким од ових преноса.

симулирану слику складног, хармоничног и нормалног живота у условима окупације, у смислу чега су своје место имали позориште, филм, музика, радио програми, забава. Занимљиво је да су током четири ратне године грађани Београда готово редовно одлазили на своје послове, продавнице су радиле (мада са измењеним режимом), радиле су банке, кафане, ресторани, хотели, излазиле су дневне и недељне новине, грађани су слушали радио програме и били у обавези да плаћају претплату....

Ратни Радио Београд (*Sender Belgrad*), чији рад су обновили немачке окупационе снаге, био је важан информативно-пропагандни пункт, који је снажно спроводио и демонстрирао немачку супремацију. Примарна функција програма била је активно подизање морала немачких трупа, кроз пласман информација о ратним успесима и немачке политике и свих активности немачких снага. Војна организациона структура, дисциплина и бескомпромисно поштовање правила, као основ организације и менаџмента станице, свакако су биле врло битне претпоставке у реализацији свих дефинисаних концепта. Уз говорне програме, музика је активно учествовала у глорификацији немачких успеха, нудила је забаву и релаксацију, чак и ескапизам од суморне реалности. Међутим, током рата, као никад пре и после тог раздобља, српска публика и сви слушаоци програма ове станице, били су у прилици да прате висококвалитетну музику коју су изводили, често и уживо – у студију или у концертним салама – најквалитетнији извођачи уметничке, забавне и народне музике.

Упркос суровим и дестимулативним ратним условима током Другог светског рата, музички програми Радио Београда под немачком окупацијом били су на завидном уметничком нивоу, али са снажном интенцијом да се управо кроз „уживање” у музици заборави на рат, страдања, патњу, да се реалност потисне у други план. Ову чињеницу најбоље документује писање дневног листа *Ново време*.²⁰

Дошло се наине до закључка да су времена доста тешка и зато треба музика да буде што лакша, како би се донекле успоставила равнотежа. О томе се изјаснио читав низ слушалаца у својим писмима изражавајући углавном следеће – „Када слушамо ваше ведре и полетне емисије, живот нам одмах изгледа ружичастије. Наставите само тако, како сте досада радили.

²⁰ *Ново време*, 15. август 1941, 5.

Овај цитат може се схватити и позитивно и негативно. Јасно је да су ратна разарања и сурова свакодневица појачавале потребу за лепим, лаким и „сладуњавим” тоновима, али је тешко прихватити да су се слушаоци просто захваљивали онима који су уништили њихове нормалне животе, а сада их музиком улепшавају. Са друге стране, деловање Радио Београда током Другог светског рата и под немачком окупацијом показало је да се, у условима кризе, код публике кристализује снажна потреба за забавом и хумором, као бекством од реалних проблема и свакодневне неизвесности. Нажалост, потоње године на просторима Балкана и грађански ратови деведесетих година XX века, афирмисали су сличну матрицу деловања музике. И тада, као и током Другог светског рата, музика пласирана кроз медије имала је за циљ ескапизам, величање националне идеје, погубног негативног национализма. Због тога анализа музичких програма ратног Радио Београда потврђује потенцијале музике, која, у садејству са технологијом (било традиционалним, било „новим”, дигиталним медијама), представља моћно средство идеолошко-политичког утицаја.

Списак референци

Connerton, Paul (2008) “Seven types of forgetting.” *Memory Studies* 1: 59–71.

Луковић, Петар (1989) *Боља прошлост*. Београд: Младост.

Бјелајац Бранко (1993) *Организациони модели радио програма и њихов развој у Београду од 1929–1990*, магистарски рад одбрањен на катедри за позоришну и радио продукцију Факултета драмских уметности у Београду

Николић, Коста: *Страх и нада у Србији 1941–1944. година – свакодневни живот под окупацијом*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.

Nikolić, Mirjana (2009), *Radiofonija u Srbiji tokom Drugog svetskog rata: Ratni Radio Beograd – Sender Belgrad*. Beograd: RDU RTS, Radio Beograd.

Дневне новине и периодика

Дневне новине *Ново време*

Недељник *Коло*, април 1942.

Mirjana Nikolić

Musical programmes of Radio Belgrade (*Sender Belgrad*) during World War II. From escapism to high artistic valueSummary

German occupation of Serbia (at that time an integral part of the Kingdom of Yugoslavia) reached its peak when the German armed forces invaded Belgrade on 19 April 1941. One of the primary goals of the German army was to set up and start radio broadcasts for the Balkans and all of southeastern Europe. In honour of Adolf Hitler's birthday, broadcasts of the wartime Radio Belgrade – Werrmacht Sendegruppe Südost *Sender Belgrade* began on 20 April.

The main goal of the music program of this radio station was to offer their listeners escapism through high quality music, in the genres ranging from high art to popular, easy-listening music, and traditional folk music. The artistic and interpretative qualities of the broadcasted music can be evaluated with the highest possible marks.

German and Serbian editorial teams were responsible for the musical programme of Radio Belgrade, which included broadcasts from vinyl records, live performances of radio ensembles in the studio, as well as live broadcasts from theatres, concert halls, restaurants, hotels... Hence the goal of this chapter is to present the musical content of this radio station during the war years and under German occupation.

In terms of methodology, the sources explored during the preparation of this article were: Serbian daily and monthly newspapers from 1941 to 1944, official papers from that period (*Official gazette*) and archival material (*Military Archives* and *Radio Belgrade Archives*). One of the obstacles during the research was the massive ideological colouration of the newspapers and their compliance with the daily political goals of glorifying the success of the German occupation forces. Another problem was that the archival structure suffered certain modifications or was even destroyed due to *repressive erasure* (Connerton 2008) during the communist rule in the postwar Socialist Federal Republic of Yugoslavia.

Key words: *Sender Belgrad*, Serbia, radio, occupation, music, World War II

Маја Васиљевић

***Sender Belgrad* као „мост” између музичких институција окупираног Београда и Трећег рајха (1941–1944)¹**

Апстракт

Предмет овог рада је делатност немачког Војног Радио Београда (*Soldatensender Belgrad*) од априла 1941. до 1944. године. Ауторка је засновала своју методологију на опсежном истраживању архивске грађе и периодике публиковане у Београду пре и током Другог светског рата, као и на дискурсима о радију у Трећем рајху. Иновативност приступа огледа се у приступу овој институцији из аспекта сусрета немачке и српске визије функционисања радија. Осим тога, одабрани предмет разматра се из аспекта нацистичке пропагандне и културне политике и њених идеолога, као и општег контекста немачке управе у Београду, која је довела до промена у свим сферама живота. Циљ овог рада је да истакне занемарену чињеницу да је делатност Војног Радио Београда део и немачке и српске историје.

Кључне речи: Други светски рат, Београд, пропаганда, *Soldatensender Belgrad*/Војни Радио Београд/Радио Београд, нацизам, биополитика

¹ Овај текст је резултат рада на пројекту Филозофског факултета у Београду *Модернизација Западног Балкана*, бр. 177009, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Увод

Делатност Војног радио Београда (*Soldatensender Belgrad*) као најзначајније медијске институције окупираног Београда тема је која захтева обимна истраживања домаћих и иностраних архива, те периодике и личних заоставштина музичара који су били активни у Београду од 1941. до 1944. године. У мноштву различитих историјских дискурса о овом значајном периоду српске историје, музички живот под окупацијом остао је на маргини историјских дискурса, а искључен је из званичних токова српске музичке историје.

О раду окупационог београдског радија, са званичним именом *Soldatensender Belgrad*, а у српској средини називаног скраћено *Зендер Белград* (ЗБ), може се сазнати тек компаративним увидом у различите типове извора. Полазиште су детаљни програми радија и малобројни извештаји о извесним питањима делатности ове институције публиковани у окупационој периодици, као што су: премијерна извођења композиција, снимци или преноси концерата уметничке, народне или популарне музике из београдских институција забаве.²

Имајући у виду Гебелсову (Joseph Goebbels) забрану уметничке критике, те начелно афирмативан тон у једино дозвољеном „извештавању о музици” који је преовладавао у окупационој београдској штампи, није једноставно проучавати историју београдског радија од 1941. до 1944. године без увида у архиве појединачних личности уметника, тј. необјављену или објављену мемоарску и сличну наративну грађу расуту по различитим институцијама.³ Детаљнији увид, пак, могуће је стећи истраживањем грађе фонда Пропагандног одељења или тзв. Немачке архиве у

² Видети програме нпр. у часопису *Коло* и дневним листовима *Ново време*, *Наша борба* и *Српски народ*.

³ Поменимо да се значајна грађа проналази у фонду Рукописне заоставштине композитора Петра Крстића (ПК III, 88, 90, 95, 105, 106 и ПК IV, 219, 220) у Архиву Музиколошког института САНУ. Бројне београдске библиотеке поседују или су чак дигитализовале периодiku и дневну штампу из периода окупације: Народна библиотека Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Библиотека САНУ и Библиотека Музеја позоришне уметности у Београду. Библиотечки фондови мемоарске грађе из периода рата превазилазе оквире овог текста. Индиректно се о појединим проблемима може сазнати и у магистарским радовима (Шкодрић 2009) и докторским дисертацијама одбрањеним на Филозофском факултету у Београду (Стојановић 2013; Мраовић 2015).

Војноисторијском институту у Београду. О ставу Берлина према раду Зендер Белграда може се стећи поузданији увид и преко фонда Радијске коморе Рајха (*Reichsrundfunkskammer*) која се чува у Бундесархиву у Кобленцу.⁴

Осим Мирјане Николић која се бавила историјом Радио Београда у Другом светском рату из аспекта историје медија са делимичним увидом у периодику (Николић 2009), и једног чланка ауторке овог текста (Васиљевић 2013), у домаћој научној заједници није било интересовања за истраживање овог периода радија. Наиме, ауторка овог рада бавила се детаљно процесом „заузимања” београдског радија и профилисања програмске шеме од доласка Немаца до краја рата, као и набавком и систематизацијом значајног фонотечног материјала за потребе Зендер Белграда, при чему је посебна пажња била посвећена односу према запосленим музичарима и ансамблима/оркестрима.⁵

Нажалост, сама програмска шема не може се сматрати довољном за истраживање делатности Зендер Белграда, будући да су све европске радио станице у првим деценијама свог постојања имале низ сличности у профилисању програмске шеме. При том, програмска шема Радио Београда, у првој деценији функционисања, била је у складу са тенденцијама многих европских радио станица,⁶ а слично је и са немачким радијским установама у том периоду (Koch и Glaser 2005). Конкретна уредничка неслагања на Радио Београду у међуратном периоду односила су се, као и у случају многих других радио станица, првенствено на однос према фолклорно инспирисаној музици и, начелно, месту националне музике у

⁴ Wolfram Werner ур. (1987) *Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern: Bestand R 56*, Koblenz: Bundesarchiv.

⁵ Преглед активних музичара и ансамбала, дувачких и народних, и симфонијског који је називан Велики радио оркестар на Зендер Белграду, компаративно је дат у односу на међуратни период у: Васиљевић 2013.

⁶ До оваквог закључка дошла је и музиколошкиња Горица Пилиповић. Међутим, у свом тексту о првој деценији рада Радио Београда ова ауторка разматра само уметничку музику, те се стиче утисак да је у програмској шеми доминирала класична музика, што, међутим, није био случај ни у једној фази рада ове станице. Радио Београд је у првој деценији постојања имао својеврсне „политичке оазе” у програму као што су били „поздрави нацији”; имао је вести на језицима мањина; биле су заступљене различите музичке праксе, а преноси су имали изузетно значајну улогу. Видети детаљније у: Коцић 1987, Пилиповић 2006; Весић 2013.

програму.⁷ Најзначајнији проблеми ипак су се односили на техничке и материјалне проблеме функционисања радија, те је подржављење радија 1940. била једна од прекретница. Међутим, убрзо се догађају сасвим неочекивани преокрети, уласком земље у рат априла 1941.

Подсетимо се само колико је радио у Београду носио кључну улогу медијатора најзначајнијих догађаја, који су се у само неколико месеци одиграли на подручју овог града. Осам дана пре шестоаприлског бомбардовања, на таласима Радио Београда емитовала се прокламација тек крунисаног краља Петра II.⁸ Мање од месец дана касније, 20. априла 1941. године, немачки Војни Радио огласио се на рођендан фирера Адолфа Хитлера. Овде треба истаћи да је Зендер Београд деловао у потпуно другачијим околностима у односу на период пре рата,⁹ са јасним „биополитичким” тенденцијама, видљивим у профилу запослених и, најзад, другачијем односу према слушаоцима.¹⁰

Насупрот могућности да се делатност Зендер Белграда посматра искључиво из аспекта немачке управе, ауторка овог текста залаже се за перспективу посматрања дубљих консеквенци сусрета немачког и српског концепта функционисања радија. С тим у вези, у овом поглављу, у складу са расположивим простором, биће праћена три нивоа делатности ове

⁷ Детаљније о уређивачкој концепцији и концепцији програма Радио Београда у међуратном периоду са значајном улогом композитора видети у: Vesić 2013.

⁸ Није сасвим утврђено да ли је сам престолонаследник прочитао прокламацију или је то учинио неко други. Међутим, постоји публикована верзија датог говора у: *Политика*, 28. март 1941, бр. 2689, 4.

⁹ С тим у вези, праћење технолошке и програмске концепције радија, без анализе друштвене, односно конкретно пропагандне улоге радија у време нацизма у Европи, није одговорило на потребе разумевања рада Зендер Белграда.

¹⁰ Иако није могуће улазити у детаљну експликацију „биополитике” у оквиру овог текста, неопходно је истаћи да се ослањамо на став политичког историчара медицине Маријуса Турде (Marius Turda) да се, током Другог светског рата, образују својеврсне „биополитичке тоталитарне творевине”, као основно начело функционисања држава на окупираним територијама Европе (Turda 2010: 92–117). Такође, „биополитика”, као својеврсна „државна биологија”, уочава се приликом конструкције живота у окупираном Београду, са примарном улогом промовисања расне нацистичке доктрине, комбиноване са различитим конзервативним мишљењима о друштву и месту човека, а тиме и позиције музичких актера. О „биополитици као „државној биологији” видети: Lemke 2011.

институције. Прво, Зендер Белград се сагледава као кључно пропагандно средство, својеврсна „продужена рука” Трећег рајха и његове Радијске коморе (*Rundfunkammer*) као дела Културне коморе Рајха (*Reichsskulturrammer*), на челу са шефом/министром пропаганде Јозефом Гебелсом. Друго, Зендер Белград се разматра као најзначајнија институција која се бавила преносима музике из институција окупираног Београда. Тиме је радио имао значајну улогу у повезивању Српског народног позоришта,¹¹ Задужбине Илије Милосављевића Коларца и музичара запослених или школованих на Музичкој академији у Београду. Истовремено, уводи се важна чињеница да је Зендер Белград имао вишеструки значај за настанак, извођење и преносе немачке популарне музике, то јест, шлагера. Треће, Зендер Белград се у закључном делу поглавља истиче и као „мост” између различитих група слушалаца, будући да је његов програм био намењен не само српском становништву и новоприселим немачким војницима, већ и читавом подручју југоисточне Европе, чак до Африке и Ромелових одреда, докле се распростирала сигнал овог радија.

Војнички Радио Београд у контексту концепције радија у Трећем Рајху

Оснивањем Културне коморе Рајха, са Јозефом Гебелсом на челу, успостављен је државни пропагандни апарат сачињен од седам одсека, односно, комора, које су биле у служби истог циља — тоталитарне владавине. При том, посебна културна комора немачког Рајха била је посвећена радију.¹² Водећи нацистички идеолог радија Еуген Хадамовски (*Eugen Hadamowski*) истиче заинтересованост Националсоцијалистичке немачке радничке партије (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeit Partei*) за радио као медиј од 1930, при чему је истицао нужност „тоталне” употребе радија у борби против непријатеља, те вези партије, радија и слушалаца (детаљније:

¹¹ Током немачке окупације (1941–1944) Народно позориште у Београду називало се Српско народно позориште. Истоимено позориште из Новог Сада престало је са радом априла 1941. године, када је овај град окупирала Мађарска, која је забранила рад позоришта. Група глумаца из новосадског позоришта наставила је свој рад у Смедереву, под називом Позориште Дунавске бановине/Дунавско народно позориште, а затим у Панчеву, до краја рата, са истим именом.

¹² Већ током пробоја Нацистичке партије од 1930. године инсистирало се како на значају пропаганде, тако и на улози радија у достизању жељених циљева (детаљније Steinweis 1993: 32–35).

Nadamowski 1934: 22–26). Дакле, радио је промовисан као најважнији медиј немачке будућности средином тридесетих година XX века. У освит Другог светског рата Гебелс доноси Декрет о радију којим се, у јек инвазије на Пољску, забрањује Немцима да слушају непријатељске станице. Убрзо су донета и акта о забрани учешћа Јевреја у раду радија, као и у многим другим делатностима.¹³ Поред Јевреја, у забранама се као „неподобни” издвајају и Роми, а потом комунисти и масони. Јевреји и други неподобно грађани нису могли ни да слушају радио и били су приморани да предају уређаје већ од 20. априла 1941. У Београду је одмах по заузимању града започето са пописивањем, а потом одузимањем имовине Јевреја и Рома (детаљније: Дајч и Vasiljević 2014), а недуго затим уследила су масовна стрељања припадника ових групација.¹⁴ Пошто је Јеврејима забрањена употреба својих и туђих телефона,¹⁵ 27. маја 1941. године градоначелник Београда Драги Јовановић издао је проглас да су „сви Јевреји настањени на подручју Београда дужни да врате своје радио апарате, хладњаке и електричне апарате за хлађење”.¹⁶

Дакле, почетком Другог светског рата, са изопштавањем Јевреја и других „неподобних” грађана, започиње нова фаза у историји радија у Трећем рајху. Радио је задобио веома значајну улогу, као најважније средство у креирању одређене, често лажне и уједно прижељкиване слике стварности, са преувеличавањем немачких успеха на фронту и слављењем немачке културе и уметности. Изговорена реч имала је пресудну улогу, а радио, као медиј доступнији масама у односу на филм, постао је изузетно значајан за централизовану тоталитарну политику нациста.¹⁷

¹³ Заинтересованог читаоца за све забране које су донете против Јевреја, Рома, комуниста и масона упућујемо на: Дајч и Vasiljević 2014; Милосављевић 2006.

¹⁴ Видети детаљније: Архив Југославије, Државна комисија за утврђивање злочина окупатора и њихових помагача, фонд 110, фасцикла 87, Списак одведених Рома у логор на Бањици, сигн. докумената 537–552.

¹⁵ *Општинске новине*, 9. мај 1941, бр. 25, 3; 25. мај 1941, бр. 43, 3.

¹⁶ *Општинске новине*, 27. мај 1941, бр. 45, 3.

¹⁷ Видети снимак Гебелсовоог обраћања немачком народу поводом предстојећег напада на Југославију (4. априла 1941): United Holocaust Memorial Museum, War in the Balkans, film No. 28 http://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=2244

И поред низа истакнутих идеолога радија, ставови и одлуке Јозефа Гебелса били су најважнији како за успостављање Великонемачког радија, тако и немачких станица на окупираним територијама. Гебелс је, у низу говора и текстова, истицао немерљиви значај радија, те наглашавао да немачка освајања не би била могућа без појаве авиона и радија (Goebbels 1938). С тим у вези, интересантно је његово надовезивање на Наполеонов став да је штампа седма светска сила која је, по Гебелсовом мишљењу, обележила XIX, док је он сматрао да ће радио као „осма светска сила” обележити XX век (Goebbels 1938: 197–207).¹⁸ Изложбе радијских уређаја постале су места на којима су се, поред руководиоца и челника радија, окупљали и припадници политичке елите. Поменуто истицање радија као осме силе одиграло се на берлинској Десетој изложби немачког радија, августа 1933 године.¹⁹ Београд је, такође, путем активности Радио-клуба, у годинама пред избијање рата, био домаћин сродних „Великих радио изложби”, од којих је пета одржана на Београдском сајму 1938. године. Она је обухватила доделу награда радио-аматерима и изложбе значајних фирми; нпр. фирма „Телефункен” је представила апаратуру за снимање грамофонских плоча.²⁰

У Гебелсовим дневницима током тридесетих година XX века сазнајемо о развоју радијске праксе у Трећем рајху, при чему се, начелно, може уочити неколико проблемских кругова. Први проблем је заједнички за све радио станице у епохи „радио преноса”,²¹ а то је инсистирање на што већем броју слушаоца. У случају Трећег рајха, слушаоци су врбовани за циљеве нацистичке партије путем обезбеђивања јефтиних радио уређаја.

¹⁸ Само су поједини високопозиционирани уметници имали храбрости да критикују овај нови медиј, те је нпр. чувени диригент Вилхелм Фуртвенглер (Wilhelm Furtwängler) (1884–1954) писао Гебелсу како је немачки музички живот, осим светске кризе, уништила и појава радија (Noakes and Pridham 2000: 213–215). Немачка пропагандна делатност навела је Томаса Мана (Thomas Mann) да на *Би-Би-Си*-ју осмисли и реализује двадесет пет емисија упућених немачком народу, у којима је критиковао Адолфа Хитлера (Види: Mann 1943).

¹⁹ Видео снимак овог говора: UHMM, Goebbels speaks at 10th Radio Exhibition, Film No. 210, http://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=693

²⁰ *Београдске општинске новине*, јануар 1938, бр. 1, 48.

²¹ Уобичајено се наилази на поделу историје радија као медија на три фазе, при чему се период све до краја Другог светског рата, или још неколико година касније, назива „епохом директних преноса” (Види детаљније: Јокић 2004).

Други проблем који се указује по читању Гебелсовог дискурса о радију јесте процес успостављања немачких радио станица у окупираним престоницама Европе. Може се истаћи да је Војни радио Београд имао пресудну улогу и то не само за историју радија у Трећем рајху, већ и за културу сећања на Други светски рат уопште. Наиме, слажемо се са Иваном Неимаревић која примећује да су „поред регулисања културног живота града, власти (...) настојале да контролишу и све изворе информација, тако да је један од приоритета обнове разрушеног града био и оспособљавање емисионих постројења београдске радио станице и стварање моћног пропагандног пункта“ (Неимаревић 2012: 170). Тиме се Војни радио Београд указује као један од значајних пунктова у оквиру моћног (тоталитарног) пропагандног апарата.

Радио је био само једно поље немачке пропаганде, која се реализовала путем изузетно сложеног апарата, који је био састављен од низа институција, како немачких, тако и српских; међу њима су: Одељење за пропаганду Југоисток, Пропагандни одред (секција) Србија при одељењу за пропаганду Врховне команде оружаних снага, Реферат III у оквиру службе безбедности и, најзад, српско Одељење државне пропаганде при Председништву Министарског савета. Одлуке о свим важним проблемима Војног радио Београда недвосмислено су доносили Немци. Једино српско тело задужено за контролу радија, Одељење за пропаганду при Недићевој влади тј. Министарском савету, деловало је од 1942. године,²² преко свог шефа Александра Стојковића, који је имао двоструку службу, у оквиру овог одељења за пропаганду и у оквиру самог радија.²³

Трећи проблемски круг радија у Трећем рајху односи се на борбу за превласт немачких и конкурентских радио станица, како комунистичких, тако и станица попут британског *Би-Би-Си*-ја. Ова свест о конкуренцији може се сматрати посебним проблемом или категоријом функционисања

²² Током јесени 1942. године, секцији намењеној штампи у оквиру Одељења за државну пропаганду додате су секције намењене филму и радију (Мраовић 2015: 194). Иначе, ово одељење је формирано по узору на немачка и имало је у својој структури: Генерални секретаријат, Административни одсек, Одсек за општу (теренску) пропаганду, Одсек за штампу, радио и филм и Одсек за приредбе (Види детаљније: исто, 174–180).

²³ Стојковић је био задужен за надзор радијских предавања, која су била обавезна у програмској шеми Зендер Белграда од 10. јула 1942. године, према наредби министра просвете Велибора Јонића.

сложеног система немачких радио станица током рата, који је вишеструко утицао на профилисање програмске шеме.

Подсетимо да је Гебелс још 1941. године, у својим дневничким белешкама, указао на нужност промене програмске шеме немачког радија, како се војници не би окренули британском радију, са паролем „боље лака музика, него инострана пропаганда” (упор. Goebbels 1941). Потом је, у есеју о радију датираном 1. марта 1942, истицао да немачки радио не може одговорити на свачије потребе, при чему је чак издвајао пет интересних група слушаца, са различитим жељама у погледу програмске шеме (Goebbels 1943: 229), да би, најзад, закључио да немачки радио треба да буде нека врста „пратиоца” или доброг „партнера” (235) што је уосталом и наслов његовог текста (детаљније: 229–235).

Зендер Белград као спона између музичких институција окупираног Београда и Трећег Рајха

У програмској шеми Зендер Белграда спајале су се све музичке институције окупираног Београда, у директним преносима из сале Коларчевог народног универзитета, Дворане Инжењерског дома, Концертне дворане у Поенкареовој улици, Дворане Гардијског дома у Топчидеру, Дворане Војничког позоришта *Kraft Durch Freude*, Српског народног позоришта и других институција забаве (Вјелажас 1992: 119). Осим ових институција, на Зендер Белграду су преношени и музички програми, које су изводили радијски оркестри и хорови/хорски ансамбли на трговима, халама и другим просторима, као што су: Летња позорница на Калемегдану, плато Београдске тврђаве, хала фабрике моторних возила Раковица, Поштанска штедионица, сала Двора, болница града Београда, Издавачко предузеће „Време”, Железничка станица, Вознесенска црква, Саборна црква и др (119). Дакле, програм немачког Војног радио Београда био је својеврсна „сума” музичких пракси и музичара тадашњег Београда. Поред тога, иако то није очигледно из детаљног сагледавања програма и извештаја о радију у окупационој периодици, Војни радио Београд вишеструко је значајан за историју немачке популарне музике, тачније за историју шлагера.

Већ 19. априла 1941. из Беча су пристигли вођа радијске групе и пет војника у Батајницу, где су запосели сва радијска постројења (Радио Београда и Краткоталасне станице Централног пресбирора владе) (Вјелажас

1992: 109). Како је некадашњи Радио Београд у згради САНУ био разрушен у бомбардовању, а његова фонотека опљачкана, нови радио под управом Немаца смештен је у просторије поменуте Краткоталасне станице у улици Милоша Великог бр. 16, на пети спрат, односно, Министарство шума, које је у неколико дана реконструисано за нове потребе (109).²⁴

Када је Београд бомбардован 6. априла 1941. године, на програму Радио Београда емитована је емисија народне музике тј. севдалинке. Већ пола сата након почетка бомбардовања погођен је део зграде у којем се налазила техника, те је прекинуто емитовање на дванаест дана (Јокић 2004: 292). На Хитлеров рођендан 20. априла зачуо се сигнал, а наредног дана почео је да функционише Зендер Београд под управом Немаца.

На самом почетку рата, програм радија је скраћен на неколико сати дневно, али је убрзо поново успостављен целодневни програм. „Српске емисије”, од 16 до 18.20 часова, чинила је музика емитована из радијског студија или у виду преноса, а тек потом музика са грамофонских плоча.²⁵ Српски програм је убрзо постао фиксиран, са јасном доминацијом народне музике и великим бројем музичара који су се смењивали (Види табелу у: Васиљевић 2013; Вјелажас 1992: 123–130). Осим народне, емитовала се забавна и озбиљна музика. „Уживо” су емитовани концерти из студија у Кнез Михајловој улици или из београдских локала – кафана, ресторана и хотела. У посебним случајевима, читави термини су представљали преносе из београдских локала, нпр. из ресторана „Три шешира” у Скадарлији, или са терасе ресторана на Калемегдану. Репертоар народне музике није се битније изменио у односу на међуратни период, а чиниле су га севдалинке, градске песме, романсе, шлагери и сл. Можемо сумирати да је, за разлику од немачког, српски део музичког програма Зендер Белграда подразумевао велику заступљеност оркестарског и солистичког извођења у студију, при чему налазимо податке да су 65% програма чинили различити типови народне (не само српске) музике, 30% лака и забавна музика, а 5% тзв. озбиљна музика, односно наступи хорова (Вјелажас 1992: 127).

²⁴ У питању је данашња зграда Министарства иностраних послова у улици Кнеза Милоша у којој је београдски радио остао све до 1947.

²⁵ Детаљна верзија програма публикована је у већини окупационе периодике, али упућујемо првенствено на часопис *Коло*. Такође, поједини истраживачи су сумирали програмску шему: (Вјелажас 1992; Васиљевић 2013)

Спону између српског и немачког програма на Зендер Белграду чинио је радијски цез оркестар Отмара Хофера (Ottmar Hoffer) и Фридриха Мајера (Friedrich Meyer), називан једноставно Оркестром за игру, који је заправо изводио популарну, а у том смислу и цез, музику са текстовима на немачком језику. Такође, немачка „озбиљна” музика пратила је емисије посвећене српској поезији.

Значајан део програма чинила је класична (и филмска) музика, емитована са грамофонских плоча из богате фонотеке коју су Немци саставили по заузимању радија. Посебно су били емитовани снимци познатих виолиниста и пијаниста. Да поменемо и да је у програму радија свој полчасовни термин често имао и радијски хор под управом Богдана Цвејића, понекад у саставу мушког или женског октета, као и женског секстета. Такође, у програмима Зендер Белграда објављеним у часопису *Коло* помињу се и Радијски хор руског досељеника Јурија Арбатског, као и хавајски квартет Павла Селеца који је наступао и пре рата, те многи други камерни састави.²⁶ Поред већ наведених састава који су наступали на Зендер Белграду поменућемо и Забавни радио-оркестар под управом Фрање Седлачека, Уметнички ансамбл Радио-станице Београд, Мали радио-оркестар (дир. Федор/Фјодор Селински, Јован Србуљ и Јулијус Ковалски), Дувачки оркестар Радио Београда, Тамбурашки оркестар Араницког, Шлагер оркестар Живковић, Танго оркестар Марјановић, Симфонијски оркестар „Светолик Пашћан” и др. (Bjelajac 1992: 115–117).

Поред тзв. „српског” дела програма на Зендер Белграду је понекад, у свакодневной „немачкој” емисији „Поподневни концерт из студија” наступао Радио оркестар под управом Карла Листа; оркестар је такође наступао у виду преноса из Велике сале Коларчеве задужбине под управом Освалда Бухолца. Програми ових концерата подразумевали су, у основи, класично-романтичарски репертоар композитора са немачког говорног подручја, као и низа мање познатих савремених композитора, неокласичара, које су нацисти сматрали подобним за извођење. Са

²⁶ Сudeћи по попису Бранка Бјелајца, на Зендер Белграду је у три и по године рада наступало четрдесет и пет састава, од Великог (симфонијског) радио оркестра до различитих камерних инструменталних и вокалних састава (Bjelajac 1992: 115–117). Међутим, многи оркестри и ансамбли су заправо помињани под различитим именима у периодици и документима, те наведени број не треба сматрати коначним.

доласком диригената који нису познавали српски репертоар, одустало се од српског/југословенског репертоара.

У читавом окупационом периоду делатности београдског радија, у сфери тзв. „озбиљне музике” најзначајније је одржавање својеврсних фестивала немачке музике у Београду, који су преношени на радију, а називани су „Музичке недеље београдског радија”. Ови фестивали били су и кулминација повезивања музичког живота окупираног Београда у целину, будући да су се концерти пратили у периодици, преносили на радију, а изводили како на отвореном тако и Коларчевој задужбини.

Прва музичка недеља одржана је 14–22. априла 1943. године, друга 1–7. октобра 1943. године, а трећа 20–29. априла 1944. године. Трећа је започела прославом трећег рођендана Зендер Белграда и најзначајнијег догађаја у немачком Рајху, рођендана фирера. Ови свечани тренуци прослављени су гостовањем оркестра Минхенске филхармоније под управом Освалда Кабасте (Oswald Kabasta) и виолинисткиње Ђулије Бустабо (Gulia Bustabo), а изведена су дела Моцарта, Дворжака и Волф-Ферарија (Wolf-Ferrari). Овај трећи музички фестивал из 1944. године обележило је и извођење Моцартовог *Реквијема* и Брукнеровог *Те Деума* са иностраним солистима, хором Опере и оркестром Војног радио Београда.

У рад Зендер Белграда Немци су укључили бројне уметнике или ансамбле који су били активни пре рата, затим, избеглице из многих земаља Европе, или из других крајева бивше Краљевине Југославије. На тај начин, створена је локална верзија музичког извођаштва и продукције, која је у великом проценту рефлектовала борбу, сусрет или садејство, с једне стране, немачких ставова о музици, а са друге стране, затечене радијске традиције. С тим у вези, важну улогу у делатности Зендер Белграда одиграли су композитори који су били активни и пре рата. Међу њима се истиче Петар Крстић, који је обележио и историју међуратног радија, а током рата се бавио уређивањем емисија српске народне музике и руководио камерним Народним радио-оркестром.²⁷

²⁷ Чини се да је овај уметник једини помно чувао документе (или их једини сачувао) о свом раду на Зендер Белграду. Видети: Архив Музиколошког института САНУ, Рукописна заоставштина композитора Петра Крстића, ПК III, 88, 90, 95, 105, 106 и ПК IV, 219, 220.

Закључна разматрања: масовна публика Зендер Белграда

Сигнал Зендер Белграда распростирао се на Балкану, делу Средње Европе и северној Африци, што је, несумњиво, утицало на програмску схему (упор. Неимаревић 2012: 170–171; Јокић 2004: 298). Имајући у виду његово распростирање, сасвим је очекивано то што се већ по првој години постојања програм развијао и у складу са захтевима масовне публике.

Од свих радио станица које су деловале у Европи у Другом светском рату, Зендер Белград се истицао као медиј који су слушали војници. Војницима је била посвећена популарна вечерња емисија „Београдски млади стражар” са шлагером *Лили Марлен* у сваком термину. Љубавна балада *Лили Марлен* (*Lili Marleen*, 1939) у извођењу немачке певачице Лале Андерсен (Lale Andersen-Brunnenberg, 1905–1972), најпре је емитована као једна од ретких песама на немачком коју је ова радио станица поседовала у свом фоноархиву, да би убрзо постала изузетно популарна.²⁸ Данас се овај шлагер сматра најпопуларнијом војничком песмом Другог светског рата. Шеф немачке пропаганде Јозеф Гебелс у једном тренутку је забранио емитовање ове, како је он сматрао, „песме с мирисом смрти” (*Lied mit dem Totentanzgeruch*), а било је и спорења око политичке (не)подобности певачице.²⁹ Међутим, шлагер *Лили Марлен* је, након великог броја писама војника и жеље команданта афричких трупа, Ервина Ромела (Erwin Rommel, 1891–1944), враћен на програм као редовни вечерњи сигнал Зендера Белграда. На Војном радио Београду је чак уживо гостовао аутор песме *Лили Марлен*, Норберт Шулце (Norbert Schultze).

Емисија „Млади београдски стражар” временом је постала заштитни знак ове радио станице и, истовремено, постала временски оквир живота многобројних војника на различитим фронтovima.³⁰ Управо је шлагер

²⁸ О историји слушања баладе *Лили Марлен* пише *Ново време*: „Мада је песма сама по себи изузетно лепа (...) ипак се многи чуде зашто се баш она највише тражи (...) Ова песма најбоље сведочи где се све слуша београдски радио, јер песму *Лили Марлен* желели су (...) да чују на Сицилији, као и у Африци (...) А њена грамофонска плоча чува се у радио станици одвојено од осталих као највећа драгоценост.” (З. Г., *Ново време*, 17. август 1941)

²⁹ Детаљније: (Thiele 2005).

³⁰ Далекосежни утицај овог шлагера на живот војника проучио је Мајкл Хенсле у својој докторској дисертацији који чак истиче да се борба прекидала у време почетка дате емисије тј. шлагера *Лили Марлен* (Haensle 2001: 82).

Лили Марлен важан показатељ сусрета немачке и српске културне историје у Другом светском рату.

Без обзира на то да ли је реч о пасивној „сарадњи са окупатором“, или, пак, истинској припадности десничарској идеологији припајања у будући Велики немачки Рајх, коју су заступали Недић и бројни интелектуалци тог доба, у области радија настајале су својеврсне „хибридне музичке праксе“, као резултат прожимања немачких и „српских“ идеја обнове музичког живота. На истим таласима спајали су се немачки и српски програм; шлагери тј. без нумере превођени су на немачки, а песма *Лили Марлен* преведена је на српски; свирали су радијски оркестар, оркестар за игру, дувачки оркестар Фрање Седлачека, народни свирачи на хармоници или гајдама и др. Наизглед парадоксални „музички обрти“ и мешавине уређивачких политика на радију, догађали су, се судећи по увиду у архивску грађу, услед немогућности надзирања комплетне продукције и извођаштва, или, можда, као израз неизвесне будућности у тренуцима рата.

Списак референци

- Eckhard, John (2005/2006) “Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei. Geschichte eines ‘Durchhalteschlagers’.” *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture* 50/51: 163–222.
- Bjelajac, Branko (1992) „Zender Belgrad 1941–1944: Beogradska radio-emisiona stanica – Radio AD.” *RTV Teorija i praksa* 67/68: 108–133.
- Dajc, Haris i Vasiljević, Maja (2014) „’Kretanje’ nepokretne imovine beogradskih Jevreja kao posledica Holokausta.” *Limes plus* 2: 139–154.
- Hensle, Michael (2001) “*Rundfunkverbrechen*” vor nationalsozialistischen Sondergerichten. Eine vergleichende Untersuchung der Urteilspraxis in der Reichshauptstadt Berlin und der südbadischen Provinz. Doktorska disertacija odbranjena na Tehničkom univerzitetu u Berlinu
- Hadamovsky, Eugen (1934) “Die lebende Brücke: Vom Wesen der Funkwartarbeit.” *Dein Rundfunk*, Munich: Zentralverlag der NSDAP, 22–26.
- Goebbels, Josef (1938) “Der Rundfunk als achte Großmacht.” *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels*. Munich: Zentralverlag der NSDAP: 197–207.
- Goebbels, Josef (1943) *Das eherne Herz: Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941–1942*. Munich: Zentralverlag der NSDAP.
- Јокић, Мирослав (2004) *Историја радиофоније у три епохе. Епоха 2, директни преноси (1906–1948)*. Београд: Радио-телевизија Србије.

Коцић, Љубомир В. (1985) „Музички програм између два рата.” *РТВ теорија и пракса* 40.

Koch, Hans Jürgen und Glaser, Hermann (2005) *Ganz Ohr: eine Kulturgeschichte des Radios in Deutschland*. Köln/Weimar/Wien: Bohlau Verlag.

Mann, Thomas (1943) *Listen Germany! Twenty-five Radio Messages to the German People Over BBC by Thomas Mann*. New York.

Marković, Vasilije (1998) *Teatri okupirane prestonice: 1941–1944*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Милосављевић, Оливера (2006) *Потиснута истина: колаборација у Србији 1941–1944*. Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији.

Мраовић, Маријана Т. (2015) *Пропаганда Владе Милана Недића (1941–1944)*, необјављена докторска дисертација, одбрањена на Одељењу за историју Филозофског факултета Универзитета у Београду.

Неимаревић, Ивана (2012) „Музички живот током Другог светског рата.” У: Мишко Шуваковић (ур.) *Историја уметности у Србији XX век. 2 том: Реализми и модернизми око хладног рата*, Београд: Орион Арт; Катедра за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, 165–180.

Noakes, Jeremy and Pridham, Geoffrey (2000) *Nazism, 1919–1945*. Vol. 2: *State, Economy and Society 1933–1939*. Exeter: University of Exeter Press, 213–215.

Николић, Мирјана (2009) *Sender Belgrad – окупацијски Радио Београд (Зендер Белград)*, Београд: РТС/Радио Београд.

Пејовић, Роксанда (2004) *Концертни живот у Београду (1919–1941)*. Београд: Универзитет уметности и Факултет музичке уметности.

Архивски извори

Архив Југославије, Државна комисија за утврђивање злочина окупатора и њихових помагача, фонд 110, фасцикла 87

Архив Музиколошког института САНУ, Рукописна заоставштина композитора Петра Крстића, сигн. фонда ПК III, фасцикле 88, 90, 95, 105, 106; ПК IV, фасцикле 219 и 220.

United States Holocaust Museum, Steven Spielberg Film and Video archive, <http://www.ushmm.org/research/research-in-collections/overview/film-and-video>

Maja Vasiljević

***Sender Belgrad* as a “bridge” between the musical institutions of the occupied Belgrade and the Third Reich (1941–1944)**

Summary

The subject of this chapter is the activity of the German Military Radio Belgrade (*Soldatensender Belgrad/Sender Belgrad*) from April 1941 to 1944. In this paper, the author combines archival research and critical analysis of discourse, whereby she compares the Nazi ideologues’ opinions on the radio and their specific activities in Belgrade during World War II. As a part of an extensive research of the musical practices and discourses in Belgrade during World War II, but also several audio recordings and documents, the author argues that the activities of *Sender Belgrad* were results of the encounter between two diverse concepts of radio: German and Serbian. In addition, the subject matter is discussed from the viewpoint of Nazi propaganda and cultural policy and its ideologues, as well as the general context of the German government in Belgrade, which has led to changes in all spheres of life.

The author considers achievements and significance of Military Radio Belgrade during German occupation, and approaches them on three levels. First, radio in occupied Belgrade served as the most important German propaganda tool and an “extended arm” of the Reich Chamber of Radio (*Reichsrundfunkskammer*), an integral part of Goebbels-led Reich Chamber of Culture (*Reichsskulturkammer*). Second, *Sender Belgrad* was the major institution for broadcasting music performances; hence it had a significant role in connecting and cooperating with other music institutions, such as the Serbian National Theatre, Kolarac Concert Hall and Music Academy. Third, *Sender Belgrad* served as a bridge that linked different types of listeners. Namely, its programme was aimed at Serbian audience, but also at German soldiers stationed in Belgrade or elsewhere along the South East front line and in Africa. The goal of this essay is to highlight the fact that *Sender Belgrad* is simultaneously part of both German and Serbian history.

Key words: Radio Belgrade, World War II, propaganda, *Soldatensender Belgrad*/Military Radio Belgrade

Даринка Симић Митровић

Quo vadis, musica?

Куда идеш, музико?

Апстракт

Једна од примарних обавеза Радио Београда, од оснивања ове институције, била је неговање и чување домаће (српске, односно, југословенске) музичке баштине, а основни задатак радијских ансамбала био је извођење и снимање домаће музике. Ти трајни снимци нам и данас сведоче о развоју наше музичке културе.

Почетком деведесетих година XX века дошло је до драматичног заокрета у креирању програмске политике Радио Београда и то без икакве јавне расправе и учешћа културне јавности. Са репертоара радијских ансамбала готово потпуно су изостала дела српских композитора.

Поставља се питање – има ли српска музика будућност?

Кључне речи: Радио Београд, српска уметничка музика, перспектива, улога радија

Увод

Као дугогодишњи радијски посленик и као један од малобројних живих сведока онога „како је некад било”, осећам потребу да се придружим општој запитаности – куда иде музика? Наравно, мислим на нашу музику, данас и овде, у светлу онога што нам нуде радио и остали медији.

У припремама за за ово излагање и настојању да прикупим што потпунију документацију, претпоставка је била, према мојим ранијим искуствима, да у томе неће бити никаквих проблема. Наиме, с обзиром на радни век проведен на руководећим функцијама у музичком програму Радио Београда, било ми је познато да је дужност сваког уредника да редовно подноси детаљне годишње извештаје о свим активностима. То се посебно односило на делатност ансамбала Радио-телевизије Србије чији су уредници бележили, осим јавних наступа, и сваки остварени снимак, било да је прихваћен за једно емитовање, за пет емитовања, или за трајно чување и неограничен број емитовања. Постојала је и редакција за снимања гостујућих ансамбала и солиста, као и редакција за јавне преносе, која је, такође, подносила редовне извештаје. Ови извештаји чувани су у редакцијама и у Одељењу за документацију. У Нототеци радија чуване су и копије тзв. музичких кошуљица, које су, поред редоследа дачака и минутаже, садржале и пропратне текстове за музичке емисије. Међу њима су и антологијски текстови из пера аутора попут Николе Херцигоње, Петра Бингулца, Павла Стефановића, Константина Винавера и многих других. То је омогућавало уредницима да одабране емисије поново реализују на својим програмима, те да млађим генерацијама представе неке од непролазних вредности. Тако је било – може се рећи – од оснивања Радио Београда.

На моје огромно изненађење и разочарање, испоставило се да, од свега тога, из претходног периода није сачувано ништа. Истини за вољу, до пре неког времена у Нототеци су још постојале копије кошуљица и текстови неких музичких емисија за које је речено да се управо чека „одношење” како би се ослободио простор за ноте. Треба се бојати да је и то до сада „однето” (то јест, бачено). У некој од многобројних организационих промена, које су обележиле последње две деценије деловања Радио Београда, неко је одлучио да је чување тих материјала, посебно извештаја о раду, непотребан баласт, па је и бележење будућих активности свео на факултативни ниво, без икакве систематичности. После многих настојања и интервенција, доспели су ми у руке поједини извештаји за последњих

петнаестак година, али они су непотпуни и не дају комплетну слику, па се на њих није могуће у потпуности ослонити. Нажалост, у складу са новим временом, када се радијски и телевизијски програми више не реализују из кошуљица, већ углавном иду „у стар и у ветар”, неко је желео да обрише и трагове времена када се радило другачије, систематично и плански. У жељи да оно што је некад било ипак не буде заувек избрисано, у наставку овог текста, поред неких сачуваних података, добрим делом морам да се ослањам и на сопствена сећања.

Па, да кренемо од почетка.

Оснивање радијских ансамбала

Захваљујући часопису *Радио Београд*, који је излазио од самог оснивања ове радио станице и, срећом, није уништен ни током немачке окупације, можемо са сигурношћу да пратимо развој музичког и осталих радијских програма током првих неколико деценија, барем у њиховим основним обележјима.

Пошто је тешко замислити, а још теже реализовати, један радијски програм без музике, управа Радио Београда је, на самом почетку његовог редовног емитовања 1929. године, основала сопствени гудачки квартет, убрзо затим и дувачки септет, а ова два ансамбла, спојена, чинила су окосницу тзв. Салонског радио оркестра. Код ових ансамбала могла се уочити тежња да постепено померају тежиште свог репертоара – од извођења „лаких комада” ка озбиљнијим музичким садржајима. Истовремено, Радио Београд је широм отворио врата својих студија и понудио микрофоне и другим тадашњим ансамблима – као што су нпр. Београдска филхармонија, оркестар Опере, оркестар Краљеве гарде, хор Академског певачког друштва „Обилић” – као и многим солистима. Посебна пажња је посвећивана извођењима музике југословенских композитора. Али, агилна музичка управа¹ није се зауставила само на извођењима, већ је и подстицала домаће стваралаштво. Тако већ 1935. године наилазимо и на први јавни конкурс који је Радио Београд расписао како би обезбедио програме за своје ансамбле – али и, како је речено, да „помогне домаће композиторе”. Награде су износиле до, за оно време баснословних, три

¹ Имена свих уметничких и административних руководилаца Радио Београда, као и учесника у музичким програмима радија, налазе се у мојој књизи *Da capo all' infinito* (Simić Mitrović 1988).

хиљаде динара, а та сума је већ наредне године вишеструко увећана. Таква пракса јавних конкурса настављена је наредних година, па и деценија. Партитуре су примане под шифром, а жири, састављен од стручњака из куће и ван ње, одабирао је дела за награђивање и откуп. Пошто ми је, по природи посла који сам обављала, место увек било у овим жиријима, добро памтим те конкурсе, али не памтим тренутак када се ова пракса нечујно угасила.

Али, вратимо се у године пре Другог светског рата. Појава тон-филма оставила је многе врсне београдске музичаре без посла, пошто више није било потребе за музичком пратњом у биоскопима. Ова прилика је спремно дочекана у Радио Београду, који је прихватио ове искусне извођаче, да би проширио састав свог салонског оркестра и претворио га у симфонијски. Тако је 25. марта 1937. године, још увек уживо пред микрофонима, јер пракса снимања још није постојала, први пут наступио тзв. Велики радио оркестар, са програмом посвећеним обележавању 110 година од смрти Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven). Том приликом су изведена следећа Бетовенова дела: Увертира за оперу *Фиделио*, Концерт за клавир и оркестар бр. 3 у це молу и Четврта симфонија.

Програмска оријентација

Седамдесет година касније, у великој дворани Сава центра, Симфонијски оркестар Радио-телевизије Србије, обележавајући седамдесетогодишњицу свог оснивања, пратио је оперске звезде Баљшег театра у извођењу познатих оперских арија. Самостално је извео само три кратка оркестарска одломка, такође из популарних опера. Помало необичан програм за јубиларни концерт ансамбла који је, током протеклих седам деценија, играо водећу улогу међу нашим оркестрима у презентацији капиталних и нових музичких дела, те који је готово комплетно домаће стваралаштво оставио тонски забележено, као оставштину за будућност.

Поређења ради, довољно је подсетити се како је тридесетогодишњицу свог постојања исти оркестар, заједно са Хором и Дечјим хором, обележио сјајним извођењем *Пасије по Луки* Кшиштофа Пендерецког (Krzysztof Penderecki), између осталог и на Дубровачким летњим играма. Истини за вољу, било је то у јеку златног периода у раду музичких ансамбала Радио-телевизије Београд, које су тада сачињавали, осим Симфонијског оркестра, и Камерни оркестар, па надалеко чувени Хор, затим, дечји хорови, Биг

бенд, Велики забавни оркестар и народни оркестри. Окосница у раду свих ових ансамбала била је извођење домаће музике и рад у студију. Не треба заборавити да су у то време и сви републички центри тадашње Југославије располагали сличним ансамблима, који су, преко Југословенске радио-телевизије, редовно сарађивали и усклађивали своју делатност. Радио станице су поверавале снимања за своје потребе и другим станицама које су имале најпогодније, или тренутно слободне ансамбле. Тако се данас у Фонотеци Радио Београда може наћи велики број тонских записа на којима су забележена дела српских композитора у извођењу ансамбала из Загреба, Љубљане, Скопља, као и обрнуто.

Било је то и време чувених *Музичких вечери Радио Београда*, на којима се уредништво свесно упутило мање утабаним стазама, нудећи аудиторијуму прилику да упозна нова дела. Ови концерти су, по правилу, почињали премијерним извођењем дела једног домаћег композитора; настављани су презентацијом неког, ондашњој публици мање познатог, дела иностраног композитора XX века, а на крају је извођено неко дело музичке баштине, најчешће из периода барока.

Атрактивност за ширу публику на овим концертима постижана је ангажовањем великих светских диригената и солиста. На *Музичким вечерима*, али и у другом занимљивом циклусу *Млади који освајају свет*, публика је могла да упозна уживо диригенте као што су Ефрем Курц (Efrem Kurtz), Зубин Мехта (Zubin Mehta), Игор Маркевич, Лорин Мазел (Lorin Maazel), Андре Клитан (André Cluytans) и многе друге, као и солисте Дмитрија Башкирова, Филипа Антрмона (Phillipe Entremont), Кристијана Фераса (Christian Ferras), Игора Ојстраха (Igor Oistrakh) и – да даље не набрајам, јер би списак био дуг. Захваљујући томе је, на пример, *Музика октоиха бр. 1* Љубице Марић имала своје прво извођење под диригентском палицом Андреа Клитана; премијерним извођењем Концерта за кларинет и оркестар Златана Вауде дириговао је Зубин Мехта; Концертом за оркестар Милана Ристића дириговао је Шарл Дитуа (Charles Dutoit), а Лорин Мазел је на бис извео *Симфонијско коло* Јакова Готовца. Не треба наглашавати шта је ово значило за афирмацију југословенске музике и њен продор у свет. *Музичке вечери* су наставиле своје трајање и до новијег времена, али се њихов програм у међувремену у потпуности окренуо стандарним делима из периода класике и романтике.

Посебно треба истаћи некадашњи *Фестивал југословенске музике на радију* у организацији Југословенске радио-телевизије, на којем су најновија

симфонијска, камерна или солистичка дела југословенских композитора јавно извођена и директно преношена преко свих југословенских радио станица. Подразумева се да су пре или после извођења сва та дела бивала снимљена у студијама, а снимци достављени свим станицама. Касније је ову улогу преузела *Југословенска музичка трибина композитора* у Опатији, коју су радио станице и њихови ансамбли свесрдно подржавали.

Важно је истаћи како је управо та програмска оријентација – извођење и снимање домаће музике – у више наврата одиграла пресудну улогу за опстанак једног скупог ансамбла какав је симфонијски оркестар. У свакој економској кризи, приликом тражења начина за уштеде, прво је на удару бивао симфонијски оркестар, јер је надлежнима је изгледало да се „без њега ипак може”. Говорило се да су ту Београдска филхармонија, оркестар Опере Народног позоришта, тадашњи оркестар Југословенске народне армије, те да се они увек могу ангажовати да снимају за потребе Радио Београда. Додатни аргументи налажени су у чињеници да ниједан од ових оркестара не опстаје самостално, без „позајмљивања” музичара из осталих оркестара за хонорарну подршку, што је ишло у прилог тези да је за Београд превише да има четири симфонијска оркестра и да би се, смањивањем њиховог броја, добили комплетнији ансамбли. Међутим, убрзо би се показало да остали ансамбли имају своју програмску политику и своје обавезе, тако да могу да понуде Радио Београду само снимање својих редовних програма, али не и наручених дела, која потом више не би користили на свом репертоару. А која су то била дела? Одговор на ово питање доводи нас до тежишта овог излагања.

Снимало се готово све што би професионални композитори написали и понудили Радију. И дипломски радови студената композиције такође су снимани, тако да су студенти имали могућност да прикажу комисији своја дела у адекватном звуку. Да ли су све то била генијална, или барем нарочито вредна дела? Далеко од тога. Многа од њих, па и њихове ауторе, давно је прекрио прах заборава. Али, нико од одговорних музичара у Радио Београду није сматрао да треба да преузме на себе улогу онога ко ће унапред правити селекцију шта треба да остане, а шта да иде у кош. Време је ту, као што се више пута показало, много објективнији судија. А само сазнање да њихова партитура није осуђена на фиоку, већ да ће бити изведена или снимљена, представљало је велики стимуланс за све композиторе, који су радили са пуно ентузијазма. Па се из тог квантитета, нормално, рађао и квалитет.

Селекцију су, додуше, примењивали музички уредници, бирајући дела за емитовање на својим програмима, али су барем имали на располагању богат избор. А нужну селекцију су примењивали и жирији на поменутим јавним конкурсима, бирајући дела за награђивање и откуп.

Начинићу малу дигресију, са циљем да покажем како људска процена може бити субјективна и не увек поуздана. Наиме, на једном од тих јавних конкурса, жири у саставу: Милан Ристић, Срђан Барић, Боровоје Симић, Витомир Трифуновић и ја, једногласно је одабрао за прву награду једну оркестарску партитуру. Сви смо се сложили да је дело писано веома стручно, са великим познавањем оркестрације, те да је музички надахнуто. Почела су нагађања о томе ко би могао бити аутор, па су чак падале и опкладе. Када смо по завршетку конкурса отворили коверте са решењем шифара, сви смо били запрепашћени, јер се открило да је аутор прво-награђеног дела, до тада непознати, заљубљеник у музику – аматер, по професији стоматолог, др Мирослав Костић. Ако неко помисли да је жири погрешно проценио партитуру, превариће се, јер је дело касније доживело запажен успех, као и друге композиције истог аутора које су спремно прихватане и мимо конкурса и реализоване. Уосталом, доктор Костић није први лекар у историји чија музичка остварења живе и данас. Дакле, жири није погрешно; али, да конкурс није био под шифром и да смо знали да је реч о аматеру, вероватно би предубеђење однело превагу, те бисмо се огрешили и о дело и о аутора. Тиме желим да истакнем да је **за развој музичке културе једног народа најважније ауторима дати шансу**. Уколико се окрећемо само провереним вредностима, укидамо могућност да се круг тих вредности проширује и наставља. Другим речима, домаћу музику неминовно осуђујемо на тихо одумирање.

Радио као жртва транзиције

Пре него што пређем на други део рада, у којем ћу покушати да докажем како смо током две деценије сведоци управо таквог процеса, морам да се осврнем на околности у којима се ово одумирање догађа.

Никада се у историји нису, током само двадесетак година, догађале тако драстичне промене на планети, у целом свету, па и у овој нашој, сада малој држави. Јер, поред општих последица промена које су донели глобално загревање и климатски поремећаји, затим, нагли развој технологије и посебно интернета (због чега генерације младих одрастају и

завршавају школовање, а да нису прочитале ниједну књигу), поред економске кризе и ратова, којима смо и ми дали свој крвави данак, чини се да је овде у Србији тај тектонски поремећај био најјачи. Земље у којој су „сви Срби живели у једној држави” више нема, а они који су остали на тлу садашње Србије, не мењајући пребивалиште, променили су, за мање од две деценије, четири државе и два политичка система. Све је то неминовно довело до поремећаја у систему вредности. Рад, знање, таленат, као некадашњи предуслови за успех, полако али неумољиво уступали су место новцу, као пропусници за место међу познатима и једином синониму за успешност. И, као што је добро речено да музика најбоље одражава духовно стање једног народа, шта рећи за стање у Србији, чије је небо покривено естрадним „звездама”, које се немилице боре за популарност по сваку цену, намећући своје критеријуме вредности и дичећи се расипањем новца пред изгладнелим народом и његовим полуизгладнелим интелектуалним слојем. У томе су свесрдно подржавани од већине медија. Чему онда могу да теже млади у Србији, него тражењу начина да се што пре убаце у такав „дет сет”? Кога данас занима да упознаје нова дела озбиљне музике, која, истини за вољу, тражи много веће ангажовање слушалаца и не пружа оно инстант задовољење које нуди естрада (или, у најбољем случају, тзв. музика милиона)?

Овим ни на који начин не желим да унапред понудим аболицију за одговорне у Радио-телевизији Србије због тога што су се у великој мери приклонили датим условима, већ само да истакнем да је њихова незавидна ситуација очигледна.

Из неколико сачуваних извештаја о раду музичких ансамбала РТС од почетка новог миленијума види се да се, у односу на ранију програмску политику, ситуација драстично променила. Подсећам да су ти извештаји нередовни, непотпуни и несистематични, тако да не дају комплетну слику. Изузетак представљају – то треба истаћи – извештаји о раду Одељења за етномузикологију, који су писани као у „добра стара времена”; али, једна ластва не чини пролеће.

Основна обележја делатности музичких ансамбала Радио-телевизије Србије у протеклих деценију и по могу се свести на неколико кључних проблема. То су:

- организациони хаос и честе промене структуре одговорности, које искључују могућност целовитог планирања и координације у раду;

- готово потпуно одустајање од политике извођења и снимања нових дела домаћих композитора, са изузетком неколицине аутора, и то – морамо да приметимо – махом запослених у Радио-телевизији Србије; а и та дела, једном стављена на репертоар, понављају се до у бескрај у разним приликама, очигледно са циљем постизања уштеде;
- одустајање од било каквог чврстог планирања и остваривање програма *ad hoc*;
- окретање превасходно популарним програмима и везивање јавних наступа радијских ансамбала за разне државне годишњице и јубилеје, који обезбеђују публицитет и телевизијске преносе.

Рад у студију и снимање музике за потребе програма је постао реткост; а најтеже је разумети и објаснити чињеницу да већи део снимљене музике уопште не доспева у Фонотеку Радио Београда, која је деценијама представљала драгоцени трезор за све програме радија и телевизије, већ – нестаје без трага. Одговор на ово питање захтева, пак, другачију врсту истраге.

Били су ми доступни многобројни апели одговорних за музику у Радио-телевизији Србије и у Удружењу композитора Србије против оваквог стања, упућени Програмском одбору. За сада резултата још нема, али надајмо се да ће их убудуће бити.

Да није све црно говоре настојања да се, организовањем ауторских вечери наших врхунских композитора, српска музика ипак нађе на репертоару. Тако је 2005. приређено ауторско вече Душана Радића, као и ауторско-извођачко вече Станка Шепића, па концерт музике Дејана Деспића поводом композиторовог 75. рођендана; затим, ауторско вече Властимира Трајковића (2007. године), па вече Милана Ристића поводом стогодишњице рођења (2008. године), као и концерт Љубице Марић, такође поводом стогодишњице рођења, 2009. године, Коначно, 2013. године је одржан први и једини ауторски концерт Владана Радовановића, уз учешће Хора и Симфонијског оркестра. У питању је прошлост и садашњост српске музике, али где је будућност?

Ту и тамо наилазимо на нова имена и нова дела, претпостављам, младих аутора. Али то је сасвим спорадично и без система, тако да више подсећа на добитак на лутрији, или неку другу врсту среће дотичних аутора. Намеће се питање да ли и шта компонују плејаде свршених

студената композиције? И чему уопште уписивање на ове студије са перспективом за српску музику оваквом каква је сада?

Наравно, постоје и композитори, неки међу њима својевремено веома успешни, који су имали довољно смелости и, вероватно, могућности да се отисну у бели свет и тамо покажу шта умеју, остваривши лепе каријере. Међу четрдесетак таквих, поменимо само Вука Куленовића, Ивана Јевтића, Катарину Миљковић, Александру Вребалов, Јасну Величковић, Ђуру Живковића, Милицу Ђорђевић...² Сви они су се придружили бројним припадницима наше уметничке и интелектуалне елите из разних области, који су купили „карту у једном правцу”, јер у овој земљи нису више имали чему да се надају.

Знам да постоји мноштво спремних коментара, да није време за оваква размишљања и да има много пречих ствари. Али, за крај овог текста цитираћу Винстона Черчила (Winston Churchill), који је, када му је за време Другог светског рата предлагано да затвори позоришта, јер „није време за културу”, одговорио:

„Па, зашто се онда боримо?”

Списак референци

Medić, Ivana (2014) “Music of the Lost Generation: Serbian émigré composers.” In: Melita Milin and Jim Samson (eds.), *Serbian Music – Yugoslav Contexts*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 143–164.

Simić Mitrović, Darinka (1988) *Da capo all' infinito. Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Beograd: Radio Beograd.

Архивски извори

Архивска грађа из документације Радио Београда

² О делатности ових (и других) српских композитора, који су каријере наставили у иностранству, видети: Medić 2014.

Darinka Simić Mitrović

Quo vadis, musica?Summary

This text contains reflections of a longtime radio practitioner, and her questions and concerns about the future of the Serbian music, in the light of what the radio and other media can offer today. Drawing on the documents from the past, as well as the author's personal memories, she argues that the primary goal of the Radio Belgrade ensembles, from their very inception until approximately twenty years ago, was the promotion and recording of Serbian (and Yugoslav) music. Radio ensembles also stimulated the activities of Serbian composers by means of various public competitions and direct commissions. The main task of these ensembles was studio work; this is how local musical heritage was preserved for the future. Public concerts of the radio ensembles usually started with a premiere performance of a new work by a domestic composer, which was obligately recorded. Nearly all music that professional composers offered to the radio was recorded, even the graduation works of the Belgrade Music Academy composition students. Such a policy served as a great motivator for the composers, who did not fear that their works would end up in a drawer, never to be performed.

However, following general cultural trends, aided by the negative social and political events in the past two decades which had shaken the established system of values and put money and instant fame to the forefront, the persons responsible for Serbian radio and television music programs abandoned the former policies without any public consultation and expert analysis and turned to popular programs. Nowadays the activities of radio ensembles usually take the form of public concerts, while studio recordings have become rare, and only the well-known, older Serbian music works are played (albeit very rarely). Moreover, new works by young composers are performed only occasionally, so a question arises whether the young and talented Serbian composers should write music at all, i.e. why anyone would wish to enrol in such a study program, given the current perspectives. Another contributing factor is that a large number of Serbian composers left the country since the 1990s and continued their carriers abroad. However, if we only perform the older works with established values, we are shattering the possibility that these values would continue and develop. In other words, we are sentencing our music to an inevitable and silent extinction.

Key words: Radio Belgrade, Serbian art music, perspectives, the role of radio

Електронски студио Радио Београда

Уметност радиофоније

Владан Радовановић

Електронски студио Радио Београда

Апстракт

Будући да је средином шездесетих година прошлог века већ постојало интересовање за електронску музику, по повратку из Варшаве предложио сам да се при Музичкој академији или Удружењу композитора Србије оснује сличан студио. Пошто мој предлог није прихваћен од стране поменутих институција, исто сам предложио Трећем програму Радио Београда. Тадашњи главни уредник Трећег програма, Александар Ацковић, имао је разумевања за мој предлог и наложио је мени и Полу Пињону да у сарадњи са фирмом EMS из Лондона пројектујемо главни уређај будућег студија. Електронски студио Радио Београда почео је да ради 1972. године. Функционисање Студија обустављено је 1999. године.

Студио је у почетку припадао трећој генерацији. Хибридни, дигитално-аналогни тип студија омогућавао је тројако управљање уређајима: ручно, управљање једним уређајем помоћу другог уређаја и напонско управљање свим повезаним јединицама помоћу секвенцера. После компјутеризације, омогућена је стандардна дигитална технологија стварања звукова и њихово секвенцирање.

Најважнији задатак Студија био је остваривање дела уметничке електро-акустичке музике. Други задатак представљало је остваривање пропратне и функционалне музике за потребе радија, телевизије и филма. Остале активности Студија биле су: семинари, психоакустички експерименти и организовање концерата сопствене продукције. У првој фази рада, у концепцијско-естетском смислу у Студију се определило за отвореност, с тим да се не пренебрегну услови које поставља сама природа електронског медија. У другој фази, у знаку „оживљавања” електронског звука, измењен је претходни став према звучном материјалу и његовом организовању.

Кључне речи: Електроакустичка музика, конкретна музика, хибридни студио, микротонизација, хиперполифонија, „оживљавање”, органске машине

Увод

Услови за брже усвајање електроакустичке музике од стране музичких стваралаца сазревају шездесетих година, када се наша музичка култура отвара према збивањима у светској уметности, чиме се омогућује већи доток информација посредством радија, концерата музике са трака, фестивала и трибина нове музике ван Југославије (Дармштат и Варшавска јесен), а од 1961. и преко Музичког бијенала у Загребу. У залеђу српске музике седме деценије, у којој се тек појављују наговештаји технике звучних маса, хиперполифоније и рада са свим музичким параметрима, настаје неколико електроакустичких композиција, углавном типа тејп-музике, реализованих у снимачким или приватним студијима у Новом Саду и Београду: *Поема о зори* (1960) и *Небо* (1962) Ернеа Кираља (Ernö Kiraly); моје *Инвенције* (1960–1961) и *Sferoon* (компонован 1960–1964, а реализован 1965–1966); *Импровизације за оргуље* (1962) Јосипа Калчића; *Епитаф X* (1965) и *Микросимфонија* (1967) Александра Обрадовића; *Yeah!* (1968) Пола Пињона (Paul Pignon).

Поједини српски композитори, пак, остварују своје прве електронске композиције у иностраним центрима: Рајко Максимовић *Две Башове хаику* (1966) и Александар Обрадовић *Електронску токату и фузу* (1967) у Принстону, Лудмила Фрајт *Астероиде* (1967) у Плзену, а ја *Електронску студију* (1966–1968) у Варшави. Ове композиције су у нашој средини деловале авангардно, мада заправо то нису могле бити, због кашњења од десетак година за европском авангардом. А и њихово такво деловање више је било с обзиром на њихов изглед, неголи због њиховог социјалног наступа и антагонизма према владајућој постромантичној, неокласичној или бартоковској струји. Међутим, ако прва српска електроакустичка остварења нису могла важити за авангардна, у њима се већ догодило прерастање експериментисања у стварање, донекле и стога што је и електроакустичка музика уопште пребродила своју претежно огледну фазу и почела пружати дела.

Сарадња српских композитора са иностраним центрима не прекида се ни по оснивању Електронског студија Радио Београда, али се она од тада одвија у виду размене и ради стицања искустава у боље опремљеним студијима више генерације (ја радим у Утрехту и Будимпешти, Ивана Стефановић у IRCAM-у у Паризу, Пол Пињон у стокхолмском студију EMS, Жарко Митровић у Њујорку и Орхусу).

После рада у Експерименталном студију Радио Варшаве, увидео сам значај оснивања сличног центра у сопственој земљи, у којем би и југословенски композитори могли да стварају у новом, електроакустичком медију. Јер, тај медиј не могу заменити медији вокалне и инструменталне музике, као што ни он не треба да замени вокални и инструментални. За моју идеју о оснивању електронског студија код нас тек је имао разумевања Александар Ацковић, први главни уредник Трећег програма Радио Београда, када сам му је предложио 1969. године. Ацковић је био вољан да обезбеди материјалну подршку за формирање будућег електронског студија при Радио Београду, али је предложио да се претходно посете неки главни европски електронски студији и, с обзиром на њихове предности и цене, формира профил нашег будућег студија. Сугерисао сам да се у то истраживање укључи и Пол Пињон, композитор и дипломирани физичар, који је тада живео у Београду. Пињон је отишао у Лондон да посети фирму EMS (Electronic Music Studio), а ја у париски студио GRM, и у стокхолмски студио EMS – један од, свакако, најбоље опремљених студија на свету у то време, који је већ увећано био компјутеризован. По повратку у Београд, на састанку с још неким инжењерима из Радио Београда, одлучено је да се, између студија друге генерације, класичног типа (који није био толико јевтин, а био је већ превазиђен) и компјутеризованог студија четврте генерације (који је био моћан, али за нас прескуп), определи за студио треће генерације, аналогно-дигитални, односно, студио који садржи аналогне уређаје с дигиталним управљањем.

Оснивање Електронског студија

За тадашњу Југославију, те и за Србију, нови период стварања у области електроакустичке музике почиње 1972. године, оснивањем Електронског студија Радио Београда. Пошто се искристалисала замисао стожерног уређаја будућег електронског студија при Радио Београду, њу је Питер Зиновјев (Peter Zinovieff) са својим сарадницима прихватио, допунио и реализовао. Из те сарадње настао је уређај Synthi 100, један од тада најмоћнијих синтезатора, због чега се Електронски студио Радио Београда сврстао, како је речено, у студије дигитално-аналогног типа. Такав хибридни студио омогућивао је разноврсна руковања машинама у оквиру великог синтезатора. Одређеном машином се могло управљати ручно, помоћу друге машине (тзв. напонско управљање) и посредством секвенцера. Поред синтезе нових звукова, омогућена је и обрада снимљених.

Вишеслојност, која се до краја шездесетих углавном остваривала преснимавањем и миксовањем, у синтетизеру се постизала директно. Композитору је електронски медиј омогућио да најзад стекне оно што су сликари и књижевници одувек имали: непосредан надзор над делом у настајању и „физичко” чување музике која се ствара.

У погледу одређивања назива и статуса београдског студија, пошло се од значења тог термина и од улоге коју тај објекат може имати. Узети су у обзир сви синоними: студио, просторија за рад уметника, радионица, атеље, одељење радио станице за емитовање. У студију такве врсте обично се не емитују емисије, не снимају се хор, оркестар и радио-драма, али се снимају појединачни инструменти, певачи и рецитатори. Обрађују се сви и другде снимљени конкретни звукови и производе се електронски звукови, које ни у једном другом студију није могуће остварити. Значајно је то што се сви снимљени или произведени звучни елементи могу организовати у целине вишег реда. Иако израз „звук” означава најширу категорију у коју се сврставају сви акустички елементи, њему се можда приписује и шире значење – целине организоване од било какве врсте звукова. Пошто се у електронском студију не ствара само електронска музика – у смислу чисте, асемантичке музике – него се организују и вербално-музичке и вербално-семантичке творевине, чинило се несврси-сходним наглашавати да је београдски студио, у ствари, електронски *музички* студио. Но, како год био назван, он је по своме карактеру био најближи некакој радионици звука, због чега је, с обзиром на свој карактер, а не назив, он свакако био и прва таква радионица у Југославији. Међутим, поред тога што је представљао прву радионицу новог звука – где се тај звук из основа ковао и монтирао у жељене облике, а није претежно зависио од коришћења већ постојећих електронских и неелектронских остварења – Електронски студио Радио Београда постао је и центар утицаја радикалнијих схватања на постојећу музичку културу и стваралаштво.

Екипа Студија – аутор овог текста, Пол Пињон, Зорана Храшовец-Царић и, једно краће време, Милан Орлић – одредила је основне задатке Студија. Профил активности београдског студија оцртавају едукација, разматрање технолошких и естетских проблема, психоакустички експерименти, сарадња с композиторима и – најважније – остваривање дела електроакустичке музике. Увиђајући да се не може остати само на сарадњи са искусним иностраним композиторима, попут Бохуслава

Шефера (Boguslaw Schaeffer), Фрица Вајланда (Frits Weiland), Анђеја Добровољског (Andrzej Dobrowolski), већ да њу треба проширити и на композиторе који се нису окушали у електронском медију, али су за то заинтересовани, установили смо два вида сарадње. Први је подразумевао колективни рад, због композиторовог недовољног познавања одређеног типа уређаја, или, уопште, недостатка искуства са електроакустичким медијем. Предвиђено је било да композитор прво упозна типове електронских звукова и начине њиховог организовања, без обучавања у њиховом произвођењу и структурисању.

Сама реализација композиције одвијала се тако што је композитор своје замисли објашњавао речима и графичким приказима, а коаутор-реализатор је, на основу тога, предлагао „инструменте” и методе организовања, односно, све композиторове сугестије преводио у низ технолошких радњи. Такву сарадњу остваривали смо Пињон и ја са бројним југословенским композиторима: Војином Комадином, Јосипом Калчићем, Лудмилом Фрајт, Душаном Радићем, Срђаном Хофманом, Лојзетом Лебичем, Јакобом Језом, Бранимиром Сакачем, Натком Девчићем, Даворином Кемпфом, Јосипом Магдићем; али и са иностраним композиторима – поред већ поменутих, са Никол Лашартр (Nicole Lachartre), Иваном Андрадеом (Ivan Pequeno Andrade), Питером Бејлсом (Peter Beyls), Георгом Кацером (Georg Katzer), Золтаном Понграцем (Zoltan Pongracz), Иваном Патачичем (Ivan Patachich) и другима. Други вид сарадње, значајнији за проширење индивидуалног композиторовог искуства, састојао се у едуковању композитора до степена оспособљавања за претежно самосталан рад, без сарадње на нивоу коауторства.

При раду у студију композитор се среће с многим специфичностима. Начини настајања и постојања дела: идеја (концепт), запис пројекта (партитура), звучање (реализација и реална манифестација), представа о делу – сажимају се, као и институције обелодањења дела: композитор, извођач, диригент, слушалац. Електроакустички медиј, нарочито ако се своди само на траку, укида извођача као посредника између композитора и слушаоца те композитор, сам постајући извођач, довршава партитуру. У том медију ради се претежно са звуком а не са његовим ознакама, те се партитура може и мимоићи директним записивањем у меморију секвенцера или компјутера. Овај медиј омогућује непосредну повратну спрегу између концепта или партитуре и реализације. Ипак, изостављање партитуре и деоница не значи изостављање извођача, јер композитор и

извођач чине једно, али се реализација дела одваја од његовог јавног извођења. Не рачунајући скице, од композитора из Србије детаљније партитуре су правиле: Пол Пињон за *Say* (1973), Срђан Хофман за *Déjà vu* (1984–1985), а ја сам израдио реализациону партитуру за *Electru* (1974) и комплетну извођачку партитуру за *Аудиоспацијал* (1975–1978), *Флукс* (1989) и *Сазвежђа* (1997). Опредељење за електроакустички медиј изискује нову едукацију, стицање нових знања, васпитавање слушања из додатних технолошких и просторних аспеката, али и извесну модификацију композиционог мишљења, узимање у обзир оперисања са тембралном и динамичком овојницом и просторном компонентом.

Ако смо се – одређујући идејно-естетску оријентацију Студија – и питали шта је електронска музика, тиме се није циљало на онтолошко, већ само на оно што у музици дубље оправдава електронско. Није се питало ни да ли је предмет естетике лепо, које укључује и ружно, или добро, или је објава духа у материји. Узимало се као довољно да је предмет естетике уметничко. Пошто музика остаје у модалитету могућности све док је и слушалац само могућан, у Студију су једнако важним сматрани и естетски предмет и естетски акт. Ако се, дакле, није усмеравало на то шта музика уопште јесте, ипак се није заобилазило питање до којих граница она припада уметности. Оваква аутономна естетика делом је операционална и остензивна, јер стваралачки рад у студију уопште омогућује да се појам не дефинише само појмовима, него и самим „бићима” звука. Овакав естетски прилаз лежи између теорије музике и музичке естетике као филозофије.

Не желећи да наметнемо сопствене уметничке назоре свој продукцији Студија, Пињон и ја смо се определили за идејно-естетску отвореност која, ипак, није смела пренебрећи извесне услове дате самом природом медија. Тако су подједнако прихватани и пројекти максималистичке и минималистичке оријентације, чак и они усмерени ка концептуализацији музике, под условом да је електроакустички медиј био по нечему битан за њих. Врсте уметничких одлука, с обзиром на степен властитости, те и ауторства, обухватале су распон између потпуно контролисаног одређивања свих параметара звука и препуштања случају да их одреди.

Иако је електроакустичка музика дочекана као „трећи стадијум” музике и као темељна иновација, између ње и вокалноинструменталне музике постоји трансфер. Обе поседују многа заједничка својства и наизменично утичу једна на другу. Захтеви тоталне организације за подједнаку важност свих параметара музике и за прецизну реализацију изабраних вредности

водили су, између осталог, заснивању електроакустичког медија, који је, потом, омогућио тачан надзор и управљање. Код српских композитора се происхођење електроакустичке музике из захтева серијализације није очитовало, али се последица тога произлажења испољила у максимализовању контроле над свим параметрима, зависно од напредности студија у којем је композитор радио.

Појам управљања у уметности у строжем смислу подразумева да иза сваког разлучивог звучног догађаја стоји композициона одлука да он тако „изгледа”. Пошто је могуће одредити сва својства звучног догађаја, све догађаје, или само оквирно понашање групе догађаја, то значи и да је управљање могуће у различитом степену. Лично, тек сам у *Electri* остварио потпуно управљање и звучним својствима, која раније нису била довољно обрађивана – каква су, на пример, динамичка и тембрална овојница. Осим тога, уместо стварне синтезе конкретног и вокалноинструменталног звука, у тој композицији се тежило постизању илузије те синтезе, помоћу чисто електронских извора.

У остварењу *Hardware Performance* (1972) Пињон је истраживао својства (performance) уређаја (hardware), но једнако се може разумети и да је посредни извођење (performance) које уређај (hardware) остварује под непосредним композиторским управљањем. И овде се кохерентност и развој не ослањају на логику низова висина, карактеристичну за ранију, неелектронску музику. Уместо мелодијског тематизма, јединство дела обезбеђују тематичност тембра, овојнице, ритма, темпа и степена случајности. Чини се да присуство машинске случајности противречи управљању, али у продукцији Електронског студија има и примера управљања пропорцијама детерминистичког и случајног. Пример таквог управљања су *Фигуре у покрету* (1979) Лудмиле Фрајт, засноване на звучним обрасцима који се понављају уз промене боје, ритма, мелодијског опсега, густине звука и динамике. Понекад се те промене постижу применом алеаторике, а некад су унапред одређене.

Примена машинске случајности није фигурирала у трансферу својстава између вокалноинструменталне и електроакустичке музике, али нека друга својства јесу. Међу њима су: микротонизација, атематичност, многи принципи организовање структура и облика, грађења звучних маса и хиперполифоније. У Обрадовићевој *Електронској токати и фуги* примењени су тип покрета, ритма и темпа токате и конструкција фуге. У *Electri* је спроведена скоро тридесетогласна хиперполифонија. У 34’7” (1974)

Мирослава Савића успостављен је један споро променљиви кластер од двадесетак гласова, који се поступно укључују и искључују.

Насупрот овом трансферу налази се свет нових звукова и кристалисање специфичних облика и поступака иманентних електронској музици. Инсистирање на специфичној природи „трећег стадијума” музике и супротстављање вокалноинструменталној музици почиње, заправо, већ негацијом октавног организовања висина и увођењем неоктавних лествица (на пример, у мојој *Електронској студији*). Аутономизација се даље испољила у одбацивању свих медијски неиманентних смерова истраживања. Будући да је потенцијал београдског студија омогућивао и стварање музике која не би одражавала самосвојност електронског медија, поставила су се питања суштине електроакустичке музике и њеног разграничења од остале музике. Одређивање њене бити почиње разграничавањем од препознатљивих звукова вокалноинструменталне музике. Ипак, организовање релативно непрепознатљивих звукова на начин својствен вокалноинструменталној музици може, евентуално, деловати и препознатљиво. Да се освоји самосвојност, требало је, значи, избећи и начин вокалноинструменталног композиционог мишљења, организовања материјала.

Међутим, током рада у Студију све више су се испољавале тешкоће, пре свега, у изналажењу типично електронских звукова – нарочито уколико се у препознатљиве сврстају и звукови слични амбијенталним. Чинило се и да су за појам типично електронске музике најчвршће везани баш они звукови и начини организовања који припадају почецима те музике, а средином седамдесетих се већ осећају истрошеним (што се делимично могло приписати спектралној једнообразности, упрошћености динамичке овојнице и оскудности транзијената). Питање о томе какав стилски приступ оправдава тај медиј, остало је и даље отворено, али међе електронске музике ипак нису могле остати тако ригорозне. Појам типично електронског могао се, дакле, нешто проширити. Мада су дела типично електронске оријентације, односно са карактеристикама аутономизације, углавном настајала пре оснивања Студија, та се оријентација повремено испољава и касније. У *Студији 4* (1977) Милоша Петровића вокални и електронски материјали више су супротстављени него повезани. Супротстављеност се огледа у томе што је вокални парт (који изводи сам аутор) третиран у домену уобичајене певности, док је електроника заснована на ономе шта она значи као иновација и чиме се разликује од вокалноинструменталне музике. Штавише, електронику не заступају само

квалитетно произведени електронски звукови него и они који су на граници технолошки непожељних. Премошћивање вокалног и електронског остварено је само у погледу једног звучног својства, трајања, и то посредством дугих, издржаних звукова. Наведеним композицијама може се прибројати и *In Medium* (1979) Миодрага Лазарова Пасхуа.

Крајем седамдесетих година XX века Студио се окреће истраживању својстава електроакустичког медија, која нису у првом „плану” звучног изгледа, већ су мање експлицитна. У композиционој пракси се испитују другачије концепције управљања уређајима, композиционог одлучивања и односа између времена доношења одлука и времена њиховог спровођења. Посреди је аутоматизовано одлучивање о стварном распореду догађаја, које се не доноси у садашњем времену. У садашњости се одлучује само о типу могућих догађаја, о аутоматизмима који тек у некој будућности „окидају” стварне следове звукова у времену. Уместо стварним и појединачним звуком, управља се могућним и вероватним. Међутим, пројекција композиционих одлука у будуће време, аутоматизам, повлачи губитак властитости и надзора, сразмеран степену аутоматизације. Пињонова дела *Four* (1978) и *Mechanical Cartoons* (1980) обележавају фазу рада у Студију повезану не само са природом електронског звука, него и са поменутиим видом композиционог одлучивања, у којем су раздвојени време доношења одлука и време њиховог спровођења. Са система веза јединица, тј. „инструмената”, аутоматизованих махом на елементарном нивоу, прешло се на „органске машине” – системе веза који мањим бројем управљачких потеза делују на све што чини композицију, од детаља до целине. Јер, поред „деталног” градитељског приступа, од детаља ка целини, напонско управљање, секвенцер и компјутер допуштају и супротан, глобалан приступ, од целине ка детаљу. Глобална структура је тада „набачена” стохастичким и другим поступцима.

У делу *Mechanical Cartoons* Пињон конструише органске машине и персонификује их помоћу посебно изабраних звукова. Те машине су системи веза јединица, конкретизовани у садашњости и пројектовани тако да потенцијално обезбеђују тип догађаја који ће се у будућности сваки пут другачије конкретизовати. Прелажење могућног у конкретно суштина је тога процеса, за који је важно да не остане скривен. Али процес, као садашње остваривање једне могућности у времену, не може открити претпостојање више могућности, јер се и претходно детерминисани следови манифестују као процес. Природа једног процеса не може се разоткрити и

показати, јер је свако показивање у времену процесуално. Процесуалност се не може ни чути, јер је сама музика процесуална, она увек изгледа као да сад настаје. Приступ музици, који жели да прикаже њено настајање, нема за то начина, будући да је маскиран самим настајањем. Овај проблем је очитити у електроакустичкој музици извођеној уживо, него у оној начињеној само за траку. Тако је извесно да се у композицији *In Medium* – за коју Пасху сматра да постоји на прави начин једино приликом извођења уживо – никако не може опазити, иначе важан, процес дејства случајности на својства звука у стварном времену. Наиме, разликујући два типа отворених дела, алеаторички и процесуални, аутор сматра да је *In Medium* отворено дело процесуалног типа, јер елементи који га конституишу ступају у међусобни однос непосредно у времену обликовања.

Супротности између електроакустичке и вокалноинструменталне музике ублажаване су извесним синтезама у оквиру саме електронике: укидањем јаза између конкретне и електронске музике, затим, симулацијом вокалноинструменталних звукова помоћу аналогних синтетизера и, најзад, дигитализацијом свих неелектронских звукова. Могућна сличност звучних исхода, без обзира на примену метода конкретне или електронске музике, можда је један од разлога због којег се порекло звучног извора престало сматрати пресудним на плану феномена. Напореда са укидањем јаза између конкретне и електронске музике, постаје очигледно да се, порастом моћи електроакустичког медија, ублажава и медијски јаз између електроакустичке и вокалноинструменталне музике. Прво укидање тога јаз у оквиру активности Студија учињено је у Мирковићевом *Ену* '85 (1985). Синтеза помоћу симулације извршена је у мојој *Electri* тако што се, уместо стварне синтезе електронског и вокалноинструменталног звука, ослонило на илузију те синтезе, остварену помоћу електронских звучних извора. Трећи вид је заступљен касније у већем броју композиција, између осталог и у Хофмановим *Ребусима I* (1988) и *II* (1989) и у моме *Миксу* (1993).

Поступак симулације повезан је с тенденцијом оживљавања чисто електронских звукова. Већ негде од 1973. године у Студију се мења став према звучном материјалу и, донекле, према његовом организовању. Проучавањем природе промена „живог” звука (вокалног, инструменталног и амбијенталног) откривена су својства која су пројектована на електронски материјал. Важно је нагласити да је интересовање за освајање природе промена, својствених живом звуку, укључивало намеру да се то учини електронским путем, а не снимањем одговарајућих звукова. Симулација

звукова околине чисто електронским путем, тада без олакшица ресинтезе, коју касније омогућује дигитализација, био је привлачан циљ, пре свега зато што је полазна тачка – расположив материјал – била знатно удаљена од крајње тачке – изградње звучног извора према узору. У таквим случајевима, већа сличност електронске симулације са узором могла је навести и на помисао да је, можда, посредни снимак узора.

Електронско симулирање природе живог звука названо је *оживљавање*, у смислу успостављања односа између чисто електронског и неелектронског звука као узора који су одликовали, на пример, неперзистентност таласног облика, учестаности и амплитуде. Наравно, ово одстојање од узора (односно, степен симулације) могло се бирати и контролисати. Пињон у својој композицији *Четворо* „подражава” али и „музикализује” разговор четири фиктивне особе. *Дубоки До* (1974) Јосипа Калчића и *Ноктурно* (1975) Лудмиле Фрајт угледају се на амбијенталне звукове. У начелу, приближавањем моделу (конкретизацијом оживљавања), симулација се повећавала, а са њом и опасност да синтетизован звук делује као сам модел (пошто недостаје објашњење да није модел), што изазива пре етичке него естетске импликације. Резултат ове електронске симулације појавно се изједначава са ефектом конкретне музике (с ниском трансформацијом материјала), а заобилазни пут и тешкоће које се савлађују у чисто електронском медију дају томе приступу посебну драж. Можда је и комбиновање технологија претежно аналогног и претежно дигиталног студија, у Београду и Будимпешти, приликом реализације сопствене композиције *Тимбрал* (1987) допринело својеврсном, другачијем „оживљавању” електронских звукова. Мада је данас, помоћу савршеније опреме, у принципу досежан сваки звук, ипак се може рећи и да сваки тип опреме има сопствени звук.

Електроакустичка музика искључиво везана за траку теже успоставља контакт с публиком, између осталог и због недостатка визуелно-театарске димензије. Успостављање бољег контакта с публиком можда је један од разлога настанка електронике уживо крајем шездесетих година прошлог века, као и настанка мешане електронике, у којој се комбинују наступи певача и извођача на акустичким инструментима са електронским партом. Дела мешане електронике појављују се у српској музици почетком шездесетих, и за готово сва важи да је трака као компонента најчешће на нешто нижем технолошком нивоу, сведеном на коришћење монтаже и упрошћених структура сачињених најчешће од снимљених синус-тонова или инструменталних и амбијенталних звукова, незнатно трансформисаних –

како је то учињено у Обрадовићевим композицијама *Епитаф X* и *Микросимфонији* за оркестар и траку. Слично важи и за траке реализоване у иностраним студијама, којима припадају Максимовићеве *Две Башове хајку* за глас, флауту, виолину, клавир и траку и *Куда с птицом на длану* (1980) Иване Стефановић. Разлог таквом технолошком нивоу вероватно је или недостатак времена за сложеније захвате, или недовољно овладавање вишом технологијом. У принципу, не мора значити да дело остварено нижом технологијом има и мању уметничку вредност. Ипак, ограничења ниже технологије присиљавају на претерано понављање одређеног поступка (на пример, тзв. повратна модулација у раној тејп-музици), које делује неизворно и доводи у питање уметничку вредност. Траке остварене у београдском студију у том циљу на вишем су технолошком ступњу. Такве су траке за композиције *Say* за пет вокалиста и траку Пола Пињона, и за мој *Аудиоспацијал* за женски хор и електронске звукове. У *Аудиоспацијалу* једна од основних идеја дела јесте узајамно приближавање два медија, два звучна света, и истовремено оплемењивање електронског/технолошког помоћу вокалног/људског.

Поред наведених дела, могу се поменути и *Звона* (за женски хор и траку, 1981) Лудмиле Фрајт, *Опадање лишћа чини дрвеће невидљивим* (за женски хор и траку, 1984 – 1985) Марјана Шијанца. Музичка структура Радићеве композиције *Чинити чин* (за солисте, хор, оркестар и траку, 1987) остварена је помоћу магнетофонске обраде звучног материјала у који улазе снимљене хорске и солистичке нумере из кантате *Вукова Србија* и чисто електронски сегменти. Инспирисана прославом тристогодишњице рођења Баха, Скарлатија и Хендла, композиција Срђана Хофмана *Déjà vu* за кларинет и магнетофонску траку (1985) релизована је постмодернистичком техником колажа и цитата одломака из дела те тројице композитора, аутоцитата става „Орао” из сопствене композиције *Отисци звучања*, те звукова који подсећају на природне.

Једном и сама авангарда, електроакустичка музика је морала заузети став и према постикама авангарди оформљеним после њеног настанка. По својој природи електроакустичка музика је везана за јединство естетског и поетског, концептног и објектног. Објектно је неодвојиво од електроакустичке музике, будући да је она настала под знаком увођења нових звучних објеката. Може се претпоставити да је, с концептуалистичких позиција, беспредметан и технолошки прогрес, јер је усавршавање технологије везано за објектно. Међутим, коришћење технике и пораст

интересовања за усложњеност медија и синтезу узели су превелики замах да би се та проширена област звука напустила за вољу редукционизма. Значи, уколико усвајање постобјектних и редукционистичких идеја (минимална, репетитивна музика) укида, или бар доводи у питање, оправданост постојања електроакустичког медија, утолико идеје и медиј електроакустичке музике нису релевантни за постобјектну уметност. Зато се електроакустички медиј морао оградити од дематеријализације објекта. Мада је минимализам претеча необјектног, он је и у музици био гранични приступ, који је још могао имати смисла у оквиру електроакустичке музике. У електроакустичком медију лакше се управља минималним променама и издржавањем дугих звукова без колебања и прекида, него што то могу извођачи у вокалноинструменталном медију.

Радиофонска остварења, менталистички и вербално-поетски радови чине посебну групу пројеката, који нису чисто музички, али су звучни. Радиофонска остварења су сачињена од различитих врста звукова, инструменталних, вокалних и електронских тонова и шума који образују музичке структуре, од речи и амбијенталних шума који заједно образују звучно-семантичке структуре, с тим што су фреквентни, динамички и тембрални опсези таквих структура ограничени и прилагођени могућностима радијског преноса. Менталистички и поетски звучни радови могу се, без акустичких ограничења, емитовати и у концертној сали и на отвореном простору, услед чега они не припадају радиофонији. Значење у менталистичким вербалним творевинама може се односити и на разматрање сопствене звучне природе и теоријских проблема. Значење у звучно-поетским творевинама нема метајезички карактер и бави се темама из живота или филозофије.

Између музичког, менталистичког и звучно-поетског лежи Петровићев рад *Lei parla Italiano* (1980), који наговештава постмодернизам. У њему се употребљавају музички изрази (*piano, dolce*), заједно са одговарајућим или неодговарајућим звуковима и постављају вишезначне речи и реченице у различите звучне контексте. У погледу форме, рад на микроструктурама се заснива на принципима „значањске” музике, док се укупан однос микроструктура гради на осећању за тзв. делујућу („музикалну”) музику.

Моје *Мало вечно језеро* (1984), засновано на записима сопствених снова, такође би могло представљати и једно од раних постмодернистичких дела на нашим просторима, с обзиром на примену готово нетрансформисаних цитата и аутоцитата, повезивање делова на нетрадиционалан начин,

предочавање личних „малих прича”, мешање различитих поступака и техника и вишемедијност у опсегу звучног медија.

Истој групи радова припадају и *Пролећна песма* (1988) и *Супермаркет симфонија* (1988) Владимира Јовановића. Друго дело је стилизована реконструкција једног сегмента свакодневног звучног окружења, у којем је за мотив узета форма необавезног тока музичких нумера прекиданог цингловима и рекламним спотовима. Циљ овог звучног пројекта је, према ауторовим речима, између осталог и „покушај оживљавања идеје о естетизацији стварности”. У претежно вербално-звучне, саморефлексивне и менталистичке радове – који разматрају природу самог употребљеног медија и услове његовог примања, или се баве природом уметности уопште – сврставају се мој *Глас из звучника* (1973) и други радови из те серије, најпре назване *tape art*, па *tape medium*, као и Пасхуов *Tape art no. 1* (1980).

Поред стваралаштва које остаје у границама електроакустичке музике, у Студију су израђиване и електроакустичке компоненте вишемедијских целина. Траке са електроакустичком музиком остварене су за Радићев *Oratorio profano* (за хор, оркестар, рецитатора, глумицу и траку, 1975) и за моје *Варијације за ТВ* (1977–1984), које, прецизније категорисане, припадају синтезијској уметности. Петровићево дело *Антон с Веберном или без Веберна* (1981) исплетено је од три медијске линије – звукови, покрети, речи – чији су односи прецизно усклађени, компоновани, а не импровизовани. Музички слој дела је инспирисан сензибилитетом и мудрошћу, који зраче из дела Антона Веберна. Овој групи дела припадају и Пињонов *Magic Bread* (за два извођача, видео и траку, 1982) и *Full Moon Circle of Ground* (1986–1987) Наташе Богојевић.

Моје остварење *Лажно огледало* (за сопран, алт, флауту, виолину, фагот, кретање, тонску траку и видео, 1986–1988) засновано је на идеји узајамног визуелног и духовног огледања бића и ствари. И вишемедијску верзију *Сазвежђа* (за 12 певача/извођача/ходача, 12 звучно-светлосних кугли, два слајд пројектора, видео-бим и тонску траку, 1997) исплићу три компоненте: звучна, визуелна и кинетичка. Сазвежђа нису представљена само визуелно, већ су „пројектована” и на нотни систем – донекле слично као у Јежовом *Погледу звезда II* – тако да та пројекција врши уплив на констелације звукова. У музичком слоју употребљено је 56 синтетички иницијализованих звукова. Музика у оба последња дела рађена је помоћу компјутера.

Компјутеризација студија

Електронски студио Радио Београда је компјутеризован тек 1987. године. У поређењу са Тонским студијем београдског Факултета музичке уметности, компјутерски почетак Електронског студија веома је скроман, с компјутером Atari Mega ST2 и синтетизерским модулима Yamaha TX816, испрва чак и без програма, док није набављен Notator SL (који је био и креатор). Упркос томе, Марјан Шијанец је, захваљујући искуству не само у раду с компјутерима него и у програмирању, саставио сопствени програм и остварио *Музику ватре* (1988) и *Сатурналије II* (1988). Обе композиције припадају циклусу компјутерских програма названих „музика космичких модела”, који формирају експертни систем за симулирање вештачке интелигенције. У компоновању *Сатурналија II*, на основу сопственог програма, аутора је водило поимање „стварности вишег реда” условљене космичком свешћу као прајезгром. У техничкој реализацији, компјутерски програм управља дигиталним синтетизером. Док поменуте композиције припадају компјутерској музици, у свој осталој продукцији компјутер је коришћен само као један од (равноправних) уређаја Студија.

У првој половини деведесетих, Иван Божичевић је у Студију остварио композиције *Senecio/Astrolab* (1991), *Острво гласова* (1993) и *Месечеву прекретницу* (1995). Композитор истиче да су за стварање другог дела била значајна два обележја афричке традиције: схватање времена и ритма и однос између аутора музике и извођача. Наиме, код неких афричких народа, протицање времена се доживљава као „спирално кретање, чиме је наглашена цикличност, поновљивост сваког тренутка, који је уједно и своја прошлост и своја будућност. У музици се овај концепт изражава кроз разноврсну ритмику, која доминира над осталим музичким параметрима, често прелазећи у полиритмију”. Друга одлика тиче се непостојања оштрих разлика између аутора музике и извођача. Средства електронске музике омогућују да се минималистичко-репетитивна стилска оријентација, која има додирних тачака с музиком афричке традиције, данас оваплоти у електроакустичком медију.

У мојој композицији *Микс* (1992) комбиновани су семпловани људски гласови и синтетизовани електронски звукови. Дигитализовани гласови се у овом контексту понашају као флексибилни инструменти, у погледу интервалских скокова и брзине извођења. Композиција *Како је Фенрир појео сунце* (1993) Милоша Заткалика, поред асоцијација и на митолошки „рагнарок”, не одбацује ни директну дескриптивност стварних збивања

чији смо били сведоци у то време. Опсесивно понављање неких образаца у композицији има, на глобалном плану, свој еквивалент у „рециклажи” елемената мита. Једино дело мешане електронике, остварено у периоду од компјутеризације Студија до 1997. године, јесте мој *Флукс* за мешовити хор и траку (1989). Мада *Флукс* није процесуална музика, него само исход стваралачког процеса, који сам остаје у сенци, посебност овде примењеног поступка јесте у томе што се из импровизоване масе хороликих звукова, фиксиране у меморији компјутера, потом тесао сваки детаљ композиције. Током 1996, поново са знатним закашњењем, Студио је добио бољи компјутер, РС, и вишенаменски програм Audio Logic, али и даље без квалитетне музичке картице, без новог режијског стола и магнетофона. У Студију су тада израђене и траке с музиком помоћу компјутера за моје две, већ поменуте, синтезијске творевине: *Лажно огледало* и *Сазвежђа*. Последња композиција коју сам остварио у Електронском студију пре свог одласка била је *Нова 98* (1998).

Тешка ратна деценија одразила се и на стање Студија, не само у погледу финансирања његовог развоја, него и сарадње с домаћим и страним композиторима. Последњи гост у прошлом миленијуму био је амерички композитор Томас Велс (Thomas Wells), који је, остварујући композицију *Гласови који се сукобљавају* (1997), боравио у Београду под нередовним околностима, и још оставио компјутер NeXT 040 Студију на дар. Помоћу обраде сигнала, народна музика је трансформисана у једну евокативну компоненту рада као суштину, пре него као цитат. Софтвер коришћен у композицији укључује програм Cmusic и апликације за миксовање.

Пред свој одлазак, постао сам се да се на основу државних прописа синтетизер Synthi 100 заштити као културно добро. После рата, од 2002. године Студиом руководи композитор Владимир Јовановић, и ускоро остаје једина особа која ради на том месту. Активности Студија су потпуно редуковане. Више нема услова да се финансира гостовање страних композитора нити рад домаћих. Студио више не производи пропратну музику ни за програмске потребе самог Радио Београда, а камоли за друге институције. Једини важнији догађај који се збио између 2002. и 2008. јесте издавање два компакт диска поводом тридесетогодишњице активности Студија. Дискови садрже избор из остварених композиција у томе периоду.

Позитивна околност је што, и у таквим условима, са опремом умногоме дотрајалом, Јовановић остварује низ електроакустичких композиција.

Једна од првих је *Трагови сна о далеком Небу* (2004), која се састоји из 15 ставова и представља део звучне целине као компоненте сложенијег аудио-визуелног догађања. Као матрица за организовање звучне структуре послужили су тоњење у сан и специфична логика која се испољава у таквом стању свести. Основни композициони поступак је варирање музичких и звучних параметара тематског материјала који се, у целини, појављује тек у последњој нумери. Иако предложени редослед нумера има своју драматургију, аутор допушта да је могућан и њихов другачији поредак. После *Трагова сна*, Јовановић остварује радиофонска дела *Огледало сна* (2007) и триптих *Ходочашће у вртове празнине* (2008). У другом делу, радиофонској електроакустичкој метаморфози, аутор покушава да размишља – колико је то уопште могућно кроз музику – о проблему идентитета. За звучни основ рада узет је сегмент једне лазаричке песме, трансформисан на различите начине, а коришћени су и звукови из природе и урбаног окружења који, понегде такође преобликовани, заједно с музиком учествују у драматуршком току. Композиција *Bellscapes* (2009) садржи четири електроакустичка „звучна предела”, који припадају сфери конкретне музике, схваћене у њеном изворном, шеферовском смислу.

Закључак

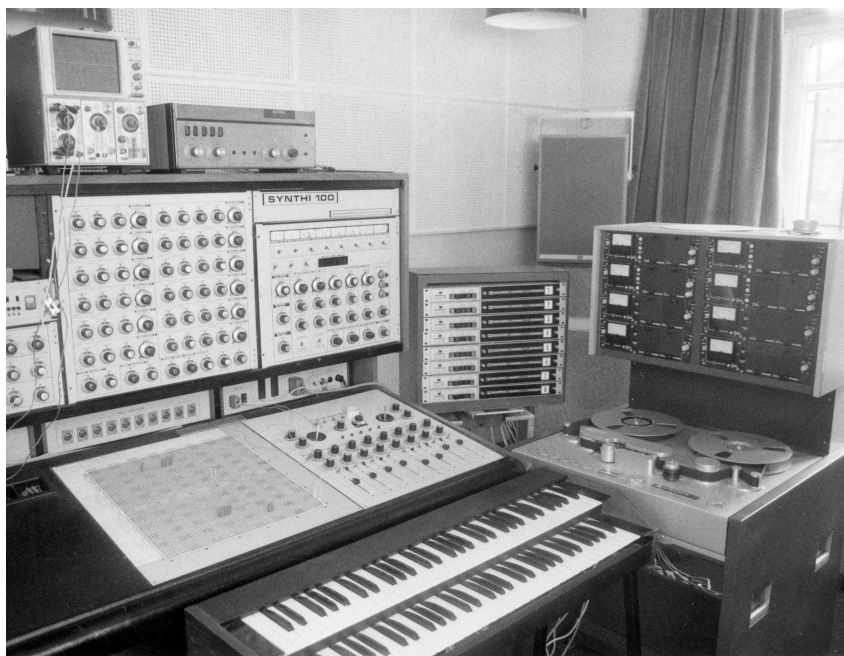
Може се закључити да су у Србији, претежно кроз активност Студија, до почетка рата на овим просторима, били обухваћени готово сви видови електроакустичке музике: конкретна, електронска, синтетска, електроника уживо, мешана електроника, компјутерска и вишемедијске творевине са електроакустичком музиком. У кратком свођењу скоро тродесетогодишњег рада Студија, за време док је званично испуњавао све своје функције, у њему је радило око тридесет југословенских композитора (међу њима Душан Радић, Лудмила Фрајт, Бранимир Сакач, Јанез Матичић, Војин Комадина) и десет иностраних композитора (међу којима Анђеј Доброволски, Никол Лашартр, Фриц Вајланд, Иван Патачич, Томас Велс), при чему је остварено 77 дела самосталне електроакустичке музике, 23 радиофонска, менталистичка и звучно-поетска рада, као и преко 90 нумера функционалне музике. Како год изгледале ове бројке, треба се сетити колико је спора, дуготрајна и мукотрпна била израда електронских дела у прекомпјутерском периоду.

Није занемарљива ни листа признања и награда, ако се узме у обзир да је, за разлику од радиофонских остварења, веома мало форума на којима су

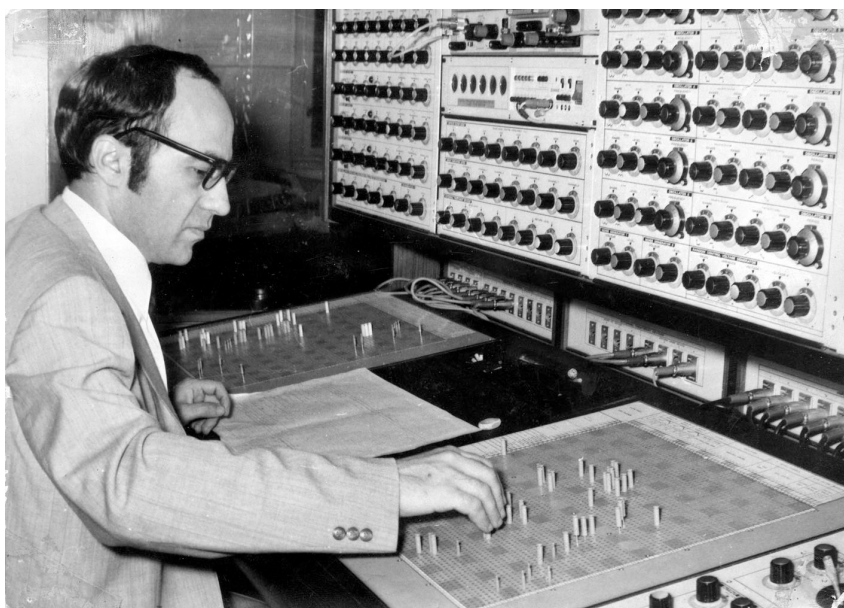
електронска дела могла стећи таква признања. На тој листи треба истаћи да је *Hardware Performance* Пола Пињона изабран да представља Југославију на SIMC-у 1974, а његов *Microhabitat* – 1978. године. Моја *Electra* изабрана је да на истом фестивалу заступа Југославију 1976, а *Тимбрал* – 1988. године. Јанез Матичич је за *Фузије* освојио треће место у Буржу 1980, а Пињон за *Хендрикса* је исто признање добио у Буржу 1981. *Déjà vu* Срђана Хофмана и моје *Мало вечно језеро* увршћени су у десет најбољих дела на Југословенској музичкој трибини 1985. За *Electru* сам добио прву награду на фестивалу Музика на Радију 1975, за *Аудиоспацијал* – другу награду (прва није додељена) у Буржу, за *Мало вечно језеро* награду Gianfranco Zafrani на Prix Italia 1984, и за *Сазвежђа* прву награду на Међународној трибини композитора у Београду 1998. године. У ратном периоду продукција је опала и опсег видова електроакустичке музике се сузио углавном на музику стварану помоћу компјутера, са извођачима или без њих, и на компјутерску музику са извођачима.

Ни крајем прве деценије послератног периода нису се побољшале околности у погледу могућности набавке нове опреме, под знаком новије технологије, и успостављања интензивније сарадње са српским и иностраним композиторима електроакустичке музике. Потпуно одсуство бриге наших институција културе за врхове музичке културе нарочито је погодило Електронски студио Радио Београда, и исто стање влада и почетком друге деценије XXI века. И не само то, него је и сам Радио Београд из своје меморије избрисао свако сећање на тродеценијско постојање Студија у његовом окриљу: на свечаности одржаној ове, 2015. године у Сава центру, поводом годишњице Радија, није ни споменуто да је Студио икада и постојао.

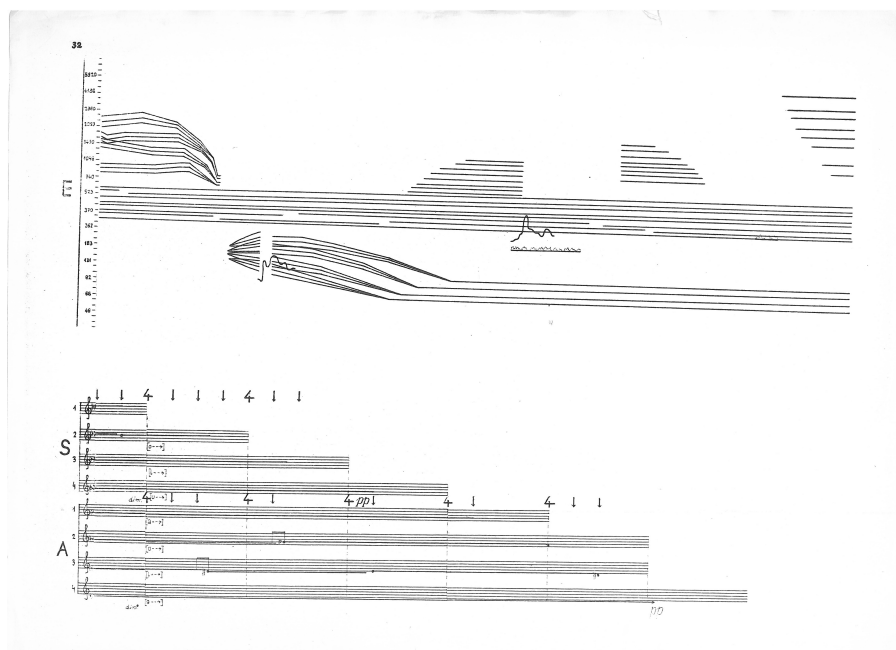
Слика 1. Електронски студио Радио Београда



Слика 2. Владан Радовановић у Студију



Слика 3. Страница из партитуре *Аудиоспауџала* Владана Радовановића



Слика 4. Владан Радовановић и Зорана Храшовец-Царић



Слика 5. Владан Радовановић и Пол Пињон



Vladan Radovanović

The Electronic studio of Radio BelgradeSummary

After I had returned from the Warsaw Experimental Studio, I suggested that the Belgrade Music Academy or the Composers' Association should establish a similar studio, because there was a marked interest in electronic music in Yugoslavia in the mid-1960s. Since my proposal was not accepted, I proposed the same to Aleksandar Acković, Editor-in-chief of Radio Belgrade 3 at that time. He understood my idea and delegated Paul Pignon and myself to design the core equipment in collaboration with EMS London. The result of the collaboration was the Synthi 100 synthesiser. The Electronic studio of Radio Belgrade started working in 1972. After Acković died, the leadership of the Radio did not support further development of the Studio. The Studio was computerised only in 1987. Atari Mega ST 2 was the first purchased computer. The Studio stopped working in 1999.

In the beginning the Studio belonged to the third generation. The hybrid, digital-analog type of studio enabled threefold control of devices: 1) manual, 2) controlling one device by another, and 3) voltage control of all units by a sequencer. After the Studio was computerised, the standard digital technology of sound creation and sequencing was enabled.

The most important task of the Studio was the creation of artistic electronic music pieces. The next task was the production of incidental music for radio, television and film. The remaining activities of the Studio included organisation of concerts and seminars, as well as psychoacoustic experiments. In the first working phase of the Studio we opted for openness and decided not to disregard the conditions set by the very nature of the electronic medium. With the goal of conquering the autochthony of the electronic medium, in the beginning we avoided the sound material resembling vocal and instrumental sounds and the vocal-instrumental way of organising sounds. In the second phase we amended our previous opinion on sound material and its organisation, and we started aspiring to „enliven” the electronic sound. The properties of the vocal, instrumental and natural sounds were projected onto the electronic material.

Key words: Electroacoustic music, musique concrète, hybrid studio, microtonality, hyperpolyphony, “enlivening”, organic machines

Марија Тирић

Игра и музикалност као претпоставке радиофоније

Апстракт

Радиофонија је уметност звука; пише звуком и живи кроз своје звучно тело. Тиме је отворен далеко шири простор игри звуком, али и музици, што су суштинске компоненте радиофонијског језика.

Уметност радија подразумева три широко постављена и све чешће прожимајућа жанровска поља: радио-драму, документарну и експерименталну радиофонијску форму. Експериментална радиофонијска форма одлази најдаље на плану игре и музикалности. Стога ће наведене претпоставке радиофоније бити разматране управо на примерима (из домаће радиофонијске праксе) који припадају овом домену уметности радија.

Кључне речи: радиофонија, радио, игра, музикалност, експеримантална форма радиофоније

Увод

Радиофонија је уметност рођена у медију радија. Радиофонија је стога уметност звука; пише звуком и живи кроз своје звучно тело. Називана је и *осмом уметношћу*, јер настаје после уметности покретних слика, филма (коме је додељено седмо место на „листи” уметничких дисциплина). Радиофонија је и театар звука: разлог томе лежи у постојању аутентичне аудитивне сцене, садејства у којем се удружују речи, музика и звучни ефекти, творећи жељену (звучну) приповест, приказ, емоцију, атмосферу... Потврду наведеног имамо у називима програма намењених продукцији радиофонијских садржаја. На пример, драмски програм националног радија у Пољској носи име *Театар пољског радија* [Teatr Polskiego Radia].¹

Чињеница да је ова уметност лишена визуелне димензије није хендикеп – напротив. Тиме је отворен далеко шири простор игри звуком и музици, што су суштинске компоненте радиофонијског језика. Речју, игру и музику/музикалност можемо схватити као претпоставку радиофонијског дела. Игра и музикалност се односе на креативни чин уметника радиофоније, али се протежу и на чин перцепције и рецепције – учитавањем значења које даје слушацац.

Радиофонију не би требало поистовећивати са појмом радио-дифузије, иако заједничке тачке постоје. Радио-дифузија се односи на преношење звука посредством електромагнетних таласа, док је радиофонија уметност настала у специфичном медијском пољу додељеном звуку. Радио-дифузија јесте услов за постојање уметности радија. Она је технолошка основа комуникације остварене на линији *медиј-слушалац*, али сама по себи није уметност, јер је истовремено посредник неуметничких садржаја (сетимо се да је улога практично свих савремених медија, пре свега, информативна или у функцији забаве; уметност је, нажалост, у другом плану). Мешање значења два појма има корен у првобитним тумачењима термина *радиофонија* који, заиста, може да реферира на звук емитован на радијским, односно, електромагнетним таласима. Опет, већ у раним данима овог медија, у водећим збиркама референци, под одредницом „радиофонија” налазимо објашњење да се ради о уметности или пракси коришћења радијске технике. Уметност радија подразумева низ физиолошких и техничких законитости (Јокић 2004: 7), што, природно, упућује на

¹ Опширније о програму и раду ове институције на вебсајту *Teatr Polskiego Radia*, <http://www.polskieradio.pl/Teatr-Polskiego-Radia/Tag169291>

технологију медија звука. Консеквентно, намеће се проблем потенцијалне снаге радиофонијског дела. Ово се у бити односи на питање утицаја звука на психоемоционалну структуру примаоца, што је утолико изазовније, уколико знамо да се поимање аудитивног релативно мало мењало са развојем цивилизације.

Класична теорија звука, чији се утицаји протежу до наших дана, подразумева фаворизовање визуелног над аудитивним. Таква хијерархизација особито добија на значају у доба медијске културе и стратегија које се најчешће заснивају на масовној (ре)продукцији и дистрибуцији (медијских) слика. Извориште наведених ставова сеже далеко у прошлост и оличено је у представама филозофије античке Грчке, о чему сведочи и Хераклитово мишљење: „очи су поузданији сведоци од ушију” (Heraklit 2002: 53).² Класична промишљања слике, односно, звука кулминирају управо у доба телевизије. Разлика између два чула континуирано се своди на тврдњу да је око супериорније од уха као механизам перцепције, јер сензорни апарат ока функционише истодобно са светлосним зрацима (да би их идентификовало), док ухо подразумева продужену стимулацију и његова перцепција се заснива на осетљивости на покрет звучних таласа, што захтева трајање (Spande 1996). Другим речима, чуло вида поистовећивано је са рационалном, док је слух везиван за емоционалну страну човековог постојања.

До извесних промена у мишљењу звука долази последњих деценија.³ Слух поново почиње да бива цењен због свог суштински друштвеног карактера, у поређењу са индивидуалистичким деловањем вида, као и због везе с емоционалним елементима насупрот неемоционалном владању појавама путем вида. Вероватно баш ова хипотеза даје одговор на питање о дејству радиофоније. Наиме, театар звука, као и сам медиј у коме

² Хераклитов фрагмент бр. 101а. Овакав став потврђен је и у Хераклитовом фрагменту бр. 55, где је такође реч о путевима сазнања и у коме је вид, поново, испред слуха: „Све што се може **видети**, чути, научити – томе ја дајем предност” (Heraklit 2002: 53).

³ Поред слуха, важност чула додир, рецимо, на сличан начин добија своје поборнике, како због развоја у технологији медија, тако и због наглашено телесног карактера – ово такође стоји насупрот „чистом”, хладном и дистанцираном карактеру вида (Welsch 1997: 78–103). Таква поимања чула постају актуелна са Маршалом Маклуаном (Marshall McLuhan), који медије сагледава као продужетке човекових природних лапацијетета (McLuhan 2001).

фигурура, „увећава” једно чуло, а оно се тиче слуха⁴. Стога претпостављамо да се, као циљ перцептивног и рецептивног радиофонијског искуства, код аудиторијума формира *тачка слушања*, за разлику од уобичајене *тачке гледања* (Chion 1985: 51–59).⁵ Развијање осетљивости на аудитивне нијансе, на значења „синтаксе” дате радиофонијске форме, обезбеђује креативност слушања.⁶

Жанровска поља

Уметност радија подразумева три широко постављена и све чешће прожимајућа жанровска поља: радио-драму, документарну и експерименталну радиофонијску форму.

⁴ Могућност „увећања” чула путем дејства извесног медија није нова идеја. На овај феномен указивао је пре више од пола века Маклуан (McLuhan 2001).

⁵ Шион констатује да за питања звука не може бити употребљен уобичајени термин *тачка гледања* [point de vue], већ да као прикладан можемо употребити израз *тачка слушања* [point d'écoute]. И као што *тачка гледања* одређује звук, тако и *тачка слушања* може да креира значење слике, образујући *субјективни звук* [le son subjectif]; звук који нас чини прилегованим у односу на актере дијегезе (Chion, 1985: 51–59).

⁶ Истражујући ово поље, француски критичари психоанализе Дидије Анзије (Didier Anzieu), Доминик Аврон (Dominique Avron), Жерар Бланшар (Gérard Blanchard), Ги Розолато (Guy Rosolato) и Франсис Хофштајн (Francis Hofstein), сложиће се у тврдњи да психоанализа ситуира развој субјективности у домен акустике. Темелјна конструкција наведеног дискурса јесте слика пренаталног простора као звучне шупљине, изворног места везе звука (али и звука као музике) и материнског, места на коме је искуство фетуса компоновано од звука. Анзије га описује као „звучни омотач сопственог” (Anzieu 1974: 161–179), Розолато као „звучну материцу” (Rosolato 1974: 75–94). Каја Силверман (Kaja Silverman), тврди да слика пренаталног простора тешко може бити невинна. У својој студији *Звучно огледало* [The Acoustic Mirror], она претпоставља да таква слика такође може бити и злокобна. За Силверманову, наизменично позитивна или негативна својства указују на амбиваленцију која потврђује подељену природу субјективности (Silverman 1988: 72–73). На Розолатов рад наслања се теоретичарка Керил Флин (Caryl Flinn), која ће се послужити његовом тезом по којој је матерински глас истовремено и први модел задовољства, да звук/музика (са носталгијом коју носи), потиче из првобитне атмосфере (односно, из *звучне материце*). Она ће заступати психоаналитички став по коме звучно/музичко задовољство корен има у сећању на целину замишљену са мајчиним телом и, у том смислу, истаћи капацитет звука да активира поменути ментални регистар. Флинова се окреће и Ернсту Блоху (Ernest Bloch) и дискурсу утопије (Flinn 1992).

Радио-драма је најстарија област уметности радија. Њено рођење везано је за почетке редовних радијских програма, што сеже у двадесете године прошлог века (Ђирић 2005: 61–73). Поетика јој је најближа театарској из разлога преношења темељних поступака позоришта у домен звука: радиофонијски драмски текст се од позоришног разликује по дидаскалијама које се односе на аудитивне сугестије реализаторском тиму: редитељу, музичком уреднику, тон мајстору/дизајнеру звука,⁷ извођачима (глумцима, евентуално и музичким уметницима – уколико дати драмски предложак, односно, редитељ и/или музички уредник предвиђају њихово учешће). Основни посредници до публике/слушалаца јесу микрофон и систем радио-дифузије.

О игри као предуслову за радио-драмски контекст на занимљив начин сведочи име једне од серија Драмског програма Радио Београда (подразумева радио-драмске форме и намењена је емитовању на Другом програму Радио Београда): *Радио игра*⁸. Радио-драма је и музикална целина, самим тим што се „само чује и разуме”, односно, „има своје законитости које су паралелне са музичким, компатибилне са њима” (Stefanović 1981: 30). У коначном облику (у ком стиже до слушалаца), „због своје упадљиво садржајно-звучне структуре изразито је најближа музикалној, музичкој“ (Ibid).

Документарна и експериментална форма су нешто млађе области театра звука. Наиме, радио-драма може бити унапред припремљена и са

⁷ Ради се о истозначним терминима. Први, старији, у српски језик је уведен преузимањем из немачке терминологије, док други има порекло у енглеском језику и данас је све чешће у употреби. На картонима у звучном архиву и „кошулицама” за емитовање радио-драма Драмског програма Радио Београда и даље срећемо формулацију – тон мајстор.

⁸ Серија *Радио игра* подразумева целовечерње драме, али мањег обима од оних из серије *Радиотека* или *Велика сцена/Драма Другог програма*. Њени тематски жанрови су разноврсни. Опажамо, ипак, превласт оних драмских текстова који показују критички став према неком актуелном друштвеном проблему, чак и када се ради о делима сматраним класицима. Сродна је серији *Мала сцена* Драмског програма Радио Београда. Као примере из серије *Радио игра* навешћемо: Вернер Клиперт: *Тако говораше орангутан*, режија Дарко Татић (премијерно емитовано 1985); Анђело Беолко Руцанте: *Мушца*, режија Милош Јагодић (2001); Артур Шницлер: *Опроштајна вечера*, режија Петар Теслић (2006), Александар Новаковић: *Офанзива четири и по или како су Мирко и Славоко видели Тита први пут*, режија Саша Латиновић (2008); Владимир Ђурђевић: *Балада о Пишоњи и Жуги*, режија Саша Латиновић (2008); Иван Глишић: *Чизме слободе*, режија Зоран Рангелов (2009); Ива Брдар: *Водостање*, режија Марко Манојловић (2010).

пратећим ефектима и музиком директно емитована – онако како је и позоришна представа непосредно презентована аудиторијуму. Таква пракса била је и једина могућа у првим деценијама медија радија, из разлога непостојања уређаја намењених процесу монтаже. Насупрот томе, монтажа је предуслов продукционог следа у документарном и експерименталном жанру. Њихово рођење, дакле, није могуће пре изума магнетофона и магнетофонске траке. То, наравно, нису једине разлике.

Документарна радиофонијска форма као предложак поседује реални догађај (док радио-драма има литерарни повод), снимљен и путем монтаже уобличен у логичну целину структурисану – или разиграну – према креативним потребама/намерама аутора.⁹ Опет, музикалност документарне радиофонијске форме, баш као и радио-драме, оличена је у присуству музике која је и сама „лице у драми” (Stefanović 1981: 31). Другим речима, музика „преузима својства неког ненаписаног или латентно постојећег карактера. Музика преузима улогу тумача онога о чему се говори. Постаје лице, наратор, тумач, појављује се изненада усред текста или испред или иза њега” (Ibid). Музика тако постаје и протагониста игре јер „дозвољава да речени, глумљени, играни ток добије свој одјек, сенку, простор у коме се продужава размишљање о казаном или учињеном” (Ibid).

Експериментална радиофонијска форма одлази најдаље на плану игре, али и музикалности. Овде не постоје ограничења: језик наведеног простора театра звука јесте истовремено и најмузикалнији и најближи игри. Обрасци експерименталне форме радиофоније јесу аутентични музички облици који „свој израз заснивају на ауторском напору да (...) корпус звука организује по принципима музичког компоновања: ритам, мелодија, динамика, темпо и слично и да му да неки од музичких облика, рондо, фуга...” (Јокић 2000: 189). По речима Неде Деполо, једне од најизразитијих стваралачких личности српске радиофоније, „дословно се компонује у звуку” (Деполо 1999: 31). Експериментална форма уметности радија сматрана је радиофонијом у најужем смислу значења овог појма. Често

⁹ Примери документарних структура из домаће радиофонијске продукције (Драмског програма Радио Београда): Бода Марковић: *Мирсада – Изетов мост* (премијерно емитовано 1978); Марија Ђирић: *Између клавира и чеџбала – Оливера Турђевић* (2002); Владимир Поповић: *Бити позитиван* (2009); Зоран Стефановић: *Снег није бео – сликар Коста Хакман* (2009); Владимир Поповић: *О Ромима и Циганима* (2013).

ћемо чути да је под појмом радиофонија подразумеван управо експериментални облик театра звука. Срећемо је и под називом *радиофонијска музика*.¹⁰

Експериментална форма театра звука доноси нови вид изражајности, будући да, баш као и неки поступци савремене уметничке музике, трага за неискоришћеним облицима и изворима звука. Често је, с разлогом, поистовећивана са доменима конкретне и електронске, односно, електроакустичке музике, из разлога укључивања шума као музичког средства, али и због условљености технологијом.¹¹ Аутори експерименталних радиофонијских дела најчешће су и редитељи својих остварења: разрађујући полазну идеју, они је режирају/компонују све до обликовања коначне физиономије. Основни циљ ове радифонијске области је стварање нових звучних објеката чији су путеви креирања безбројни – што опет указује на игру. У том смислу, желимо да подвучемо да је серија, коју је пре три деценије конкретизовала редакција Драмског програма Радио Београда наменивши је експерименталним радиофонијским структурама, названа *Радионица звука*, што експлицитно сугерише истраживање, игру звуком. Ради се о својственој и рафинираној сарадњи: „Познат је феномен да се током снимања звучних експеримената сви реализатори, међусобно одабрани по сродности сензибилитета, готово заверенички сједињују у

¹⁰ Радиофонија, односно, експериментална радиофонијска форма, има и свој интернационално прихваћен назив, *Ars acoustica*.

¹¹ *Конкретна музика*, за разлику од традиционалне, не настаје озвучавањем знакова са нотног папира, већ снимањем најразличитијих звукова и шума из свакодневног живота или произведених на вештачки начин и потом снимљених и прерађених у циљу креирања нових звучних објеката. *Електронска музика*, опет, не узима природне/постојеће тонове и шуме него их производи помоћу електричних генератора који електричне таласе претварају у звучне фреквенције и потом их прерађују, трансформишући њихове основне особине. За разумевање конкретне и електронске музике битан је и појам електроакустичке музике. Простор електроакустичке музике јесте широка појава: обухвата све продукте композиционог рада који припадају музици, а у неком виду користе електронске уређаје. У ужем смислу, то је комбинација електронског и природног звука (Mikić 2007: 601–627). Владан Радовановић констатује да се електроакустичка музика, као термин, све чешће „примењује на звучне творевине у чијој једној фази настанка или читавом процесу суделују електронски уређаји помоћу којих се композиција фиксира, трансформише или у целости компонује. Тако схваћена, обухвата конкретну, електронску или компјутерску музику, мешану електронику и електронику уживо” (Radovanović 1988: 229). Укратко, конкретна и електронска музика функционишу као (под)врсте електроакустичке музике (Ibid, 230–231).

мистерији истраживања и откривања” (Малавразић 1999: 27).¹² И заиста је тако. Експерименталну форму театра звука није могуће стварати на другачији начин: сарадници се проналазе и остају удружени у својим подухватима неретко током деценија, а оно што их везује јесте сродност у приступу игри компоновања звучних, најчешће невербалних синтагми. Компоновање елемената полазног материјала открива нам, ипак, могуће – не и стриктне – подврсте експерименталне радиофонијске форме.

Експериментална форма радиофоније са дефинисаном фабулом подразумева јасно презентовану и путем звука разрађену причу унутар радиофонијског остварења, дату превасходно, не и искључиво, кроз невербалне аспекте звука: *експозицију, заплет, кулминацију, перипетију, расплет*. Њена примарна средства изражавања су све врсте звукова, односно, звучни ефекти и музика. У циљу излагања приче, по потреби се уводе вербална средства.¹³

У *прелазној експерименталној форми* сценарио постоји, али нема класичног заплета. Другим речима, такво радиофонијско дело обрађује неку тему, мада није дато кроз дефинисану фабулу, док су аудитивна средства иста као код претходног, експерименталног радиофонијског обрасца.¹⁴

И први и други поджанр експерименталне радиофонијске форме, међутим, могу бити разматрани као музика, односно, као извесна њена „програмска” подврста.

¹² Не значи, наравно, да експерименталне радиофонијске форме не срећемо и у другим серијама Драмског програма Радио Београда. Експерименталност може бити присутна практично у свим (радиофонијским) жанровима, у радио-драмским и документарним, у зависности од приступа реализаторског тима. Једна од науспелијих (експерименталних) радиофонијских композиција домаће продукције, *Оно мало чега се сећам* ауторке Иване Тришић и редитеља Дарка Татића (награђена 1982. године признањем *Prix Italia*), припада радио-драмској серији *Радио игра*. А управо Дарко Татић јесте уметник коме експерименталност стоји као темељно обележје целокупног ауторског/редитељског опуса.

¹³ Примери из домаће радиофонијске продукције (Драмског програма Радио Београда): Бода Марковић: *Литургија за једну обичну жену* (премијерно емитовано 1998); Марија Ђирић: *Проба оркестра* (2010); Бојан Воркапић: *Чобанска елегија* (2002); Александар Протић: *Кошмар једног дрвета* (2002).

¹⁴ Примери из домаће радиофонијске продукције (Драмски програм Радио Београда): Ивана Тришић: *Оно мало чега се сећам*, редитељ Дарко Татић (премијерно емитовано 1982); Вера Арсеновић: *Обичан мали грех* (1995); Јована Стефановић: *Пролеће је опет у нашем граду* (1999); Ивана Стефановић: *Песник у стакленој кутији* (премијерно изведено поводом Рођендана уметности, 17. јануара 2010).

Експериментална форма радиофоније као конкретна или електронска, односно, електроакустичка музика је најапстрактнија подврста експерименталне радиофонијске области. Аутор жељеној теми приступа по сопственом осећају или интуицији. То је најсубјективнији вид изражавања звуком/музиком. Веза конкретне/електронске/електроакустичке музике и радиофоније овде је најочигледнија, јер такво радиофонијско дело јесте и композиција из домена конкретне/електронске/електроакустичке музике. Ова радиофонијска форма, опет, не искључује ни употребу конвенционалних музичких средстава – коришћених на неконвенционалан начин. Вербална средства су практично искључена, осим у смислу своје звучне/музичке вредности.¹⁵

Уметница радиофоније, драматург и редитељ Мелина Пота Кољевић ће, штавише, експерименталну форму назвати радиофонијском музичком структуром, било да следи „структуру причања приче”, или да репрезентује „низ ауторових импресија, или обликовања одређеног затвореног света, конструкцију одређене уметничке стварности и атмосфере” (Пота-Кољевић 2012: 3). Разумевање театра звука као уметности музике, односно, презначавање/премештање на позицију сродне дисциплине, музике, јесте *ludus per se*. То нас – поново – упућује на експерименталну форму као игру исказивања ауторовог микро или макрокосмоса.

Поменули смо да игра коју претпоставља театар звука, осим реализације ауторове намере, укључује и читавање значења које даје слушалац. Анализираћемо зато неколико упечатљивих достигнућа игре и музикалности која припадају српској радиофонијској пракси. Примери преузети из серије *Радионица звука* Драмског програма Радио Београда (Радио-телевизије Србије), потврђују становиште по којем се успостављене категорије неретко међусобно прожимају, те да стриктну разделу, односно, сврставања, није увек могуће начинити.

Мало вечно језеро Владана Радовановића из 1984. године, добитник је награде *Gianfranco Zaffani*, на фестивалу *Prix Italia* исте године. *Мало вечно језеро* обрађује конкретну тему, тему сневана. То је музичко-поетско дело, на прагу електроакустичке музике, не и сасвим, јер аудитивну грађу, осим

¹⁵ Примери из домаће радиофонијске продукције (Драмског програма Радио Београда): Ивана Стефановић: *Посланица птица*, премијерно емитовано 1974; Арсеније Јовановић: *Ресавска пећина* (1977); Ивана Стефановић, *Дубоки До. Прича о звону. Метаморфозе* (дело премијерно изведено и емитовано поводом Рођендана уметности, 17. јануара 2011); Владан Радовановић, *Гласови Земљана* (дело премијерно изведено и емитовано поводом Рођендана уметности, 17. јануара 2014).

„говора” вокално-инструменталних, електронских, амбијенталних звукова и невербално третираног гласа, чини и разговетан вербални говор. Сам аутор инсистира на принципима *хиперполифоније*.¹⁶ Оно што чујемо јесте структура која одиста асоцира на блокове полифоних струјања погодних да „озвуче” сегментирање свести сневача који, кроз сан, успоставља паралелни живот. Ониричка природа Радовановићевог аудитивног текста учвршћена је комплементарним/контрапунктирајућим линијама цитата Баха, Моцарта, Бетовена и Стравинског, са аутоцитатима предпостојећих музичких дела (*Еволуција*, *Сонофа*, *Аудиоспацијал* и *Вокалинстра*) и записа сопствених снова: налазимо их у ауторовој књизи *Ноћник* (Радовановић 1972).

Метропола тишине – *Стари Рас* Иване Стефановић датира из 1992. године. Истовремено и прелазна и експериментална форма као конкретна музика, ова радиофонијска композиција јесте савремено здање давнашњих темеља. Ту лежи и (музичка) игра ауторке и њених сарадника (дизајнер звука Зоран Јерковић и чланови ансамбла Ренесанс). Прецизна фабула не постоји, пред слушаоцем су аудитивне асоцијације на основу којих је позван да по сопственом нахођењу одгонетне значење понуђеног садржаја/материјала. Могуће читање било би следеће: ауторка компонује или (ре)конструише слику умрле престонице кроз звуке тишине у којој она данас обитава (колико год се то чинило парадоксалним, тишина увек звучи). Као какав одбљесак прошлости, ослушкујемо фрагменте или фрактале некадашње музике и догађаја, удружене са ововременим звуковима сакупљеним/снимљеним на остацима Старог Раса. Они су можда одјек града самог? Звучи су, надаље, структурисани у складу са архитектоницом сакралног здања (уп. Медих 2012: 185–191). Постмодерна као исходиште ове радиофонијске композиције оличена је у цитатном поступку који се, с једне стране, односи на музику (рецимо, присуство *Путничке мелодије ноћу*, инструменталне традиционалне нумере интерпретиране на крављем рогу). С друге стране, постмодерна је присутна у деконструкцији традиционалне теме, односно, објекта – утихнуле престонице – и њеном постављању у нови контекст звучне игре која може бити тумачена и као музичка, али и књижевна форма – поема, а, према речима ауторке, „запис израња као

¹⁶ Радовановић структурише *Мало вечно језеро* принципом хиперполифоније, односно, полиструјности, што подразумева истовремено постојање више полифоно организованих музичких слојева, који и сами стоје у односу полифоно спрегнутих, међусобно независних гласова.

тајни рукопис исписан невидљивим мастилом, као отисак друге стране слика тишине” (Стефановић 2005: 19). Истовремено, ауторка констатује да покушај уграђивања фантазмагоричних слика у простор збирне слике света, у времену настанка наведеног дела, постаје утопија у сусрету са стварношћу: „Моји сарадници и ја, вођени уметничким нагоном, хтели смо да опипамо зидове рушевина стварне прошлости, а у том тренутку почеле су да настају рушевине нове историје. Била је то прва година рата у бившој Југославији. Тако је, између многих других права, одједном било нарушено и свето уметничково право на машту. Поништен је пут од метафоре до реалности” (Ibid).

Дизајнер звука и уметник радиофоније млађе генерације, Александар Протић, компоновао је *Кошмар једног дрвета* 2002. и исте године освојио награду *Prix Italia*. Ова радиофонијска игра, како је назива сам аутор (Протић 2005: 26), поседује фабулу и функционише као духовита, чак црнохуморна приповест о животном путу дрвета, по несрећи, стасалог у време напредне индустрије. Његов највећи кошмар јесте – човек. Музикалност Протићевог радиофонијског текста обезбеђена је ритмичком компонентом: изласком из „сколошке” средине и поступним умножавањем „идиличних” звукова којима се потом придружују и коначно превладавају они који стижу из фабрика. Музикалност опажамо и у невербалном, готово ономотопејном третману људског гласа – јер је и човек постао машина. Слушалац је одведен у просторе небулозних репетитивних предела који на први поглед/ослушкивање реферирају на популарне жанрове савремене музике, али се истински односе на звук хипертехнологије. Очекивано ламентирање над судбином некад зеленог и плусковима засутог стабла – или, у ширем смислу, умируће природе – изостаје, дрво је завршило као згужвани лист папира, малочас избачен из штампача...

Закључак

Експериментална форма радиофоније, као најмузикалнији или најразигранији домен театра звука, иако омеђен аудитивном природом, даје истовремено огромне слободе свом ствараоцу. За разлику од радио-драме и документарних радиофонијских облика, који су делимично унапред дефинисани литерарним или документарним предлошком, аутор експерименталних радиофонијских дела компоњује практично без ограничења, што недвосмислено говори о статусу ове врсте као игри *per se*.

Театар звука, извесно, не поседује популарност какву је стекао филм или уметнички обрасци везани за просторе телевизије.¹⁷ Радио је, дакле, медиј далеко скромнијих (финансијских) улагања, што је истовремено његова предност. Радиофонија је тако ослобођена императива стварања профита и окренута је својим темељним функцијама – игри звуком, односно, музикалности, што су услови њеног бивствовања.

Списак референци

Anzieu, Didier (1974) "L'enveloppe sonore de soi." *Revue française de psychanalyse* 37(1): 161–179.

Деполо, Неда (1999) *Горњи бездан звука*. Београд: Радио-телевизија Србије.

Јокић, Мирослав (2000) *Очаравање ува*. Београд: Академија уметности.

Јокић, Мирослав (2004) *Историја радиофоније. Прва епоха. Настанак радија 1877–1906*. Београд: Радио-телевизија Србије.

Малавразић, Ђорђе (1999) „Драма радио-драме и уметности уређивања.” У: Неда Деполо (ур.), *Горњи бездан звука*. Београд: Радио-телевизија Србије, 7–39.

McLuhan, Marshall (2001) *Understanding Media (The Extensions of Man)*. Cambridge, MA/ London: The MIT Press.

Микић, Весна (2007) „Електроакустичка музика/техномузика”. У: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 601–627.

Медић, Милена (2012) „Тајанствени језик *Метрополе тишине*: Радиофонијска поема Иване Стефановић.” У: Валерија Каначки и Сања Пајић (ур.), *Језик музике. Музика и религија. Реч и слика. Иконографија и иконографски метод – теорија и пракса*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 185–191.

Пота-Кољевић, Мелина (2012) „Подела радиофонских драмских структура у формалном смислу.” Скрипта за предмет *Радио режија* Академије уметности у Новом Саду, рукопис.

Протић, Александар (2005) „О делу.” У: Предраг Стаменковић (ур.) *20 година Радионице звука Драмског програма Радио Београда* (програмска књижица). Београд: Драмски програм Радио Београда, Радио-телевизија Србије, 26.

¹⁷ Живимо у доба превласти визуелне културе, те су и теоријска промишљања театра звука сразмерно мање бројна него она која се односе на домен седме уметности или телевизијских уметничких форми.

- Радовановић, Владан (1972) *Ноћник*. Београд: Полит.
- Radovanović, Vladan (1988) „Rečnik elektroakustičke muzike”. *Delo* XXXIV(12): 229–233.
- Rosolato, Guy (1974) “La voix: entre corps et langage.” *Revue française de psychoanalyse* 38: 75–94.
- Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana University Press.
- Spande, Robert (1996), “The Three Regimes: A Theory of Film Music.” <http://www.robertspande.com/media/filmmusic.pdf>.
- Stefanović, Ivana (1981) „Uloga muzike u radio-drami.” *Teorija i praksa* 22: 30–36.
- Стефановић, Ивана (2005) „О делу.“ У: Предраг Стаменковић (ур.), *20 година Радионице звука Драмског програма Радио Београда* (програмска књижица). Београд: Драмски програм Радио Београда, Радио-телевизија Србије, 18–19.
- Ђирић, Марија (2005) „Осма уметност: први кораци радиофоније.“ *Нови звук* 25: 61–73.
- Flinn, Caryl (1992) *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Heraklit (2001) *Fragmenti*. Nova Pazova: Bonart.
- Welsch, Wolfgang (1997) *Undoing Aesthetics*. London: SAGE Publications.
- Chion, Michel (1985) *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers de cinema/Editions de l'Etoile.

Marija Ćirić

Play and musicality as preconditions of radiophonySummary

In this article I consider *play* and *musicality* as preconditions of *radiophony*; I analyse numerous examples of Serbian radiophonic practice. Radiophony is an art born within the medium of radio. Radiophony is thus an art of sound, it creates sound and lives through its acoustic body. The fact that it has no visual dimension is not a handicap – on the contrary, it opens up a much wider space to sound play and music, which constitute the core components of radiophonic language. This means that we can understand play and music/musicality as preconditions for a radiophonic creation. Play and musicality relate to the creative act of a radiophonic artist, however they also impact on the acts of perception and reception by loading them with meaning, which is done by the listener.

Radiophony should not be equaled with the notion of broadcasting, although they have some points in common. Broadcasting relates to transmission of sound by electromagnetic waves, while radiophony is an art created within the specific space given to sound. The art of radio implies three widely set genre domains, which pervade each other more and more often. These genre domains are: radio drama, documentary and experimental radiophonic form.

The experimental radiophonic form reaches the furthest in terms of both play and musicality. There are no limitations: its language is simultaneously the most musical and the closest to play. The experimental form in theatre of sound brings forth new ways of expression, as it searches for unused sound forms and sources, as well as some styles of contemporary art music. It is often – and with a good reason – identified with concrete music and electronic or electro-acoustic music, because it includes noise as its constitutive element, and it is dependent on technology. The basic goal of this radiophonic domain is the making of new sound objects, with countless creative possibilities – which also hints at play. Composing the starting material elements reveals us the possible – but not strict – varieties of experimental radiophonic forms, which include: experimental radiophonic form with defined plot, transitional experimental radiophonic form and experimental radiophonic form as concrete or electronic/electro-acoustic music.

Key words: radiophony, radio, play, musicality, experimental radiophonic form

Ана Котевска

Компоновање звучних отисака градова

Примери из радиофонског стваралаштва Иване Стефановић

Апстракт

После покушаја да осветлим кратак – а динамичан – развој радиофонске уметности, новог жанра који је, од својих почетака (1948), био подложен концептуалним и терминолошким променама и редифиницијама, бавићу се радиофонским опусом Иване Стефановић (1948) – значајним сегментом стваралаштва ове композиторке, а посебно оном линијом која се односи на компоновање звучних отисака градова. Од 1989. тачније од премијерног емитовања радиофонског дела *Lingua/Phonia/Patria*, копродукције *Радионице звука* Радио Београда и *Horspiel* студија WDR из Келна, може се говорити о новој, ангажованој, у међународним размерама признатој стваралачкој фази Иване Стефановић, која траје и данас и коју бих описала као вид синтезе и равнотеже њених усвојених знања, уметничког и интелектуалног интегритета. Ова фаза у њеном стваралаштву се, парадоксално, поклопила са почетком дезинтеграције основних цивилизацијских вредности на тлу Југославије. Током наредне две деценије, настала су дела посвећена градовима, у којима се поетизација и проблематизација међусобно укрштају и допуњују, не супротстављајући се једна другој. Иако се односи између поетског и ангажованог мењају у различитим друштвеним и политичким контекстима, може се рећи да у досадашњем стваралаштву Иване Стефановић претеже поетски или, пре, хуманистички поемски став.

Кључне речи: Радио Београд, радиофонско стваралаштво, музика за радио, звучни отисци, градови, поетизација, проблематизација

Радио Београд и уметност радиофоније

Моја полазна замисао била је да представим резултате компоновања звучних отисака градова, што представља мали, али изузетно продуктиван и креативан тематски сегмент радиофонске продукције, захваљујући чијим резултатима је Радио Београд стекао реноме у међународним оквирима. Међутим, нисам успела да избегнем поновно промишљање историјата радиофоније и питања везаних за термилошку и суштинску сферу радиофонских уметничких жанрова, нити контекстуализацију теме у ширим политичким и идеолошким оквирима које сматрам битним. Тако предочавам лабаво монтиран и фрагментаризован колаж из пера једног, истовремено, *инсајдера* и *аутсајдера*, како себе дефинишем када је реч о медију радија и музичко-радиофонском жанру.

Радиофонске композиције, радиофонијска музика, Арс акустика, арт радио, писање звуком, радиофонско музичко (Radovanović 1979) – различити су називи једне специфичне уметничке праксе која се потврђивала и остваривала током последње четири деценије, а да њен термилошки корпус још флукутира као на самом почетку.

У низу покушаја ближег одређивања *радиофонско музичког*, које сам проналазила и бележила током година, определила сам се за модификовану дефиницију Клауса Шенинга (Klaus Schöning), руководиоца Студија за акустичку уметност Западнонемачког радија [Westdeutscher Rundfunk, *abk.* WDR] као најобухватнију:

Акустичка уметност представља симбиозу лингвистичко-звучних светова и звучну организацију уз помоћ електронске технике. Њено сензитивно ухо је микрофон; њени медији за снимање су аудио трака, касете, плоче, микрочипови; звучници су њена уста преко којих говори; једна од њених утопија је соба за слушање, доступна свима: радио.

С обзиром на то да, услед ограниченог обима овог текста, нећу наводити све изворе којима сам се служила, наглашавам да се, у намери да останем што ближе природи медија, у раду – осим неколико изузетака – позивам на јавна предавања и трибине, радијске и телевизијске емисије и филмове, које сам, у фрагментима, бележила током година; затим, на доступне архиве Западнонемачког, Аустријског, Француског и Канадског радија и ТВ канала *Арте*, као и на излагања Иване Стефановић на скуповима

посвећеним уметности радија: 1993. у Бечу на симпозијуму *Art in the public data-space* (тема *Односи композитора и радиофонског дела у оквиру јавног радија*) и 1994. у Студеници на Летњој духовној академији.

Будући да музика, по дефиницији, испуњава најмање 60–70% укупних програма јавних радија, што одговара процентима које вода заузима у људском телу, не изненађује чињеница да је уређивачка политика Радио Београда, често под критичком лупом јавности, од његових почетака (тј. од тридесетих година XX века), обраћала посебну пажњу на статус музике и музичког стваралаштва. Као млади, модерни и покретни медиј, радио се од оснивања идентификовао са актуелним тенденцијама, настојећи не само да реактивно прати, већ и да иницира промене у култури и уметности, упоредо са усвајањем технолошких иновација. У специфичној политичкој и идеолошкој клими СФР Југославије, Радио Београд, односно поједини делови његових програма културе, од средине шездесетих година прошлог века развијали су се, попут острва слободног изражавања, у складу са станицама западноевропских метропола, сарађујући са њима и пратећи њихов све убрзанији темпо. Могло би се поједностављено рећи да је уметнички програм Трећег програма, те и сарадници у том делу програма, имао „дозвољену аутономију”, која се ширила на остале културне редакције, док је информативни програм остајао у другој временској, идеолошкој и политичкој зони радија као средства пропаганде.

Из крила унапређиваног, константно развијаног драмског програма, крајем шездесетих година почела је да се афирмише експериментална музичка линија, која је озваничена 1972. године, отварањем Електронског студија Радио Београда повереног Владану Радовановићу, да би се 1985. године, по угледу на сличне организационе структуре у Француском, Аустријском и Немачком радију, те актуелне тенденције и њихови носиоци нашли заједно у оквиру новоосноване *Радионице звука*, релативно самосталне „јединице” Драмског програма, са Иваном Стефановић као првим уредником. Не сећам се да ли је ова, тада веома смела, замисао прихваћена консензусом, али сам сигурна да није наишла на неке веће отпоре, управо зато што су све креативне претпоставке за њено покретање већ биле артикулисане. Данас можемо са сигурношћу да кажемо да се област радиофонско музичког, од краја шездесетих до средине деведесетих година XX века, кретала узлазном линијом, интегрисана у специфичну радиофонску интернационалу, али и да је била компетитивна, обезбеђујући реноме не само Радио Београду, већ и Југословенској радио-

телевизији у целини. О томе сведочи преко 200 реализованих остварења, као и бројна признања на међународним такмичењима и смотрама¹ која, упркос политичким и економским кризама, ратовима и санкцијама, захваљујући креативним појединцима и даље повремено стижу. Почетак сажимања активности и домета *Радионице звука* не поклапа се само са тешким периодом распада Југославије, већ коинцидира и са првим знацима западноевропске кризе, када јавне радио станице почињу да губе на значају као родна места иновација и прогресивно остају без финансијске подршке за одрживост уметничких ансамбала и пројеката. То је и време технолошке револуције која омогућава отварање приватних студија и кућних продукција, без институционалних оквира.

Истраживање, испитивање, играње и поигравање свим параметрима звука, по свој прилици латентни природи самог медија, настављени су и у послератном периоду, у оквиру радио-драмских и документарних остварења, у којима су савремени наративи, у рукама амбициозних и музикалних редитеља, наметали све сложеније радиофонске поступке и отварали креативни простор музичким сарадницима и сниматељима. Ово је, пак, убрзо довело до неговања профила музичког аутора и тон-мајстора, односно дизајнера звука, који су озваничени и у систематизацијама радних места. Током заједничког, временски дугог, исцрпљујућег, углавном ноћног студијског рада на монтажи, тешко замисливог у данашњим императивима „исплативости” и „одрживости”, формирали су се креативни тимови око редитеља попут Дарка Татића, Наде Бјелогрлић, Пита Теслића, Слободана Марковића. Ови ствараоци отварали су просторе слободе за звучна истраживања и подстицајно деловали на тада младе музичаре, пре свега композиторе, попут Иване Стефановић, али и музикологе посебних сензибилитета и афинитета за проширене медије, попут Иване Тришић, Јасмине Зеџ и Марије Ковач, које су се спорадично – али успешно – огледале у радиофонији. Ништа од тог успеха не би било могуће да није било тон-мајстора, са „родоначелником” Марјаном Радојчићем, око кога су расли и израсли Петар Марић, Зоран Јерковић и Бобан Станковић, потписници највећег броја награђиваних остварења. Разуме се да није била реч о спонтаним процесима, већ о недеklarисаној,

¹ Од 9 награда *Prix Italia*, колико је (до 2002. године) добио Радио Београд, пет је додељено делима са музичким предзнаком: *Стећци* (1971) и *Ресавска пећина* (1977) Арсенија Јовановића, *Оно мало чега се сећам* (1983) Дарка Татића и Иване Тришић, те *Мало вечно језеро* (1984) Владана Радовановића (Ћирић 2005: 70).

прећутно договореној политици „отварања”, чији су главни заговорници, пре свих, били Александар Ацковић и Гојко Милетић.

Сасвим издвојено место у овим процесима заузима Арсеније Јовановић (рођен 1932), редитељ и радијски стваралац који је, у подстицајном окружењу, први искорачио изван граница утврђених вокација, специјализација и жанрова у невербалне радиофонске просторе који су му, у европском контексту, обезбедили и специфично „звање”: *radio art composer* или *audio art composer*. У том међупростору са несмањеним убеђењем ради од 1977. године, када је, у симбиози са Зораном Јерковићем, потписао *Ресавску пећину*,² вероватно најпознатије и најчешће емитовано овдашње радиофонско остварење, пре свега захваљујући телевизијском филму, реализованом годину дана касније. Јовановић се недавно вратио својим раним фасцинацијама, те у Хрватској, где живи од деведесетих година прошлог века, реализује трилогију *Пећине и тунели*.

Његова *Метропола Београд* [Metropolis Beograd] из 1987. године, наруџбина Студија акустичне уметности Западнонемачког радија и прва копродукција остварена са *Радионицом звука*, посебно је важна за моју тему звучних отисака градова. Био је то значајан датум не само за драмски програм и *Радионицу звука*, већ и за Радио Београд, који је постао равноправан учесник и пожељни партнер у реализовању шест година раније покренуте серије *Metropolis* која је, од европске, убрзо нарасла до глобалних димензија. Посвећен звучним потенцијалима мегаполиса, пројекат Клауса Шенинга убрзано се развијао и ширио упоредо са технолошким развојем, остављајући неограничену слободу ауторима од којих је наручивао дела.

Не треба заборавити да, иза несумњиве оригиналности и монументалности серије *Metropolis*, не вибрира само фасцинација могућностима поигравања „лингвистичко-звучним световима и звучном организацијом електронским средствима”, како је то дефинисао њен демијург Клаус Шенинг, већ вибрира и мноштво отисака градова расутих у визуелним уметностима XX века (које лако препознајемо), али и оних литерарних, који се ређе помињу: од поетско-философских симбола Гастона Башлара – „градови су бучна мора” (Bachelard 1958) – и имагинарних, метафоричних градова Итала Калвина (Calvino 1996), преко, у реалности утемељених, савезништва уметности и науке Анрија Лефевбра (Lefebvre 1968: 1974), до утопијских и футуристичких димензија Ервина Панофског (Erwin

² Награда *Premio ondas*, Барселона, 1977.

Panofsky). За разлику од Башлара и Калвина, који су поетизовали појам урбанитета, Лефеввр и Панофски су проблематизовали и поткопавали његове утврђене идеолошке статусе. Кругу аутора који су на нове начине промишљали појам урбанитета, стварајући тиме и погодну климу за уздицање радиофонских градова, свакако треба додати и Богдана Богдановића (Bogdanović 1976). Међу незаобилазним изворима *Метрополиса* су Рутманови (Walter Ruttmann) лаки радиофонски урбани комади из Берлина 1930. године, који као да наговештавају пола столећа касније покренуту серију Западно-немачког радија и подсећају нас на обавезу да стално изнова преиспитујемо значење, смисао и датум иновација.

Прву радиофонску метрополу *La ville – Die Stadt* за WDR обликовао је 1985. Пјер Анри (Pierre Henry, 1927), који је 1948. године са Пјером Шефером (Pierre Schaeffer) и групом истомишљеника, *Концертом шума* [Concerts des bruits] у оквиру Француског радија покренуо „лавину” конкретне музике, која је у великој мери утицала на формирање нових жанрова. Анри, који и данас истражује нове звуке занатским путем, упркос новим технологијама, већ 1958. радикализује своје становиште и напушта институционално бављење музиком, оснивајући први приватни студио на свету.

„Мој рад са звуцима је уметност избора, узимам радије један него други, а они које сам изабрао постају магнет за оно што ће се даље догађати... звуке које сам изабрао спајам као што бих парче вунице у једној боји повезивао са дугим, одговарајућим... Звуци су живи јер су део мене, мог живљења, а постају утолико живљи уколико су удаљенији од свог изворног контекста” (Darmon and Mallet 2007).

Овако гласе координате којима Анри, наглашено непретенциозно, обележава заправо „територију без граница”, којом се користи као гигантским инструментаријумом. Наглашавам ових неколико извода из Анријеве поетике као могуће паралеле са радиофонским музичким постулатима Иване Стефановић.

Године 1987, Американац Бил Фонтана (Bill Fontana), који себе назива скулптором звука, остварио је у односу на Анријев „занатски бруитизам” огроман технолошки скок, успостављајући сателитском везом звучни мост између Сан Франциска и Келна, чије је отиске, у реалном времену, обликовао из студија у Келну. Приближивши два града, односно два континента, еволутивном лучном формом – мостом, хармонизовао је њихове

различите звучне амбијенте у једносатну композицију сложених микро и макро структура, апстрактног резултата који не препознаје специфичности градова, барем на оно једно неповратно, како би рекао Владан Радовановић, *црверзибилно слушање* (Radovanović 1979). У прихватању тог интерконтиненталног премошћавања путем радио-таласа 31. маја 1987. године учествовао је, поред јавних радио станица Шведске, Аустрије и Француске, и Други програм Радио Београда који је, на иницијативу *Радионице звука*, у реалном времену преузео ову, тада технолошки иновативну и фасцинантну, демонстрацију радиофоније. Овом звучном спектаклу (који су преузели и Радио Сарајево и Радио Нови Сад), претходило је уводно излагање Иване Стефановић, са коментарима Владимира Ајдачића, Весне Крмпотић и Ратка Божовића (Јовановић 1987).

У односу на овај и касније, скупе интерконтиненталне радиофонске пројекте (попут оног под називом *Sound Drifting – Graz – Linz – Melbourne – Weimar*), *Метропола Београд* Арсенија Јовановића звучи као конкретан, постизован и непосредан, скоро документаристички одговор на постављени задатак. Уз подршку тон-мајстора Зорана Јерковића, Јовановић излаже дводимензионални, рафинирани звучни отисак града од довршених, али оспољених, препознатљивих звучних симбола и амбијентата, колажно третираних и повезаних по принципу контраста. Звучне минијатуре река и улица, кафане и цркве, стадиона и концертних простора, виртуозно проткане цитатима са песмама „југословенског” карактера, или фрагментима политичких говора тог времена. творе јасну форму велике комуникативности и упечатљивости, уз ризик да ће поједини, данас већ „историјски” цитати, изгубити значење у блиској будућности.

Радиофонска остварења Иване Стефановић

Ивана Стефановић је рођена 1948, случајно и симболично исте године када и конкретна музика. Специфична, дубоко проживљена, истраживањима звука и тишине прожета супстанца њене музике, радозналост за звучни, односно, музички и музикални театрализовани тоталитет света, богата асоцијативност, надграђивани су и развијани од 1972. године, најпре у класичном студију Радио Београда, а затим и на Институту за истраживање и координацију акустика/музика (IRCAM) у Паризу, где је боравила у два наврата, 1979. и 1981. године и радила са Винком Глобокаром и Жилбером Амијем (Gilbert Ami).

Од 1974. године, када у студију, на основу „лексикона” птичјег певања настаје свита *Посланица птица*,³ па до данас, дакле пуних четрдесет година, дела записана класичним композиционим средствима и она писана звуком („музика за траку”, како их именује), кохабитирају у сагласности једна са другима, без видљивих граница у начинима изражавања и избору жанрова, осим на нивоу комуникације, знатно већег степена када су у питању радиофонска дела.

Од премијерног емитовања радиофонског дела *Lingua/Phonia/Patria* (1989),⁴ у којем се музичким средствима (нпр. распадањем мотива) деконструише лингвистичка сложеност земље која је на путу да нестане, у њеном радиофонском опусу, попут скривене тематске линије, промичу звучни отисци градова, који различитим звучним, поетским и поетичким еманацијама сведоче о полифонији композиторског, етичког и естетичког истраживања и ангажовања. Иако ће се релације и пропорције између поетског и ангажованог мењати и варирати у зависности од друштвених и политичких контекста, може се рећи да у досадашњем стваралаштву Иване Стефановић претеже поетски или, пре, хуманистички поемски став. Тако *Метропола тишине Стари Рас* (1992), коју ауторка означава као „радиофонску поему”, плута на радио таласима између амбијенталних звукова и импровизација ансамбла Ренесанс снимљеним на археолошким остацима некадашње метрополе, да би завршила у крешенду бујице и лавине камења, којом као да се сугерише ново разарање на помолу.

Lacrimosa (1993) заснована је на документарним звучним објектима грађанског рата и егзодуса који су раздвајали и спајали Сарајево и Београд, наспрам којих је постављено огледало у којем се распрскавају фрагменти различитих реквијема и сефардских песама. ...*На путу по земљи камена*, сниман у Јеревану и остварен у студијама Радио Београда 2000. и *Први источни сан*, пејсаж за траку, припреман у Дамаску, а „компонован” 2006. у Бечу, у студијама Кунст Радија, нису само звучне белешке из најстаријих и данас живих урбаних насеља, већ, пре свега, археолошки рад микрофоном и екуменски уметнички и интелектуалистички утопијски став – или сан, далеко од игре и анегдотског егзотизма.

У последњем радиофонском остварењу из 2012. године, *Истина, није, истина...* *Крлежини снови*, у продукцији *Радионице звука* и Културног центра

³ Награда *Prix Monaco* 1974. године.

⁴ Копродукција *Радионице звука* Радио Београда и *Horspiel* студија WDR.

Београда, упоредо са доминантним наративом уроњеним у снове, које је Крлежа бележио у својим дневницима, управо евокативни звучни отисци Београда сугеришу просторе сна и чине га могућим.

Посебно ћу се задржати на Старом Расу и Дамаску, радиофонским градовима који флагрантно стоје наспрам доминантно глобалистичке интонације, иначе међусобно веома различитих радиофонских остварења из серије *Метрополис* и који ми се чине парадигматичним, не само за радиофонско, већ за укупно стваралаштво Иване Стефановић. У *Метрополи тишине*, она користи институцију поруџбине за још једно испитивање сопствених личних преокупација и могућности, да би испитала и „ухватила” отиске евентуалних скривених звучних меморија, који су могли остати утиснути у археолошке остатке некадашњег града. Дакле, реч је пре о тешким питањима, која подразумевају ризик, него о уметничком одговору на задатак постављен наруџбином из Западнонемачког радија.

Снимајући у Санџаку, у више наврата, сама или са Зораном Јерковићем, најразличитије звуке природе и стварног свакодневног живота, који се наставља око тек симболично сачуваних или откопаних остатака некадашње престонице; каптирајући музицирање чланова ансамбла Ренесанс, распоређених у истим екстеријерима, који се повремено и случајно надмећу са природним елементима или птицама; хватајући звоњаву споља и тишину ентеријера оближњих цркава и манастира, Ивана Стефановић је, уместо „документарне грађе”, добила звучни лексикон топлих и хладних, гласних и тихих сведока (како их је сама именовала у поводу *Првог источног сна*) једног суженог локалитета, који су, тек као уцелињени, испољили своје музичке вредности и универзална значења. Брижљива селекција и процес „компоновања” овог материјала резултирали су експресивном, слојевитом композицијом разуђене фактуре и прогресивно нарастајуће форме која се, вођена логиком звука, а не логиком нарације, завршава рушилачком кодом (односно, пролећном бујицом која се, игром случаја, обрушила током једног снимања), а која је 1992. године, не само на простору ратом захваћеног „региона”, била учитавана као најаву нових рушења.

Мислим да бисмо, слушајући завршне заглашујуће минуте *Метрополи тишине* и евоцирајући њене могуће визуелне пандане, могли да дотакнемо и питање огромног распона и диспаритета примарно аудитивне и примарно визуелне културе, на које данас, уроњени у агресивну доминацију ове друге, често заборављамо.

Први источни сан носи поднаслов „пејаж за траку”, који доживљавам као неодговарајући еуфемизам за полифони есеј о утопијском сапостојању непомирљивих светова, који евентуално може да оствари само сневач у тренутку буђења. У чињеници да је дело саздано на строгом селектовању четрдесетак звучних „сведока” мултикултурне прошлости Дамаска које је, у највећем броју случајева, снимала сама ауторка у небезбедним условима, који су могли бити тумачени као задирање у приватност и табуиране сфере, поново искрсавају поменуте категорије као што су ризик, истраживање, занатски проседе.

Кроз еволутивну форму, која се „враћа крају који наликује почетку” (Genon 1998), у којој влада источњачко одсуство симетрије, постмодернистички процесуирано, наслојавају се фрагменти сна о симултаним трајањима и кохабитацији различитих епоха, монотеистичких религија и примарног духовног супстрата, који звуче могуће, упркос болном пропадању материјалног. Као звучни еквивалент примордијалне духовности, која смирује конфликте, почетак, крај и ток композиције наглашени су потмулим, подземним звуком врења (који је, заправо, аугментирани снимак наргиља). Између тих отисака архетипског карактера, смењују се, великом брзином, контрастне микроситуације, као што су полиритмички одсеци, засновани на раду са звуцима из занатских радионица у суку, или, са ивице чујности ухваћени, амбијентални звуци различитих богомоља...

Ту раскошну средишњу спиралу дела Ивана Стефановић зауставља на два кулминациона платоа: најпре у првој трећини свог двадесетпетоминутног дела излаже сукобљавање различитих језичких идиома, затим следи одсек који се у крешенду пење до крика, да би у последњој трећини, у виртуозном вртлогу, наслојавала, попут „комадића вуница” Пјера Анрија, певане молитве и химне различитих богослужења (сиријачког, арамејског, исламског, католичког, православног, маронитског, јеврејског), чија је једина заједничка спона: *једначење по музичкој експресивности*. То јединство мноштва (попут прве монотеистичке „обећане земље”), вид нове религиофоније која је, пре свега, похвала музици, брзо се окончава, будући да ауторка у овом делу, уздржаније него обично, експлоатише своја „звучна открића”. Поново смо у реалном звучном свету, поручује глас мујезина, док шум „подземне воде” у наргиљама подсећа да је свет на који смо осуђени, у хијерархији ауторке, нижи него шум времена и сан.

Епилог

Ивана Стефановић је принудно „отишла” из Радио Београда 1991. године, у тренутку када је постајало јасно да се, из „стуба културног развоја”, радио све брже и убедљивије презначава у средство ратне пропаганде и говора мржње.

Списак референци

- Bachelard, Gaston (1958) *La poétique de l'espace*. Paris: Presse universitaire de France.
- Bogdanović, Bogdan (1976) *Urbs & logos: ogledi iz simbologije gradova*. Niš: Gradina.
- Calvino, Italo (1996) *Les villes invisibles*. Paris: Seuil.
- Darmon, Éric and Malet, Franck (2007) *Pierre Henry. The art of sounds*. DVD Arte, 2007.
- Genon, Rene (1998) *Simbolika krsta*. Čačak: Gradac.
- Јовановић, Р. В. (1987) „Сусрет за будућност.” *Политика*, 17. јун 1987.
- Lefèbvre, Henry (1968) *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos.
- Lefèbvre, Henry (1974) *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Radovanović, Vladan (1979) „Muzika za radio i prelazni radiofonski oblici.” *Treći program* 42(III): 35–39.
- Ћирић, Марија (2005) „Осма уметност: први кораци радиофоније.” *Нови звук* 25: 61–73.

Ana Kotevska

Composing the sound prints of the cities

Examples from the radiophonic oeuvre of Ivana Stefanović

Summary

After an attempt to reflect on a brief but dynamic development of the radiophonic art, the genre that had been subject to conceptual and terminological changes and redefinitions since its inception in 1948, I focus on the radiophonic oeuvre by a contemporary Serbian composer Ivana Stefanović, also born in 1948. Radiophonic art is one of the most important parts of her oeuvre, in particular its segment which is related to composing the sound prints of the cities.

As an urban media that developed in parallel with the demographic explosion of European capital cities, since its very beginnings radio gathered together contemporary music creators interested in technological innovations such as the totality of sound sources (P. Schaeffer) and/or collage modelling of sound objects (P. Boulez); the creators who captured, modified, transposed, commented on the urban soundscapes and created radio music. On the other hand, the new discourse of philosophy and literature gave birth to various ideas on the cities, ranging from Gaston Bachelard's poetic/philosophical symbols ("the cities are the seas of sound") and Italo Calvino's imaginary, metaphorical cities, via Henry Lefebvre's quests for an alliance of art and science rooted in reality (*Le droit à la ville*) to Erwin Panofsky's utopian and futuristic dimensions. While the first two authors poeticised the notion of urban life, the other two problematised and undermined its firm ideological statuses.

Since the 1989 premiere of Ivana Stefanović's radiophonic work *Lingua/Phonia/Patria* (a co-production between Radio Belgrade and Horspiel Studio of the WDR), we may speak of the composer's new, socially engaged, internationally recognised creative phase, which has lasted until today and which can be described as a synthesis and equilibrium of her knowledge, artistic and intellectual integrity – which, paradoxically, coincided with the beginning of the disintegration of the basic civilised values in the former Yugoslavia. During the next two decades, she created pieces dedicated to cities, in which the poetisation and the problematisation are mutually intertwined and complemented, rather than confronted. Although the relations between the poetic and the socially

engaged change in different social and political contexts, one may observe that the poetic, or rather humanistic poem-like attitude prevails in Ivana Stefanović's oeuvre. Hence the work *Metropolis of Silence – Old Ras* (1992), designated by the composer as a “radiophonic poem”, floats on radio waves among the ambient sounds and the improvisations by the instrumental ensemble *Renesans* [Renaissance], recorded at the archeological remains of the ancient Serbian capital Ras, and ends with a crescendo of the flood and landslide of rocks, which hints at the imminent destruction. The basic documentary sound material for Ivana Stefanović's radiophonic poem *Lacrimosa* (1993) contains the sounds of the civil war and the exodus, which then separated and joined together the cities of Sarajevo and Belgrade; these sounds of war are reflected in a “sound mirror” created out of fragments of various requiems.

Two works from the 2000s, *Traveling the Land of Rocks*, recorded in Yerevan and produced in the Radio Belgrade studios in 2000, and *The First Eastern Dream*, created in 2006 and tied to Damascus, contain the traveler's sound depictions of some of the oldest yet still vibrant urban settlements. However, an even more important layer of these works is a web of both loud and quiet “sound witnesses”, i.e. actual sound prints and quotations of various religious rites; this layer is heard as an universal and ecumenist artistic and intellectual statement, rather than the artist's free play with the “exotic” sounds recorded at these two ancient capitals.

Key words: Radio Belgrade, the art of radiophony, music for radio, sound prints, cities, poetisation, problematisation

Програмске концепције

Снежана Николајевић

Садејство текста и музике као основа драматургије музичких емисија Радио Београда

Апстракт

У медијском простору музика се појављује у три вида: као пратећи елемент разних садржаја, као сегмент у емисијама мозаичне тематске структуре и као једини, или примарни, елемент у музичким емисијама. У фокусу мог разматрања биће последња наведена категорија. Наиме, порука једне музичке емисија зависи колико од избора и следа музике, толико и од текста који прати музику и који са њом гради драматуршку целину.

У тежњи да остваре образовну улогу програма и да, у исто време, популаришу уметничку музику, музички посленици у Радио Београду су се увек трудили да профилирају различите типове емисија у којима се, у садејству текста и музике, исказују обе ове намере. Текст може бити презентован кроз разне новинарске форме, као што су вест, проширена вест, интервју, чланак, коментар, приказ, најава, изјава; а његова садржина, комбинована са музичком садржином, треба да пласира одређену идеју аутора и да пружи могућност слушаоцима да је, што лакше, усвоје.

Будући да је, у процесу едукације, познат профил слушалаца којима се аутор обраћа, а у процесу популаризације аудиторијум, углавном, није дефинисан, текст треба да садржи погодну комбинацију пажљиво одабраних елемената који потичу из разних домена – од историје и теорије музике, до анегдотских и илустративних детаља – који ће слушаоцима пружити могућност да стекну нова сазнања, или да продубе већ стечена. Једном речју, да музику, коју текст наговештава и прати – схвате, прихвате и осете.

Кључне речи: Радио Београд, емисија, драматургија, музика, текст

Увод

Од тренутка када је радио постао средство масовне комуникације, дакле, непосредно после Првог светског рата, било је јасно да ће у његовом програму музика заузимати значајно место и огроман простор у разним својим видовима – као пратећи елемент, или као посебан сегмент, у емисијама ванмузичког садржаја; као превасходни или једини елемент у музичким емисијама; па и као кохезиони елемент, којим се повезују делови целог радијског програма. Међутим, треба одмах рећи да музика, без икаквог текста, не би могла да опстане у програму, јер је текст присутан и у емисијама које дају врло штуре информације о музици која се изводи; сама најава и одјава једног дела, у којој се наводе име композитора, назив дела и имена извођача, представљају одређен текст. Међутим, како је радио увек био и једно од најзначајнијих средстава популарисања музике, музички посленици су, стварајући програм, изналазили и осмишљавали различите типове текстова, којима су се пре, после, или за време извођења музике, обрађали слушаоцима.

Постоји једна необична чињеница: ма колико да је музичка пракса на радију развијена, разграната и разноврсна, теоријска мисао о музици на радију је релативно скромна. Теоретичари медија су се бавили углавном социолошким аспектима, испитујући однос радија према аудиторијуму, а сами музичари, који су стварали програм, нису имали жеље – а можда ни склоности – да теоријски уобличи сопствену праксу. Због тога је она њима увек била „подразумевајућа”, а свима ван њихове уске професије – остала непозната. Покушали бисмо због тога да, овим текстом, ту живу и развијену праксу систематизујемо у једном њеном сегменту: на плану односа између музике и текста.

Пракса

За продор једне ауторске и уредничке идеје, за успех једне музичке емисије, текст је значајан исто колико и музичка драматургија. Природно, музика је у средишту пажње, те сав текст око ње треба да фокусира слушаоце на њу – дакле, да им приближи музику. Управо у конципирању садржине текста уочавају се различити ставови аутора. Наиме, искрсава основно питање: да ли музику треба „испричати”, „препричати”, „објаснити” или „описати”? Вероватно се ово питање појавило – можда не баш тако формулисано – врло давно, већ са првим корацима на плану

популарисања музике, који су учињени у првој половини XVIII века. Стасавањем грађанске класе, која је тежила свим оним лепотама, могућностима и лагодностима које су биле доступне племству, отвориле су се и прве јавне концертне дворане. Уметничка музика је, дакле, изашла из уског племићког круга и могао је да је слуша свако ко је купио улазницу за концерт. Уз прве јавне концерте, који су приређивани у Лондону и немачким ханзеатским градовима, појавили су се и први музички часописи. У свом часопису *Musica critica*, који је излазио од 1722. до 1725. године, Јохан Матесон (Johann Mattheson) је доносио научне трактате о музици, док се, пак, четири деценије касније, Хилеров (Johann Adam Hiller) часопис *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (1766–1770), како му и назив налаже, обраћао љубитељима музике; формирао је тип текстова чији је циљ био приближавање музике широкој публици – па, на тај начин, и стварање те публице. Кроз цео XVIII и XIX век, новине разних типова и специјализовани часописи били су простори у којима се „разматрала” музика – негде кроз стручне и аналитичке текстове и коришћењем музичких термина и теоријске и музиколошке терминологије, а негде језиком који је пријемчив и препознатљив широком читалачком кругу – најчешће цизелираним одабиром појединости и детаља из теоријских дисциплина и историје музике и њиховим повезивањем са ванмузичким доменима.

Тај тип текстова превасходно се негује у музичким емисијама разних радио станица; а како су се и Радио Београд и Телевизија Београд деценијама угледали на велике медијске куће, понајвише на британски ВВС, може се сматрати да су и типови емисија формирани према њиховим моделима. Природно, свака средина намеће своје захтеве, па, сходно томе, Радио Београд треба да, уз информативну, споводи и специфичну образовну улогу, а то практично значи, да буде један од најзначајнијих чинилаца популарисања уметничке музике. Са својим, међусобно различито профилисаним програмима, од којих је сваки намењен превасходно одређеној циљној групи, Радио Београд тежи да привуче веома широк аудиторијум.

Треба, ипак, нагласити да се популарисање музике – које је дефинисано и као посебна музичка дисциплина, са својим специфичним законитостима – у знатној мери разликује од едукативног процеса, у којем је циљна група тачно одређена, па је познат и њен узраст, степен и квалитет едукације, а и њене врлине и мане. У процесу популарисања музике, који се остварује у

програмима радија, а будући да је немогуће препоставити тачан профил слушалаца, одабир музике, музичка драматургија и текст који прати музику морају бити конципирани тако да привуку аудиторијум различитог знања, образовања и склоности.

На глобалном музичком плану постоје два типа радијских програма – фреквенције на којима се емитује искључиво уметничка музика и оне где је музика „омеђена” одређеним трајањем емисије. Први тип програма намењен је искључиво љубитељима музике; у њему се, по драматуршкој схеми, која је најчешће устаљена на нивоу једног дана или једне недеље, или по неком другом принципу, смењују композиције различите по стилу, облику, извођачком саставу – или су, пак, груписане по тим параметрима – и изводе целовито, или по ставовима, или заокруженим целинама. Неки текстови су сведени на најаве и одјаве (као што је то случај са програмом *Swiss Classic* у Европи), а некад се у проширеним најавама износе занимљивости везане за музику која се емитује (као што то бива у канадском програму класичне музике *Five point ninety six*).

Садржина и форма

У свим програмима Радио Београда уметничка музика се презентира кроз емисије различитог трајања, које су најчешће део циклуса утврђених програмским схемама. Кроз дуг, вишедеценијски временски период, место уметничке музике у Радио Београду се мењало, у зависности од општег става према уметности, друштвених околности, па и профила руководства и чврстине, продорности и вештине музичара да „освоје” што већи простор у програму. А у већини музичких емисија текст има битну улогу – управо на плану презентације музике и успостављања контакта између ње и широког и разноликог аудиторијума. Не желећи да применимо хронолошки приступ у разматрању теме – па ипак, ослањајући се на неки хронолошки след у анализи разних емисија – чини нам се да је текстове у музичким емисијама Радио Београда могуће класификовати по садржини и по форми.

Највећи је број едукативно-популарних текстова, намењених најширем кругу слушалаца. Некада су они, на пример, били укључени у једносатне емисије серије *У свету музике*, која је на Првом програму емитована сваког радног дана у поподневним сатима; данас је такав тип текста везан, између осталог, за такође једносатни програм *Време музике* на Другом

програму. То су текстови који су засновани на чињеницама из теорије и историје музике, на подробној анализи теме која се презентира и на умећу да се све то „преведе” на занимљив текст, исказан не превише разуђеним реченицама, са повременим понављањем мисли које треба подвући или акцентовати. Нека као пример послужи текст који је сачинила музиколошкиња Зорица Премате, обликујући емисију из овог циклуса о Карлу Чернију (Carl Czerny). Била је то занимљива прича о великом клавирском педагогу, врхунском пијанисти који није много наступао, композитору са огромним опусом, који је данас потпуно заборављен. Ауторка је осветлила његово детињство, породичну атмосферу у којој је растао, школовање, сусрет, рад и пријатељство са Бетовеном, предани педагошки рад и значајне педагошке домете, бидермајерски дух деловања, његове ученике – Листа (Franz Liszt), Талбергa (Sigismund Thalberg), Хелера (Stephen Heller), Лешетицког (Theodor Leschetizky) – и његово стваралаштво. Занимљив је податак да је сам Черни класификовао свој опус на четири сегмента – на педагошку литературу, мале комаде и разнолике обраде прилагођене кућном музицирању, виртуозне комаде и озбиљну музику. А у ту последњу групу спадају управо дела која се веома ретко изводе. Са девет музичких примера – етида, квартета за четири клавира, композиција за шест руку и првог и трећег става Симфоније у це молу – и исто толико сегментата текста који уводе у музичке примере, откривајући их и дефинишући после извођења, Зорица Премате је остварила емисију скоро драмског развоја, која чврсто држи пажњу слушалаца различитих профила, знања, старости и образовања.

Други тип текста је информативни и доноси савремена догађања са домаће и светске сцене. Реч је о најавама наступајућих и коментарима непосредно одржаних догађаја – концерата, фестивала, нових компакт диск издања, такмичења, награда, нових дела, нових књига.... Налазимо их у разним емисијама и на Првом и на Другом програму Радио Београда.

Контакт програм, који је у класичну музику ушао кроз Драгстор озбиљне музике Београда 202, доноси комуникацију са гледаоцима, која се остварује или кроз непосредне разговоре са гледаоцима у току емисије, или кроз преписку – данас најчешће путем интернета. Ова комуникација ствара од емисије право „отворено дело” у смислу у коме овај појам користи Умберто Еко (Umberto Eco): музичка драматургија фиксирана је у целини, или у великој мери, а коначни текст се формира током емисије. Овде се остварује својеврсно жанровско прожимање и презначавање, јер је

жива комуникација са слушаоцима дуго била карактеристична искључиво за забавни музички жанр.

Музиколошко-естетички текстови увек су били везани за Трећи програм Радио Београда који је, као што је познато, окренут високо-интелектуалном аудиторијуму. С друге стране, треба нагласити да овај тип текста можда и не спада у наше разматрање, јер он није саставни део музичких емисија (које се на Трећем програму увек емитују само са класичним најавама и одјавама), већ је у питању текст о музици који се налази у посебном сегменту и укомпонован је у програм као целину.

Требало би истаћи да неки текстови писани за радио откривају ауторе широке ерудиције, који лако и пластично повезују различите слојеве уметничког деловања. Такви су, на пример били текстови Павла Стефановића, који су емитовани крајем 1964. и почетком 1965. године, а који су се, сабрани, појавили пре неколико година као књига *Путевима симфоније*, коју је издао Центар за истраживање Радио-телевизије Србије. Од њиховог настанка дели нас скоро пола века, а мисли које су исказане у њима до данас нису изгубиле на својој актуелности. Не само зато што се Стефановићев текст – сасвим природно – ослања на знатан број историјских чињеница, већ због тога што су оне пласиране у садејству са естетичким, социолошким и психолошким равнима и повезане са гибањима целокупне уметничке климе кроз векове – од краја XVI до друге половине XX века. То је један узбудљив пут кроз европски симфонизам – од његовог стасавања, утврђивања, потврђивања, класичних домета и неслућеног развоја у XIX и XX веку – испричан занимљиво и богатим речником, а лични став аутора огледа се на два плана: у избору дела и у простору који се појединим композицијама посвећује.

Слично разноликим типовима садржине текстова музичких емисија на радију, и њихове форме су разноврсне. У ствари, оне превасходно припадају новинарским жанровима – вест, проширена вест, извештај, коментар, приказ, интервју, репортажа. Некада се у једној емисији користи текст само у форми једног жанра, а често се жанрови прожимају, понекад наилазимо и на дијалог и сучељавања мишљења – што све емисији даје живост, животност, рељеф и пластичност..

Узећемо као пример опет емисију из серије *Време музике*, у којој ауторка Јасмина Зеџ презентира слушаоцима концерт који су Марта Аргерич (Martha Argerich) и Маурисио Ваљна (Mauricio Vallina) као клавирски дуо одржали у Лајпцигу. Ставивши у први план оригиналну, занимљиву и

снажну личност чувене пијанисткиње, али не занемарујући могућност да слушаоцима представи мање познатог, а врсног пијанисту кубанског порекла, Јасмина Зеџ је одабрала шест снимака са концерта у којима њих двоје свирају као клавирску дуо, али и њихових солистичких наступа. Иако Марта Аргерич избегава медије, ауторка емисије је пронашла један њен интервју у којем она говори о свом односу према музици, који је близак игри, као и о наклоности ка камерном музицирању, у којем та игра највише долази до изражаја. Комбинујући свој текст, који садржи информације о обоје пијаниста и о проблематици музицирања у клавирском дуу, са изводима из критика и поменутих интервјуом, Јасмина Зеџ је сачинила емисију fine равнотеже и рељефног текста.

Уместо закључка

Слободан Хабић – композитор, есејиста, дугогодишњи уредник Музичког програма Телевизије Београд, који је остварио значајан ауторски опус како на телевизији тако и на радију, често се у својим размишљањима и разматрањима бавио темом презентације музике у медијима. У тексту под називом „Како музику испричати”, који је сачуван у рукопису, он каже:

Хоћете ли да, слушајући Бетовенову *Пролећну сонату*, добијете и сугестију пролећа – или више волите да вам се то препусти да сами себи дочарате? Хоћете ли да се, код свих симфонијских поема, боље рећи симфонијских прича, као што је, рецимо, Сметанина *Влтава*, заиста и исприча све оно што је садржај те музике – оне долине, градови, обале и сама Влтава – или више волите да, слушајући музику, све то сами себи измаштате? Шта бисте препоручили за Бахове прелудијуме и фуге, или гудачке квартете Јозефа Хајдна – јер зна се, и они „нешто причају”... Или, можда ићи у сасвим супротно: дати нешто као „антипролеће”, „Антивлтаву”... Прави терен за маштање.

Неко би се радо ослањао на симболе. Не препричавајући музику буквално, дао би оно што је слушаоцу потребно да, према себи слободно, дода оно што му је преостало у доживљају музике. Да, варирајући време и простор музике о којој је реч, избаци на површину и оно око ње, допуни је неком врстом [...] ситуација из којих је она настала, или у којима је она могла да настане.

Ако се будете ослањали на симболе, шта мислите, колико је, слушајући музику, свако од нас исплео својих личних симбола? Јер, зна

се, свако има свој кључ за разумевање музике. Како ући у те заго-
нетке које нису наше и којих се безброј Музика се гради из парчади
реалности у једну од могућих слика света, увек изнова, увек друкчија
код сваког слушања. Непоновљиво, интимно. За оног ван нас –
недокучиво.

Следећи ово мишљење, сматрамо да музику не треба описивати и да тим
описима не треба сугерисати доживљај слушаоцу. За текст који прати
музику најбитније је да остави широк простор слушаоцима да доживе
музику према својим могућностима. Јер, доживљај музике је увек личан; за
некога је она слика, за некога догађај, радња, емоција, лепота, драматика,
нежност, мисао... И због тога је битно да се текстом створи атмосфера
погодна за слушање, у којој ће сваки слушалац доживети музику на свој
начин, управо сазнавши неке детаље из живота аутора, самог дела и свега
реалног што га окружује. Све то захтева од аутора емисије широко знање
музике, праћење музичких кретања и мена, висок степен литерарне
писмености и снажан осећај за драматургију. Драматуршко гибање које се
остварује у садејству текста и музике, у њиховом међусобном распореду и
повезивању у целовиту поруку, веома је битно за перцепцију музике. А
управо том концепту теже аутори музичких емисија на Радио Београду.

Snežana Nikolajević

Synergy of text and music as the dramaturgical basis of Radio Belgrade music broadcastsSummary

From the moment when radio became a medium of mass communication, immediately after World War I, it was evident that music would have an important role in its program and a wide spectre of forms. Music can be an accompanying element or a separate segment in different radio programs; it can be the primary or the only element of music programs, or a cohesive element of the entire program. However, it should immediately be said that music without any text cannot exist in a radio program, because some kind of text is practically always presented – even with very scant information about the music being performed. Since the radio has always been important in popularising music, music editors who have been creating the radio program devised and invented different types of texts which were aimed at the audience – before, after, or during the music performance itself.

Throughout the XVIII and XIX centuries, newspapers of various types and specialised music magazines were the sites where music was examined and discussed – somewhere between professional and analytical texts using musical terms and theoretical and musicological terminology, and sometimes with the language that was accessible to wide audiences – usually presented with selected information on theoretical music categories and music history.

This type of text is primarily used in radio music programs. After analysing many programs created over the span of several decades, we can define four different types of texts – (popular) educational, informative, communicative and musicological or aesthetic.

Radio Belgrade programs contain a large number of popular educational texts for the broadest auditoria. These texts are based on the facts from music theory and history, on a detailed analysis of the topics which will be presented to the audience, interlinked with the aesthetic, sociological and psychological concerns and related to the movements of the entire artistic environment. Another type of text is informative, providing information on contemporary events, both from domestic and international scenes, such as announcement of forthcoming events and comments on present events – concerts, festivals, new CDs, competitions,

prizes, new compositions, new books etc. Contact music programs establish communication with the audience either through direct contact with listeners during the program or via e-mail correspondence or social networks. Musicological and aesthetic texts are aimed at a highly intellectual audience.

The various types of texts in the music programs on the radio can also take up many different forms. These mostly belong to the journalistic genres such as news, extended news, commentaries, presentations, interviews, reports, reviews. Sometimes, different genres are interwoven, and sometimes there is a dialogue and confrontation of opinions, giving the program diversity, vitality, breadth and vibrancy. In the text that accompanies music, it is of utmost importance to allow room for listeners to experience and enjoy music, by responding to their own emotions.

Key words: Radio Belgrade, radio program, dramaturgy, music, text

Ивана Медић

Циклус концерата *Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда (1967–1985)¹

Апстракт

Циклус концерата савремене музике, реализованих у директном преносу, покренут је две године по оснивању Трећег програма Радио Београда (1965). Овај циклус најпре је понео назив *Музика данас*, да би се од фебруара 1968. усталио наслов *Музичка модерна*, који се одржао све до марта 1985, када је, услед све јачег продирања постмодернистичких тенденција које су обесмислиле овај назив, преименован у *Musica viva (Жива музика)*. Готово сваки концерт био је пропраћен јавним дискусијама, на којима су учествовали стручњаци за савремену музику. У овом раду даћу преглед концерата одржаних од 1967. до 1985. године, сачињен на основу опсежне документације, која обухвата: најаве у дневној штампи, кошуљице и спикерске текстове директних преноса, транскрипте дискусија вођених после концерата, објављене критике итд. Осврнућу се на заступљеност појединих извођача и ансамбала, однос иностраних наспрам домаћих извођача, број композиција премијерно изведених на концертима из овог циклуса, ексклузивност појединих иностраних гостовања, престижност дворања у којима су концерти одржавани, као и на критичку рецепцију. Циљ овог истраживања је да осветли допринос серијала *Музичка модерна* афирмисању музике друге половине XX века у Србији и стимулисању савременог композиторског стваралаштва у посматраном раздобљу.

Кључне речи: *Музичка модерна*, Трећи програм Радио Београда, *Музика данас*, *Musica viva*, савремена музика

¹ Овај текст је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, бр. 177004, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Увод

Циклус концерата савремене музике емитованих у директном преносу на таласима Трећег програма Радио Београда, покренут је две године по оснивању Трећег програма (1965) – медија превасходно окренутог савременој уметности, култури и науци. Иницијаторка и уредница овакве врсте презентације савремене музике била је Мира Далеоре, која је руководила Музичком редакцијом Трећег програма од њеног оснивања. Циклус директних преноса најпре је понео назив *Музика данас* – од првог концерта, 20. фебруара 1967. до последњег у тој години, 28. децембра 1967. године, да би се од 8. фебруара 1968. усталио наслов *Музичка модерна*, који се одржао све до 20. марта 1985. и под којим је организовано 77 концерата.² Услед све јачег продирања постмодернистичких тенденција, које су донекле обесмислиле овај назив, циклус је преименован у *Musica viva* [Жива музика] и под тим називом приређена су још четири концерта до краја 1985. године; дакле, укупно је реализовано 87 концерата у разматраном периоду. Директни преноси су организовани у сарадњи са другим институцијама као што су Концертна пословница Србије, Музичка продукција Радио-телевизије Београд, концертна агенција *Југоконцерт*, фестивал БЕМУС, Француски културни центар итд. Током 18 година које су у фокусу мог истраживања, готово сваки концерт био је пропраћен јавним дискусијама или трибинама, такође директно преношеним на таласима Трећег програма, на којима су учествовали композитори, музиколози, естетичари, диригенти и други стручњаци за савремену музику. Поред тога, сви концерти били су испраћени критичким освртима из пера угледних српских музиколога и естетичара, објављеним у дневној штампи или емитованим у емисији Хроника Трећег програма Радио Београда.

У овом раду даћу преглед концерата одржаних од 1967. до 1985. године, сачињен на основу опсежне документације која обухвата најаве у дневној штампи, кошуљице и спикерске текстове директних преноса, транскрипте дискусија вођених после концерата, објављене критичке приказе и коментаре итд. Осврнућу се на заступљеност појединих извођача и

² Поред јавних концерата, на Трећем програму су припремане и емисије под називом *Музичка модерна*, на којима су најчешће емитовани снимци концерата организованих у оквиру фестивала попут Музичког бијенала у Загребу, Међународне трибине композитора у Паризу, *Варшавске јесени*, *Prix Italia*, Међународне музичке недеље *Gaudeamus* итд. Међутим, овом приликом разматрам само јавне концерте реализоване у директном преносу из београдских концертних дворана.

ансамбала, однос иностраних наспрам домаћих (у то време, југословенских) извођача, број композиција премијерно изведених на концертима из овог циклуса, ексклузивност појединих иностраних гостовања, престижност дворана у којима су концерти одржавани, као и на потоњу критичку рецепцију. Циљ овог истраживања је да осветли укупан допринос серијала *Музичка модерна* афирмисању музике друге половине XX века у Србији и стимулисању савременог композиторског стваралаштва у посматраном раздобљу.

Као примарну грађу за ово истраживање користила сам веома педантно вођену документацију циклуса *Музичка модерна* коју ми је љубазно уступила мр Христина Медић, дугогодишња уредница у музичкој редакцији Трећег програма Радио Београда. Документација обухвата, између осталог, кошуљице директних преноса, спикерске текстове, прекуцане транскрипте дискусија вођених након концерата, затим, концертне програме, критичке приказе писане за потребе емисије Хроника, као и критике објављиване у београдској и загребачкој дневној штампи.³

Слика 1: Најава једног од првих концерата из овог циклуса, објављена у дневним новинама (из времена када је циклус носио назив *Музика данас*)



³ Овом приликом желим да се захвалим мр Христини Медић и мр Ани Котевској на конструктивним напоменама, као и на верификацији појединих запажања, до којих сам дошла на основу сачуваних писаних трагова о серијалу *Музичка модерна*.

Музичка модерна

На основу сачуване архиве одмах се намеће констатација да се радило о веома амбициозно замишљеном и предано вођеном циклусу. Настојало се да се успостави равнотежа између гостовања иностраних солиста и ансамбала и ослањања на домаће (југословенске) извођаче, што, међутим, није увек било могуће. Треба одмах истаћи да је, у програмском смислу, циклус у великој мери био наслоњен на програм загребачког Музичког бијенала, јер је од овог фестивала „преузимао” реномиране иностране извођаче, солисте и ансамбле, пошто Трећи програм Радио Београда није располагао финансијским средствима која би му омогућила да самостално финансира боравак иностраних гостију у Југославији.

У прве две године, закључно са концертом одржаним 24. априла 1969. године, после сваког концерта вођена је дискусија о изведеним делима. У дискусијама су учествовали композитори, естетичари, извођачи савремене музике и др. У другој половини 1969. године се од те праксе одустало, услед засићења саговорника, али се зато у паузама преноса или после концерата емитују преводи научних студија (у емисији *На маргинама музике*), затим, интервјуи са композиторима и солистима и сл.

Што се тиче разлога за промену назива циклуса из *Музика данас* у *Музичка модерна*, њих можемо ишчитати из речи Павла Стефановића које проналазимо у транскрипту разговора вођеног поводом концерта емитованог 8. фебруара 1968, а којима је објашњена концепција читавог циклуса и стилски профил највећег дела извођене музике:⁴

Ова трибина Трећег програма Радио Београда, која је почела, отприлике, пре годину дана, носила је до вечерас наслов *Музика данас*. Но, како видимо у огласу из новина, сада је *Музичка модерна*. Онај ранији наслов, мислим да је био заиста сувише широк. Наиме, када се казало *Музика данас*, могло се изводити све што заиста представља музику данас – сви правци, сви стилови; но, није та употреба, још мање злоупотреба, чињена, јер је ово ипак Трећи програм, који има свој одређен карактер. Но, када је сада та иста серија названа *Музичком модерном*, мислим да је учињена једна

⁴ Транскрипт разговора доноси Стефановићеве речи онако како их је изговорио, са свим поштапалицама карактеристичним за усмени говор. Због тога је било неопходно да се овај цитат донекле коригује и прилагоди специфичностима писаног изражавања.

терминолошки већа строгост, а можда и прецизност. Код појма *Музичка модерна* могла би се подразумевати – и свакако ће многи и подразумевати – савремену музику. Ја хоћу да прецизирам једно своје схватање, које не морају други делити, а које сам имао прилике да у неким ранијим студијама искажем.

Појам *модерне* разликујемо од појма савремене у том смислу, да је појам модерне ужи. Наиме, под савременом музиком подразумевам све оно што је данас живо, што је данас створено и што тече са својим временом. [...] Данас се врло много ствара из оквира, из стилског домена традиционално-тоналне музике. Тиме, наравно, ништа пежоративно не акцентујем. Паралелно са овом данас теку, дакле, савремене су и неке иновације, оне које су почеле са додекафонијом, са серијалном музиком: конкретна, електронска итд. Ја бих сам ове друге подразумевао под појмом *модерна*.

Наведене речи Павла Стефановића потврђују да је у програмском смислу циклус *Музичка модерна* првенствено био окренут експерименталној и авангардној музици насталој у Западној Европи, Сједињеним Америчким Државама, али и словенским земљама које су имале јаке авангардне струје, попут Пољске, Чехословачке и, наравно, Југославије.

Током 18 разматраних година, учесталост одржавања концерата је варијала. Понекад су концерти одржавани на сваких месец дана, док се у другим случајевима дешавало да између два концерта протекне скоро годину дана. Оваква неуједначена учесталост била је превасходно условљена спољашњим околностима, јер је, као што сам истакла, организација концерата зависила од партнерских институција са којима је Трећи програм Радио Београда сарађивао. У просеку је организовано по пет концерата годишње; највише концерата било је 1974. године (осам), а најмање 1977. године (два). Премда су се концерти одржавали свих дана у недељи, уочава се да је четвртак све до краја 1982. године био дан „резервисан” за *Музичку модерну*, док је од 1983. године то постала среда.

У наставку овог текста настојаћу да из обиља архивског материјала издвојим одређене проблемске области и да сумирам домете овог циклуса.

Композитори

На самом почетку разматрања композиторских личности чија су дела била извођена на концертима из циклуса *Музичка модерна*, уочавамо веома

велику заступљеност композитора из Хрватске и Словеније, у односу на композиторе из Србије и из других република некадашње Југославије. Разлози за ову несразмеру су двојаки: с једне стране, поново је реч о програмској наслоњености *Музичке модерне* на загребачки Бијенале, те су концерти одржавани у оквиру Бијенала (на којима су, опет, преовладавали словеначки и хрватски композитори) једноставно бивали поновљени у Београду. С друге стране, не може се оспорити чињеница да су музички ствараоци из Хрватске и Словеније доследније заступали модернистичку оријентацију, онако како ју је дефинисао Стефановић, а коју је циклус *Музичка модерна* промовисао. Чињеница да су композитори из нпр. Црне Горе или Македоније практично били игнорисани показује да се није радило „по кључу”, те да је стилска кохерентност извођених композиција била важнија од етничке припадности југословенских композитора. Још једну спону са Бијеналом представља учешће загребачког музиколога Петра Селема у дискусијама и критичким освртима емитованим у оквиру директних преноса, практично од самог успостављања циклуса *Музичка модерна*. Најчешће извођени словеначки и хрватски композитори били су:

- Дубравко Детони (Хрватска), оснивач ансамбла *Acezzantez*; укупно је изведено 10 његових композиција – од тога, концерт организован 9. јануара 1985. у целости је био посвећен његовим делима;
- Милко Келемен (Хрватска), оснивач загребачког Бијенала; укупно је изведено 9 његових композиција – од тога, концерт организован 14. фебруара 1974. у целости је био посвећен његовим делима;
- Примож Рамовш (Словенија) и Лојзе Лебич (Словенија) – по 8 композиција;
- Бранимир Сакач (Хрватска) – 6 композиција
- Иво Петрич (Словенија), Игор Куљерић (Хрватска), Станко Хорват (Хрватска) и Игор Штухец (Словенија) – по 5 композиција.

Поред ових композитора који су деловали у Југославији (тј. у Хрватској и Словенији), веома често су се на програмима концерата у оквиру циклуса *Музичка модерна* налазила и дела хрватских и словеначких композитора који су били професионално активни у Западној Европи. Међу њима можемо најпре издвојити Ива Малеца: укупно је изведено 10 његових композиција, од чега су чак два концерта (17. децембра 1970. и 15. јануара

1981. године) била посвећена искључиво његовим делима, а, у оба случаја, он је сам и дириговао. Поред Малеца, споменимо и Винка Глобокара, Словенца трајно настањеног у Француској, чије су се три композиције нашле на програмима концерата циклуса *Музичка модерна*. Напоменимо да, за разлику од Детонија, Келемена или Малеца, ниједан од српских композитора (односно, да будемо прецизни, композитора који су живели и деловали у Србији) никада није имао ауторски концерт у оквиру овог циклуса, већ су њихова дела извођена у оквиру мешовитих програма. Што се тиче композитора из других југословенских република (изузев Србије), издвајају се само Војин Комадина (Босна и Херцеговина), чијих се чак осам композиција нашло на програмима концерата *Музичке модерне*, као и Тома Прошев (Македонија), чија су дела изведена три пута. Сви остали композитори били су заступљени сасвим спорадично (или никако).

Када се осврнемо на заступљеност композитора који су професионално деловали у Србији, најчешће су извођени: Вук Куленовић (8 композиција), Лудмила Фрајт, Јосип Калчић и Срђан Хофман (по 7 композиција), Милорад Кузмановић и Владан Радовановић (по 6 композиција), Ивана Стефановић (четири), Слободан Атанацковић, Витомир Трифуновић и Рајко Максимовић (по три). Приликом овог набрајања уочавамо две занимљивости. Најпре, композитори чија су дела учестало била на програмима *Музичке модерне* нису нужно били они који су сматрани „најбољим”, односно, „најуспешнијим” српским композиторима у СФРЈ. Приликом селекције, очигледно је да су предност имали композитори који су били окренути авангарднијем („модернистичком”) звуку, као и експерименталној сфери, посебно у области радиофоније и електронске музике. Међутим, не треба превидети ни чињеницу да је велика већина набројаних композитора била професионално везана за Радио-телевизију Београд или Југословенску радио-телевизију (ЈРТ), што значи да су били повезани професионалним (а врло често и приватним) спонама са музичком редакцијом Трећег програма Радио Београда и уредницом Миром Далеоре. Поред тога, композитори запослени на Радио Београду и у ЈРТ имали су могућности да раде у студију, да се баве електронском музиком, да експериментишу са различитим начинима синтетисања и обликовања звука, док су композитори који су били професионално везани за београдску Музичку академију (од 1973. Факултет музичке уметности) углавном били експоненти конзервативније, умерено-модернистичке струје, те су преферирали класичне формалне обрасце и традиционалнији

инструментаријум. Можемо уочити да су се нпр. дела Љубице Марић свега два пута нашла на програмима концерата *Музичке модерне* (1983. и 1985. године), док су композиције Душана Радића или Петра Озгијана изведене само по једном – иако је Озгијан био ангажован као музички критичар у емисији Хроника Трећег програма, а суделовао је и у разговорима вођеним у паузама концерата.

Занимљиво је и да су остварења српских минималиста (превасходно композитора потеклих из класе Василија Мокрањца и окупљених око групе *Опус 4*) веома ретко извођена. Наиме, иако довољно „модеран”, српски музички минимализам у том тренутку није био препознат као правац са потенцијалом да траје и да оствари релевантне уметничке резултате; поред тога, звучни свет раних минималистичких дела драстично је одударао од дармштатско-варшавско-бијеналског, односно, серијалистичко-микрополифоно-алеаторичког усмерења циклуса *Музичка модерна*. Рецимо, композиције Миодрага Лазарова, једног од чланова групе *Опус 4*, никада нису извођене на концертима *Музичке модерне*, иако је и он био ангажован као критичар у Хроници Трећег програма – и врло често се крајње неповољно изјашњавао о концертима из овог циклуса.

Слична тенденција приметна је и у одабиру иностраних композитора чија су дела извођена на овим концертима: превасходно је била заступљена серијалистичка струја, затим, пољска школа и амерички експериментализам, док су нпр. остварења Игора Стравинског изведена свега два пута. Међу композиторима који су најчешће били заступљени на програмима *Музичке модерне* издваја се Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen), чија су дела нашла су на програмима равно десет пута; од тога, *Циклус* [Zyklus] за ударалке је изведен три пута, *Клавирски комад IX* [Klavierstück IX] такође три пута, а читав један концерт био је посвећен целовечерњем извођењу композиције *Штимунг* [Stimmung] у ненадмашној интерпретацији секстета *Collegium vocale* из Келна. Веома често су извођене и композиције Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis) – укупно једанаест остварења (од тога један концерт посвећен искључиво његовим делима); поред тога, издвајају се Лућано Берио (Luciano Berio) – осам композиција; Витолд Лутославски (Witold Lutosławski) – пет; Едисон Денисов (најистакнутији совјетски „булезовац”) – четири; напoкoн, Ђерђ Лигети (György Ligeti), Бетси Жолас (Betsy Jolas), Бернд Алојз Цимерман (Bernd Alois Zimmermann), Џон Кејџ (John Cage) и Едгар Варез (Edgar Varèse) са по три композиције.

Извођачи

У погледу извођача који су наступали у оквиру циклуса *Музичка модерна*, с једне стране издвајају се врхунски инострани интерпретатори савремене музике – вокални секстет *Colegium vocale*, клавирски дуо Алојз и Алфонс Контарски (Aloys, Alfons Kontarsky), чембалисткиња Елизабета Хојнацка (Elisabeth Chojnacka), дуо Урсула и Хајнц Холигер (Ursula, Heinz Holliger), Зигфрид Палм (Ziegfried Palm), хор *Прашки мадригалисти* и други, који су у Београд углавном стизали посредством загребачког Бијенала. Током разматраних 18 година наступали су ансамбли из готово свих европских земаља, како из источног (Чехословачка, Пољска, Мађарска, Румунија) тако и из западног блока (СР Немачка, Француска, Италија). Гостујући ансамбли претежно су изводили савремену музику насталу у државама из којих су долазили, па је тако у Београду, уз композиције доказаних „великана” авангарде, изведен и велики број дела, нама данас углавном опскурних, композитора XX века.

С друге стране, често су наступали југословенски музичари који су се специјализовали за извођење савремене музике. Можемо констатовати да, и у овом погледу, преовладавају ансамбли и солисти из Хрватске и Словеније: нпр. Загребачки квартет је одабран да започне овај серијал концерата 1967. године и укупно је наступио чак пет пута. Запажамо да је троје пијаниста из Загреба (Фреди Дошек, Павица Гвоздић и Владимир Крпан) одржало реситале, док је од српских пијаниста једино Нада Колунџија имала солистички реситал, и то тек 1983. године, дакле пуних 16 година након инаугурације циклуса. Ансамбли из Словеније и Хрватске увек су изводили дела композитора из својих средина, а готово никако остварења српских стваралаца.

Врло често су композитори, како југословенски тако и инострани, наступали као интерпретатори сопствених дела – солисти, чланови ансамбла или диригенти. У овом својству наступили су: Иво Малец, Иво Петрич, Хајнц Холигер, Дубравко Детони, Војин Комадина, Винко Глобокар, Тома Прошев и други. Треба истаћи да је прослављени грчко-румунско-француски авангардиста Јанис Ксенакис лично присуствовао концерту одржаном 24. априла 1985. године, на којем су изведена искључиво његова дела.

Што се тиче београдских ансамбала, примећујемо релативно слабу заступљеност професионалних ансамбала Радио-телевизије Београд, упркос томе што је ова медијска кућа била организатор овог серијала.

Најчешће су наступали: диригент Душан Сковран са ансамблом (а након његове смрти, по њему названи Гудачки оркестар *Душан Сковран* наступио је четири пута са различитим диригентима); затим, флаутиста Миодраг Азањац и мецосопран Александра Ивановић (по три пута) и други. Често су за потребе концерата из овог циклуса формиран *ad hoc* ансамбли различитог састава, који су углавном били релативно слабо увежбани (што критичари нису пропуштали да констатују).

Критичка рецепција

У погледу критичке рецепције, запажамо да је на самом почетку циклуса, музичка критика и естетика у домену савремене музике била искључиво „мушки посао” – наиме, у периоду од 1967. до 1969. године, тј. док је постојала пракса организовања разговора након концерата, сви актери ових дискусија били су мушкарци! Модератор разговора најчешће је био Павле Стефановић, а редовно су учествовали Петар Селем, Владан Радовановић, Драгутин Гостушки, Драгомир Папандопулос, Берислав Поповић, Енрико Јосиф. Када се од разговора одустало, прешло се на писање критика, где, опет, доминирају мушкарци и то, превасходно, композитори. Тако су у раздобљу од 1967. до 1970. као аутори критика били ангажовани Драгутин Гостушки, Бранко Драгутиновић, Предраг Милошевић, Петар Селем и Енрико Јосиф. Тек 1971. године музиколошкиња Мирјана Веселиновић „пробија лед” као прва музичка критичарка. У раздобљу од 1971. до 1975. године критичке осврте су писали Мирјана Веселиновић, Петар Озгијан, Властимир Перичић, Константин Бабић, Миодраг Лазаров, Александар Обрадовић и Константин Винавер. Поред тога што и даље доминирају композитори, запажамо да се ради о заступницима врло различитих поетика и естетских ставова, што је доводило до хетерогености естетских судова и непостојања критичког концензуса. Најнегативније приказе писао је Константин Бабић, који је имао *a priori* негативан став према програмској оријентацији циклуса *Музичка модерна*, док су остали критичари били подељених мишљења. У периоду од 1976. до 1980, поменути критичарима прикључују се Ана Котевска и Бранка Радовић, мада су и даље најактивнији Миодраг Лазаров и Мирјана Веселиновић. Најзад, од 1981. до 1985. пређашњим критичарима придружују се музиколошкиње Милена Пешић, Зорица Премате, Ивана Тришић, Снежана Николајевић и Неда Беблер – дакле, музичка критика у потпуности прелази у женске руке! Овај „обрт” завређује посебну анализу.

Као што сам већ истакла, критичка рецепција је, од самог почетка, била неуједначена. Различитост естетских процена зависила је од личног става и уверења критичара. Међутим, већ средином седамдесетих година XX века преовладава констатација да модернизам дармштатског типа више нема апсолутни примат, услед продора разноврснијих поетика. Отприлике у исто време, све чешће се чују вапаји критичарки (нпр. Бранке Радовић, Снежане Николајевић, Зорице Премате) да су концерти из циклуса *Музичка модерна* веома слабо посећени и да је тешко анимирати публику за концерте авангардне музике. Што се тиче осврта на деловање домаћих композитора, занимљиво је нпр. путем критичких написа испратити стваралачку еволуцију Срђана Хофмана – једног од најчешће извођених аутора међу онима који су деловали у српској средини – од младог и перспективног неокласичара до модернисте.

Наведимо сада неколико примера оштро сучељених критичких ставова. Нпр. у приказу концерта клавирског дуа Алојз и Алфонс Контарски, на којем су изведена клавирска дела Штокхаузена, Брауна (Earle Brown), Пендерецког (Krzysztof Penderecki), Келемена и других, Петар Селем, један од критичара изразито наклоњених модернизму, пише:

Suvremena glazba za glasovir, bila to ona što se dragom instrumentu tolikih romantičarskih ispovijedi odnosi s poštovanjem, bila to ona druga koju gotovo da više zanima unutrašnjost velike drvene kutije negoli njezina fasada sjajnih crnobijelih tipaka, ima i svoje vlastite, neobične, smione, inteligentne virtuoze. Možda isti zanos, istu strastvenu privrženost kojom su nekad prebirali klavijaturu Franz Liszt ili Sergej Rahmanjinov, pokazuju danas, u sasvim promijenjenim konstelacijama i u sasvim novim odnosima, na glazbi avangardista, veliki glasovirači suvremenosti. (...) U najužem krugu tih apostola nalaze se braća Alfons i Aloyz Kontarsky (Salem 1969).

За разлику од Петра Селема, Константин Бабић, који је и као композитор и као критичар заступао традиционалнију оријентацију, те се веома неувиђено (премда духовито) односио према програмској оријентацији циклуса *Музичка модерна*, у свом приказу концерта варшавског ансамбла *Музичка радионица* пише:

Које су побуде имали и каквим су уметничким разлозима руковођени организатори овог концерта када су позвали ову групу музи-

чара, остаће за многе тајна, али ће поразни резултати оваквог начина информисања морати да покрену на размишљање. Овај „концерт” одржавао се пред полупразном салом, коју су делимично попунили највећим делом службеници Радио Београда, са члановима уже и даље родбине, и по који љубопитљиви или професионално заинтересовани грађанин. Радници овог музичког ансамбла: Зигмунт Краузе, Едвард Боровњак, Витолд Галаска и Чеслав Палковски, чије су алатке заиста биле музички инструменти, али чији производи ни најмање нису личили на музику.

Овде би требало да прекинем са писањем овог приказа, јер се заиста не осећам компетентним да кажем било шта о музичарима који на клавиру свирају песницама и лактовима, који дувачким инструментима подражавају завијање сирена или фебруарско јаукање мачака, који користе четке и шрафциgere, стављају хартију између жица клавијских, звижде, вичу и јаучу и тсл. (Бабић 1973).

Веома ретко се дешавало да сви критичари буду уједињени у осуди, као што се десило поводом ауторског концерта Милка Келемена; међутим, као што ћемо видети, њихови разлози за негативну реакцију били су разнолики, од техничко-занатских до стилско-идејних. На пример, у осврту прочитаном у емисији Хроника Трећег програма, Мирјана Веселиновић пише:

Подразумевајући под једном од „малих” култура очигледно и југословенску, Келемен се осетио њеним младим изданком који треба да је преведе на плодније и напредније тле; савременије. Да би се тако нешто постигло, потребно је знање чврсто укоренити у раван традиције. То је предуслов за изграђивање уметника, његово самобитно делање. [...]

Судећи по композицијама изведеним на синоћњем концерту, његово знање као такво није суштински извршило мисију „детета мале културе”. Пре свега због тога што његов немаран, површан однос према том стеченом знању, често води до безразложности одређеног музичког догађања, до одсуства логике у њему. Стога и није јасно које су то „довршене естетске револуције” на чији ниво он диже то наше закашњење (Веселиновић 1974).

С друге стране, Миодраг Лазаров заснива свој осврт на (негативном) поређењу Келемена са Ивом Малецом, а поводом Келеменовог инсистирања на константној еволуцији изражајно-техничких средстава констатује:

Ми бисмо, међутим, и само једним слушањем, додали да тај покушај не отвара фундаментално нове путеве компоновања, већ реинаугурише старе, и то оне који су идеал музичке естетике све до Веберновог пунктуалистичког начина мишљења. Тако се Келемен овим делом креће (ако се креће) само релативном прогресијом, а никако не и апсолутном. [...]

Питање кохеренције и некохеренције дела највише се постављало код композиције *Пасионато* за мешовити хор и соло флауту. Наиме, после презентације овог дела, створен је несумњив утисак да аутор никако није успевао, и то што се дело даље одвијало тим више, да нас убеди да је у њему помирио тако хетерогене елементе, какве је поседовао у флаути и у хору (Лазаров 1974).

У осврту објављеном у дневном листу *Политика*, Петар Озгијан истиче:

Запањује чињеница да једну групу европске музичке авангарде, у коју спада и наш Милко Келемен, не интересују напори и резултати до којих су дошли пољски композитори, који су такођер једно време ишли паралелно са њима, али који су, на срећу, увидели да пут којим се иде не води просперитету. И тако ови занесењаци настављају сами даље пустињом у којој више нема ни најмањих оаза музике, већ је све прекрило сивило и туга бескрајног пустињског песка. Он је некад миран и непомичан, а понекад нам засипа очи и уши и ништа не видимо и не чујемо (Озгијан 1974).

Премда и Веселиновић и Лазаров и Озгијан замерају Келемену на неинвентивности, логичкој неубедљивости, раскораку између амбиција и њихове реализације, најоштрији осврт на овај концерт објавио је, према очекивању, Константин Бабић, на страницама *Вечерњих новости*:

Шта да се каже о музици Милка Келемена? Она је до те мере чудна и без икакве ароме, као што је, уосталом, чудна и сама појава музичке авангарде. Ова се музика не ослања на традицију, напротив, она је игнорише. Она се заснива на математичким прорачунима, лишена је емоције, нема боје, нема пулса, нема карактера. Могло би се рећи да представља један стриктно дехуманизовани напор аутора (Бабић 1974).

Дворане

Прва „кућа” циклуса *Музика данас* била је Велика дворана Дома омладине, у којој је одржано свих шест концерата 1967. године. Од почетка 1968. године, новоименовани циклус *Музичка модерна* сели се у Дворану Београдске филхармоније, која му постаје главна „база” све до 1972. године, а касније спорадично. У овој дворани укупно су одржана 24 концерта. Следеће „удомљење” овај циклус налази у Великој дворани Студентског културног центра, у којој је одржано 36 концерата, почев од априла 1972. године. Између 1981. и 1985. значајно место за одржавање концерата постаје и Уметнички павиљон *Цвијета Зузорић* на Калемегдану, где је одржано 16 концерата. Атријум Народног музеја угостио је *Музичку модерну* три пута, док је само један концерт одржан у Великој дворани Коларчевог народног универзитета: био је то веома атрактиван концерт организован у сарадњи са *Југоконцертом* 11. новембра 1982. године, на којем је изведена *Прича о војнику* Игора Стравинског.

Премијере

Премда је циклус *Музичка модерна* био посвећен новој музици, сразмерно мали број остварења је премијерно изведен, јер Музичка редакција Трећег програма Радио Београда није била у могућности да поручује нова дела специјално за потребе овог серијала. Највише премијерних остварења изведено је при самом завршетку разматраног периода, када је назив промењен у *Musica viva*. Скоро сва премијерно изведена дела била су из пера југословенских (односно, претежно српских) композитора.

Концерт Српског гудачког квартета одржан 20. марта 1985. једини је на којем су сва дела на програму била премијере; том приликом изведене су композиције Димитрија Терзакиса (Dimitri Terzakis), Милане Стојадиновић, Бојана Барића и Вука Куленовића. Међу делима која су премијерно изведена у оквиру *Музичке модерне* издвајају се: *Сфероон* (верзија са Мартеноовим таласима) Владана Радовановића (1967); *Куда са птицом на длану* Иване Стефановић (1980); *Арион*, музику за гитару и гудаче Властимира Трајковића (1980), *Из тмине појање* Љубице Марић (1985), *Déjà vu* Срђана Хофмана (1985) и др.

Закључна разматрања

Уколико бисмо покушали да сумирамо значај и домете циклуса концерата обједињених називом *Музичка модерна*, истакли бисмо да је основна карактеристика била доследно промовисање актуелног музичког стваралаштва – југословенског и иностраног, упркос томе што ова врста музике није имала велику публику, а врло често није наилазила на разумевање чак ни међу музичким професионалцима – композиторима, извођачима, критичарима (о чему сведоче написи Константина Бабића, Миодрага Лазарова и других). Током свих 18 разматраних година приметно је доследно заступање модернистичке (тј. авангардне и експерименталне) оријентације, уз занемаривање другачијих, умереномодернистичких и традиционалистичких, али и минималистичких, проседа.

Као што сам истакла на почетку текста, архива овог циклуса је веома педантно вођена, те су сачуване све кошуљице директних преноса, спикерски текстови, транскрипти дискусија, што сугерише да је уредница циклуса Мира Далеоре имала свест о просветитељско-едукативној „мисији” овог циклуса и настојала да о њему остане писани траг. У прилог овој просветитељској функцији сведоче и разговори вођени за време и после концерата, детаљни и бројни критички осврти итд. Концерти су реализовани уз ослањање на сарадњу са другим институцијама – концертним агенцијама, фестивалима, установама културе – услед недостатка новца за потпуно самостално креирање програма. Упркос томе, инсистирало се на високом квалитету, на представљању најзанимљивијих и најцењенијих стваралаца и извођача из домена нове музике. Захваљујући циклусу *Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда, музика Карлхајнца Штокхаузена, Јаниса Ксенакиса, Лућана Берија, Едисона Денисова, Ива Малеца, те Вука Куленовића, Владана Радовановића, Лудмиле Фрајт, живела је на београдским концертним подијумима и путем радио таласа доспевала у домове слушалаца пријемчивих за овакву естетику и заинтересованих за откривање, у то време, нових звучних светова.

Прилог: Списак концератаТабела 1. Циклус *Музика данас*

Бр.	Датум	Место	Извођачи	Програм
1	Четвртак, 27.02.1967. у 21:00	Велика дворана Дома омладине у Београду	Загребачки квартет: Јосип Клима, Иван Кузмић, Данијел Туне и Јосип Стојановић. Солиста: Андрија Потрошко, контрабас.	И. Штухец: Гудачки квартет М. Келемен: Кончертино за контрабас и г. квартет С. Хорват: Контрасти Ј. Лебич: Медитације за двоје Н. Линке: Concrezionen II за гудачки квартет Г. Бекер: Гудачки квартет
2	Петак, 24.03.1967. у 21:00	Велика дворана Дома омладине у Београду	Ансамбл „Сонатори ди Прага”	Б. Рехор: Структуре А. Хаба: Токата Ј. Симон: Димензије М. Копелент: Santo intimo К. Штокхаузен: Циклус за ударалке Ј. Купковић: Крици
3	Четвртак, 20.04.1967. у 21:00	Велика дворана Дома омладине у Београду	Клавирски дуо из Милана: Бруно Канино – Антонио Балиста	А. Пусер: Мобил С. Бусоти: Покретне слике М. Фелдман: Intermission 6 П. Булез: Structures I
4	Четвртак, 01.06.1967. у 21:00	Велика дворана Дома омладине у Београду	Група МБЗ 66, диригент Игор Бадров Солиста: Зденка Жапчић-Хески, сопран	В. Комадина: Микросоната А. Среботњак: Microsongs Е. Рашак: Estrofas Р. Максимовић: 2 Башове хаику Б. Сакач: Структуре Е. Варез: Octandre
5	Четвртак, 16.11.1967. у 21:00	Велика дворана Дома омладине у Београду	Са магнетофонских трака – електронска, конкретна и синтетска музика	Ј. Фрајт: Астероиди Ф. Б. Маш: Бела ноћ, на текст А. Артоа Б. Шефер: Симфонија В. Радовановић: Sferoon
6	Четвртак, 28.12.1967. у 21:00	Велика дворана Дома омладине у Београду	Ансамбл београдских музичара, диригент: Константин Симоновић Солисти: Арлет Сибон-Симоновић, Мартеноови таласи; Драгица Николић, мецосопран	Н. Кастиљони: Тропи А. Жоливе: Делфијска свита Ј. Ксенакис: Аналогије А, Б В. Радовановић: Празвук Е. Варез: Интеграли

Табела 2. Циклус *Музичка модерна*

Бр.	Датум	Место	Извођачи	Програм
1	Четвртак, 08.02.1968. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Инструментални квинтет „Musica nova” из Букурешта	Р. Максимовић: Тријалог за квинтет (поруџбина овог ансамбла) Т. Нодах: Трио за виолину, виолончело и клавир Х. Горецки: Genesis 1 за виолину, виолу и виолончело А. Пусер: Мадригал 1 за кларинет А. Рациу: Кончертино у пет делова за квинтет „Musica nova” (поруџбина овог ансамбла)
2	Понедељак , 22.04.1968. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Група за музичка истраживања Француске радиодифузије и телевизије, Париз	П. Шефер и П. Анри: Симфонија за усамљеног човека Л. Ферари: Таутологија 1 Ј. Ксенакис: Дијаморфозе Б. Пармежани: Ефемерна ухваћеност Ф. Беил: Ненастањиви простори И. Малец: Кантата за њу
3	Четвртак, 06.06.1968. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Ансамбл „Славко Остерц” из Љубљане. Диригент Иво Петрич	М. Шејбер: Фантазија Л. Берио: Камерна музика на стихове Џемса Џојса И. Штухец: Игра харфе са ансамблом С. Мацушита: Звучне фреске за 7 инструмената И. Петрич: Игре за глас и харфу на стихове В. Попе П. Рамовш: Апел за хорну и ансамбл
4	Четвртак, 17.10.1968. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Београдски музичари под управом Константина Симоновића Солиста: Жак Видеркер, виолончело	Л. Ферари: Visage quatre К. Штокхаузен: Kreuzspiel Ј. Ксенакис: Nomos alpha Е. Варез: Nocturnal

5	Четвртак, 21.11.1968. у 20:00	Дворана Београдске филхармоније	Београдски дувачки квинтет Суделује: Нада Вујичић, клавир	О. Месијан: Црни кос, за флауту и клавир Н. Кастиљони: Гимел, за флауту и клавир Б. Мадерна: Музика у две димензије, за флауту и магнетофонску траку Х. В. Хенце: Квинтет Ј. Калчић: Музика за дувачки квинтет и ударалке
6	Четвртак, 27.02.1969. у 20:00	Дворана Београдске филхармоније	Музика за магнетофонску траку	А. Обрадовић: Токата и фуга Ј. Калчић: Импровизације Н. Девчић: Колумбија 68 В. Радовановић: Електронска студија 1а и б П. Пињон: Yeah!
7	Среда, 12.03.1969. у 20:00	Дворана Београдске филхармоније	Клавирски дуо Алојз и Алфонс Контарски	Б. А. Цимерман: Перспективе II К. Штокхаузен: Клавирски комад IX Е. Денисов: Три комада за клавир у четири руке Л. де Пабло: Movil I М. Келемен: Коментарисани цртежи Е. Браун: Corroborge
8	Четвртак, 24.04.1969. у 20:00	Дворана Београдске филхармоније	Ансамбл „Musica viva Pragensis” Диригент Збињек Востржак, солиста: Милада Бубликова, сопран	Л. Купкович: „Испред – са – иза” Л. Фишер: Пиета З. Востржак: Тао Р. Комороус: Слатка краљица М. Копелент: Snehah
9	Уторак, 14.10.1969. у 20:00	Дворана Београдске филхармоније	Сарадња са БЕМУС-ом Ансамбл ЕМ-VE2 из Кракова	А. Валачински: Канцона за виолончело, клавир и магнетофонску траку Т. де Криф: Зграфити Л. Андресен: Регистри К. Фрибец: Фигуре (Светска премијера) Р. Хаубеншток-Рамати: Клавирски комад I М. Давидовски: Синхронизми I Б. Шефер: Квартет два плус два

10	Четвртак, 25.12.1969. у 20:00	Дворана Београдске филхармоније	Хор Мадригал из Букурешта	С. Никулеску: Афоризми на стихове Хераклида М. Марбе: Ритуал за жеђ земље, за хор и удараљке А. Виеру: Ноћне сцене – драмски мадригал за два хор на текст Ф. Г. Лорке
11	Петак 14.03.1970. у 20:00	Дворана Београдске филхармоније	Урсула Холигер, харфа и Хајнц Холигер, обоа Роналд Ламсден, клавир	М. Финиси: Песма 9 за клавир П. Рамовш: Импулси за обоу и харфу Х. Холигер: Секвенце за соло харфу П. Булез: Троп-формант II из Сонате за клавир бр. 3 Д. Детони: Фономорфија 2 Х. У. Леман: Игре за обоу и харфу Л. Берио: Секвенца VII за соло обоу К. Штокхаузен: Клавирски комад V В. Глобокар: Дискур II за обоу и траку
12	Четвртак, 16.04.1970. у 20:00	Дворана Београдске филхармоније	Загребачки квартет Гости: Фред Дошек, клавир и удараљке; Озрен Деполо, баскларинет; Силво Сопотник, пиколо; Игор Куљерић, тонска сарадња	К. А. Хартман: Концерт за г. квартет и удараљке Д. Божић: Поп-арт за пиколо, г. квартет и два метронома Т. Зографски: Квартет К. де Инконтрера: Музика за пет или више П. Рамовш: Триптихон за гудачки квартет М. Шубел: High-ice за г. квартет и удараљке И. Куљерић: Импулси за г. квартет и траку Д. Детони: Графика II
13	Четвртак, 14.05.1970. у 20:00	Дворана Београдске филхармоније	Ансамбл „New Phonic Art”: Карлос Алсина, клавир; Жан Пјер Друе, удараљке; Отело Лисман, виолончело; Винко Глобокар, тромбон; Мишел Портал, кларинет и саксофон; Керол Плантамура, сопран.	В. Глобокар: Correspon- dence за четири извођача Л. Берио: Секвенца III за глас соло Г. Рејбел: Варијације у виду звезде за удараљке и магнетофонску траку К. Алсина: Трио за чело, тромбон и удараљке Слободно заједничко свирање

14	Четвртак, 24.09.1970. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Ансамбл „Славко Остерц”, Љубљана Солисти Томаж Лоренц, виолина; Руда Коси, харфа; диригент Иво Петрич	И. Штухец: Варијације за виолину и ансамбл И. Петрич: Нијансе у боји С. Мацушита: Halcines astrales П. Рамовш: Портрет за харфу и ансамбл Р. Шолум: Пета симфонија
15	Четвртак, 29.10.1970. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Вокални секстет „Luca Marenzio”	И. Пизети: Piena sorgeva З. Кодал: Fior scoloroti Chi d'amor sente И. Стравински: Pater noster Ave Maria Ф. Пуланк: Un soir de neige Г. Петраси: Non-sense А. Верети: Dulcissime Jesu Ecce crucem Domini С. Бусоти: Ancor odono i colli, La curva dell'amore Rar'ancora
16	Четвртак, 17.12.1970. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Композиције Иве Малеца у извођењу Београдског камерног ансамбла и групе музичара под управом Иве Малеца	Минијатуре за Л. Керола Lumnia за гудаче и магнетофонску траку Luminetudes (магнетофонска репродукција) Lied за 39 гудача и 18 гласова (магнетофонска репродукција) У наставку програма пројекција филма у боји „Lumina” Иве Малеца
17	Четвртак, 14.01.1971. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Дуе Боеми: Јозеф Хорак, баскларинет и Ема Коварнова, клавир и чембало Дуо Праха: Вацлав Жилка, флаута и Либуша Вахалова, харфа Суделује Вјенчеслава Вистидова, сопран	Ј. Таусингер: Два размишљања за Дуе Боеми А. Пињос: Дијалог са Јозефом Хораком Ј. Клусак: Рејдовак К. Славицки: Intermezzi matutini Ј. Лакнер: Предлог за Хорака К. Штокхаузен: Преко граница А. Парш: Poetica 2 Ј. Капр: 4 дијалога за флауту и харфу Ј. Капр: Вежбе за Гидли

18	Четвртак, 01.04.1971. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Уметници из Савезне Републике Немачке Зигфрид Палм, виолончело; Петер Рогенкамп, клавир; Хајнц Хедлер, ударалке	Ј. Матичић: Intermittence за клавир Т. Мајузуми: Бунраку за виолончело Н. Линке: Varim I за клавир и ударалке К. Штокхаузен: Клавирски комад IX Б. А. Цимерман: Соната за соло виолончело К. Штокхаузен: Циклус за ударалке К. Пендерецки: Капричо за виолончело Н. Хубер: Механизам снова за ударалке и клавир Н. Ф. Хофман: Рондо у де молу
19	Четвртак, 29.05.1971. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Ансамбл „Арс нова” из Букурешта под управом Корнела Царануа	В. Херман: Епизоде за соло флауту и ударалке К. Царану: Прокустов кревет Д. Константинеску: Камерна симфонија Ц. Кејл: Дивна удовица од осамнаест лета А. Строе: Два епитафа К. Миереану: Sursum corda Т. Олах: Перспективе
20	Четвртак, 11.11.1971. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Хор и Инструментални ансамбл Радио- телевизије Београд Диригент Боровоје Симић	М. Кузмановић: Рат Л. Фрајт: Песме ноћи В. Комадина: Три минијатуре И. Јун: Лептиров сан Б. Сакач: Omaggio
21	Четвртак, 16.12.1971. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Ансамбл „Нова музика” под управом Душана Сковрана	М. Живковић: Пеан А. Обрадовић: Микросоната за кларинет Н. Девчић: Одрози М. Колгрес: Камерни комад за ударалке Х. Брин: Покрети за једанаесторицу В. Фелегара: Епитаф за 2 сопрана и 5 инструмената Ј. Калчић: Прелудиј

22	Четвртак, 10.02.1972. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Солисти хорова Француске радио- телевизије Диригент: Марсел Куро	Л. Далапикола: Exortatio Ж. Ами: Речитави, арија и варијације И. Малец: Додекамерон Ј. Ксенакис: Ноћи
23	Четвртак, 30.03.1972. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Ансамбл „Нова музика” под управом Душана Сковрана Солиста Миодраг Азањац	А. Жоливе: Концертна свита за флауту и ударалке К. Хубер: Ascensus за флауту, чело и клавир К. Регамеј: Пет етида за сопран и клавир П. Рамовш: Con sordino за трубу, клавир и виолину Л. Берио: Серенада за флауту и 14 инструмената З. Христић: Ла-Гис
24	Среда, 05.04.1972. у 20:00	Велика дворана Студентског културног центра	Ансамбл „The Forum Players” (USA)	Х. Гејбер: Коку за флауту А. Бергер: Пет комада за клавир М. Давидовски: Синхронизам 1 за флауту и електронске звукове Ц. Дешоу: Стихови Ешберија за сопран, флауту и клавир
25	Четвртак, 08.06.1972. у 21:00	Дворана Београдске филхармоније	Гудачки квартет „Про Арте” из Загреба Суделује: Маријан Кихл, ударалке	Ж. Папино Кутур: Гудачки квартет бр. 1 П. Озгијан: Гудачки квартет (Премијера) Т. Марк: Аура М. Милетић: Модификације за гудаче и ударалке
26	Четвртак, 23.11.1972. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Камерни ансамбл „Света Софија” из Скопља Солисти: Рахилка Бурзевска, алт; Никола Атанасов, флаута; Владимир Крпан, клавир Диригент: Тома Прошев	Л. Берио: Камерна музика за женски глас, кларинет, виолончело и харфу Б. Сакач: Синдром К. Фукушима: Летеће огледало Т. Прошев: Интеграли за клавир и ансамбл

27	Четвртак, 22.02.1973. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Ансамбл „Нова музика” под управом Душана Сковрана Хор и оркестар РТБ под управом Боривоја Симића	Л. Лебич: Медитације за двоје И. Јун: Слике за флауту, обоу, виолину и виолончелу Ђ. Лигети: Камерни концерт за тринаест инструменталиста Ј. Калчић: Ноктурно за хор и ансамбл В. Трифуновић: Видици – кантата за хор и оркестар
28	Среда, 15.03.1973. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Концерт ансамбла „Музичка радионица” из Варшаве Зигмунт Краузе, клавир и уметничко вођство; Едвард Боровњак, тромбоне; Витолд Галаска, виолончело; Чеслав Палковски, цларинет	Д. Ерб: Варшави са љубављу Д. Детони: Графика IV Е. Денисов: В-А-С-Н К. Е. Велин: Манзит К. Сероцки: Swinging Music Т. Сикорски: Без наслова З. Баргјелски: Једна соба З. Краусе: Полихромија Б. Шефер: Квартет 2+2
29	Четвртак, 26.04.1973. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Загребачки квартет	М. Ципра: Пети гудачки квартет Л. Фрајт: Сребрни звуци И. Кукуљевић: Импулси II Д. Детони: Графика IV И. Петрић: Квартет 69
30	Четвртак, 22.11.1973. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Клавирски рецитал Фредија Дошека	Б. Сакач: Ad literam Д. Детони: Phonomorphia II К. де Инконтрепа: Piano piece for Fredi Dosek Е. Каркошка: Mit/gegen sich selbst Ј. Таусингер: Circonvolutions Ф. Шопен: Етида и Скерцо Ф. Лист: Fantasia quasi sonata
31	Четвртак, 10.01.1974. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Београдски камерни ансамбл под управом Бориса де Виноградова (Француска) Солиста: Франц Грасели, флаута	В. Радовановић: Stringend К. Хубер: Alveare vernat за флауту и гудаче Ј. Ксенакис: Ароура В. Лутославски: Прелудијуми и fuga

32	Четвртак, 14.02.1974. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Хор РТБ и Ансамбл београдских музичара Диригенти: Милко Келемен и Боривоје Симић Солиста: Карл Себон, флаута	Дела М. Келемена: Radiant за 8 свирача Fabliau за соло флауту Surprise за 13 гудача Changeant за виолончело и оркестар Passionato за мешовити хор и соло флауту
33	Четвртак, 14.03.1974. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	„Прашки мадригалисти” Диригент Мирослав Венхода	Л. Матоушек: Тартифова казна Ј. Рихлик: Мадригали горчине П. Боршковец: Мадригали времена П. Ебен: Стара љубавна чаролија, Pragensia
34	Четвртак, 11.04.1974. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Трио за модерну музику из Савезне Републике Немачке: Ангелика Свикхорст, флаута; Кристоф Каскел, ударалјке; Карл-Хајнц Бетнер, гитара	В. Котоњски: Трио Џ. Кејџ: For a string player Б. Мадерна: Три каденце за флауту, алт флауту и пиколо К. Штокхаузен: Циклус за ударалјке Г. Петраси: Уздах за флауту, алт флауту и пиколо М. Кагел: Монтажа
35	Четвртак, 16.05.1974. у 21:15	Велика дворана Студентског културног центра	Гудачки квартет „Wilanow” (Пољска)	К. Пендерецки: Гудачки квартет Л. Хилер: Гудачки квартет бр. 6 П. Рамовш: Триптихон за гудачки квартет В. Лутославски: Гудачки квартет
36	Четвртак, 06.06.1974. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Ансамбл за нову музику под управом Душана Сковрана	Ј. Калчић: Строфе за камерни ансамбл В. Котоњски: Трио за флауту, гитару и ударалјке Л. Фрајт: Успаванка за женски глас и д. играчке М. Фелдман: Медитације IV за камерни ансамбл Б. А. Цимерман: Presence, бели балет у пет сцена Л. Лебич: Конс (Б) за камерни ансамбл Х. М. Горецки: Genesis за 14 извођача

37	Четвртак, 21.11.1974. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Хор Радио- телевизије Београд Диригент: Марсел Куро	В. Радовановић: Sferoon Л. Фрајт: Тужбалица М. Кузмановић: Радосно опело Ђ. Лигети: Lux aeterna Ј. Ксенакис: Медеја, за мушки хор и пет инструменталиста
38	Четвртак, 13.12.1974. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Загребачки квартет са гостима из Аустрије: Фридрих Кумер, баритон; Иван Еред, клавири	Дела А. Шенберга 3 комада за клавири оп. 11 6 комада за клавири оп. 19 Две песме оп. 3 Три песме оп. 6 Г. квартет бр. 3 оп. 30
39	Четвртак, 16.01.1975. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Дуе Боеми (Јозеф Хорак и Ема Коварнова) Српски гудачки квартет	В. Кучера: Табу за Дуе Боеми А. Пусер: Мадригал 1 М. Штједроњ: Тужбалица за Скопље и Бања Луку Л. Кубик: Две епизоде А. Коци: Медитације В. Трифуновић: Други гудачки квартет
40	Четвртак, 27.02.1975. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Ансамбл београдских музичара Диригент: Младен Јагушт Солисти: Владимир Жикић, кларинет; Казимијерж Пустелак, тенор	Р. Бручи: Птице за камерни ансамбл и магнетофонску траку С. Хофман: Законика последованије – Четири слова за кларинет и два гудачка секстета В. Лутославски: Paroles tissees Л. Фрајт: Еклога
41	Четвртак, 13.03.1975. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Вокални секстет „Collegium vocale”	К. Штокхаузен: Stimmung
42	Четвртак, 11.12.1975. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Камерни ансамбл за савремену музику „Света Софија” Диригент: Тома Прошев Солисти: Јулијана Анастасијевић, мецосопран; Аци Бертонцел, клавири; Цирил Шкерјанц, виолончело	Р. Аврамовски: Психофонија 1 И. Ланг: Камерна кантата Т. Прошев: Камерна музика 3 за виолончело и ансамбл Д. Ортакoв: Музика за клавири и ансамбл Р. Бручи: Имагинације 2

43	Четвртак, 22.01.1976. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Трио: Јосип Стојановић, виолончело; Фреди Дошек, клавиј; Љупчо Самарџић, контрабас	Ј. Бањшчић: Четири пролазности за виолончело и клавиј Б. Сакач: Attitude за виолончело и клавиј П. Рамовш: Три ноктурна за контрабас соло А. Хрисаниде: Волумени за виолончело и клавиј Д. Акер: Оракл за контрабас соло П. Пињон: Полимери за клавиј Г. Нортдорф: Контрафоније за контрабас и траку Д. Детони: Асонанце за виолончело, контрабас и чембало
44	Четвртак, 26.02.1976. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Будимпештански камерни ансамбл, диригент Андраш Михај. Солиста: Ерика Сикај, сопран	Ш. Балаш: Tabulae op. 25 А. Михај: Музика за 15 А. Шенберг: Пјеро месечар
45	Четвртак, 23.12.1976. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Група МОМУС (Модерна музика Сарајево) Диригенти Јосип Магдић и Војин Комадина	М. Јеличанин: Триптих за флауту и клавиј В. Комадина: Четири минијатуре за кларинет и клавиј Ј. Магдић: Ad meditandum за женски глас, флауту, кларинет, клавиј и ударалке М. Јеличанин: Четири скице за клавиј Ј. Магдић: Вињете за кларинет и клавиј В. Комадина: Смрт мајке Југовића за рецитатора, сопран, баритон, групу инструмената и траку
46	Четвртак, 17.02.1977. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Загребачки гудачки квартет	Д. Акер: Гудачки квартет бр. 3 Cantus lugubris В. Комадина: Рефрен II за соло виолончело Ј. Калчић: Гудачки квартет Л. Лебич: Медитације за двоје, за виолу и чело Е. Браун: Гудачки квартет

47	Четвртак, 22.09.1977. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Београдски камерни оркестар Диригент Ангел Шурев Солисти: Јован Милићевић, рецитатор; Александра Ивановић, мецосопран; Војин Драшкоци, контрабас	В. Тошић: Три трајања С. Хофман: Очи Сутјеске, на стихове В. Попе З. Христић: У року од осам М. Кузмановић: Два додира празнине, на стихове М. Настасијевића С. Атанацковић: Basso e contra
48	Четвртак, 23.02.1978. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Елизабет Хојнацка, чембало	А Букурешлијев: Архипелаг 5 б Ф. Б. Маш: Norwar за чембало и траку Бетси Жолас: Autour Л. Ферари: Социјалистичка музика? (Општи програм за чембало и траку) Ј. Ксенакис: Кхоаи за озвучено чембало
49	Четвртак, 30.03.1978. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Варшавска музичка радионица Зигмунд Краузе, клавир; Едвард Боровјак, тромбон; Витолд Галаски, виолончело; Чеслав Палковски, клавир	З. Краузе: Звучни пејзаж за озвучене инструменте, предмете и траку Л. Ферари: Игра министра код господина Помпидуа В. Глобокар: Записи Д. Шенбах: Канцона VIII Т. Медек: Сардана А. Нордхајм: Упомоћ! М. Кагел: Con voce Л. Андрисен: Почетак М. Фелдман: Half a minute it's all I've time for К. Сероцки: Swinging music З. Краузе: Идила за 36 народних инструмената и магнетофонску траку
50	Четвртак, 27.04.1978. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Београдски музичари Диригент Станко Шепић Солиста: Зигуне фон Остн, сопран (СР Немачка)	М. Копелент: Црне и беле сузе Л. Ноно: Осветљена фабрика за глас и траку Џ. Кејџ: Арија Ј. Јеж: Спомин Л. Берио: Народне песме, циклус за глас и ансамбл

51	Четвртак, 13.01.1979. у 20:00	Велика дворана Студентског културног центра	Хор Collegium Musicum и Београдски камерни оркестар; Диригент Младен Јагушт Солисти: Александра Ивановић, мецосопран; Карл- Бернхард Зебон, флаута	И. Бугариновић: Варијације за камерни оркестар В. Лутославски: Пет песама за мецосопран и 30 музичара В. Куленовић: Сирингис
52	Четвртак, 15.02.1979. у 21:00	Велика дворана Студентског културног центра	Загребачки квартет Владимир Крпан, клавир; Љупчо Самарџиски, контрабас	С. Дивјаковић: Други гудачки квартет В. Комадина: Рефрен IV за соло клавир С. Хофман: Стрип за соло контрабас М. Ружђак: Класични арт – гудачки квартет Т. Прошев: Amorphia за соло клавир И. Куљерић: Solo in quartetto за клавир и гудачки квартет
53	Четвртак, 07.12.1979. у 20:00	Велика дворана Студентског културног центра	Ансамбл београдских музичара	М. Келемен: Ронтондо за обоу, кларинет и фагот Е. Денисов: Соната за соло кларинет А. Блох: Весели псалм, за сопран и дувачки квинтет И. Јун: 3 етиде за флауту Ђ. Лигети: Десет комада за дувачки квинтет
54	Четвртак, 10.01.1980. у 20:00	Велика дворана Студентског културног центра	Ансамбл „Нова музика“; Диригент Миодраг Јаноски Вера Ковач Виткаи, сопран; Александра Ивановић, мецосопран; Бранислав Вујовић, рецитатор; Анте Гргин, кларинет; Љупчо Самарџиски, контрабас	Р. Максимовић: Tenderly В. Куленовић: Ноктурно за соло кларинет Д. Радић: Скице И. Куљерић: Double play за контрабас и ансамбл И. Стефановић: Мучнина или Смрт која долази

55	Четвртак, 28.02.1980. у 20:00	Велика дворана Студентског културног центра	Ансамбл „Лонтано”, Енглеска Уметничко вођство: Одалине де ла Мартинез	Р. Р. Бенет: Комедија II Милан Михајловић: Ламентозо О. де ла Мартинез: A Moment's Madness Џ. Крамб: Једанаест јесењих еха С. Форбс: Партита
56	Четвртак, 17.04.1980. у 20:00	Велика дворана Студентског културног центра	Студио за удараљке, Љубљана Уметничко вођство: Борис Шурбек; солиста Ева Новшек- Хоушка, мецосопран	У. Ројко: Студио за удараљке И. Петрич: Концерт за удараљке И. Стефановић: Куда са птицом на длану (Премијера) А. Хованес: Планине у октобру Л. Лебич: Квартет за удараљке
57	Четвртак, 26.06.1980. у 20:00	Атријум Народног музеја	Камерни оркестар „Душан Сковран” Диригент Александар Павловић Солисти: Небојша Игњатовић, контрабас и Вера Огризовић, гитара	С. Хорват: Perpetuum mobile С. Атанацковић: Basso e contra В. Трајковић: Арион, музика за гитару и гудаче (Премијера) В. Лутославски: Прелудијуми и фуга
58	Четвртак, 04.12.1980. у 20:00	Дворана Београдске филхармоније	Павица Гвоздић, клавир	Б. Сакач: Ариел Д. Кемпф: Arti mutatae С. Хорват: Sonnant В. Куленовић: Строфе Л. Лебич: Сонет С. Хорват: Accords Д. Кемпф: Музика за клавир и електронику
59	Четвртак, 15.01.1981. у 20:00	Атријум Народног музеја	Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран” Диригент Иво Малец	Композиције Иве Малеца Dodecameron за 12 вокалних солиста (репродукција са траке) Argo за 11 гудача солиста Триола или Симфонија за мене, за траку
60	Четвртак, 19.03.1981. у 20:00	Уметнички павиљон Џвијета Зузорић	Гудачки квартет Wilanow, Варшава	Т. Берд: Игра В. Шалонек: 1+1+1+1 И. Петрич: Гудачки квартет М. Келемен: Г.квартет бр. 2 „Varia melodia”

61	Четвртак, 28.05.1981. у 20:00	Уметнички павиљон Џвијета Зузорић	Хор флаута под уметничким вођством Миодрага Азањца Солисти: Драган Аксентијевић, тенор; Љупчо Самарџиски, контрабас	М. Рогуља: Псалтикија за хор флаута и тенор соло М. Петровић: Табоо за 12 флаута И. Стефановић: Мимикрија за 14 флаута С. Атанацковић: Помана за 12 флаута, облигатни контрабас и траку
62	Четвртак, 11.03.1982. у 20:00	Уметнички павиљон Џвијета Зузорић	Српски гудачки квартет Гости: квартет флаута: Братислав Ђурић, Светлана Ристић, Боривоје Џекић, Драгана Петровић	А. Веберн: Пет ставова за гудачки квартет оп. 5 М. Кузмановић: Четири прелудијума И. Куљерић: Сонг В. Куленовић: Voces postumae VI за гудачки квартет и квартет флаута Н. Сербан: Анаморфозе
63	Четвртак, 11.11.1982. у 20:00	Велика дворана Коларчевог народног универзитета	Camerata strumetal „Alfredo Casella” – Торино Диригент: Алберто Пејрети Солиста: Ирина Арсикин, сопран	Војин Комадина: Partita bosniensis III С. Хорват: Фрагменти В. Трифуновић: Музичке сфере И. Стравински: Прича о војнику
64	Среда, 24.11.1982. у 20:00	Уметнички павиљон Џвијета Зузорић	Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран”, диригент: Александар Павловић Солиста: Миленко Стефановић, кларинет	Л. Фрајт: Музика за 13 гудача М. Кузмановић: Концерт за гудаче Ј. Калчић: Концертантна музика за клавир и гудаче В. Куленовић: Расковник кларинет
65	Четвртак, 08.12.1982. у 20:00	Велика дворана Студентског културног центра	Еми Хенц-Диёманд, клавир (Швајцарска)	Х. Холигер: Елис К. Штокхаузен: Клавирски комад IX М. Штаткић: Реминисценције Т. Брем: 7 багатела К. Делц: Силс О. Месијан: Кантејођаја
66	Четвртак, 27.01.1983. у 20:00	Уметнички павиљон Џвијета Зузорић	Дуо: Томаж Лоренц, виолина и Аленка Шчек-Лоренц, клавир	М. Стибил: Асимилација за соло виолину П. Рамовш: Екстремни за соло виолину Л. Лебич: Инвизибилия И. Стефановић: Торзија фуге за соло виолину Ј. Матичић: Синтезе

67	Среда, 06.04.1983. у 20:00	Уметнички павиљон Џвијета Зузорић	Гудачки квартет „Клима”	И. Јосиповић: Гудачки квартет В. Милосављевић: Гудачки квартет Д. Детони: Заборављене мелодије
68	Среда, 11.05.1983. у 20:00	Велика дворана Студентског културног центра	Нада Колунџија, клавир	О. Месијан: Дванаест погледа на дете Исуса Љ. Марић: Три прелудијума К. Миљковић: Невидљиве нити Ј. Берио: Wasserklavier, Rounds А. Веберн: Варијације за клавир оп. 27 Џ. Крамб: Macrocosmos, Volume II (12 Fantasy Pieces for amplified piano)
69	Среда, 16.11.1983. у 20:00	Уметнички павиљон Џвијета Зузорић	Хор Радио- телевизије Београд под управом Младена Јагушта Суделује: Данило Кирн, оргуље	П. Репанић: Hommage a Anton Branko Šimić М. Алексиначки: Псалам З. Ерић: Силуана за женски хор и оргуље С. Хофман: Отисци звучања В. Куленовић: Прво бдење В. Комадина: Горчин за три мешовита хора И. Куљерић: Жалобни пјев за хор и 2 клавира
70	Среда, 21.12.1983. у 20:00	Уметнички павиљон Џвијета Зузорић	Београдски дувачки квинтет Солиста Ернест Ачкун, кларинет Суделује Српски гудачки квартет „Мокрањац”	М. Марбе: Инкантација – Соната Д. Детони: Тридесет три за три у три Е. Денисов: Соната за соло кларинет С. Хофман: Рефрен (Примијера) М. Михајловић: Ноктурна
71	Среда, 15.02.1984. у 20:00	Уметнички павиљон Џвијета Зузорић	Гудачки квартет „Бухбергер”, Франкфурт	А. Шенберг: Гудачки квартет бр. 3 оп. 30 Б. Барток: Гудачки квартет бр. 3 К. Хаснберг: Гудачки квартет бр 6 оп. 98

72	Среда, 11.04.1984. у 20:00	Уметнички павиљон Цвијета Зузорић	Кирил Рибарски, тромбон; Александар Коларевић, клавир	М. Штаткић: Ноктурно Д. Божич: Quartermi за тромбон, метроном и клавир С. Бодо: Мала свита С. Стојков: Композиција бр. 1 И. Петрич: Каденца за соло тромбон Е. Кирај: Флора 6 Трагопогон Ж. М. Дефеј: Сакрална и профана игра Д. Детони: Асонанце 1
73	Среда, 24.10.1984. у 20:00	Уметнички павиљон Цвијета Зузорић	Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран”; диригент Александар Павловић Милица Барић, харфа; Слободан Мирковић, виолина	М. Кузмановић: Тренодија II (премијера) Д. Радић: Трансфигурације за харфу и гудаче (прво извођење) Ф. Мартен: Polyrtique за виолину и два гудачка оркестра
74	Среда, 14.11.1984. у 20:00	Уметнички павиљон Цвијета Зузорић	Даниел Киенци, саксофон (Француска)	М. Тале: Сећање и заборав Л. Берио: Секвенца IXb К. Миереану: Променљиве- непроменљиве Б. Жолас: Епизоде 4 П. Мефано: Кружно путовање Ф. Б. Маш: Аулодија
75	Среда, 05.12.1984. у 20:00	Уметнички павиљон Цвијета Зузорић	Трио „Лоренц”: Томаж Лоренц, виолина; Примож Лоренц, клавир; Матија Лоренц, виолончело	Л. Лебич: Експресије М. Стибиљ: Сеансе И. Штухец: Арт В. Куленовић: Voces posturnae Е. Кирај: Тачке и линије С. Хофман: Фарса
76	Среда, 09.01.1985. у 20:00	Велика дворана Студентског културног центра	Ансамбл „Ацезантез”	Дубравко Детони: Нове музике
77	Среда, 06.03.1985. у 20:00	Велика дворана Студентског културног центра	Александар Коларевић, клавир Суделује Олга Милошевић, мецосопран	К. Сероцки: Соната, A riascere М. Шијанец: Ноктурно ин Ес Љ. Марић: Из тмине појање (Премијера)

Табела 3. Циклус *Musica viva*

Бр	Датум	Дворана	Извођачи	Програм
1	Среда, 20.03.1985. у 20:00	Уметнички павиљон Цвијета Зузорић	Српски гудачки квартет „Мокрањац” Солиста: Милица Барић, харфа	Д. Терзакис: Гудачки квартет бр. 2 М. Стојадиновић: Мелодија за гудачки квартет Б. Барић: Квинтет за гудачки квартет и харфу В. Куленовић: Гудачки квартет бр. 5 <i>Сва дела су премијере</i>
2	Среда, 17.04.1985. у 20:00	Уметнички павиљон Цвијета Зузорић	Клод Делангл, саксофон; Одил Делангл, клавир и чембало (Париз) Суделује Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран” под управом Александра Павловића	В. Трајковић: Air et Dance (премијера) Б. Жолас: Episode IV К. Миљковић: Прелудијум (Премијера) Ф. Ерел: Orcit А. Лувије: 5 Ephemerres М. Алексиначки: Реми (Премијера) С. Хофман: Деја vu (Премијера)
3	Среда, 24.04.1985. у 20:00	Атријум Народног музеја	Елизабет Хојнацка, чембало; Силвио Гуалда, ударалке	Дела Ј. Ксенакиса: Khoai за озвучено чембало Psappha за ударалке Naama за чембало Komboi за чембало и ударалке
4	Среда, 23.10.1985. у 20:00	Уметнички павиљон Цвијета Зузорић	Duo Contemporain – Холандија Хенри Бок – Еверет ле Маир Маримба, вибрафон, алт саксофон, бас- кларинет	З. Баргјелски: Икар В. Радовановић: Дует (поруџбина овог дуа) Д. Манеке: Гестови А. Блох: A due М. Штаткић: Орион (поруџбина овог дуа, премијера) Е. Форд: Песма лађара

Списак референци

Бабић, Константин (1973) „Песницама по клавиру.” *Вечерње новости*, 20. март 1973: 23.

Бабић, Константин (1974) „Из шупљег у празно.” *Вечерње новости*, 21. фебруар 1974: 23.

Веселиновић, Мирјана (1974) „Осврт на концертно вече Милка Келемена.” Емитовано у емисији Хроника Трећег програма Радио Београда 15. фебруар 1974. (из рукописне документације циклуса *Музичка модерна*)

Лазаров, Миодраг (1974) „Келемен и проблем конституције музичког дела.” Емитовано на Трећем програму Радио Београда 22. фебруара 1974. (из рукописне документације циклуса *Музичка модерна*)

Озгијан, Петар (1974) „Вече дела Милка Келемена.” *Политика*, 16. фебруар 1974.

Selem, Petar (1969) „Više od virtuoznosti. Duo Kontarsky na tribini Muzička moderna Radio-Beograda.” *Telegram*, god. 10(463), 14. оžујак 1969.

Стефановић, Павле и саговорници (1968) „Дискусија са јавног коцрта *Музичка модерна* одржаног 8. фебруара 1968.” Транскрипт разговора (из рукописне документације циклуса *Музичка модерна*)

Архивски извори

Штампана и рукописна документација циклуса *Музичка модерна*:

- кошуљице директних преноса концерата
- програми концерата
- спикерски текстови
- транскрипти разговора вођених у паузи или по завршетку директних преноса
- музичке критике емитоване у емисији Хроника Трећег програма Радио Београда

Ivana Medić

The concert series *Musical Modernism* on Radio Belgrade 3 (1967–1985)Summary

The series of concerts of contemporary music broadcast live on Radio Belgrade 3 was initiated in 1967, i.e. two years after Radio Belgrade 3, the programme devoted to contemporary art, culture and science was founded. This concert series was initially called *Music Today* (from 20 February 1967 to 28 December 1967). Starting from the concert held on 8 February 1968 it was renamed *Musical Modernism*; this title survived until 20 March 1985, when it was renamed *Musica viva*, due to an increasing influx of postmodernist tendencies which rendered the earlier title meaningless. In this paper I overview the concerts held during an 18-year span between 1967 and 1985; I analyse the primary sources which include announcements in daily newspapers, timesheets and presenters' texts for the live broadcasts, transcripts of discussions held after the concerts, published reviews etc. In the course of these 18 years that I overview in this article almost every concert was accompanied by a public discussion, also broadcast live on Radio Belgrade 3, with participants ranging from composers, musicologists, aestheticians, to conductors and other specialists in contemporary music. Moreover, all concerts were reviewed by renowned Serbian and Croatian musicologists and aestheticians; their reviews were either published in daily newspapers or broadcast as part of the Chronicle of Radio Belgrade 3. I will analyse, among other things, the presence (or absence) of certain renowned composers, performers and ensembles, then, the ratio between the foreign and domestic (Yugoslav) performers, the number of premiere performances, the exclusivity of certain events, the prestige of the venues where the concerts were staged, as well as the critics' reception. The goal of this research is to highlight the overall contribution of the series *Musical Modernism* to the affirmation of the music written in the second half of the twentieth century, and to estimate whether this series stimulated contemporary compositional creativity in Serbia and Yugoslavia in that period.

In an attempt to summarise the importance and the reach of the concert series *Musical Modernism*, I should stress that its defining feature was a comprehensive promotion of contemporary music – both Yugoslav and international, despite the fact that this type of music never attracted wide audiences, not to mention

that it was frequently misunderstood and disregarded even by music professionals, including composers and music critics (for example, Konstantin Babić, Miodrag Lazarov *et al.*). It is also notable that, during these 18 years, the focus was firmly on the modernist (i.e. avant-garde and experimentalist) compositional poetics, while other tendencies (such as moderated modernism or minimalism) were neglected. The entire documentation of this concert series, including the presenters' texts, transcripts of discussions and such was carefully preserved for posterity, which indicates that the series' editor Mira Daleore was aware of its educational "mission" and thus made an effort to preserve written evidence about its existence, that would "survive" long after the concerts were aired.

The concerts were organised in collaboration with other institutions, such as concert agencies, festivals of contemporary music and cultural centres due to the lack of funds, which made it impossible for Radio Belgrade 3 to organise these concerts independently. In spite of such limitations, the series' editor insisted on presenting the most renowned, interesting and sometimes notorious creators and performers of new music. Therefore, thanks to the Radio Belgrade 3 series *Musical Modernism*, the works by the likes of Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Luciano Berio, Edison Denisov, Vinko Globokar, as well as Vuk Kulenović, Vladan Radovanović, Ludmila Frajt and other international and domestic luminaries of modern music were regularly performed at Belgrade concert venues; moreover, by means of radio waves, they reached the homes of listeners who were receptive to such an aesthetics and interested in discovering new sound worlds.

Key words: *Musical Modernism*, Radio Belgrade 3, *Music Today*, *Musica viva*, contemporary music

Ирина Максимовић и Растко Јаковљевић

***Aurem mundi*: Драгослав Девић и „музика света” на Трећем програму Радио Београда¹**

Апстракт

По завршетку Другог светског рата покрећу се Трећи програми у Енглеској, Француској и Западној Немачкој. За водећим европским центрима није каснио ни Београд. Године 1965. оснива се Трећи програм Радио Београда. Уредници и сарадници редакције слушаоцима теже да учине доступним уметничка дела, научну и филозофску мисао, али и да их кроз *повратак прошлом и удаљеном* упознају са бројним традиционалним (музичким) културама света. Поред великог броја музичких емисија, које су пратиле уметничку сцену тадашње Југославије, фестивале широм Европе, као и дела из различитих историјских периода и њихове репрезентативне интерпретације, концепцију музичког програма допуњавали су и чинили разноврсном и звуци традиционалне „музике света” (*world music*), много пре него што је овај појам заживео у свом савременом, комерцијалном виду. Овај рад има за циљ да представи и укаже на важност рада етно-музиколога, професора др Драгослава Девића, на Трећем програму Радио Београда, кроз емисију *Музичка традиција*, која је емитована готово три деценије, али и да покаже како је она у значајној мери отворила простор за извођење традиционалне музике ван оквира радијског медијума.

Кључне речи: Драгослав Девић, Трећи програм Радио Београда, музика света, традиционална музика, етномузикологија.

¹ Овај текст је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, бр. 177004, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Увод

Ово разматрање има за циљ да представи рад етномузиколога, професора др Драгослава Девића, на Трећем програму Радио Београда, кроз емисију *Музичка традиција*.² Постоји неколико важних аспеката које ћемо изложити. Као прво, подсетићемо на специфичности Трећег програма, стављајући посебан нагласак на почетну концепцију музичког дела програма. Како су још од самог почетка, поред класичне уметничке музике, таласе Трећег програма допуњавали, бојили и чинили разноврсним и звуци традиционалне „музике света” (*world music*), дакле, много пре него што је овај појам заживео у свом савременом, комерцијалном виду, фокус усмеравамо на сагледавање емисије *Музичка традиција* као потребе Драгослава Девића не само да слушаоцима доведе „цео свет у приватни простор”, већ и да продре у срж светског музичког наслеђа. У завршеном делу показаћемо како је ова емисија у значајној мери отворила простор за извођење традиционалне музике ван оквира радијског медијума, у јавном (уметничком) простору. Мотивисани смо двоструком жељом: као прво, да се прикључимо обележавању девете деценије постојања и рада Радио Београда, а као друго, да предочимо важност обележавања двоструког јубилеја ове, 2015. године: педесетог рођендана Трећег програма и деведесетог рођендана Драгослава Девића.

Трећи програм Радио Београда

По завршетку Другог светског рата формирају се карактеристичне медијске формуле: *трећи програми*, чије је покретање диктирала потреба за проширивањем културних садржаја на радију. Године 1946. у Енглеској се појављује BBC 3; 1958. у Француској Radio France 3 који, неколико година касније, постаје програм France Culture (1963); док се у Келну оснива Трећи програм Западнонемачког радија WDR 3 (1965). За водећим европским метрополама није каснио ни Београд. Наиме, у овом периоду *ренесансе радија*, када се медиј ослобађа своје примарне информативне улоге и тежи да својим програмима задовољи нове потребе слушалаца, по моделу поменутих европских програма, али не и као њихова копија (пошто настају у другачијим друштвеним околностима!) – 10. новембра 1965.

² Захваљујемо се професору др Драгославу Девићу на разговору који смо, заједно са етномузиколошкињом др Данком Лајић-Михајловић, обавили у професоровој кући 27. новембра 2014. године.

године оснива се Трећи програм Радио Београда. Као модеран тип радијског програма, конципиран у две програмске целине (говорни и музички део), већ од првих дана рада задобија важно место у културном, научном и друштвеном животу Србије и тадашње Југославије, и успоставља однос на релацији *радио – друштво – култура*. Како Слободан Дивјак истиче: „он није настао само као пуки регистратор онога што се збива у сфери културе код нас и у свету. Напротив, иницирајући бројне расправе о различитим аспектима друштвених збивања, и сам је постао активни учесник тих збивања” (Divjak 1995: 6).³

Већ првих дана по оснивању, програм започиње са јасно одређеним задацима. У домен рада Трећег програма улази афирмисање нових и процењивање старих вредности, проширивање и продубљивање садржаја, што се чини на један специфичан начин. Наиме, дела из науке, уметности и филозофије се не популаризују, већ се преносе слушаоцима у свом изворном облику. На тај начин, како увиђа Раде Кузмановић, „култура није само популаризовање постојећих вредности и њиховог разумевања, већ и стварање нових [...] Подизање друштва на вишу цивилизацијску разину не збива се тако што се уметност и научна мисао поједностављују док не постану, као проста рачунска радња, разумљиви сваком, већ управо супротним поступком: буђењем духовне радозналости код што ширег круга, подстицањем на рад и духовни напор“ (Kuzmanović 1985: 13). Јединственост Трећег програма у односу на остале је и у томе што се програм *чита*, а то је истовремено представљало и један од значајних преокрета тада новог радијског канала. Кузмановић наглашава да се „не смеју сметнути с ума *предности* слушања говореног текста. Жива реч је богато изражајно оруђе. Добро изговорена, она изнутра осветљава мисао аутора, открива њену драматику, даје јој тело. Не само кад је реч о уметничким већ и о другим, научним и филозофским делима, говор открива оно што је често недоступно немој читању. Најзад, као што се

³ Као важни датуми Трећег програма издвајају се: 1. јануар 1966. када програм почиње да се емитује сваке вечери; 10. новембар 1969. године када је емитовање продужено за један сат, до поноћи; 1. април 2002. године када се програм емитује девет сати, у периоду од 20 часова увече до 5 часова ујутру. Поред тога, за овај програм значајан је и јули 1969. године, када редакција издаје први број тромесечног часописа *Treći program*, у којем се налази репрезентативан избор емитованих текстова, као и 1972. година, када се оснива Електронски студио, први те врсте у тадашњој Југославији. Стекавши високу међународну афирмацију, овај студио је у свету познат као *београдска школа*, а у њему је реализовано око 30 дела електроакустичке музике.

драмски текстови могу и читати и пратити на позорници, тако се поезија и проза, уметничка и научна критика, есејистички радови и теоријске расправе могу и читати и слушати преко радија. То нису ствари које се искључују, већ међусобно допуњују“ (Kuzmanović 1985: 12).

Концепт музичког програма од самог почетка био је еквивалентан говорном.⁴ Доприносећи програмској синтези, уметничка музика свих периода и стилских оријентација, домаћих и иностраних композитора и извођача представља и данас заштитни знак Трећег програма. Уредници и сарадници музичке редакције новог канала тежили су да слушаоцима учине доступним уметничка дела, посебно афирмишући стваралаштво аутора XX века, као посебно ново и важно за нашу културну средину; али и да их *повратком у прошло и удаљено* уведу у дела настала у ближој и даљој прошлости, односно, да их упознају са различитим музикама, које се појављују у културама света. То практично значи да музичка редакција не врши само селекцију дела и извођача за емитовање „трећепрограмским критеријумом”, већ доводи разна дела у нове односе, осветљава епохе, представља стручне музиколошке текстове. Кроз *програмирање* сложенијих садржаја, представљана су дела већих форми, али и мање познатих аутора, односно дела која имају релевантну уметничку вредност. Како је од самог почетка рада музичка редакција Трећег програма, за разлику од других, имала могућности за емитовање великих остварења попут опера и обимнијих симфонија, нестандартна концепција програма рефлектовала се и у опредељењу редакције за емитовање *цез* музике, али и ексклузивних снимака традиционалне „музике света”.

По оснивању Трећег програма 1965. године, музичка редакција поставља базу програма, која издваја неколико важних линија емисија, које ће се надаље, кроз време, развијати, обликовати и трансформисати. Прва линија односила се на *распон* емитоване музике на програму и обухватала је дела од средњовековних до савремених аутора. Друга линија ширила је простор програма уводећи у њега музику која излази из поменутог оквира – *цез* остварења и традиционалну „музику света”. Конципиран на овај начин, програм је као примарну важност наглашавао

⁴ Захваљујемо се Христини Медић, музичкој уредници Трећег програма Радио Београда, на разговору који смо са њом обавили 1. децембра 2014. године. У разговору смо подробно обавештени о плановима и активностима редакције у раздобљу од њеног оснивања 1965. године до почетка XXI века.

концепте *места* и *времена*. Пошто радио *визуелно* дочарава звуком, трећа линија истиче две важне тачке:

1. да се слушаоци нађу *на месту* на којем физички не могу бити присутни. Примера ради, слушалац је те давне 1969. године преко таласа Трећег програма Радио Београда могао да буде у *Музикферајну* у Бечу и ужива у програмима, да прати снимке са концерата забележених на музичким фестивалима попут *Прашког пролећа*, фестивала у Салцбургу, Бајројту, Бергену;
2. *актуелност времена* која се одвијала кроз директне преносе концерата и емитовање актуелних снимака. Трећи програм наставља циклус концерата Првог програма *Музичке вечери Радио Београда* са Хором и Симфонијским оркестром као извођачком основом, али уводи и директне преносе концерата са БЕМУС-а и Југословенске трибине у Опатији. Слушаоци су имали прилике да прате најновије снимке светских продукцијских кућа, репрезентативне интерпретаторе не само на сцени тадашње Југославије, већ и широм света.

Три издвојене линије, одмах су осветлиле важност *истраживања дубине*, што представља четврту линију почетне програмске концепције, која представља један од важних елемената распознавања редакције Трећег програма. Наиме, инспирисани циклусима емитованим у оквиру говорног програма, који су фокус усмеравали на *повратак у прошло и удаљено*, попут чувене студије о миту Клода Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss), уредници музичке редакције Трећег програма слушаоце воде у *удаљене епохе*. Као пандан студији о миту, на *повратак у прошло и удаљено* посебан утицај имао је емитовани циклус немачког музиколога Валтера Виоре (Walter Wiora) „Четири епохе музике” (*Музика у цивилизацијама палеолитских ловаца; Музика у развијеним античким и оријенталним цивилизацијама; Посебна позиција западне музике; и Доба технике и светске индустријске цивилизације*), чији је превод објављен у трећем броју часописа *Трећи програм* у јесен 1969. године. Поред тога, значајни су били и циклуси који су на вешт начин правили везу између старе музике и савремених остварења, а које је приређивао Драгомир Пападопулос под називом „Дух игре разара схоластичку звучну структуру”.

Паралелно томе, фокус се усмеравао на одлазак у удаљене пределе, откривање старих, оригиналних инструмената, као и аутентичних

простора у којима су извођена дела, попут родних кућа композитора. На тај начин актуелизује се *стафа музика*, представљају се интерпретације уметника на оригиналним инструментима, а све се контекстуално одређује. То значи да неко удаљено место више није само Беч, оно постаје и нека мање доступна дестинација, али важно постаје и удаљено време које је везано и специфично за одређено место. Следећи описану програмску концепцију, емисија *Музичка традиција*, која се појављује већ од првих година емитовања програма, уноси ново светло, успостављајући везу између *музике, места, времена и контекста*.

Музичка традиција Драгослава Девећа

У то *златно доба* шездесетих и седамдесетих година XX века, велики број спољних сарадника учествовао је у реализацији програма Радио Београда. Посебно место заузима др Драгослав Девећ, један од пионира модерне српске етномузикологије. Он долази 1951. године на Радио Београд, као стални сарадник у редакцији народне музике Ђорђа Караклајића, а тек од 1962. године ради као асистент на Одсеку за музички фолклор на Музичкој академији у Београду. Потом, по оснивању Трећег програма, започиње циклус емисија *Музика разних народа* који убрзо мења назив у *Музичка традиција*. Важно је указати да ова јединствена емисија није постојала ни на Трећем програму Радио Загреба, ни Радио Сарајева. Упоредо томе, Девећ интересовања за токове у светској етномузикологији уводи у тада формирајућу Катедру за етномузикологију на Музичкој академији (касније Факултету музичке уметности) у Београду. *Oculus Mundi у српској етномузикологији*, како га назива Јасминка Докмановић, већ крајем шездесетих година започиње своја студијска путовања и гостовања на конгресима широм света. Из Шведске, Русије, Бугарске, Грузије, Словачке, Румуније и Немачке, Девећ у Србију доноси драгоцен материјал који, у његовој приватној колекцији, броји више од 450 плоча, као и капитална дела и другу литературу, попут *Музике старог света* Курта Сакса (Kurt Sachs), дела Бруна Нетла (Bruno Nettl) и Алана Меријама (Alan Merriam), која ће дати допринос развоју студија етномузикологије у Србији.

Емисија *Музичка традиција* емитована је на таласима Трећег програма у периоду од 1966. до 1997. године, четвртком (потом средом), као завршна емисија дана. На почетку рада, на основу материјала који је пронашао у фонотеци Радио Београда, Девећ прикупља елементе за звучну мапу кроз

коју ће представљати традиционалну музику Грчке, Румуније, Чешке, Русије, Италије, те различитих земаља и култура Латинске Америке и Африке. Том материјалу додаје и снимке које је прибавио на путовањима. Примера ради, од Етнографског музеја у Берлину 1969. године добија 14 плоча, а такође и размењивао снимке традиционалне музике тадашње Југославије за музику племена Амазоније, раритетне снимке из Африке и Азије, док је 1989. године у Берлину на поклон добио колекцију УНЕСКО од 15 плоча коју су уређивали Ханс Еш (Hans Ash), Ален Данијелу (Alain Daniélou) и Пол Колер (Paul Kohler).⁵ Од француске продукцијске куће Окора (Ocora) добио је око 70 плоча, док се међу најстаријим примерима Девећеве колекције налазе И-Ем-Ај (ЕМП) издања са нумерама из Суматре, Еритреје, Абисиније, као и тадашњег Совјетског Савеза, која дочаравају музику Јакута, Тунгуза и других народа, заједница и култура. Такође, колекција садржи и издања европских продукцијских кућа из Бугарске, Румуније, Мађарске, Словачке, Чешке, Турске, Скандинавије, Швајцарске, Аустрије и Немачке. Материјал је набављао од најразличитијих издавача, а посебно га је привлачио онај са малим пропратним књигама, које су му служиле као полазна основа за уобличавање емисија. Седмдесетих година Девећ започиње и каталогизовање емисије *Музичка традиција* која, према последњем прегледу, броји 767 емисија.⁶

Као завршна емисија дана, *Музичка традиција* представљала је радијску форму кратког обима, укупног трајања од 10 до 20 минута, са уводним текстом, конципираним у виду информативног научног есеја и кратким најавама између нумера. Попут осталих чланова музичке редакције Трећег програма, Девећ је имао могућност да слушаоцима пласира нови материјал, који није постојао у фонотеци Радио Београда. Слушаоци су имали прилике да кроз Девећеве емисије *путују* са музиком коју им је представљао, а он је на вешт начин спровео мисију упознавања слушалаца са „музиком света” и културама света. Емисије је уређивао кроз циклусе, а они су конципирани и обликовани према критеријуму распрострањености

⁵ УНЕСКО колекцију традиционалне музике (*The UNESCO Collection of Traditional Music*), покренуо је етномузиколог Алан Данијелу током 1961. године, у сарадњи са Међународним саветом за музику (данас ICTM), у оквиру серије LP плоча које су, у скорашњим реиздањима, публиковане у виду CD колекције која обухвата преко 100 наслова.

⁶ Током прегледа материјала утврђено је да недостају подаци везани за емисије емитоване током 1967, 1968, 1971, 1972 и 1993. године.

по геокултурним подручјима, одн. континентима. Тематизације циклуса осмишљавао је према специфичностима материјала, на пример: обредне или световне музике различитих земаља, племенских заједница, нумера које прате игру, као и оних које се изводе у оквиру важних момената годишњег и животног циклуса појединаца и читаве заједнице. Девић потом усмерава фокус на инструменте, њихове карактеристике и контекстуалне појавности, те их кроз померање фокуса и ширење перспективе сагледава кроз сличности и разлике на већем подручју. Прве емисије које се налазе забележене у прегледу емитованог програма у часопису *Treći program* издвајају обредну музику, песме и игре Казахстана, гамелан музику острва Јаве, обредне песме ловаца са острва Мухарак, обредну музику Индонезије, Габона, Цејлона, Конга, Обале Слоноваче, нумере које прате годишњи циклус заједница у Шпанији, Финској, Мађарској, Шведској. Интересантна је чињеница да посебан нагласак 1970. године Девић ставља на традиционалну музику тадашњег СССР, па су тако слушаоци били у прилици да се упознају са руским частушким песмама, играма грузинских Рома, нумерама из Таџикистана и сл. Иако су Девићеви текстови емисија углавном били краћи, што је често било место критике међу колегама, оправдање се може пронаћи у чињеници да је и сама етномузикологија у периоду када је Девић реализовао *Музичку традицију* била у повоју, али је разлог томе и прилагођавање аутора радијском медију и форми, што би се могло третирати као рад у области примењене етномузикологије. Другим речима, емисија је пратила и доприносила развоју етномузикологије у Србији, а кроз њу је аутор сазнавао, обликовао и развијао дисциплину у својим локалним координатама.

Према прегледу доступног материјала и грађе, чини се да емисија *Музичка традиција* издваја неколико важних ствари. Првенствено, Девић је своје текстове читао, односно казивао. Ауторски се профилишући, он је сваком свом тексту читањем давао *облик и тело*, остварујући са слушаоцима готово лични однос, баш као што је чинио и у оквиру телевизијских емисија, попут циклуса „Путем мелографа”, емитованог на Радио-телевизији Београд током седамдесетих година XX века. Као друго, кроз емисије *Музичка традиција* Девић слушаоцу приближава удаљено место, води га у специфично време и контекст извођења музике, упознаје га са простором и карактеристикама традиције и материјала који представља. На тај начин, он остварује улогу *стручног водича кроз материјал*. Као треће, доводећи га у непосредни контакт са разноврсним звучним световима, Девић слушаоцу

приближава многобројне културе. Тиме *Музичка традиција* различитих континената разбија баријере и продире и у оквире европске културе. Са друге стране, путем снимака које је начинио приликом сопствених теренских истраживања широм Србије, Девић представља аутентичан фолклорни материјал на радију, доприносећи програмској линији која наглашава *актуелност материјала* и проширујући *музичку мапу света* оригиналним звучним записима из Србије, који уједно представљају архивски и историјски важну грађу. На тај начин су и слушаоци из урбаних средина били у прилици да се упознају са примерима *традиционалне* музике, док је део становништва које се, тих година, досељавало из села у град, имао прилике да одржава контакт са културом родног краја. Поред тога, представљајући снимке које су бележили инострани етномузиколози, попут Дитера Кристенсена (Dieter Christensen) на истраживањима на подручју бивше Југославије, Девић представља и друго звучно „виђење” домаћег простора. Коначно, *Музичка традиција* сведочи о ауторовој великој енергији уложеној у сакупљање снимака традиционалне „музике света”, као и о његовој жељи да свој материјал подели са другима, док се, са друге стране, ова жеља најјасније прилагођавала описаним линијама почетне концепције програма.

Циклус концерата *Народно стваралаштво*

Важно је истаћи да је сарадња Драгослава Девића са Трећим програмом Радио Београда уродила још једним важним остварењем. Наиме, почетком седамдесетих година XX века, идеје које су се развијале кроз емисију *Музичка традиција*, имале су мисију да на својеврстан начин учествују у културном животу и подстичу извођаче традиционалне музике да музицирају у форми концерата, па и у урбаном простору.

Године 1971. на програму Београдских музичких свечаности (БЕМУС) установљава се и део програма извођења традиционалне музике у виду концерта, који је први пут одржан 13. октобра у Галерији фресака, а конципиран као посело народних певача, играча, свирача и казивача из разних крајева тадашње Југославије. Девићу је поверена улога селектора и водитеља програма. Ово је било први пут да једна манифестација елитног карактера, попут фестивала БЕМУС, обухвати и традиционалну музику, афирмишући тиме и етномузикологију и њене различите врсте појавности, рада и концепата. Прва три концерта одржана у Галерији фресака (1971, 1976 и 1977. године), надаље се изводе у Атријуму Народног музеја, у

којем су и током осамдесетих, путем дневних концерата, доприносили промовисању традиционалне музике.

У складу са претходно наведеним, Снежана Николајевић, у приказу са првог концерта *Народног стваралаштва*, посебно истиче утисак о сусрету извођача традиционалне музике и публике фестивала БЕМУС:

Било их је из свих крајева Србије – из Мачве, Хомоља, лесковачког Поморавља, Сврљига, Драгачева, Ругова, Неготинске крајине... Оставили су своја стада и њиве, узели фруле, гајде, кавале, окарину, дромбуље и дошли да нам открију све вредности изворног народног музичког стваралаштва и дражи своје музикалности, која је пленила својом природношћу. Били су помало збуњени амбијентом – осветљењем, телевизијским камерама, нашим одушевљењем. Нису схватили шта је за нас значао додир са њиховом исконски чистом, оригиналном, понекад и сировом музиком, са богатством које се у њој сабирало и чувало вековима, још од паганских времена, са великим могућностима које се у њој крију. Велики део заслуга за то пријатно вече припао је и самим симпатичним извођачима, који су пленили пре свега својом непосредношћу, али често и мајсторским коришћењем свих – иначе скромних – могућности својих инструмената. Та музика заиста живи у онима који је чувају и негују, део је њихове свакидашњице, неодвојива од њихове мисли, делатности, обичаја. Настала је и постоји као њихова потреба да се изразе, као неопходан облик њиховог живљења. И стога има дубоке, здраве корене. И не треба страховати да ће та изворна музика неповратно нестати: могу се само изменити облици које данас познајемо (Николајевић 1971).

Управо следећи ову последњу мисао, чини се тачним запажање да је Драгослав Девић, током свог рада на емисијама традиционалне музике на Трећем програму Радио Београда, оставио велики траг у историји и суштински значај за развој музичког програма, па и српске радиофоније, а најпре јасан задатак будућим генерацијама уредника музичког програма и етномузиколозима: да проширују сопствене видике и пружају јавности прилику да упознају све драгоцености музичких традиција и култура света на јединственом месту, у простору и времену.

Списак референци

Девић, Драгослав (1976) „Народно музичко благо: матине изворне народне музике.“ *Политика*, 25. октобар 1976.

Divjak, Slobodan (1995) „Sto brojeva časopisa *Treći program*.” *Treći program* 101: 5–11.

Докмановић, Јасминка (2002) „*Oculus Mundi* у српској етномузикологији: поводом педесетогодишњице рада др Драгослава Девића.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 26/27: 155–164.

Коцић, Љубомир и Миљковић, Љубинко (1979) „Траговима сазвучја музике.“ У: Милан Булатовић et al. (ур.), *Овде Радио Београд – Зборник поводом педесетогодишњице*. Београд: Радио Београд, 107–128.

Kuzmanović, Rade (1985) „Dvadeset godina Trećeg programa Radio Beograda.“ *Treći program* 67: 11–15.

Николајевић, Снежана (1971) „Са звуцима села: концерт српске изворне народне музике (Галерија фресака, 13. октобра).“ *Борба*, 15. октобар 1971.

Петровић, Радмила (1977) „Лепоте народног стваралаштва.“ *Политика*, 19. октобар 1977.

Извори и архивска грађа

Интервју са Драгославом Девићем, који су 27. новембра 2014. године у Београду водили Данка Лајић-Михајловић, Ирина Максимовић и Растко Јаковљевић.

Интервју са Христином Медић, који су 1. децембра 2014. године у Београду водили Ирина Максимовић и Растко Јаковљевић.

Архивска грађа Трећег програма Радио Београда (текстови, садржај емисија у уредништву Драгослава Девића).

Програм фестивала БЕМУС 1971, 1976–1989.

Irina Maksimović and Rastko Jakovljević

Aurem mundi: Dragoslav Dević and “world music” on Radio Belgrade 3

Summary

At the end of the World War II the Third programmes of national radio stations emerged in England, France and Western Germany. Yugoslavia was not too much behind the leading European centres. In 1965 Radio Belgrade 3 was founded, aiming to fulfill the listeners' needs for artistic, cultural and scientific contents. The editors and collaborators of the editorial board of this new radio programmes wanted to bring art works, scientific and philosophic readings to their audience, and with it to meet them with numerous traditional (musical) cultures of the world through a return of the past and distant other. Together with voluminous editions of music shows which accompanied art scenes of the former Yugoslavia, festivals throughout Europe, and musical works from different historical periods and their representative performances, the concept of a musical programme has been enriched and supplemented with sounds of traditional *world music*, much before this term reached its contemporary and commercial meaning. This paper strives to represent and point to the important work of a Serbian ethnomusicologist, professor Dragoslav Dević and his show *Musical Tradition* broadcast on Radio Belgrade 3 for almost three decades. We aim to show that his work opened up a space for traditional music performances which transcended the radio as a medium of mass communication.

Keywords: Dragoslav Dević, Radio Belgrade 3, *world music*, traditional music, ethnomusicology

Весна Ивков

Емисије народне музике у оквиру програма Радио Новог Сада

Изазов мултикултуралности¹

Апстракт

Током протеклих 65 година постојања Радио Новог Сада формиране су рубрике, касније редакције, југословенске – односно српске, мађарске, словачке, румунске и русинске народне музике. За период од средине XX века до данас, посебно је интересантно констатовати у којој мери су у оквиру Радио Новог Сада постојали и реализовани домаћи и међународни музички пројекти са идејом представљања мултикултуралности. Циљ овог рада јесте сублимација предности и тешкоћа у раду редакција српске, мађарске, словачке, румунске и русинске народне музике, практичног искуства музичких уредника који креирају шему емисија народне музике, као и сагледавање положаја српске музичке редакције у оквиру институције, као и тенденције развоја осталих музичких редакција Радио Новог Сада у првим деценијама XXI века.

Кључне речи: Радио Нови Сад, мултикултуралност, емисије народне музике

¹ Овај рад је настао у оквиру пројекта Факултета музичке уметности у Београду *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије* (бр. 177024), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Из прошлости Радио Новог Сада

Државно предузеће „Радио-станица Нови Сад” (РНС) основано је решењем Главног Извршног одбора САП Војводине, под бројем 7402, 31. марта 1949. године. Прва емисија је емитована исте године, 29. новембра, на Дан Републике. Од свог формирања, ова установа садржи концепцију програма на језицима народа, односно националних заједница, које живе на простору Војводине, а то су српскохрватски, мађарски, словачки, румунски и русински. „Музички програм и продукција Радио Новог Сада обухватају све области музичког живота и сачињавају неразлучиву целину са говорним програмом” (Eberst 1994: 125). У првој деценији постојања ове радијске куће почињу прва студијска снимања на магнетофонске траке, па се 1953. може сматрати годином почетка рада музичке продукције. У том периоду су формиран Концертни оркестар, Симфонијски оркестар, Камерни оркестар, Велики мешовити хор, Мађарски хор, Дечји хор, Велики забавни гудачки оркестар, Плесни оркестар, Мађарски народни оркестар, Румунски народни оркестар, Српски народни оркестар, Тамбурашки оркестар, Група певача мађарске народне музике и Група певача српске народне музике (Ibid). Нешто касније, долази до неразумевања надлежних и помањкања финансијских средстава, па бројни ансамбли престају да делују, а међу њима су и Српски народни оркестар, Група певача мађарске народне музике и Група певача српске народне музике. Из политичких разлога и ставова према тзв. Источном блоку, 1. септембра 1955. године укинута су сви садржаји на српскохрватском (изузев емисије за село) и русинском језику, где је задржана једна музичка емисија, док је појачана пропаганда „против клевета и дезинформација” на мађарском, словачком и румунском, а повремено и на чешком језику. Након поновног успостављања политичких односа са Совјетским Савезом, српскохрватски и русински језик су поново уведени у садржаје програма Радио Новог Сада.

За потребе извођења народне музике, у каснијем периоду су основани мађарско-словачки и румунско-српски оркестар. У последњој деценији XX века, у оквиру Радио Новог Сада деловали су Велики народни гудачки оркестар, Тамбурашки оркестар и Плесни оркестар, док су бројни ансамбли, у својству спољних сарадника, такође снимали за ову радијску кућу. До деведесетих година XX века, ансамбли Радио Новог Сада одржали су бројне концерте у земљи и иностранству, а студијски снимци су својевремено реализовани у виду грамофонских плоча и аудио касета.

До данас, најзначајнији међународни музички пројекат у области народне музике заживео је на иницијативу и по идеји директора Уметничке продукције Радио-телевизије Нови Сад, проф. Антона Еберста и непрекидно се одржавао од 1970. до 1990. године. Као плод сарадње Баварског радија у Минхену, Аустријског радија у Бечу, Чехословачког радија у Братислави, Мађарског радија у Будимпешти, Министарства за културу Румуније, Бугарског радија у Софији и Министарства за културу тадашњег Совјетског Савеза у Москви и Радио Новог Сада, основан је 1970. године Међународни фестивал народне музике подунавских земаља под називом „Ој, Дунаве, Дунаве плави”, са седиштем у Новом Саду. Ова музичка манифестација, на којој су учествовали најрепрезентативнији музички уметници и ансамбли из Немачка, Аустрије, Чехословачке, Мађарске, Југославије, Румуније, Бугарске и Совјетског Савеза, није била такмичарског карактера. Наиме, из чисто промотивног разлога, приликом одржавања ове манифестације „слиле су се различите мелодије народа и народности подунавских земаља у јединствену хармонију поштовања и сарадње” (Eberst 2000: 74). Радио Нови Сад, као домаћин манифестације, обезбедио је смештај, боравак и трошкове екипе од двадесет извођача, уметника и продуцената из сваке земље, пружио свима могућност да изведу тридесетоминутни програм, снимао све програме и прослеђивао их осталим југословенским, као и бројним иностраним радио станицама. На тај начин, остварена је сарадња музичара из различитих фолклорних басена као што су Алпи, Панонска низија, Балкан, Трансилванија и црноморско приобаље, прожимале су се различите културе као што су германска, мађарска, словенска и романска, као и различити приступи фолклорном наслеђу, од изворне музике до уметничких обрада (Ibid).

Нова самостална радна јединица, Телевизија Нови Сад, основана је по одлуци Савета радне заједнице Радио Новог Сада, 1971. године. Потом је Скупштина АП Војводине 1972. године донела одлуку о прерастању радија у Радио-телевизију Нови Сад (РТНС). Телевизијски програм је из новоизграђеног здања на Мишелуку почео да се емитује 26. новембра 1975. године. Од чланица некадашње Југословенске радио-телевизије (ЈРТ), 1991. године се формирају радне јединице Радио-телевизија Београд, Радио-телевизија Нови Сад и Радио-телевизија Приштина, да би годину дана касније, 1992. било основано Јавно предузеће Радио-телевизија Србије (РТС), под чијим именом надаље делује некадашња Радио-телевизија Нови Сад. Седам година након НАТО бомбардовања

Србије, девастирања и ненадокнадивих губитака, како опреме, тако и снимљене грађе у згради Телевизије Нови Сад, 2006. године РТС се дели на два радио-телевизијска сервиса, од којих је један Радио-телевизија Србије, са седиштем у Београду и Радио-телевизија Војводине (РТВ), са седиштем у Новом Саду, у оквиру које узајамно зависно делују Радио Нови Сад и Телевизија Нови Сад.²

Слика 1: Стари лого Радио-телевизије Нови Сад и нови лого Радио-телевизије Војводине, чијих пет боја означава језике разних народа и националних заједница Војводине



Програмска шема Радио Новог Сада

Деловање редакција народне музике

У првом периоду рада Радио Новог Сада, народна музика је заузимала 27% укупног емитованог садржаја. Од тога, у највећој мери у програмској шеми пласирана је „југословенска народна музика”, односно емисија под називом „Свира тамбурашки оркестар Радио Новог Сада”, која је популарисала народну музику, као и емисија „Војвођанске народне песме и игре”, која је реализована у сарадњи са Радио Београдом, са циљем да промовише српску народну музику. Повремено емитовани садржаји оријентисани су на одређене жанрове, па су у складу с тим, осмишљени и називи емисија: „Сватовске песме”, „Бачким сокацима”, „Ој, Дунавe, Дунавe”, „Песме и игре на народне теме” итд. Мађарска народна музика је била заступљена у оквиру емисија које су осмишљене у зависности од тематике и жанра песама. Тако су постојале емисије под називом „Жетелачке песме”, „Песме о раду”, „Песме о берби”, „Песме о Дунаву и Тиси”, „Песме о јесени”, „Песме о цвећу” итд, као и емисије мешовитог

² РТВ је покрајински јавни медијски сервис који је независан и самосталан правни субјект. Видети: *Статут Јавне медијске установе Радио-телевизија Војводине* 2006: 2.

музичког садржаја, као што су „Спектар народне музике”, „Мађарска народна музика у извођењу солиста и ансамбла”, „Народне песме и игре” итд. Румунска народна музика је садржана у склопу емисија „Јутарњи програм”, „Емисија за село” и „Румунска народна музика”. За потребе ове музичке емисије, коришћени су пре свега снимци настали у Радио Новом Саду, али и у земљи-матици. Словачка народна музика је емитована у оквиру емисије „Популарна словачка музика”, која је замишљена у формату „Жеље слушалаца” и, поред народних, обухватала и песме забавне музике. Русинска народна музика представљана је у оквиру емисија различитих садржаја на русинском језику, а највише је слушан Тамбурашки оркестар са солистима који су изводили изворне и обрађене песме, као и русинске песме у извођењу дејчјих хорова и песме забавне музике.³

У каснијем периоду рада Радио Новог Сада, поред већ постојећих, биле су заступљене емисије о варошким песмама, које су блиске ширем аудиторијуму, обрађене за солисте, хор и велики оркестар, као и емисије под називом „Песме Исидора Бајића”, „Песме Данка Пиште”, те „Кроз царство музике” – намењена деци. Постојале су наменски и тематски одређене музичке емисије, као што су „Градитељима ауто-пута” и „Жеље слушалаца”, па и емисије које су се односиле на народно-ослободилачку борбу и то под називом „Борбене песме” и „Музика на револуционарне теме”.⁴ У том периоду, у раду музичких редакција појавили су се одређени недостаци у погледу мањка високостручног кадра, ансамбала, солиста и носача звука за производњу радијског програма на пет језика. Тешкоће рада музичке продукције Радио Новог Сада и иначе су биле петоструко веће у односу на друге радио станице у бившој Југославији, управо због тога што је, ради постизања равноправности у раду сваке музичке редакције, било потребно ангажовање посебних музичких уредника за сваку редакцију, односно, бар четири преводиоца, лектора за пет језика, вокалних извођача који владају одређеним језиком, спикера за најаву програма итд. (Eberst 1974: 50).

Данас Први програм Радио Новог Сада емитује целодневне садржаје на српском језику, Други програм на мађарском, а Трећи програм је у трајању од по пет сати намењен емисијама на словачком и румунском језику, док је знатно мање програмског садржаја заступљено на другим

³ О садржајима музичких емисија детаљније видети у: Eberst 1974: 32–34.

⁴ Детаљније видети у: Eberst 1974: 49.

језицима. Што се тиче концепта и начина реализације емисије музичког садржаја, према казивању музичких уредника, она може бити категори-сана као емисија са и без најаве, репортажна, забавна, едукативна, научна. У односу на југословенски период, када је било више размене/набавке музичког материјала на нивоу станица некадашње Југословенске радио-телевизије, данас је међудржавна размена, изузев у појединим случајевима, мање заступљена. Иако данашња фонотека, у сваком случају, броји знатно више тонских снимака, за разлику од данашњих, некад бројније музичке емисије давале су простора објашњењу и опису текстуалних и музичких карактеристика народних мелодија, примене песама у одређеним приликама и њихове улоге у народном животу.

На нивоу институције, све редакције народне музике Радио Новог Сада су у прошлости организовале јавне аудиције, са ширим, а потом и ужим избором вокалних и инструменталних солиста, који би у наредном периоду снимали за потребе ове радијске куће. Ова пракса се од шездесетих година XX века, нажалост, недоследно спроводи, па се пријем нових чланова ансамбала – Великог народног оркестра и Великог тамбурашког оркестра – обавља само на нивоу администрације, без адекватне и неопходне провере нивоа музицирања, у овом случају умећа свирања традиционалне, варошке и новокомпоноване вокалне и инструменталне музике народа и националних заједница.

Приликом организовања већих музичких фестивала у Војводини, Радио Нови Сад, односно музички уредници, чланови музичких редакција, углавном бивају ангажовани на снимању/преносу тонског материјала, или пак учествују у раду комисије за оцену музичког извођења.⁵ На тај начин се задовољава обострани интерес радијске институције и организационог тела одређене музичке манифестације. Наиме, снимањем музичког

⁵ У надлежности Редакције народне музике РНС (Редакције српске народне музике РНС) је реализација следећих музичких манифестација: „Тамбурица фест” у Новом Саду, „Златне жице”, такође у Новом Саду, и „Прва хармоника Војводине” у Стапару. У надлежности Редакције мађарске народне музике су фестивали „У Це” (познатији под мађарским називом „Durindó”) и „Фестивал мађарских варошких песама и чардаша” у Дебелачи. Редакција словачке народне музике РНС је ангажована у реализацији фестивала „Златни кључ” у Словачкој, фестивала „Сусрети у пивничком пољу” у Пивницама, „Кулпин фест” у Кулпину. Чланови редакције русинске народне музике узимају учешћа у реализацији фестивала „Ружин врт” у Новом Саду и „Црвена ружа” у Руском Крстуру, док је редакција румунске народне музике укључена у рад оквиру „Великог народног фестивала Румуна” и „Дечјег народног фестивала”.

материјала, Радио Нови Сад попуњава своју фонотеку, а учешће музичких уредника даје својеврсну верификацију компетентности у раду жирија.

Због недостатка музичких аудиција, фестивали и музичка такмичења представљају јединствену прилику да музички уредници запазе интерпретацију народне музике од стране неафирмисаних појединаца, па их позивају на гостовање приликом снимања емисије и, евентуално, у зависности од потребе, за будућу сарадњу. Управо ради реализације музичких садржаја постоји потреба да чланови различитих музичких редакција међусобно сарађују, и то на нивоу техничке подршке при самом снимању, или током продукције, у извођачком смислу – у виду чланства појединца у вокалном или инструменталном ансамблу, или у стваралачком смислу – тако што је композитор или аранжер одређене мелодије за фестивал једне националне заједнице, припадник друге националне заједнице. Музички уредници свих музичких редакција РНС међусобну сарадњу оцењују као успешну, међутим, када је реч о националном саставу чланова извођачког апарата, ставови су подељени. Док музички уредници редакција српске и словачке народне музике сматрају да чланови, првенствено инструменталног извођачког ансамбла, треба да буду припадници различитих националних заједница, како би заједничко деловање доприносило утиску мултикултуралности и међусобног бољег упознавања и разумевања, музички уредници осталих редакција народне музике сматрају да извођачи не могу да „осете” и стилски адекватно одсвирају мелодије одређене националне заједнице, уколико јој, као појединци, не припадају.

Мишљења музичких уредника подељена су и у погледу заступљености мелодија традиционалне музике једног народа у програмској концепцији музичке редакције друге националне заједнице. С једне стране, према мишљењу музичких уредника Редакција српске и словачке народне музике, пожељни су садржаји из иностранства, као и елементи прихватљиви за већинску и мањинску групацију, без једностране „глорификације (само)битности”.⁶ Редакција румунске народне музике сматра да нема потребе за емитовањем музичког садржаја других националних заједница, из разлога што свака има свој програм, односно емисије, док се у оквиру Редакције мађарске народне музике емитују словачке народне мелодије, искључиво због тога што су поједини мело-ритмички елементи мелодија

⁶ „Медијски садржаји, као најзначајнија средства медијског памћења/памћења медија, имају улогу активног чиниоца у: тумачењу прошлости, изградњи индивидуалних и колективних идентитета” (Nikolić 2012: 3).

мађарске и словачке традиционалне музике међусобно исти или слични. Према мишљењу уредника Редакције русинске народне музике, сврставање мелодија различитих музичких традиција у садржај једне музичке емисије доприноси изазову упознавања, учења и компарације.

Завршна разматрања

С обзиром на то да су, током протеклих 65 година Радио Новог Сада, формиране – и до данас делују – Редакције југословенске (данас српске), мађарске, словачке, румунске и русинске народне музике, може се констатовати да је задовољен критеријум постојања континуитета, који је битан елемент за историју једне институције. Евидентно је присуство етничке мимикрије, која је била изражена у програмској шеми Радио Новог Сада у првим деценијама постојања, а где се уместо данашњег назива „српска”, користио израз „југословенска народна музика”.⁷

Иако се током протеклог периода радило и успело у томе да Радио Нови Сад има више програма, те данас броји три, насупротив том проширивању, заступљеност народне музике је знатно смањена. Укинута је деловање бројних ансамбала, студијска снимања су у новије време сведена на минимум, а музичка продукција је замрла. Сарадња са Радио-телевизијом Србије, нажалост, и није баш на завидном нивоу, иако пословна политика подразумева међусобно размењивање достигнућа, замисли, и евентуално деловање на заједничким пројектима. Посебан недостатак представља непостојање сарадње између оркестара – јер, повремено ангажовање Великог тамбурашког оркестра РТВ од стране РТС, требало би да резултује и позивом Великог народног оркестра или Народног ансамбла РТС од стране РТВ, али то није случај. Општа друштвена и финансијска ситуација лоше се одразила на рад редакција народне музике, чији упосленици, нажалост, данас раде у једној малој просторији и на располагању имају само два рачунара, па своје пословне задатке обављају на смену, по договору и под условом да рачунари добро функционишу.

⁷ Прикривајући своје право порекло по завршетку Другог светског рата, преостали немачки живаљ, па и поједини припадници других националности, изјашњавали су се као Југословени и то је прави облик етничке мимикрије (видети Крел 2006); док је, у овом случају, руководство Радио Новог Сада, у складу са програмском политиком других радио станица, редакцију српске народне музике назвало „југословенском”, емитујући српске мелодије наизменично са мелодијама других југословенских народа.

Посебну тешкоћу при припремању емисија народне музике представља тренутно мали број расположивих дигитализованих снимака, с обзиром на то да не постоје услови да се дигитализација звучних снимака спроводи систематски, у кратком временском року. Из тог разлога се у емисијама презентују само до сада дигитализовани примери мелодија, па су слушаоци ускраћени за комплетнију представу музичке традиције одређене националне заједнице. Такође, аудиторијум је сведен на старију популацију, узимајући у обзир да је, иначе, све мање младих слушалаца народне музике, а томе доприносе и неадекватно постављени термини емитовања ових садржаја. У незавидним условима рада запослених у редакцијама народне музике, осим реализације Новогодишњег програма, где је изражен највећи степен међусобне сарадње редакција и израза мултикултуралности, тешко је замислити спровођење у дело неког међународног пројекта, као што је некад био „Ој Дунаве, Дунаве плави”.

Пре него што поново буде достигнут некадашњи ниво рада музичких редакција, потребно је уложити много напора у превазилажењу техничких, административних и стручних потешкоћа у раду. Постојање вишенационалних редакција народне музике, које међусобно сарађују на различитим нивоима, јесте један од одраза мултикултуралности;⁸ међутим, потребно је остварити још много предуслова, како би мултикултуралност заживела и прерасла на виши ниво, који подразумева интеркултуралност. Томе свакако претходи примена нових смерница у раду редакција народне музике, које би, између осталог, требало да успоставе развој нових формата за презентацију садржаја, да створе услове за друштвени ангажман музичких садржаја и конкретније укажу на њихову вишеслојност и комплексност, наместо садашње ситуације у којој се подразумева да је музика сама себи сврха.

⁸ Промоција мултикултурализма и војвођанског идентитета је једна од најважнијих улога медијског сервиса Радио-телевизије Војводине. Детаљније видети у: Valić-Nedeljković 2012: 45.

Списак референци

Eberst, Anton (1974) *Radio Novi Sad. 25 godina muzičkog odeljenja*. Novi Sad: Muzički sektor OUR Radio Novog Sada.

Eberst, Anton (1994) *Muzički brevijar Novog Sada*. Novi Sad: Anton Eberst.

Eberst, Anton (2000) *Curriculum vitae: reč i slika*. Novi Sad: Anton Eberst.

Крел, Александар (2006) „Промене стратегије етничког идентитета Немаца у Суботици у другој половини XX века.“ *Гласник Етнографског института САНУ* LIV: 319–332.

Nikolić, Mirjana (2012) „Pamćenje javnih medija: od istraživanja prošlosti do oblikovanja identiteta.“ *Žbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 21: 401–416.

Статут јавне медијске установе Радио-телевизија Војводине, <http://static.rtv.rs/pdf/2015/01/29/statut-jmu-rtv-pdf.pdf>

Valić-Nedeljković Dubravka (2012) „Transformacija državnocentrične Radio-televizije Novi Sad u javni servis Vojvodine.“ U: Rade Veljanovski (ur.), *Radio-difuzija u Srbiji*. Beograd: Fakultet političkih nauka, 35–48.

Vesna Ivkov

Traditional folk music programmes on Radio Novi Sad

The challenge of multiculturalism

Summary

For the purposes of writing this paper, I conducted a research at Radio Novi Sad (RNS), where I interviewed music editors, producers and performers who are active within the Serbian, Hungarian, Romanian, Slovakian and Ruthenian Departments. The difficulties that the music production of Radio Novi Sad faces are five times greater in comparison to other radio stations due to the fact that, in order to ensure equality in operations, the employment of separate music editors, translators, language experts, vocal and instrumental performers, and presenters for each national department is necessary. As a separate problem, the paper also looks into the manifestation of a certain form of ethnic mimicry, which is evident in the example of the Serbian Traditional Music Department, considering the fact that the Serbian language programme was banned in the mid-twentieth century, and later the music content prepared and broadcast within this department was named “Yugoslav traditional music.” I also observe the increase and decrease in the number of ensembles active within this radio station during the last 65 years. A decrease in the broadcast time of traditional music within the programmes of Radio Novi Sad has lead to this segment of programme being pushed to the background; moreover, the status of the Music Departments is gradually falling, together with the diminishing number of staff and the deterioration of working conditions. Although one still feels a tangible enthusiasm of the employees, the conditions for realisation of large-scale musical projects based on the idea of multiculturalism within Radio Novi Sad have decreased, in comparison to the situation from thirty or forty years ago.

Key words: Radio Novi Sad, multiculturality, folk music shows

**Ансамбли и Музичка продукција
Радио-телевизије Србије**

Слободан Пајић (Slobodan Dan Paich)

Одашиљемо таласе, примамо културу

Оснивање и делатност Дечјег хора Радио Београда (1952–1960)

Апстракт

У овом раду бавим се активностима Дечјег хора Радио Београда од његовог оснивања до 1960. године. Посебна пажња посвећена је начину на који је рађено са децом у првим годинама постојања хора, то јест, како је преношено знање и љубав према музици. Неке од принципа учења које сам тада, као дечак, усвојио, и дан-данас, након пуних педесет година, примењујем у свом професионалном деловању. Управа Хора охрабривала је децу да уче музику напамет и да се међусобно слушају, што је био поступак који подсећа на учење музике у историјским раздобљима пре открића музичке нотације, на преношење са колена на колено, што је принцип који се и данас користи у појединим људским заједницама на планети. Овај начин учења предлажем као један од могућих начина за превазилажење проблема дефицита пажње и недостатка мотивисаности за учење, који су присутни код данашње омладине.

У завршним поглављима осврћем се на раздобље пре открића телевизије и на неизбежно присуство радија у тадашњој Југославији, који је доживео процват захваљујући подршци државе, али и захваљујући индивидуалним талентима и ентузијазму надарених појединаца који су деловали у оквиру Радио Београда. Моје закључно разматрање тиче се појмова когниције и интердисциплинарности и отвара питања о улози уметника у изградњи културе једне државе, али и о добробити за све чланове једне заједнице.

Кључне речи: деца, хор, певање, вежбање слуха, памћење, когниција

Увод

Изван индивидуалне носталгије и сећања на „златно доба”, постоји стварна потреба да се испитају дometи Радио Београда као културне институције, те да се сагледа на који начин су формиран програм, уметничка продукција и заоставштина ове медијске куће. У овом тексту, разматрање радијске културе у Србији и Југославији после Другог светског рата, као и неколико укратко изложених а повезаних идеја о развоју когниције путем уметности, налазе се у корену значајнијег питања које је овде постављено, али на њега није одговорено: које је место и улога уметника у друштву и заједници у којој живе и стварају?

Ова питања размотрићу путем анализе делатности Дечјег хора Радио Београда. Три околности дају ми за право да се осврнем на присуство и улогу Дечјег хора у оквиру програма државне медијске куће. Прва од њих јесте моја дугогодишња делатност у својству историчара уметности и идеја; фолклор и уметност примитивних заједница посматрам напоредо са савременим тенденцијама, као градивне елементе у интеркултуралном дискурсу.¹ Друга је моја делатност у својству позоришног редитеља и практичара уметности, који користи усмене историје и личне реминисценције као материјал за креирање оригиналних театарских представа. Најзад, трећа је околност да сам, као дете, пуних седам година био члан и солиста Дечјег хора Радио Београда, од његовог оснивања па до 1960. године, што представља и хронолошки опсег мог текста.

Посебно ме занима профил радијског програма у доба пре оснивања телевизије. Радио је био присутан у животима тадашњих Југословена од јутра до вечери. Сви су жељно ишчекивали емисије које су увек ишле у истом термину, нпр. *Весело вече*, или хумористичне скечеве емитоване недељом.

¹ Аутор овог текста је оснивач и директор Фондације Артшип (Artship Foundation), која је основана 1992. године у Сан Франциску. Ова организација промовише и демонстрира да су уметничко и креативно деловање јаке привлачне силе које утичу на стварање и поновно промишљање разлога за окупљање припадника једне локалне заједнице. Поред тога, фондација се ангажује по питању потребе да се вреднују и заштите права свих народа на свету да се јавно окупљају и да организују прославе у складу са обичајима своје заједнице.

О активностима, начинима деловања и реализованим пројектима Фондације Артшип видети: <http://artship.org>

Пошто није било специјализованих програма намењених различитим генерацијама или циљним групама, сви смо слушали све, те је након репортажа о научним или технолошким открићима могла уследити емисија популарне музике, а након ње радио-драма. Радио Београд је неговао и преносио класичну музику, како у извођењу сопствених ансамбала, тако и у сарадњи са другим институцијама, попут Опере Народног позоришта. Деца су се свакодневно радовала краткој емисији *Добро јутро, децо*, као и недељном програму који је, између осталог, садржао приче и песме за најмлађе.

Веома значајан аспект активне улоге радија у тадашњој држави било је постојање *културе слушања*, која је била повезана са имагинацијом. Свако је у својој машти, у складу са својим могућностима, искуством и потребама, „допуњавао” радијски програм менталним представама, „сликама”, које су биле комплементарне стимулусима који су допирали до свести путем радија. Овакав мешовити карактер радијских програма, из раздобља пре оснивања телевизије, као и пре специјализације/форматизације, односно покретања посебних програма и емисија намењених различитим слушачким циљним групама, утицао је на развој културе слушања, која је имала много паралелних црта са искуством активног читања и креирања менталних слика на основу прочитаног.

У поређењу са данашњом културом, која је презасићена визуелним информацијама, а које нам се сервирају као датост, радио је у својим раним фазама култивисао имагинацију, која је код сваког слушаоца била другачија. Ове суптилне разлике у рецепцији веома су важне за дисциплине попут компаративних културних студија и историје идеја.

Развој слуша, природно певање и учење напамет

Диригенти, односно, хоровође Дечјег хора Радио Београда, Срђан Барић и Златан Вауда, охрабривали су децу да уче музику напамет и да се међусобно слушају. Овакав начин учења подсећа на методе усвајања музике примењиване у раздобљима пре развоја музичке нотације и пре индустријализације; на преношење знања са колена на колено, што је принцип који се и данас користи у појединим људским заједницама на планети, али није сасвим изван параметара западноевропске музичке традиције, нити некомпатибилан са данашњом стандардизованом интонацијом.

Деца која су била одабрана на аудицији да постану чланови хора морала су да имају добар слух и изражен осећај за ритам. Од деце се није тражило да при певању подражавају *bel canto*, нити да користе фалсет, већ се певало јасним, отвореним дечјим гласом, што је деловало свеже и аутентично. Инсистирало се на развијању музикалности код деце, али и на заједничком долажењу до циља. Овакав начин учења музике, који је примењиван у Дечјем хору Радио Београда, а који се наслањао на усмену традицију (те се у потпуности разликовао од начина учења музике у музичким школама, у којима се инсистирало на раном савлађивању нотног писма), готово четрдесет година касније постао је основа мог рада у оквиру Фондације Артшип.

Дозволите ми овде да начиним дигресију, да бих објаснио на који начин користим искуства стечена у Дечјем хору Радио Београда, да бих третирао проблеме дефицита пажње и недостатка истрајности, који су веома распрострањени међу данашњом омладином. У том циљу послужићу се материјалом из области компаративног истраживања култура, што је једна од активности моје фондације. Навешћу пример везан за проучавање пастира.

Психологија пастира одликује се, између осталог, способношћу да издрже дуге часове осаме и изолованости од породице и шире заједнице којој припадају. Међутим, премда су физички раздвојени од других људи, пастири су дубоко повезани са природом, као и са својом заједницом, у циљу обезбеђивања хране, одеће и других потреба (за разлику од, на пример, монаха, који се осамљују из духовних побуда). Интегрални део живота пастира чини музицирање, које се често дешава у осами. Проучавање пастирске културе омогућава нам да реконструишемо, данас изгубљене, когнитивне процесе и праксе.

Живимо у култури у којој су писменост и познавање нумеричког система веома високо вредновани: сматра се да је кључни моменат за почетак цивилизације развој писма и писмености. Из тога произилази да све што је записано, на неки начин, стиче аутономију, самим тим и већу вредност, у односу на менталне процесе који нису забележени. На пример, у тексту под називом „Како настаје сложена математичка теорија? Филогенетско и културно порекло алгебре” [How does complex mathematical theory arise? Phylogenetic and cultural origins of algebra], белгијска ауторка Хелен де Круз (Helen de Cruz) пише:

[...] измештање математичких операција из мозга у спољни свет даје алгебри један ниво аутономије који не би било могуће остварити када би се она одвијала само унутар људског ума (De Cruz 2006: 1).

Надаље, иста ауторка коментарише:

Поређењем развоја алгебре у три различита историјско-културна окружења, наиме, у Кини, у средњовековном исламском свету и у раној модерној Европи, демонстрирам да оваква активна екстернализација захтева специфичне друштвене услове, укључујући и то да је метафизички поглед у датом друштву компатибилан са научним (Исто).

Међутим, постоје много другачији погледи на свет, у којима се неговање усмене традиције и развијање могућности људског ума да запамти велику количину информација, путем мнемоничког сортирања чињеница и значења, доводи у потпуно другачију везу са екстернализацијом информација и дедукцијом. У семиналној књизи Алберта Лорда (Albert Lord) *Певач прича* [The Singer of Tales] налази се и превод транскрипта интервјуа који је начинио Милман Пери (Milman Parry) тридесетих година XX века са једним певачем епских песама из Босне:

Када сам био дечак, певачи епских песама би увече дошли у моју кућу, или бисмо одлазили у посету некоме из нашег села. Певач би узео гусле, а ја бих слушао песму. Следећег дана, док сам чувао стадо, ја бих се присетио песме, од речи до речи, без гусала, али бих је певао по сећању, онако како је певач певао... Затим сам постепено научио да пребирем прстима по инструменту, а затим да свирање уклопим са певањем, а моји прсти су ме све боље и боље слушали... Не бих певао међу људима док не бих усавршио песму, а и тада бих певао само међу младима из моје дружине, а не пред старијима (Lord 2000: 21)

Замислите било ког данашњег адолесцента како, неколико сати без паузе, нетремице слуша извођење епске песме, а затим је понови напамет, од речи до речи. Међутим, ум неписменог дечака-пастира био је довољно флексибилан да, потпуно независно од записа, има потпуно поверење у властите способности разумевања, памћења и репродукције.

У усменој традицији, изражавање и памћење су потпомогнути ритмичком компонентом (обрасцем који се понавља), као и свирањем на инструменту. Такође, употребом приповедачких конвенција базираних на понављању, настаје целина заснована на већем броју издвојених делова; наратија тече од општег ка појединачном, од почетне атмосфере до засебних догађаја. Епска песма се симултано указује и као целина и као низ делова, као просторни и временски континуум у свести наратора.

Деца која би положила аудицију и била примљена у Дечји хор Радио Београда схватала су због чега је важно, и по чему се разликује, окупљање да би се вежбало, односно, да би се јавно наступало, и усвојила су ову разлику на висцералан начин. Диригент је усмеравао дечји сензибилитет, предочавао деци због чега је важно вежбати и преносио им вештину ритмички тачног извођења, како у смислу прецизности, тако и у смислу осећаја за карактер музике. Култивисање осећаја за време и моментум било је, дугорочно посматрано, једна од најкориснијих вештина коју су деца понела из хора. Богат репертоар хора пружао је деци могућност да *искуствено проживе* различите музичке идеје.

Чланови Дечјег хора Радио Београда су, путем понављања, интензивне концентрације и култивисања звучне меморије, били у стању да појме и усвоје песму у оба њена вида постојања – као целине и као суме саставних делова. Понекад, на самом почетку учења песме, деци би били подељени листови са откупаним текстом песме, али након свега неколико проба текст би био апсорбован и запамћен, те није било потребе за штампаним „подсетником”. Деци је овај начин учења предочен као исправан – *тако се то ради* – и сви су га усвојили као датост. Овакав начин учења касније је послужио као основа за многе пројекте Фондације Артшип намењене развоју усмерене пажње, концентрације, меморије, посебно код деце и омладине из угрожених друштвених група, којима су недостајали позитивни узор.

Вишејезичност

Још један аспект деловања Дечјег хора Радио Београда била је чињеница да је репертоар извођен на различитим језицима и дијалектима народа и народности тадашње Федеративне Народне Републике Југославије. Извођење песама на словеначком и македонском језику захтевало је високу концентрацију.

Поред тога, иако ниједно дете није говорило немачки нити руски језик, Дечји хор је певао на немачком језику приликом првог послератног извођења *Пасије по Матеју* Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach), док је извођење на руском језику било припремљено за потребе студијског снимања опере *Пикова дама* Петра Чајковског (Пётр Ильич Чайковский). А када сам имао десет година (1955), Дечји хор Радио Београда учествовао је на Европском хорском фестивалу у Дизелдорфу. Том приликом наступио сам као солиста са једном Моцартовом (Wolfgang Amadeus Mozart) песмом, која је била препевана на српски језик.

Ова рана изложеност лингвистичком богатству, различитим врстама песама и тематској разноврсности, оставила је дубок утисак на све чланове хора. Деца су, на тај начин, одмалена стицала космополитска схватања и прихватала различитост. Из властите перспективе могу да посведочим да је упознавање са различитим песмама из свих региона тадашње државе, као и са иностраном продукцијом, представљало одлучујући формативни утицај, који ме је касније усмерио ка истраживању различитих култура и коришћењу резултата ових истраживања у практичном раду. Данас, у циљу бољег разумевања значаја и друштвене вредности јавних светковина, Фондација Артшип проучава церемонијале и друге друштвене праксе разних култура. Циљ оваквог деловања јесте да се развије осетљивост на потребе и схватања других култура, да се промовише различитост и разноврсност, те да се, тим путем, одговори на тензије које доносе миграције и судар култура. Ово укључује и социјалне импликације истовременог припадања различитим културама, односно, искустава емиграције и избеглиштва. Резултате истраживања затим користимо у циљу креирања нових, мултикултуралних и мултидисциплинарних уметничких остварења.

Фолклор, традиционална музика и игра

Милица Илијин као менторка

У наставку овог текста прожимаће се моја сећања и фрагменти усменог предања са дискретним освртима и закључцима.

Члан Дечјег хора Радио Београда постао сам 1952. године, када сам имао седам и по година. Већина чланова хора била је старија од мене; неки су похађали Класичну гимназију, која је у то време била једина осмогодишња гимназија и похађала су је деца од 10. до 18. године живота.

Све остале београдске гимназије биле су четворогодишње (и похађала су их деца од 14. до 18. године живота). Класична гимназија разликовала се и по наставном програму, који је обухватао учење старогрчког и латинског језика, поред стандардних гимназијских предмета. Услов за упис у ову школу био је завршетак претходног циклуса школовања са одличним успехом. Инспирисан дружењем са члановима хора који су похађали Класичну гимназију, убедио сам родитеље да ме упишу у ову школу, где сам стекао пријатеље са којима ћу провести наредних осам година.

Девојчица по имену Вера Илијин, нећака етномузиколошкиње Милице Илијин, постала је моја најбоља другарица из разреда. Милица Илијин ускоро ће постати још једна од кључних фигура у мом раном уметничком формирању. Кад смо код испреплетаних личних историја, Вера Илијин је постала један од најбољих преводилаца са српског на француски језик, и обрнуто, а дуги низ година радила је као преводилац на Трећем програму Радио Београда и као презентерка програма на француском језику које је припремала Радио Југославија. Ова краткоталасна радио станица била је такође смештена у згради Радио Београда, а припремала је програм који се емитовао на страним језицима и допирао до слушаца широм света.

Као што је раније споменуто, Дечји хор Радио Београда изводио је народне песме из различитих крајева тадашње Југославије, на изворним језицима, односно, дијалектима. Милица Илијин нам је говорила о овим песмама, да би нам приближила њихово значење и карактер. Од ње сам добио на поклон и своју прву грамофонску плочу: наиме, при повратку са конференције одржане у Француској или Белгији, донела ми је снимак моје омиљене композиције *Carmina Burana* Карла Орфа (Carl Orff) – мада моја породица није још ни поседовала грамофон; наиме, у то време, грамофони и плоче били су недоступни највећем броју грађана. Управо због тога, слушање радија и присуствовање концертима били су, за већину нас, једини начин да допремо до музике.

Милицу Илијин сам посећивао у њеном малом стану, налик на музеј, што ме је инспирисало да, још пре уласка у пубертет, почнем да сакупљам разне фолклорне артефакте, али и да читам и учим народне песме и приче. Била је привилегија бити део њеног друштвеног круга. Београд је, у то време, био релативно мали град и било је веома корисно познавати некога ко је био врхунски стручњак у свом домену и ко је могао да помогне уколико би се указала потреба.

Свеприсутност радијског програма, као јединог електронског медија који нам је био доступан пре доласка телевизије, била је и један од уједињујућих фактора на нивоу друштвене заједнице. Око одређених радијских програма окупљали су се људи сродних интересовања и уверења. Радијски програми чинили су саставни, премда успутни, део свакодневних интеракција, а посредством радија остваривали су се неформални контакти и омогућавала узајамна помоћ и подршка. Присуство радија огледало се и у томе што су радијски програми били предмет разговора у друштву; затим, размењивале су се информације које смо чули на радију, али је путем радија и промовисана једна, од стране владајуће гарнитуре одобрена, верзија културног космополитизма, који је био значајан за једну младу државу и њену, подједнако младу, радио станицу.

„Кула” као центар хорске музике за децу и одрасле

Присуство деце у згради Радио Београда

Просторија у којој су се одржавале пробе, како Дечјег, тако и „великог” хора, познатија као „кула”, налазила се на самом врху зграде Радио Београда. За нас децу, успињање до „куле” увек је представљало авантуру. Пошто је професионални Мешовити хор Радио Београда одржавао пробе у току дана, просторија је била слободна само у вечерњим часовима, тако да су се деца обично окупљала од 18 до 20 часова увече, након што би завршила домаће задатке. Пробе су одржаване три до четири пута недељно. Веома ретко се дешавало да неко закасни на пробу. Деца су осећала велику одговорност због чињенице да им је указано поверење да буду чланови радијског хора. Готово никад нисмо правили дечје несташлуке, попут јурцања и вриске по ходницима, јер смо знали да се у згради, у сваком тренутку, емитује или снима програм, или се одржавају пробе других ансамбала. Студији су били звучно изоловани, а програм који је ишао директно у етар емитован је са посебног спрата који су чували стражари са обе стране дугачког ходника, којим није могао да прође нико ко није имао одговарајућу дозволу. Ми, деца, доживљавали смо зграду радија као сасвим посебно место и, што је још важније, осећали смо да смо „професионално” блиски одраслима. Ово је, иначе, било доста неуобичајено за то време, јер су деца обично имала додира само са просторима који су били одређени за њихово образовање, рекреацију и учење; на пример, Народна библиотека је имала издвојено дечје одељење, а слично је било и са другим институцијама.

Чињеница да смо били у блиском контакту са професионалним светом одраслих омогућава ми да направим поређење између институције као што је Радио Београд, с једне стране, и сегрегације, али и укључивања деце у свет одраслих приликом заједничког музицирања у сеоској средини, с друге стране. Овај феномен, који сусрећемо широм света, можемо поново контекстуализовати путем паралеле са истраживањима која су обављали Милман Пери, Алберт Лорд и Бела Барток (Béla Bartók).

У уводној студији из збирке *Serbo-Croatian Folk Songs* (1951) Бела Барток доноси класификацију типова песама делимично преузету од Вука Караџића, на основу које можемо лоцирати простор децјег музицирања у српској (и југословенској) традиционалној музици. Према основној подели, све песме се деле на мушке, херојске песме, које мушкарци изводе уз пратњу гусала, и на женске, лирске песме, које претежно изводе жене и младе девојке, али и младићи (Bartok, Lord 1951: 248–249). Барток затим коментарише запажања Николе Андрића и Антуна Родића, који су уочили разлику у песмама које изводе старије жене, односно, девојке (Andrić 1909: V). Разлог због којег све ово наводим јесте чињеница да је већ прва генерација научника-проучавалаца нашег народног стваралаштва уочила генерацијске разлике у начину извођења музике. Као што смо већ видели, у цитираном одломку из сведочења пастира-гуслара из Босне, младићи нису смели да певају пред старијим члановима заједнице, већ само пред својом генерацијом (*дружином*). Ови наводи пружају нам плодно тле за размишљање о развоју и неговању суштинских вештина везаних за децје музицирање, односно, у нашем примеру, децје хорско певање. Истаћи ћу неколико момената које не бисмо смели да превиђамо, или узимамо здраво за готово.

У случају Децјег хора Радио Београда, учење песме започињало је имитирањем онога што диригент покаже. Спонтано, најнадаренији мали певачи би усвојили мелодију и карактер песме, а остатак хора би се прикључивао са сасвим незнатним кашњењем. Сва деца су се узајамно слушала и подражавала једно друго. Када би се овај процес једном покренуо, ово узајамно имитирање „држало” је хор на окупу током читавог процеса учења и извођења одређене песме, све док она не би била усавршена. Чак и данас, након пуних 60 година, некадашњи чланови хора могу да имитирају и репродукују песму коју први пут чују, са минималним кашњењем, које слушаоци практично не могу да примете.

Последњих година начињен је значајан помак у когнитивној психологији и неурологији у правцу истраживања феномена подражавања и копирања. Ендрју Мелцоф (Andrew N. Meltzoff) и Џин Дисти (Jean Decety) истичу:

Наша способност да имитирамо туђе поступке садржи кључ за поимање како је то када су други слични нама и када смо ми слични другима (Meltzoff and Decety 2003: 491).

Исти аутори истичу три главне тачке на којима базирају своје разумевање имитације:

- (i) имитација је прирођена људским бићима;
- (ii) имитација претходи ментализацији и теорији ума (у развоју и еволуцији);
- (iii) бихејвиорална имитација и њен неутрални субстрат сачињавају механизам путем којег се теорија ума и емпатија развијају код људских бића (Исто).

Према њиховом схватању, имитација код новорођенчета представља клицу, чији је плод способност одраслих да ментализују представе и да стварају теорије:

Путем имитирања других, људско новорођенче почиње да схвата да други не само да деле његова бихејвиорална стања, већ су „слични мени” и на дубљи начин. Ово усмерава млади ум на развојну путању која води ка развоју разумевања туђег ума (Исто).

На основу тога, Мелцоф и Дисти закључују да људска *имитативна функција* представља основу за осећање емпатије и узајамног разумевања.

С друге стране, Кит Оутли (Keith Oatley) истиче да је идеја да уметност може да подражава живот стара колико и Аристотелова *Поетика*. Оутли истиче да појам имитације потиче од централног концепта *Поетике*, а то је *мимезис*, који се односи на везу између фикције и стварности, а обично се преводи као *имитација, огледање, копирање* (Oatley 2011: 1).

Међутим, у наставку студије Оутли указује на Хеливелово (Stephen Halliwell) тумачење да значење термина мимезис може бити и *симулација* или *стварање (новог) света*. Стивен Хеливел артикулише разлику између *посматрања, знања и именовања* објеката свакодневне перцепције и, насупрот њима, *стварања и евоцирања* путем уметничке репрезентације (Halliwell, 2002: 22). Из овога произилази да хорско певање и, посебно, деčје хорско певање јесте поље *мимезиса* који је доведен до савршенства и сагласја које се постиже у размаку од пар стотинки током заједничког креирања и рекреирања дате песме.

Овај природени *миметички карактер когниције* не представља само неопходан аспект одрастања и учења, већ је реч о свакодневној појави на основу које се остварује повезаност у људским заједницама. Када говоримо о деçјем хорском певању, може се рећи да постоји тренутак када деца осећају потребу за певањем и када певају за своју групу и унутар ње. Када су чланови Деçјег хора Радио Београда путовали аутобусом да би наступали на концертима организованим изван зграде Радио Београда, или током вишечасовне вожње возом од Београда до Јадранског мора, где су традиционално сваке године организована заједничка летовања за чланове Деçјег хора, деца су спонтано певала за себе. Међутим, када су певала са одраслима, или за одрасле, чак и када је пред њима била само једна одрасла особа, на пример диригент или солиста из Мешовитог хора или из Опере београдског Народног позоришта, деца су улагала додатни напор у смеру заједничке креације. А када су певала за себе, латерална димензија заједништва и узајамног имитирања омогућавала је деци да задрже неспутану енергију.

Снимање, наступи уживо и директни преноси концерата

Репертоар класичне музике

Између 1953. и 1960. године Деçји хор Радио Београда, чији сам био члан, суделовао је у првом послератном извођењу Бахове (Johann Sebastian Bach) *Пасије по Матеју*, затим, Хонегеровог (Arthur Honegger) ораторијума *Јованка Орлеанка на ломачи*, као и у снимању опере *Пикова дама* Петра Иљича Чајковског за британску дискографску кућу *Десса*, уз учешће Симфонијског оркестра, Хора и Деçјег хора Радио Београда, као и српских и руских солиста, а под управом Крешимира Барановића.

Чланови Дечјег хора Радио Београда такође су наступали у опери *Кармен* Жоржа Бизеа (Georges Bizet), на сцени Народног позоришта у Београду, као мали војници. Једне вечери прослављени италијански тенор Марио дел Монако (Mario del Monaco) тумачио је главну мушку улогу, Дон Хозеа, а ја сам га, након што сам са хором отпевао своју нумеру, нетремице гледао и слушао сакривен иза завесе, уз помоћ техничара који су ме попели на ротирајуће степениште које је чинило део сценографије. Овакво висцерално учење, притицање у помоћ чак и када је нисмо тражили, менторисање од стране одраслих уметника и савладавање социјалних вештина, веома позитивно се одражавало на квалитет, извођачки стандард и мотивацију деце – певача.

Од Чангаловића до Денија Кеја

Неколико сличица из живота малог хорског певача

Диригент Срђан Барић компоновао је 1953. године песмицу *Ватрогасци* за мушки глас и за дечји глас (сопран). Песма је снимљена и често емитована на радију, па чак и годинама након што је дечак – то јест, ја – од сопрана постао баритон. Песма се често могла чути у оквиру јутарњег програма *Добро јутро, децо*.

Дечји хор Радио Београда често је наступао на разним церемонијама, дочецима значајних личности и сл. Између осталог, певао сам на концерту на којем је учествовао и чувени холивудски глумац, амбасадор УНИЦЕФ-а Дени Кеј (Danny Kaye); том приликом, Кеј је певао на српском језику, а потписника ових редова носио је на крчаки и тако га изнео на сцену. Овакви догађаји били су карактеристични за време у којем је радио станица била произвођач, чувар и дистрибутер музике на сваком могућем нивоу. Пошто су радио станице организовале концерте који су преношени уживо, или снимани, те снимак касније емитован, деца су имала прилике да се упознају са великим бројем уметника и са различитим стилизовима извођења музике.

Навешћу још један пример. У то време, водећи тумач басовских рола у Опери Народног позоришта у Београду био је Мирослав Чангаловић (1921–1999). Премда је често снимао за Радио Београд, те су га нека деца упознала на снимањима, ја сам га упознао у самој Опери, скупа са осталим члановима Дечјег хора који су наступали у улози малих војника у опери *Кармен*.

Чангаловић је веома водио рачуна о карактеризацији ликова које је тумачио на сцени. Један аспект овога било је његово интересовање за позоришну шминку. Наиме, басовима углавном нису биле повераване улоге допадљивих романтичних хероја, већ су басовске роле углавном биле глумачки веома тешке; певачи су морали да дочарају комплексне карактере, који су често били антагонисти у односу на „хероја” (најчешће тенора). Чангаловић је нашао времена да нама, деци, које је фасцинирало то што је радио, објасни свој приступ у креирању ликова, као и драматску функцију позоришне шминке. Други певачи углавном се нису интересовали за било који други сегмент извођења изузев певања. Често су чак били нестрпљиви и каприциозни, када су у питању ови не-певачки елементи сценског извођења; деца су све то посматрала, могла су да уоче разлике и да себи изаберу узор.

Навешћу још један пример, овог пута из студија за снимање, који се налазио у згради радио станице. За потребе снимања радио-драма и дечјих програма, у студију је постојао велики број реквизита и помоћних уређаја, а један од њих је симулирао звуке спољног света. *Машина за ветар* била је направљена од дрвеног рама прекривеног платном, који је окретан различитим брзинама и на снимку је заиста звучао као шум ветра, а да притом није негативно утицао на рад микрофона за снимање. На поду је било мноштво дрвених кутија у којима су се налазили различити материјали за попљочавање улица, који су служили за произвођење звука корака; такође, у студију су се налазила незашправљена врата, прозори, као и други објекти који би ту и тамо били употребљени за креирање различитих збукова. Певачи и глумци нису руковали овим предметима, јер су они морали да буду близу микрофона, лица директно окренутих према њему; међутим, у студију је радила особа задужена само за звучне ефекте. Члановима Дечјег хора, али и другим извођачима, било је стриктно забрањено да улазе у собе за снимање. Извођачи који су глумили или певали испред микрофона могли су да виде своје сниматеље и друго техничко особље, захваљујући великим отворима у зиду, застакљеним вишеслојним, дебелим стаклима, која су раздвајала мркли мрак „глуве собе” од собе са опремом у којој су боравили сниматељи. Веома ретко се дешавало да техничари пуне неколицину деце унутра. Том приликом би нам објаснили чему служи који уређај и како се користи, а понекад би нам дали отпатке искоришћене тамно браон магнетне траке за снимање која, у то време, практично није могла да се набави нигде изван Радио Београда.

Деца којој би се посрећило да их пусте у студио, а обично су у питању били солисти Дечјег хора, успевала су да заслуже посету сниматељској соби тако што су константно, премда дискретно, постављала питања сниматељима и стрпљиво чекала, понекад месецима и месецима, да добију позив. Након ових посета, деца која би дошла у посед комадића смеђе магнетне траке, показивала би члановима своје породице и школским друговима овај „тајанствени предмет“, доступан само онима који су били „одабрани“ и „иницирани“.

Још један „пријатељ“ нас деце био је стидљиви харфиста Симфонијског оркестра Радио Београда (не сећам се његовог имена). Он је свирао харфу у многим дечјим песмама, а у паузама између снимања, стрпљиво нам је објашњавао карактеристике свог инструмента, посебно у вези са тиме колико је било тешко наштамовати харфу.

Не смем да заборавим да споменем нашег диригента Златана Вауду (1923–2010). Сама прилика да посматрамо Вауду како доноси различите уметничке, дисциплинарске и логистичке одлуке представљала је вид обуке за себе. Уосталом, још од самих почетака цивилизације до данас, људи су једни другима преносили знања и вештине путем шегртовања; због тога богатство искустава и значај овакве врсте учења не смемо потценити. Међутим, Вилке Вендрих (Willeke Wendrich), уредница зборника *Archaeology and Apprenticeship*, истиче да донедавно „није обраћано довољно пажње на оно што нам археолошки налази могу рећи о трансферу културног знања путем шегртовања“ (Wendrich 2013: 1). Кетлин Куни (Kathlyn Cooney) додаје да појам шегртовања не обухвата само преношење знања и вештина које се одвија у формалним оквирима, већ подразумева и „неформалну обуку која се одвија на самом месту на којем се обавља одређена делатност“ (Cooney, 2013: 145–170).

У том смислу, можемо истаћи да је Радио Београд у Југославији после Другог светског рата имао, између осталог, функцију едукационог центра, у којем се обука обављала на лицу места, у току процеса рада. У контексту улоге радија као носиоца развоја српске и југословенске музичке културе и уметности у послератном периоду, проучавање улоге радија као места за обуку младих проширило би круг питања која се тичу утицаја радија, не само у широј заједници радијских слушалаца, већ и унутар круга самих учесника радијских пракси и заједнице која се формирала унутар зидина зграде Радио Београда.

Закључна разматрања

На самом крају, желео бих да се накратко вратим концептима везаним за незаобилазно присуство радија у свакодневним праксама у раздобљу пре него што је телевизија преузела примат као водећи масовни медиј. Такође ћу се осврнути на околност да је радио доживео процват захваљујући подршци од стране тадашњих владајућих структура, али и да је, независно од тога, био место окупљања уметника и других професионалаца са завидним вештинама. Сложеност проблема патроната у односу на уметнике којима је потребна подршка (материјална, инфраструктурна) јесте тема која завређује посебну студију.

Однос између надарене деце и њихових „патрона”, било да се у тој улози налазила држава, нека друга институција или појединац, одувек је био комплексан, јер деца, углавном, не доносе сама одлуке везане како за своје формално образовање, тако и за додатне/ваннаставне активности у којима ће учествовати. За Моцартову генијалност се, вероватно, никада не би сазнало да није уживао подршку аристократских кругова, о чему је, пак, бринуо његов отац. Сваки политички режим пре и после Другог светског рата промовисао је сопствену идеологију путем радијских програма. Међутим, било би превише поједностављено рећи да су сви уметници који су наступали на радију или учествовали у реализацији његових програма подржавали званичну идеологију. Директори и руководиоци програма били су много свеснији официјелних захтева неголи сами уметници. С друге стране, то што неко није био члан Комунистичке партије не значи да је био дисидент. Што се тиче деце рођене после Другог светског рата, она нису ни била свесна огромне идеолошке промене која се догодила: био је то њихов свет у којем су одрастала.

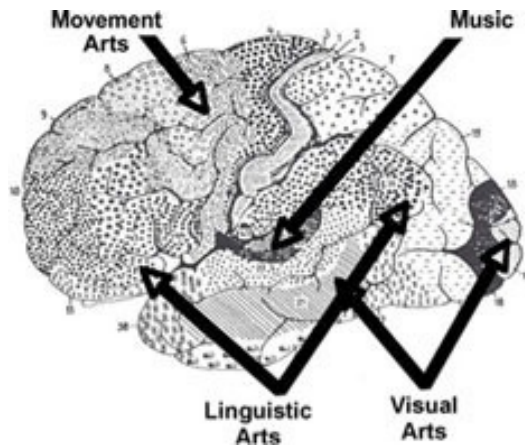
С тим у вези, није наодмет још једном сагледати елементе когнитивног развоја као основу за квалитативна искуства која су деци потребна и, с тим у вези, сагледати децје учешће у уметничким активностима као једну од суштинских компоненти одрастања. Хорско певање које, по себи, представља колективан начин изражавања, децјем развоју додаје један аспект (не)вербалног социјалног искуства.

Културна експресија је поље студија које се налази између реалитета једног друштва и социјалне теорије. Опипљиви, висцерални квалитети експресије могу осветлити проблеме које није могуће вербализовати.

У чланку „Како учење уметности утиче на когницију”, тим научника са Универзитета у Орегону разматра неуролошке и психолошке аспекте учења путем културне експресије и пружа доказе да учење уметничких вештина позитивно утиче на когницију. Аутори истичу да је мрежа неурона у мозгу која утиче на *пажњу* и *истрајност* директно у вези за мотивисаношћу испитиване особе да се изрази:

Изнели смо хипотезу да ентузијазам који велики број младих људи испољава према музици, уметности и извођаштву може обезбедити контекст у оквиру којег ће они развијати истрајност. Оваква мотивација би могла, заузврат, да доведе до побољшања индивидуине неуронске мреже везане за пажњу, која би се, затим, генерализовала за потребе различитих когнитивних вештина. Наше проучавање уметничке обуке подржало је предложену теорију у вези са механизмима, путем којих обука на подручју уметности може имати трајног ефекта на широк спектар когнитивних процеса. Ова теорија је заснована на идеји да свака појединачна врста уметности укључује засебну мрежу у мозгу. На Слици 1 (доле), сумирали смо поједине мождане области које су везане за различите типове уметничког изражавања.

Слика 1. Уметност и когниција



Један од циљева овог рада био је да се истраже могућности за будућу интердисциплинарни сарадњу научника и уметника који би проучавали и артикулисали друштвене феномене. Остајањем само у домену бројчано мерљивих психолошких или социолошких истраживања није могуће адекватно пренети богатство формативних искустава малог пастира који је учио и изводио епске песме, или члана Дечјег хора Радио Београда.

С енглеског превела и приредила Ивана Медић

Прилог

Фотографије из приватне архиве Слободана Пајића

Слика 1. Чланови Дечјег хора и Дечјег драмског програма Радио Београда у посети Председнику ФНРЈ, Јосипу Брозу Титу, у пролеће 1954. године. Аутор овог текста Слободан Пајић је четврти слева, у првом реду, са пионирском марамом.



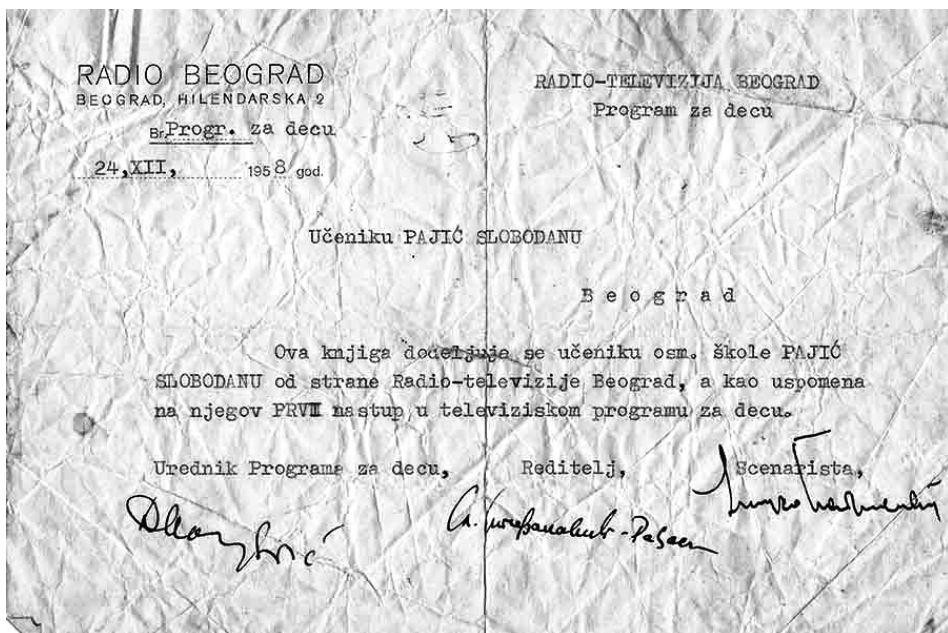
Слика 2. Чланови Дечјег хора Радио Београда путовали су у Савезну Републику Немачку 1957. године ради учешћа на међународном хорском фестивалу. Слободан Пајић је други здесна у првом реду.



Слика 3. Југословенски фестивал дечјих песама, 1960. године – скенирана предња и задња страница програма фестивала. Слободан Пајић је наведен као један од солиста.



Слика 4. Диплома издата Слободану Пајићу од стране управе Радио Београда 1958. године, у знак сећања на његов први глумачко-певачки наступ у телевизијском програму за децу.



Списак референци

- Andric, Nikola (ed.) (1909) *Hrvatske narodne pjesme*. Vol. V, *Ženske pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bartók, Béla and Lord, Albert B. (1951) *Serbo-Croatian Folk Songs*. Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies by Béla Bartók and Albert B. Lord, with a Foreword by George Herzog. New York: Columbia University Press.
- Cooney, Kathlyn (2013) “Apprenticeship and Figured Ostraca from the Ancient Egyptian Village of Deir el-Medina.” In: Willeke Wendrich (ed.), *Archaeology and Apprenticeship: Body Knowledge, Identity, and Communities of Practice*. Tucson: University of Arizona Press, 145–170.
- De Cruz, Helen (2006) “How Does Complex Mathematical Theory Arise? Phylogenetic and Cultural Origins of Algebra.” In: Carlos Gershenson, Diederik Aerts and Bruce Edmonds (eds.), *Worldviews, Science, and Us: Philosophy and Complexity*. Singapore: World Scientific
- Giunta, Frank (2004) “Case Statement.” “Annual Report.” Artship Foundation Archives, http://www.artship.org/inquiry_archives_artship.html
- Halliwel, Stephen (2002) *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Караџић, Вук Стефановић (1932–1936) *Српске народне пјесме*. Св. 1–9. Београд: Државна штампарија.
- Lord, Albert B. (2000) *The Singer of Tales*. Second edition. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Meltzoff, Andrew N. and Decety, Jean (2003) “What Imitation Tells Us About Social Cognition: A Rapprochement Between Developmental Psychology and Cognitive Neuroscience.” *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological sciences* 358.1431 (2003): 491–500.
- Oatley, Keith (2011) “Does Art Imitate Life?” *Psychology Today*, 11 April 2011, <https://www.psychologytoday.com/blog/the-psychology-fiction/201104/does-art-imitate-life>
- Posner, Michael, Rothbart, Mary K., Sheese, Brad. E and Kieras, Jessica (2008) “How Arts Training Influences Cognition.” In: Michael S. Ashbury, Carolyn Gazzaniga and Barbara Rich (eds.), *Learning, Arts, and the Brain: The Dana Consortium Report on Arts and Cognition*. New York: Dana Foundation, 1–11.
- Washington State Department of Labor & Industries (s.a.) “History of Apprenticeship.” <http://www.lni.wa.gov/TradesLicensing/Apprenticeship/About/History/>
- Wendrich, Willeke (ed.) (2013), *Archaeology and Apprenticeship: Body Knowledge, Identity, and Communities of Practice*. Tucson: University of Arizona Press.

Slobodan Dan Paich (Slobodan Pajić)

Sending waves, receiving culture

Formation and practice of Radio Belgrade Children Chorus (1953–1960)

Summary

Beyond nostalgia or gilded memories there is a need to evaluate the breath, depth and latitude of Radio Belgrade as a post-World War II institution, including its daily programming, artistic output and archival wealth.

There are three qualifications of the author of this paper enabling reflection upon the presence of a children's chorus in national radio programming: firstly, as a historian of art and ideas who includes folklore and indigenous art in the inter-cultural discourses alongside contemporary issues; secondly, as a practicing artist and theatre director weaving oral histories and reminiscences in the creation of original pieces for theatre; thirdly, as a former child participant in the Radio Belgrade Children Chorus as a member and soloist for seven years.

The Chorus encouraged children to memorise music and listen to each other. It was like musical education before notation or tempered scale were invented, as it had been done in pre-industrial and remote societies. The children chosen to sing in the chorus had a great sense of pitch and timing. Nothing remotely resembling *falsetto* or *bel canto* was taught, and the conductors insisted on the clear open voices that communicated freshness. The collaborative work and sense of musicality was developed to a very high level. This type of learning and connection to timeless ways of acquiring knowledge and experience is evaluated in this paper in view of contemporary issues of attention span deficit and crisis of perseverance of the youth today.

The Kula [Tower] rehearsal room, as a centre of choral music for both adults and children, held a special attraction. Reaching the choral rehearsal space on the top of the building was always an adventure. As the professional chorus practiced during the day, the rehearsal space was free in the evenings. After finishing their homework, children usually gathered from 6 to 8 PM, three to four times a week. Very rarely someone was late for the rehearsal.

Children felt responsible for the trust placed upon them by being chosen to sing in the chorus. The paper explores the segregation and close involvement of children with the grown up world in music making and training in village settings as well as at institutions such as a national radio station.

As to recording and broadcasting the classical music repertoire, and the Radio Belgrade Children Chorus participating in live performances, between 1953 and 1960 the Children Chorus and the author of this paper participated in the first post-World War II performance of J. S. Bach's *St Matthew Passion* sang in German, Arthur Honegger's *Jeanne d'Arc au bûcher* and a recording of Pyotr Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades* for a British gramophone label *Decca* with Radio Belgrade orchestra and chorus, as well as Serbian and Russian singers. Members of the Radio Belgrade Children Chorus also sang in George Bizet's opera *Carmen* as the little pretend soldiers at the beginning of the opera. This kind of visceral learning, with non-verbal help, how-to conversations and mentoring by adult artists was reflected in the quality, standard and motivation of the children performers.

Dr Milica Ilijin mentored us on interpreting folklore, traditional music and dance, and the children happily gathered around the scholar. Radio Belgrade Children's Chorus sung folk songs from many parts of Yugoslavia in the appropriate languages and dialect. Dr Milica Ilijin offered some insight into those songs. When she returned from a musicological congress in Belgium or France, she brought a recording of Carl Orff's *Carmina Burana* to the author of this paper, one of his favourite pieces of music at the age of thirteen. It was his first gramophone record long before he had a gramophone player. Radio and live performances gave us access to music at that time in Yugoslavia.

Srdjan Barić composed a little song *Vatrogasci* [Firemen] for a male voice and a boy soprano that was played on the radio for years even after the original boy (myself!) became a baritone. Speaking of the children's concerts and welcoming ceremonies, the author of this paper sang at an event that included the UNICEF ambassador Danny Kay, who sang in Serbian and carried the author of this paper onto the stage on his back. This was typical of the atmosphere and the characteristic of the times when a radio station was the main creator, maintainer and provider of music on every conceivable level.

My closing reflection is on pre-television times and the ubiquitous presence of the radio and its flourishing, due to the government patronage, but also in spite of it; and also, radio is seen as a gathering of artists of considerable skills. I conclude with a few questions of presence and role of artist in the society or community wherever they may be: in the past, present or future.

Key words: children, chorus, singing, ear training, memory, cognition

Јелена Јанковић-Бегуш

Допринос ансамбала Музичке продукције Радио-телевизије Србије промовисању југословенске и српске уметничке музике на Београдским музичким свечаностима (1969–2014)

Апстракт

Симфонијски оркестар, Хор и Дечји хор Музичке продукције Радио-телевизије Србије (до 1995. Радио Београда) представљали су извођачке стожере Београдских музичких свечаности током четрдесет шест година постојања овог најстаријег и најзначајнијег фестивала уметничке музике у Србији. У овом раду сагледана је њихова улога у представљању југословенског и српског музичког стваралаштва на БЕМУС-у, са посебним освртом на премијерна извођења и фестивалске поруџбине, као и на обележавање значајних датума из историје и јубилеја композитора. Циљ истраживања био је да се осветли репертоарска политика ансамбала РТБ/РТС у односу на друштвена и економска превирања у земљи која је протеклих деценија више пута мењала назив и границе, те да се на примеру БЕМУС-а испита њихова улога у промовисању националног културног идентитета, као друштвено-историјски променљиве категорије.

Кључне речи: Симфонијски оркестар РТБ/РТС, Хор РТБ/РТС, Дечји хор РТБ, Београдске музичке свечаности – БЕМУС, југословенска музика, српска музика, репертоарска политика

Увод

Симфонијски оркестар, Хор и Дечји хор Музичке продукције Радио-телевизије Србије представљали су извођачке стожере Београдских музичких свечаности (БЕМУС) током четрдесет шест година постојања овог најстаријег и најзначајнијег фестивала уметничке музике у Србији. У овом раду је сагледана њихова улога у промовисању југословенског и српског музичког стваралаштва на БЕМУС-у, са посебним освртом на премијерна извођења и фестивалске поруџбине, као и на обележавање значајних годишњица домаћих композитора. Такође су посматрана и извођења којима су прослављени значајни датуми у историји некадашње Југославије, града Београда или Србије.

Циљ истраживања је да се осветли репертоарска политика ансамбала Радио-телевизије Београд/Радио-телевизије Србије (РТБ/РТС) у односу на друштвена и економска превирања у земљи која је протеклих деценија више пута мењала назив и границе: од Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (СФРЈ, 1969–1992), преко Савезне Републике Југославије (СРЈ, 1992–2003) и Државне заједнице Србија и Црна Гора (ДЗСЦГ, 2003–2006), све до Републике Србије (од 2006), те да се на овом примеру испита како се са променом оквира државе и сужавањем територије мењала и перцепција „националног”. Имајући у виду друштвено-историјске околности настанка БЕМУС-а у време пуне афирмације идеје југословенског националног и културног идентитета, као и акцента који је од самих почетака ове манифестације стављен на промоцију домаће музичке креативности (интерпретације и стваралаштва), потребно је посматрати избор композиција којима су се ансамбли Радио-телевизије Београд представљали на овој водећој манифестацији уметничке музике у некадашњој Југославији, а потом у све скученијим географским и културним оквирима, све до данашњих дана. С тим у вези, сам фестивал, као и наступи ансамбала РТБ/РТС, посматрани су у оквиру три јасно издвојена периода, који се разликују по друштвеноисторијској „клими” и околностима.

Методологија

Истраживање је базирано на обимној архивској документацији Београдских музичких свечаности, затим, на литератури, невеликој по обиму, која је посвећена овом фестивалу, као и на критикама концерата. У канцеларијама продукције фестивала сачувани су оригинални каталози/прет-

програми и вечерњи програми од прве године одржавања манифестације; програми свих издања фестивала су пре десетак година прекуцани и сада су доступни на интернет презентацији БЕМУС-а.¹ Када је реч о лите-ратури посвећеној Београдским музичким свечаностима, најдрагоценије сведочанство пружају споменице-летописи Дејана Деспића, *Четврт века Београдских музичких свечаности 1969–1993* (Деспић 1994) и њено проширено и допуњено реиздање *BEMUS 1969–1998. Trideset godina Beogradskih muzičkih svečanosti* (Despić 2001 – у засебним верзијама на српском и на енглеском језику). Поред детаљног приказа свих година одржавања, Деспић преноси и изводе из критика, затим одломке извештаја програмских одбора фестивала, а даје и детаљну статистику учешћа извођача и заступљености композитора. Треба имати у виду да се, у периоду који обрађује Деспић, држава у којој се одвија БЕМУС и даље зове Југославија, те он говори о југословенским уметницима и композиторима – без обзира на то што, почев од 1991. године, са фестивала одлазе словеначки, хрватски, па потом и босански и македонски уметници, те се „домаће снаге” заправо свODE на музичаре и композиторе из Србије (највећим делом) и, спорадично, из Црне Горе.

Историјат Симфонијског оркестра и Хора Радио-телевизије Београд до 1987. године документован је у исцрпној монографији *Da capo all' infinito* Даринке Симић Митровић (1988). Поред пописа свих концерата које су одржали ансамбли РТБ (уз поменуте и Дечји хор и Хор Колибри), овај летопис је обogaћен и бројним изводима из критика, као и личним импресијама ауторке о истакнутим диригентима Боривоју Симићу, Младену Јагушту, Златану Вауди и Ванчу Чавдарском, са којима је, у својству директорке ансамбала Музичке продукције РТБ (1978–1982), непосредно сарађивала.

Иако је, како Деспић исправно примећује, током историје фестивала, извештавање професионалних критичара било „нарочито променљивог квалитета и квантитета” (Despić 2001: 171), писана реч остаје и даље најтрајније сведочанство једног времена и његових схватања. Стога је рецепција југословенског и српског музичког стваралаштва на БЕМУС-у у овом раду сагледана, у највећој мери, кроз призму критичких написа који су се појављивали у стручним часописима, односно, у дневној штампи

¹ www.bemus.rs/arhiva. Изузетак представља 1997. година, пошто су изгубљени дневни програми и каталог тог издања фестивала.

и периодици. Хетерогеност овог материјала не умањује његов значај, а списак написа о БЕМУС-у, који је представљао базу за ово истраживање, свакако није потпун. У центру пажње су се посебно нашли они критичари, односно они штампани медији, који су у дужем временском периоду континуирано пратили БЕМУС и, уопште, концертни живот у Београду, као и они текстови у којима су ставови о музици преломљени кроз призму актуелног тренутка, чиме су пружили непобитне доказе тези о нужном прожимању уметности и ширих друштвених токова.

Од стручних часописа у којима је писано о БЕМУС-у, истичу се *Treći program*, у којем су повремено објављиване (углавном у рубрици *Hronika*) критике емитоване на истоименој радио станици, практично од самих почетака фестивала па све до најновијег доба, као и *Žvuk*, посебно у периоду у којем је БЕМУС био сагледан из визуре Предрага Милошевића, иако су његови текстови више прегледно него критички интонирани (Јанковић-Бегуш 2015). Када је реч о критикама у дневним, недељним и месечним новинама и ревијама, није било могуће стећи свеобухватан увид у све што је икада писано о концертима на БЕМУС-у, пре свега због дужине посматраног периода. Истраживање је донекле олакшано чињеницом да су бројни критички и аналитички текстови посвећени БЕМУС-у, а који су настајали од средине деведесетих година XX века, доступни на интернету. Захвално штиво представљају монографије-компилације критика Гордане Крајачић (Крајашић 2002)² и Смиљке Исаковић (Isaković 2012),³ у којима су ауторке учиниле доступним на једном месту текстове који су настајали у дужем временском периоду. Ана Котевска дала је велики допринос као критичарка најзначајнијег дневног листа, *Политика*, у периоду између 1992. и 1996. године,⁴ док се у новом миленијуму

² Гордана Крајачић је у књизи објединила своје критике концерата на БЕМУС-у настале током осамдесетих и деведесетих година прошлог века, а које је изворно објавила у великом броју различитих штампаних медија.

³ Смиљка Исаковић је пратила БЕМУС током три периода: од 1972. до 1977, од 2001–2005. односно од 2007–2010. Критике је објављивала у различитим медијима (дневна штампа, периодика, радио), објединивши их у поменутој књизи. Иначе, Смиљка Исаковић тренутно (од 2014. год.) обавља функцију председнице Одбора БЕМУС-а.

⁴ Захваљујем се Ани Котевској на уступљеном материјалу.

посебно истичу критике Бранке Радовић, такође у *Политици*.⁵ Бројни други музиколози, припадници различитих генерација, изнели су значајна мишљења о појединим концертима на БЕМУС-у те су њихове критике уврштене у овај преглед (Ивана Тришић, Зорица Премате, Милена Милорадовић, Ивана Миладиновић, Биљана Срећковић и др.) Треба рећи да сви наведени, као и други аутори, понекад износе врло различите, па чак и потпуно опречне вредносне судове о интерпретацијама ансамбала РТБ/РТС, о југословенској и српској музици на БЕМУС-у, као и о дOMETИМА фестивала уопште.

С друге стране, уочава се да су поједина дела домаћих аутора била посебно добро прихваћена од стране стручне јавности, о чему сведоче детаљне музиколошке анализе у специјализованим публикацијама као што је часопис *Нови Звук/New Sound*. У раду је указано на неке од тих текстова, али, с обзиром на то да у њима углавном није анализиран друштвени контекст извођења и рецепције композиција, они овом приликом нису били у фокусу пажње. Есеји и критике Александра Гаталице настали у периоду од 1997. до 2004. и обједињени у књизи *Квадратура нота* (2004) нису ушли у ово разматрање, баш као ни критике које је Зорица Којић објављивала у дневном листу *Danas* у новом миленијуму, због њиховог специфичног стила и садржаја, који је више литерарног него музичког карактера.

С обзиром на обиље материјала и дужину посматраног периода, овом приликом не анализирам сва издања Београдских музичких свечаности, односно сва дела изведена од стране ансамбала Музичке продукције РТБ/РТС на овом фестивалу. Избор је направљен тако да се истакне квалитативан допринос ових ансамбала промоцији домаће музике у оквиру БЕМУС-а, па је акценат стављен на анализу најзначајнијих догађаја: пре свега, на премијерна извођења и поруцбине нових композиција домаћих стваралаца, а затим и на целовечерње концерте музике појединих југословенских и српских аутора, најчешће (мада не и искључиво) у склопу обележавања значајних годишњица и јубилеја тих композитора, или, пак, датума од државног значаја. На крају, истакнуте су и поједине интерпретације које не спадају у неку од поменутих категорија, али које су оставиле посебан траг у историјату БЕМУС-а: углавном је реч о делима веће форме,

⁵ Критике Бранке Радовић су доступне и у електронским издањима дневног листа *Политика* (видети списак литературе).

изведеним, по правилу, на затварању фестивала. Посебно је занимљиво анализирати које су то композиције подстакле дебате о месту домаће музике у оквиру музичког живота Београда и државе, како год да се она звала у датом тренутку.

Југословенска и српска музика на БЕМУС-у

Београдске музичке свечаности су основане у периоду културног развоја када су постојале повољне околности – материјалне и инфраструктурне – за амбициозне подухвате, чији је циљ био да се Београд као престоница СФРЈ укључи у светске уметничке токове и позиционира као центар збивања у различитим областима уметности. Како запажа Деспић, било је то време својеврсне „фестивалске грознице”, када су настале бројне уметничке манифестације, укључујући и најзначајније фестивале, који опстају до данашњих дана. Такође, у Југославији су постојале извођачке и композиторске снаге способне да изнесу квалитетне уметничке програме, док је „прилив“ уметника са свих страна света био мање-више континуиран током календарске године (Despić 2001: 147 и даље). Непосредан повод за настанак фестивала било је обележавање двадесетпетогодишњице ослобођења Београда од фашизма (20. октобра 1944). Завршница фестивала је била уочи Дана ослобођења, 19. октобра 1969. и тај ће датум током низа година остати фиксиран као дан затварања БЕМУС-а. Такође, с обзиром на карактер прославе којој је претходио, завршни концерт је требало да има димензију свечаности и озбиљности, да буде најзначајнији догађај на фестивалу, па је стога постало уобичајено да се последње вечери БЕМУС-а изводе дела за велике ансамбле, капитална по обиму и значају, а често и епско-херојског карактера.

Донекле слични програми били су често приређивани и на отварању фестивала, које је обично припадало Београдској филхармонији под управом њеног дугогодишњег шефа-диригента Живојина Здравковића – практично, идејног творца БЕМУС-а. За разлику од тога, остале фестивалске термине испуњавали су најразноврснији програми уметничке музике, у распону од старе до најсавременије, од солистичких до изузетно великих инструменталних и вокално-инструменталних формација. Од оснивања до данас, садржај БЕМУС-а био је, у мањој или већој мери, „савремен”, на задовољство једних и/или негодовање других; ипак, може да се констатује да је заступљеност југословенске и српске музике била једна од константи његовог програмског усмерења.

Иако је БЕМУС од самог почетка био замишљен као међународни фестивал, окосницу његовог „концепта” одувек су чинили југословенски композитори и извођачи, а то се посебно односи на ансамбле, „стубове програма”, како их назива Деспих (Ibid.: 155–156). О томе пише и Предраг Милошевић у тексту *Pet godina BEMUS-a*:

Svakako se jedna činjenica ne sme prevideti i mora se naročito podvući: Beogradske muzičke svečanosti, iako organizovane povodom jubileja oslobođenja Beograda, imaju široko jugoslovenski karakter, što se tiče umetnika i ansambala koji su uzimali učešće u izvođenjima kao i izvedenih dela (...). Sasvim je prirodno da, prilikom izbora ovih umetnika i izvođačkih kolektiva, kao i dela za izvođenje, nikakav ključ nije mogao, niti smeo da odigra bilo kakvu ulogu, već su njihovo angažovanje za sudelovanje i odabir dela za izvođenje na BEMUS-u bili uslovljeni jedino i isključivo njihovim visokim umetničkim vrednostima. Na eventualne zamerke da u našoj zemlji ima još muzičkih umetnika i kompozitora koji u toku ovih pet BEMUS-a nisu došli do izražaja, mogao bi se očekivati odgovor da se ne mogu svi odjednom angažovati i da nijedna istinska vrednost neće biti zaobiđena niti potisnuta, i da će svakako prvom sledećom prilikom doći na red i mnogi drugi (Milošević 1974: 94).

Када је реч о домаћим композиторима, БЕМУС је представљао најзначајнију сцену за сусрет њихове музике са захтевном београдском публиком, те су премијере композиција у оквиру фестивала и поруџбине нових дела биле изузетно престижне. Наиме, и БЕМУС је, са своје стране, поклањао велику пажњу стимулисању домаће креативности. Почев од трећег издања фестивала, од 1971. до 1976. године, постојао је конкурс за нова симфонијска дела, при чему је премијера победничких композиција била поверена најбољим југословенским оркестрима – четири пута Београдској филхармонији, а по једном Симфонијском оркестру Радио-телевизије Београд (1975) и Симфонијском оркестру Радио-телевизије Љубљана (1976). О успешности овог конкурса Милошевић пише:

U cilju podsticanja naših muzičkih stvaralaca, BEMUS već treću godinu raspisuje konkurs za simfonijsko delo. Tako su na trećem i četvrtom BEMUS-u dodeljene dve druge nagrade a na prošlom, petom, dodeljena je i prva nagrada za simfonijsko delo. (...) Potrebno bi bilo da se prilikom objavljivanja konkursa spretno sprovede propaganda, kako bi se za njega više zainteresovali i kompozitori izvan Srbije (Ibid).

Ипак, у критици истог, петог издања БЕМУС-а, Ана Котевска с резервом говори о успешности подстицаја домаћем стваралаштву путем конкурса за нова дела, јер наводи да је те године (1974) било пријављено само шест композиција, од којих су три награђене:

... broj nedopustivo mali u odnosu na broj kompozitora koji u nas deluju i koji nemaju mnogo prilika da se iskažu putem konkursa. (...) zanemarljiv odziv kompozitora na raspisani konkurs moramo shvatiti kao rezultat naše muzičke politike, konkretnije politike Saveza kompozitora Jugoslavije. BEMUS, prema tome, ne podstiče našu izvođačku umetnost i ne inspiriše stvaraoce da se nadmeću (Kotevska 1973: 20).

Након дуже паузе, током које није било конкурса, али су ипак изведена бројна дела југословенских композитора за различите извођачке саставе, од 1991. је БЕМУС почео да непосредно поручује композиције од југословенских аутора. Друштвено-историјске околности су такве да је, у то време, рат и распад СФРЈ већ отпочео, а југословенски оквири су се знатно сузили. Током деведесетих (1991–1997) и двехиљадитих година (то јест од 2002. до данас), практично све композиције биле су поручене од српских композитора – укључујући и оне стално настањене у иностранству, односно оне који су рођени у другим републикама СФРЈ, али су у датом тренутку деловали у Србији (Вук Куленовић – *Буги*, 1992).⁶ О успеху овог приступа и подстицаја за настанак нових дела сведоче највише награде које су освојила нека од поручених дела (Награда *Стеван Мокрањац* – Милан Михајловић, *Мементо*, 1994; Октобарска награда Града Београда – Зоран Ерић, *Хелијум у малој кутији*, 1992; Прва награда Међународне трибине композитора – Владан Радовановић, *Сазвежђа*, 1998).

О ансамблима Музичке продукције РТБ / РТС и њиховом учешћу на БЕМУС-у

Музичка продукција Радио-телевизије Србије (РТС), на националном нивоу, датира од 1937. године. У оквиру редакција Музичке продукције РТС континуирано ради седам ансамбала: Симфонијски оркестар РТС, Хор РТС, Дечји хор РТС, Дечји хор *Колибри*, Биг бенд РТС, Народни оркестар и Народни ансамбл. Поред продукционог састава, који се бави

⁶ О поручбинама нових дела за БЕМУС видети: Medić and Janković-Beguš 2016.

техничко-оперативним пословима, у Музичкој продукцији ради око 250 професионалних музичара.⁷

Највећи број учешћа на БЕМУС-у имали су Хор⁸ и Симфонијски оркестар⁹ РТБ/РТС, на самосталним концертима или у комбинацији са другим извођачким телима – а уједно су њихови наступи били од највећег значаја за проблематику која је посматрана у овом раду.¹⁰ Али, треба

⁷ У оквиру Музичке продукције РТС, од 1950. ради и Нототека која поседује преко 30.000 дела свих музичких жанрова. Од седамдесетих година XX века у оквиру Музичке продукције обављају се етномузиколошка истраживања, односно, сакупљање и снимање етномузиколошке грађе, и то вокалне (солисти и певачке групе), инструменталне (свирачи на народним инструментима) и вокално-инструменталне традиције. Снимање је обављано како на терену, тако и у студијама Радио Београда, а сакупљени материјал систематизован је и класификован и чува се у Фонотеци Радио Београда. Од 2008. године Музичка продукција има и издавачку делатност носача звука под називом *Музичка едисија*.

⁸ Поникао из богате традиције хорског певања у Србији, Хор Радио-телевизије Србије огласио се првим концертом 1939. године и афирмисао као водећи професионални вокални ансамбл, признат широко ван граница своје земље. До перфекције, о којој сведоче бројни критички осврти, као и одушевљење публике, ансамбл је довео истрајан тридесетогодишњи рад са диригентом Боровојем Симићем. Са значајних гостовања Хора у Италији, Немачкој, СССР-у, Француској, Румунији, стизали су само похвални одјеси. Континуирано успешан рад са ансамблом настављају диригенти Младен Јагушт, Владимир Крањчевић и Бојан Суђић, негујући хорску *a capella* и вокално-инструменталну музику.

⁹ Симфонијски оркестар Радио-телевизије Србије основан је 1937. године, под називом Велики радио-оркестар (Simić Mitrović 1988: 29). Непосредно по завршетку Другог светског рата деловао је под именом Радио оркестар, а од почетка 1947. носи назив Симфонијски оркестар Радио-Београда, како би се озваничило све веће присуство симфонијског репертоара на програму овог ансамбла. Почетком 1959. године поново мења име у Симфонијски оркестар Радио-телевизије Београд, а од 1996. носи данашњи назив.

¹⁰ Својим осмишљеним и ангажованим радом, наступима у Београду, широм Србије и у иностранству, те неговањем српске музичке баштине, Симфонијски оркестар Радио-телевизије Србије значајно доприноси богатству музичког живота у нашој земљи. Ансамблом су, уз велика гостујућа диригентска имена, у својству шефа-диригента руководили најзначајнији музички посленици – Михаило Вукдраговић, Стеван Христић, Крешимир Барановић, Боровоје Симић, Младен Јагушт, Ванчо Чавдарски, Владимир Крањчевић, Милен Начев и Давид Порселајн (David Porcelijn). Од 2005. године уметнички директор и шеф диригент Симфонијског оркестра је Бојан Суђић.

истаћи и то да је, у првим деценијама БЕМУС-а, Дечји хор имао више значајних учешћа у великим вокално-симфонијским формама, пре свега захваљујући преданом раду диригента Златана Вауде (1923–2010), који је водио хор од 1953. до 1986. године. Статистика наступа казује да је у 46 година постојања Београдских музичких свечаности Хор РТС наступио 46, а Симфонијски оркестар РТС 44 пута, да је Дечји хор имао укупно девет наступа (осам до 1984. године, а последњи, после дуге паузе, 1998. године), док су по један наступ на фестивалу имали Дечји хор *Колибри* (2001), Џез оркестар (данас Биг Бенд, 1979) и Народни оркестар (1979).¹¹ Ансамбли Музичке продукције РТС (тада РТБ) до распада СФРЈ наступали су **сваке године** на Београдским музичким свечаностима, а од деведесетих година до данас „прескочили” су само четири издања Београдских музичких свечаности: 1992, 1997, 2000. и 2005. године. Већ и ове бројке говоре у прилог томе да допринос музичких ансамбала РТБ/РТС целокупном програму БЕМУС-а никако није занемарљив, а посебно се то односи на учешће у „кризним годинама”, када је број иностраних извођача, посебно већих извођачких тела, био сведен на минимум. У том контексту, највећу тежину свакако носе наступи Симфонијског оркестра, а затим и Хора РТС на БЕМУС-у, чија се основна активност током више деценија постојања састојала од извођења и снимања остварења домаће музике (историјске и савремене), премијерног представљања оних остварења светске уметничке баштине која до тада нису била заступљена на

¹¹ Наступ Народног оркестра РТБ са диригентом Божидарем Бокијем Милошевићем и познатим певачима народне музике као што су Вера Ивковић, Василија Радојчић, Ханка Палдум, Сафет Исовић, Предраг Гојковић Цуне, Предраг Живковић Тозовац, Браћа Бајић и други, одржан је 12. октобра 1979. у Великој дворани Дома синдиката. Иако назван „Народне песме и игре – традиционална народна музика”, како би се указало на континуитет са „поселима”, која су се редовно и са великим успехом одржавала на БЕМУС-у, овај покушај да се „професионални” извођачи народне музике укључе у програм фестивала показао се неуспешним. Како стоји у извештају Уметничког већа, „уверили смо се, нажалост, да је стање у нашој ‘професионалној’ народној музици (и њеној публици) већ толико запуштено да тражи специјалну негу и пажњу, како би се очувало оно што је најбоље у њој. Уколико се убудуће Уметничко веће одлучи да је задржи у програму, биће потребне далеко брижљивије и пажљивије припреме, да би стављање у програм било у потпуности оправдано” (Деспич 1994: 24). Пошто овај експеримент није дао жељене резултате, у наредним издањима фестивала одустало се од ангажовања професионалних извођача народне музике, укључујући и Народни оркестар РТБ.

нашим концертним подијумима, а посебно монументалних вокално-инструменталних, симфонијских и *а капела* дела. Овако постављеним програмским циљевима¹² одговара и слика репертоара који су током година изводили на Београдским музичким свечаностима.

Треба имати у виду да су, од самих почетака фестивала, домаћа извођачка тела понела највећи терет извођења музике југословенских/српских композитора, што не представља изненађење. Како примећује Предраг Милошевић:

Uključivanje dela domaćih kompozitora, jugoslovenskih autora, kako starijih tako i onih savremenih i mlađih, nije moglo imati stalni ritam, te takva dela nisu mogla biti zastupljena na svim dosadašnjim BEMUS-ima ravnomerno ili onako kako bi se želelo. Strani izvođači, naročito solisti, izgleda nisu bili mnogo naklonjeni našem stvaralaštvu, niti su bili voljni da unesu u svoje programe neko naše domaće delo. Najlakše je to bilo sprovodljivo kod gostujućih dirigenata koji su, već zbog prirode izvođačkog aparata, rado izvodili naše domaće kompozitore. Otuda su najčešće, ako ne i isključivo, naši ansambli bili izvođači domaćih kompozicija, a neki su posvetili čitav svoj koncert domaćem stvalaštvu. Neke su kompozicije na takvim koncertima bile prvi put izvođene tek na BEMUS-u. Sticajem srećnih okolnosti, najviše je dela naših autora bilo na četvrtom BEMUS-u, jer je na njemu izvedeno 25 kompozicija domaćih kompozitora, od kojih su neke zauzimale i čitavo veče (Milošević 1974: 94).

Али, донекле изненађује то што домаћа музика, поготову савремена, у неким периодима уопште није била у фокусу пажње наших најзначајнијих оркестара, који су желели да се окушају у капиталним делима европског и светског репертоара. Посматрајући учешће ансамбала РТБ/РТС на

¹² У последњих десет година рада, под уметничким руководством диригента Бојана Суђића, осим установљавања концертних сезона и учесталијег извођења капиталних дела светске музичке баштине, Хор и Симфонијски оркестар РТС задржали су своје усмерење ка интерпретацији и снимању дела српских композитора, попут Василија Мокрањца, Константина Бабића, Владана Радовановића, Љубице Марић, Рајка Максимовића, Дејана Деспића, Властимира Трајковића, Милана Михајловића, Ивана Јевтића, Зорана Ерића, Растислава Камбасковића, Југослава Бошњака, Вере Миланковић, Светислава Божића, Исидоре Жебељан, Ивана Бркљачића, Александра Симића, Александра Седлара, Зорана Мулића и многих других, као и класика српске музике Петра Коњовића, Стевана Христића, Марка Тајчевића и других.

БЕМУС-у у хронолошком следу, намеће се закључак да су наведена три периода у историјату самог фестивала (1969–1990, 1991–2000. и од 2001. до данас) са својим друштвеноисторијским специфичностима, утицала на померања репертоарског фокуса ових извођачких тела. У првом периоду, ансамбли РТБ су на готово свим својим концертима изводили барем по једно дело југословенског (а заправо, показало се, најчешће српског) композитора, често и више њих. Један део концерата садржао је целовечерња извођења музике југословенских композитора, док су се у другим случајевима комбиновала остварења светске и југословенске (односно српске) музичке баштине.

У другом периоду, који почиње ратним збивањима на простору СФРЈ, сужавањем граница државе и ембаргом, упадљиво је то што се репертоар ансамбала РТБ (од средине деведесетих година 20. века РТС) окреће капиталним делима светске вокално-инструменталне литературе, вероватно са циљем да се надомести одсуство великих иностраних оркестара и хорова и да се београдској публици, жељној утехе у уметности, ипак пружи прилика за уживање у „спектаклу”.¹³ Овај циљ је испуњен у оној мери колико је то било могуће у датим околностима. Треба такође рећи да су деведесете године на БЕМУС-у обиловале музиком претежно београдских композитора, те да су биле плодно раздобље за представљање и подстицање домаћег савременог стваралаштва упркос друштвеноисторијском тренутку – или, можда баш подстакнуте његовим бременом.¹⁴

У трећој фази, у новом миленијуму, у наступима ансамбала РТС успостављена је, рекло би се, добра равнотежа: и даље је присутна склоност ка грандиозним делима иностране литературе која је у другом периоду обележила њихово учешће (што је вероватно и плод личних афинитета шефа диригента Бојана Суђића), али су обележене значајне годишњице српских композитора Љубице Марић, Стевана Христића и Стевана Мокрањца и изведено више премијера савремених остварења, укључујући и дела поручена за БЕМУС.

¹³ Примера ради, током деведесетих година XX века, ансамбли РТБ/РТС извели су, самостално или здружено са другим извођачким телима, значајна дела светске литературе као што су *Реквијем* Ђузепеа Вердија (Giuseppe Verdi), кантата *Александар Невски* Сергеја Прокофјева (Сергей Прокофьев), ораторијум *Стварање света* Јозефа Хајдна (Joseph Haydn), Симфонија бр. 2 *Ускрснуће* Густава Малера (Gustav Mahler) и друга.

¹⁴ Видети нпр. Despić 2001: 138.

Табела 1:¹⁵ Списак композиција југословенских и српских аутора¹⁶ које су извели ансамбли Музичке продукције РТБ на БЕМУС-у¹⁷

Година (издање БЕМУС-а)	Редни број дела	Композитор и назив дела	Ансамбл/и Музичке продукције; диригент
1969 (1)		Хрватски ренесансни композитори, стара српска музика	ДХ РТБ, Златан Вауда
1970 (2)		-	-
1971 (3)		-	-
1972 (4)	1. 2. 3.	Јосип Славенски: ТРИ НАРОДНЕ Јосип Славенски: КАНТАТА МЛАДОСТИ Јосип Славенски: ВОДА ЗВИРА	Х РТБ, Боровоје Симић
1973 (5)	4.	Јосип Славенски: МУЗИКА ЗА ОРКЕСТАР 1936.	СО РТБ, Младен Јагушт
1974 (6)	5.	Јосип Славенски: СИМФОНИЈА ОРИЈЕНТА за солисте, хор и оркестар	Х и СО РТБ, Боровоје Симић
1975 (7)	6.	Минта Алексиначки: АЛЕКСАНДРИДА, симфонијска посвета – Дело награђено на конкурс Бемуса – <u>прво извођење</u>	СО РТБ, Младен Јагушт

¹⁵ У табели је наглашено уколико су концерти на којима су изведена дела југословенских и српских композитора били на отварању или затварању БЕМУС-а, зато што су та два концерта представљала тежишне тачке фестивала (посебно затварање фестивала – уочи прославе Дана ослобођења Београда).

У годинама када нису изводили композиције југословенских/српских аутора, ансамбли РТБ/РТС су, као што је поменуто, изводили значајна дела светске музичке литературе, самостално или у сарадњи са другим извођачким телима, поготову у годинама ембарга када нису долазили страни оркестри. Примера ради, на 27. БЕМУС-у одржаном 1995. различити ансамбли Музичке продукције наступили су чак четири пута, а да притом нису извели ниједно домаће дело.

¹⁶ Под појмом „српски композитори” подразумевамо и ствараоце-припаднике других националности, који су, међутим, живели и радили у Србији, те њихове композиције спадају у корпус српске уметничке музике. Међу њима се истичу Јосип Славенски, Никола Херцигоња, Енрико Јосиф, Јосип Калчић, Миховил Логар, Лудмила Фрајт и други.

¹⁷ Легенда: ДХ – Дечји хор; Х – Хор; СО – Симфонијски оркестар. Задебљаним словима су наведена имена гостујућих диригената.

1976 (8) ЗАТВАРАЊЕ	7.	Рајко Максимовић: КАД СУ ЖИВИ ЗАВИДЕЛИ МРТВИМА, епска партита	Х и СО РТБ, Боривоје Симић
1977 (9)	8.	Јосип Славенски: БАЛКАНОФОНИЈА	СО РТБ, Младен Јагушт
1978 (10)	9.	Љубица Марић: ПЕСМЕ ПРОСТОРА, кантата за хор и оркестар	Х РТБ са Б. Филх, Ангел Шурев
1979 (11) ОТВАРАЊЕ	10.	Душан Радић: ОРАТОРИО ПРОФАНО за три рецитатора, три хора, три камерне групе инструмената, четири оркестра, четири тимпана, оргуље и магнетофонску траку – <u>прво извођење</u>	ЏЕЗ ОРК. РТБ И Х РТБ, Оскар Данон и Војислав Симић
1979 (11)		Народне песме и игре – традиционална народна музика	НАРОДНИ ОРК. РТБ, Божидар Милошевић
1979 (11)	11.	Дејан Деспић: ТРИПТИХ за виолину и оркестар – <u>прво извођење</u>	СО РТБ, Младен Јагушт
1980 (12) ОТВАРАЊЕ	12.	Зоран Христић – КОРАК, кореоторијум, за пет вокалних солиста, дечји хор, два мешовита хора, велики оркестар, народне и електронске инструменте, 18 солиста балета и фолклорни ансамбл – <u>прво извођење</u>	Х и ДХ РТБ са Б. Филх и Ансамблом <i>Коло</i> , Ангел Шурев Хорове спремили Златан Вауда и Минта Алексиначки
1980 (12) ЗАТВАРАЊЕ	13.	Слободан Атанацковић: АКАТИСТ – ораторијум за солисте, мешовити хор и симфонијски оркестар	Х и СО РТБ, Младен Јагушт
1981 (13) ОТВАРАЊЕ	14.	Љубица Марић: ПЕСМЕ ПРОСТОРА, кантата за мешовити хор и симфонијски оркестар	Х РТБ са Б. Филх, Антон Колар; Хор припремио: Минта Алексиначки
1981 (13)	15. 16. 17. 18. 19.	Дела Стевана Мокрањца – 125 година од рођења ЛИТУРГИЈА III РУКОВЕТ (Из моје домовине) XV РУКОВЕТ (Песме из Македоније) V РУКОВЕТ (Из моје домовине) X РУКОВЕТ (Песме са Охрида)	Х РТБ, Младен Јагушт
1981 (13) ЗАТВАРАЊЕ	20.	Енрико Јосиф: СЛОБОДИШТА, херојска кантата за мешовити хор, хор флаута, дечји хор, ренесансне инструменте и симфонијски оркестар Обележавање 40 година од Устанка и НОР-а	ДХ РТБ (З. Вауда) са Б. филх, Х. Обилић, Х флаута и А Ренесанс, Оскар Данон

1982 (14)		-	-
1983 (15) ОТВАРАЊЕ	21. 22.	Дела Петра Коњовића ТРИ ПЕСМЕ за женски хор с клавиром ФИНАЛЕ из опере КОШТАНА	Х и СО РТБ, Младен Јагушт, клав. сарадња Оливера Ђурђевић
1983 (15)	23.	Вук Куленовић: ИКАР, симфонијски постлудијум	СО РТБ, Ванчо Чавдарски
1984 (16) ОТВАРАЊЕ	24. 25.	Витомир Трифуновић: MAGNIFICO, увртира Рајко Максимовић: БУНА ПРОТИВ ДАХИЈА, драмски ораторијум за четири глумца, дејчи и мешовити хор и оркестар	ДХ РТБ са Б. филх, Х АКУД Б. Крсмановић, Оскар Данон; ДХ РТБ припремио Златан Вауда
1984 (16)	26.	Никола Херцигоња: HLAPEC JERNER IN NJEGOVA PRAVICA, сценска пасија – <u>прво извођење</u>	Х, ДХ и СО РТБ, диригент Младен Јагушт
1985 (17)		-	-
1986 (18) ЗАТВАРАЊЕ	27. 28.	Витомир Трифуновић: СИМФОНИЈА бр. 3 Витомир Трифуновић: ВИДИЦИ, кантата за хор и оркестар	Х и СО РТБ, Ванчо Чавдарски
1987 (19) ЗАТВАРАЊЕ	29.	Душан Радић: ВУЧЈА СО, литургијска драма за солисте, хор и камерни оркестар – <u>прво извођење</u>	Х и СО РТБ, Станко Шепић
1988 (20)	30.	Зоран Христић: ЗАВЕШТАЊЕ, симфонија – <u>прво извођење</u>	Х и СО РТБ, Алкис Балтас
1989 (21) ЗАТВАРАЊЕ	31.	Рајко Максимовић: ПАСИЈА СВЕТОГА КНЕЗА ЛАЗАРА за наратора, квартет солиста, два хора и оркестар	Х и СО РТБ са Х АКУД Б. Крсмановић, Даринка Матић- Маровић
1990 (22)	32.	Стеван Ст. Мокрањац: СТРАСНА СЕДМИЦА	Х РТБ. Владимир Крањчевић
1990 (22) ЗАТВАРАЊЕ	33.	Тома Прошев: СИМФОНИЈСКИ СТАВ	СО РТБ, Ванчо Чавдарски
1991 (23)	34.	Зоран Ерић: ХЕЛИЈУМ У МАЛОЈ КУТИЈИ – <u>прво извођење</u> – поруцбина Бемуса	СО (и Х) РТБ, Бојан Суђић
1992 (24)		-	-
1993 (25)		-	-

1994 (26)		-	-
1995 (27)		-	-
1996 (28)	35.	Јосип Славенски: СИМФОНИЈА ОРИЈЕНТА, за солисте, хор и оркестар	Х и СО РТС, Јуриј Алијев
1997 (29)		-	-
1998 (30)		-	-
1999 (31) ОТВАРАЊЕ	36.	Југослав Бошњак: КОНЦЕРТ ЗА КЛАВИР И ГУДАЧКИ ОРКЕСТАР – <u>прво извођење</u>	СО РТС, Александар Аполин
1999 (31)	37.	Љубица Марић: ПЕСМЕ ПРОСТОРА, кантата за мешовити хор и симфонијски оркестар	Х и СО РТС, Младен Јагушт
2000 (32)		-	-
2001 (33)	38.	Стеван Стојановић Мокрањец/ Војислав Илић: ЛИТУРГИЈА СВ. ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ	Х Колибри, Милица Манојловић
2002 (34)	39.	Милан Михајловић: ПОВРАТАК за виолончело и оркестар – <u>прво извођење</u> – поруџбина БЕМУС-а	СО РТС, Милен Начев
2003 (35)		-	-
2004 (36)	40.	Рајко Максимовић: БУНА ПРОТИВ ДАХИЈА, драмски ораторијум	Х, ДХ и СО РТС, Владимир Крањчевић
2005 (37)		-	-
2006 (38)		-	-
2007 (39)		-	-
2008 (40) ЗАТВАРАЊЕ	41.	Стеван Христић: ОХРИДСКА ЛЕГЕНДА, концертно извођење са филмом	Х и СО РТС, Бојан Суђић
2009 (41)	42. 43. 44. 45.	Љубица Марић – СТОГОДИШЊИЦА РОЂЕЊА ОКТОИХА I ВИЗАНТИЈСКИ КОНЦЕРТ ТУЖБАЛИЦА, ПАСТОРАЛА И ХИМНА – <u>прво извођење</u> ПЕСМЕ ПРОСТОРА	Х и СО РТС, Премић Петровић

2010 (42) ОТВАРАЊЕ	46.	Стеван Ковач Тикмајер: СКАМЕЊЕНИ ОДЈЕЦИ (IN MEMORIAM RUDOLF BRUCSI) – прво извођење – поруџбина БЕМУС-а	СО РТС, Бојан Суђић
2011 (43)		-	-
2012 (44) ЗАТВАРАЊЕ	47.	Ана Михајловић: СУЈЕВЕРНА МИНИЈАТУРА, за клавир и оркестар	СО РТС, Бојан Суђић
2013 (45)		-	-
2014 (46)	48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56.	Стеван Стојановић Мокрањец: РУКОВЕТИ II РУКОВЕТ (Из моје домовине) XI РУКОВЕТ (Песме из Старе Србије) X РУКОВЕТ (Песме са Охрида) IX РУКОВЕТ (Песме из Црне Горе) XV РУКОВЕТ (Песме из Македоније) I РУКОВЕТ (Из моје домовине) III РУКОВЕТ (Из моје домовине) VIII РУКОВЕТ (Песме са Косова) V РУКОВЕТ (Из моје домовине)	X РТС, Бојан Суђић

Прва извођења и поруџбине

Према расположивим информацијама из сачуваних оригиналних концертних програма БЕМУС-а и из литературе, ансамбли РТБ/РТС – прецизније Симфонијски оркестар, Хор, Џез оркестар и Дечји хор – извели су укупно једанаест премијера композиција југословенских (односно српских) композитора. Од тог броја, једно дело је било награђено на конкурс БЕМУС-а (1975), три су представљала поруџбине фестивала (1991, 2002. и 2010), док се за два премијерна извођења може рећи да је реч о фестивалским продукцијама (1979, 1980).

Када је реч о награђеним делима на конкурс Београдских музичких свечаности, Симфонијски оркестар РТБ под управом Младена Јагушта добио је задатак да на седмом БЕМУС-у изведе Симфонијску посвету *Александрида* Минте Алексиначког (рођ. 1947).¹⁸ За, у то време, младог композитора, ово је била сигурно велика част, а рецепција композиције је била углавном позитивна:

¹⁸ Дело је изведено 13. октобра 1975. у сали Коларчевог народног универзитета (данас Задужбина Илије М. Коларца).

Iako je osvojio već nekoliko nagrada u oblasti horske muzike, ovo mu je prvo simfonijsko delo, kojim se udaljava od folklornih uticaja, koji karakterišu njegove prethodne radove. Glomazan orkestarski korpus, da bi se dobio traženi intenzitet zvuka, uspešno je funkcionisao pod sigurnom rukom Mladena Jagušta (Isaković 2012: 50).

Sasvim je prirodno da ovo delo nosi sve odlike mladosti svoga autora: htenje da se sve iskaže, da se mnogo obuhvati. Otuda i mnogo punog, sočnog i prezasićenog orkestarskog zvuka, gde se javlja želja i potreba za kontrastnim proređenijim zvukom. U svakom slučaju, upoznali smo se s mladim, nadarenim kompozitorom, od koga se u budućnosti mnogo može očekivati (Milošević 1975: 60–61).

Далеко амбициознији подухват представљало је извођење монументалног дела Душана Радића (1929–2010) *Ораторио профано* за три рецитатора, три хора, три камерне групе инструмената, четири оркестра, четири тимпана, оргуље и магнетофонску траку, на отварању 11. БЕМУС-а, у чијем извођењу су учествовали Хор и Џез оркестар РТБ.¹⁹ Како напомиње Ивана Тришић, ово је било први пут да су Београдске музичке свечаности отворене једним делом домаћег композитора:

Oratorio profano Dušana Radića, monumentalnog obima i broja izvođača, provokativnog sadržaja, zanimljivih kompoziciono-tehničkih rešenja i duboke idejno-estetičke poruke, u potpunosti je opravdao svoje mesto na „udarnoj” večeri Bemusa. Preuzimajući tekstove iz knjige *Mixed media* Bore Ćosića, Radić je i sam stvorio delo koje pripada mešanim medijima. Njegova rasprava o putevima (i stranputicama), u umetnosti tokom proteklih dvadeset godina, data kroz stalno prisutan sistem kolaža, sjedinila je elemente poljske avangarde, džeza, roka, renesansne pastore, tejp muzike, najrazličitija horska rešenja, konkretnu poeziju, muzički hepening... A iza svega lebdelo je pitanje o daljoj sudbini umetnosti i shvatanje da je umetničko stvaralaštvo bez eksperimenta mrtvo, bez radikaliteta sterilno, a bez humaniteta besmisleno (Trišić 1980: 101–102).

¹⁹ Дело је изведено 6. октобра 1979. у Великој дворани Дома синдиката. Како је у то време био обичај, концерт на отварању припао је оркестру Београдске филхармоније коме су се придружили Хор и Џез оркестар РТБ, Хор АКУД Бранко Крсмановић, солисткиња Каталин Ладик и рецитатори Петар Банићевић, Босиљка Боци и Иван Јагодић, док су овим огромним извођачким корпусом руководила чак два диригента – Оскар Данон и Војислав Симић.

Хроничар БЕМУС-а Дејан Деспић констатује да се о овом делу „много причало и писало” и цитира део извештаја Уметничког већа фестивала, које је оценило извођење као успешно и закључило да би фестивалске продукције требало да представљају један од циљева фестивала (Деспић 1994: 32). Енрико Јосиф, композитор, али и један од најзанимљивијих музичких писаца тога доба, уједно Радићев уметнички истомишљеник, написао је у критици објављеној у *Политици* да „овај епос ритмике, трагике, кошмара, наде и поруке заслужује највишу оцену... Отварање БЕМУС-а [било је] у знаку свечаности домаћег стваралаштва; пут којим се решава свако следеће отварање...” (Ibid). *Ораторио профано* и данас заузима посебно место у историји савремене српске музике, као и у опусу Душана Радића, који је своје, примарно неокласичарско стилско усмерење, у овом делу надградио симулацијом изражајних елемената авангардних уметничких пракси и техника као што су алеаторика, перформанс, звучна поезија и електронски медиј.

Међутим, то није била једина премијера остварења српског композитора на 11. БЕМУС-у у којој су учествовали ансамбли РТБ: Симфонијски оркестар под управом Младена Јагушта, са солистом Андреом Гертлером (André Gertler), извео је *Триптих за виолину и оркестар* Дејана Деспића (1930).²⁰ Може се рећи да је ова премијера ипак остала у сенци Радићевог монументалног подухвата. Карактеристично је мишљење Иване Тришић о Деспићевом *Триптиху*:

Na pitanja o smislu i komunikativnosti savremene umetnosti, koje je Radićev oratorijum postavio, dela domaćih kompozitora prisutna na BEMUS-u nudila su različite odgovore. Rešenje Dejana Despića (*Triptih za violinu i orkestar*) kretalo se u okviru prepoznatljivosti svih parametara, čvrste veze sa tradicijom, bez poteza koji bi mogli da iznenade, zbune, ali i bez dubljih zahteva za aktivnijim sporazumevanjem (Trišić 1980: 102).

Идеја Уметничког већа да БЕМУС треба да започне фестивалском продукцијом домаћег дела реализована је и наредне, 1980. године, па се тако на отварању фестивала поново окупио изузетно велики извођачки састав, који су чинили оркестар Београдске филхармоније, Хор и Дечји хор Радио-телевизије Београд, као и ансамбл народних песама и игара

²⁰ Дело је изведено 16. октобра 1979. у сали Коларчевог народног универзитета.

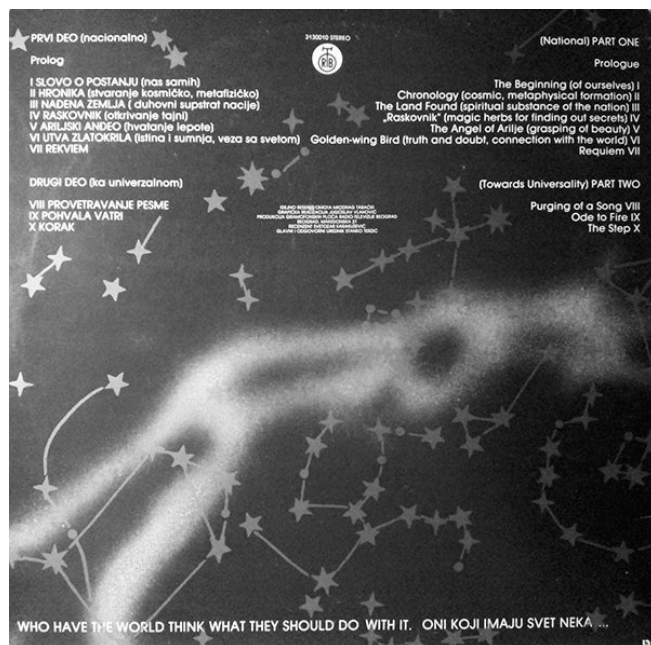
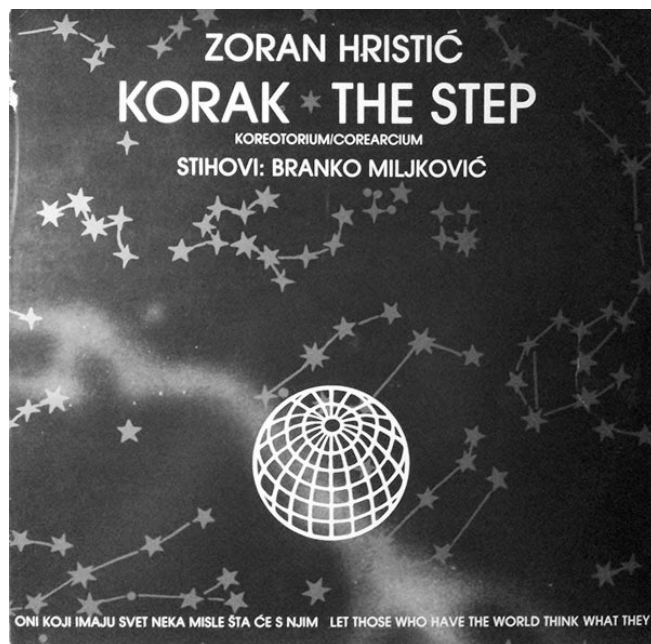
Србије „Коло“ под управом диригента Ангела Шурева, са бројним вокалним и балетским солистима,²¹ како би извели „кореоторијум” *Корак* Зорана Христића (рођ. 1938).²² Према сведочењу Дејана Деспиха, наручилац дела – Сава центар – и уметничко веће БЕМУС-а желели су још спектакуларније отварање од оног из 1979. године, па је стога осмишљен и нов назив за врсту музичко-сценског дела у којем су обједињени елементи кореографије и ораторијума. Он такође наводи да:

на досадашњим БЕМУС-има, зацело, ниједно изведено дело није изазвало толике реакције и тако противречне реакције као овај Христићев „корак”. С једне стране, могла су се чути мишљења да је то „изузетна синтеза архаичног и модерног, спектакл за који ми немамо ни публику ни разумевање”; са друге, пак, да је то „ружна гримаса на лицу наше савремене културе”, „блеф-спектакл”, те да би „било часно да мештри ове папазјаније открију поводе за *Корак* – можда не толико нама који смо живи, колико духовном песнику Миљковићу, који као да диже глас противљења с оне стране гроба”! Једнима је сметала „наметљива пропагандна машинерија” која је ступила у дејство много пре премијере, други су истицали да је управо то начин да се промовише једно ново домаће остварење. Указивано је да је то „први корак у удруживању рада и интереса више разнородних уметничких установа и ансамбала, макар и уз ’дискутабилан’ резултат”, док се на другој страни пребацивало што су на такав резултат утрошена енормно велика средства. У сваком случају, *Корак* је доживео сасвим изузетан публицитет, а вредно је забележити да је, у овом случају веома ефикасно, Продукција грамофонских плоча РТБ одмах издала и плочу са снимком тог дела! (Деспих 1994: 35–36).

²¹ Мирослав Чангаловић, бас, Александра Ивановић, мецосопран, Радмила Смиљанић, сопран, Слободан Станковић, баритон, Драган Лаковић, баритон; први играчи: Душанка Сифниос, Лидија Пилипенко, Љиљана Шарановић, Милица Бјелић, Раде Вучић, Душан Симић, Александар Саша Израиловски и солисти балета Народног позоришта из Београда.

²² Дело је изведено 6. октобра 1980. у Великој дворани Сава центра, у част XXI генералне конференције УНЕСКО-а и на отварању 12. БЕМУС-а. Стихови: Бранко Миљковић (идеји прилагодио Драгомир Бранковић); идеја, кореографија и режија: Милорад Мишковић; сценографија и костими: Миодраг Табачки; хорове припремили Минта Алексиначки и Златан Вауда.

Слика 1. Омот двоструког албума (LP) са музиком Зорана Христића за кореоторијум *Корак*, ПГП РТБ – 3130010



Изгледа да је контроверзи поводом ове премијере било превише, с обзиром на то да је већ следеће, 1982. године, БЕМУС отворен „конвенционалним” ауторским концертом Миховила Логара, у извођењу оркестра Београдске филхармоније. Али, то не значи да се у наредним годинама фестивала одустало од амбициозних премијерних подухвата.

Један од најопсежнијих – и најуспешнијих – пројеката ансамбала РТВ у овом периоду представљало је извођење „сценске пасије” *Nepos Jernej in njegova pravica* (Слуга Јернеј и његово право) Николе Херцигоње (1911–2000), композитора који је од 1946. године до смрти континуирано деловао у Београду.²³ Према сведочењу Даринке Симић Митровић, ово премијерно извођење на БЕМУС-у окупило је бројне продуценте²⁴ и постигло изванредан успех код публике и критике, и то не само у Београду већ и широм Југославије. Критичари су ово дело назвали „догађајем БЕМУС-а”, „творевином истинског надахнућа”, „великим доприносом нашој савременој музичко-сценској литератури”, „композиторским успехом Херцигоње и извођачким подвигом целог ансамбла” (сви наводи су према Simić Mitrović 1988: 664–665). Карактеристично је мишљење критичара словеначког листа *Delo* Јанеза Лампича, поводом емитовања ТВ снимка Херцигоњиног остварења на програму РТВ Љубљана:

Ono što smo videli i slušali prevazišlo je sva očekivanja... S osećanjem posebne zahvalnosti kompozitoru i izvođačima, prihvatili smo ovaj estetski dar s našeg bratskog Juga. Potvrdilo se saznanje da je kulturna razmena najčistiji i najdelotvorniji oblik međusobnog zajedničkog življenja (нав. према Ibid.: 665).

²³ Дело је изведено 17. октобра 1984. на великој сцени Сава центра. Либрето је настао на основу скраћеног и драматизованог текста истоимене новеле Ивана Цанкара, у оригиналу на словеначком језику. Уз ансамбле РТВ наступили су солисти Никола Митић, баритон (Јернеј), Јоже Корес, тенор (улоге „представника власти”, укупно шест) и Слободан Станковић, баритон (улоге „лудака” и „разбојника”), као и рецитаторка Ирена Просен. Редитељ: Дејан Максимовић, сценографија: Александар Златовић.

²⁴ Поред РТВ Београд и БЕМУС-а, у продукцији су учествовали и РТВ Љубљана, Сава центар, СИЗ културе Београда и Удружење композитора Србије (Simić Mitrović 1988: 142).

„Југословенство” Николе Херцигоње (видети Атанасовски 2011: 133–134; 137–140 и даље), као и квалитети саме сценске пасије *Нларес Јернеј*, за коју је Бранка Радовић истакла да се одликује прожимањем елемената опере и пасије и јединственим музичким језиком који је назвала *панистиђуанизмом* (Радовић 1995: 296; 302–304), вероватно су допринели изузетном успеху овог дела и на БЕМУС-у и у ширем југословенском контексту, те се оно може сматрати оваплоћењем тежњи организационих одбора овог фестивала у првом посматраном периоду.

Успех који је постигао *Ораторио профано* Душана Радића неколико година раније био је, очигледно, довољан подстицај да се још једно његово вокално-инструментално дело, литургијска драма *Вучја со*, за солисте, хор и камерни оркестар, оп. 21, компонована на стихове из истоимене књиге Радићевог „духовног сродника”, песника Васка Попе, премијерно нађе на затварању 19. БЕМУС-а, 1987. године.²⁵ Иако је тумачење диригента Станка Шепића на челу ансамбала РТБ похвално оцењено,²⁶ Гордана Крајачић се питала да ли је БЕМУС требало затворити Радићевим делом које је, по њеном мишљењу, оставило утисак „preobimnosti i ponavljanja dobro uspostavljenih kompozicionih klišea“ (Крајачић 2002: 190).

²⁵ Дело је изведено 19. октобра 1987. у сали Коларчевог народног универзитета. Хор и Симфонијски оркестар РТБ наступили су са диригентом Станком Шепићем и солистима Дубравком Томшич, Александром Ивановић, Слободаном Станковићем и Вукашином Савићем. Иако у оригиналном концертном програму није наведено да је реч о првом извођењу, као ни у програму фестивала, податак из монографија посвећених БЕМУС-у узет је као релевантан (Деспић 1994: 56; Despić 2001: 86).

²⁶ На пример, критичарка листа *Политика* Милена Пешић је у критици објављеној 26. октобра 1987. изнела следеће мишљење: „[o]bjedinivši veliki izvođački aparat... u jedinstven i dosta reljefno profiliran izraz, (...) Stanko Šepić je kao dirigent muzikalnog nerva i angažmana potvrdio da zaslužuje češće pojavljivanje za pultom naših orkestara“ (нав. према Simić Mitrović 1988: 704). Непотписани критичар листа *Вечерње новости* написао је: „sinoćni koncert ipak je prošao u znaku dirigenta Šepića, koji se dokazao, a otkrio onima koji ga nisu znali, kao pravi meštar orkestra, kao onaj koji ume i može da ih povuče u avanturu, da zajedno sa njim izgaraju, dajući dragovoljno, pa čak i oduševljeno svoj maksimum. Odista, orkestar je zvučao kao preporođen...” (са интернет презентације диригента Станка Шепића, http://www.stankosepic.com/biografija.php#prikazi_i_kritike.php).

Следећа премијера дела југословенског/српског композитора, у којој су учествовали ансамбли РТБ на БЕМУС-у, није узбуркала јавност на начин на који је то учинило претходно дело истог аутора – иако је, можда, требало... Поново је у питању био Зоран Христић, односно његова симфонија *Завештање* за крављи рог, виолу и оркестар,²⁷ која је изведена под диригентском палицом госта из Грчке Алкиса Балтаса (Alkis Baltas), са солистима Жоржом Грујићем и Владимиром Савићем. У време премијере, а ни касније – заправо, све донедавно²⁸ – није било примећено да је Христићево *Завештање* у великој мери плагијат Симфоније бр. 6 грузијског (у времену о коме је реч, совјетског) композитора Гије Канчелија (Giya Kancheli), која је компонована за две виоле и оркестар.²⁹ Подударност музичког тока је недвосмислена:³⁰ уместо Канчелијевог увода, повереног двома виолама, Христић је написао нови, са „фолклорном” темом повереном крављем рогу уз пратњу виоле; али, наставак композиције (од наступа соло флауте у партитурном броју 2 код Канчелија, а од 2’18” на снимку композиције *Завештање*) је запањујуће сличан, са малим изменама у ритмици појединих фигурација и са донекле другачијом оркестрацијом! Вероватно је Христићева фолклоризована тема из увода донела композицији „српски” призив и „помогла” да недвосмислено плагирање Канчелијеве музичке мисли прође незапажено:

[П]очетак овог концерта припао је првом извођењу новог дела Зорана Христића – *Завештање*, које је и публика и критика добро примила, а што ће остати заувек препознатљиво по јединственом соло инструменту – крављем рогу и лепој старој народној мелодији из Мокрањчевог краја, којом ово дело започиње. И Европа је, дакле, могла чути нешто од изворних звукова нашега тла (Деспих 1994: 58–59).

²⁷ Дело је изведено 13. октобра 1988. у сали Коларчевог народног универзитета.

²⁸ Видети: Medić and Janković-Beguš 2016 (рад је оригинално прочитан на научном скупу *Musical Practices – Continuities and Transitions* одржаном у Београду априла 2014).

²⁹ Симфонија бр. 6 Гије Канчелија објављена је 1981. у издању Edition Peters.

³⁰ Потписници ових редова није била доступна комплетна партитура Христићеве композиције *Завештање*, али јесте аудио снимак (који је објављен на компилацијском компакт диску уз часопис *Нови Звук* бр. 12, а такође је доступан и на интернету на адреси <https://www.youtube.com/watch?v=L5pOhH8znB4>), тако да је била у прилици да изврши детаљно поређење двеју композиција.

Пример 1а. Зоран Христић, *Завештање*

77

4

fl. I

fl. II

fl. III

fl. C.

ar.

5

ar.

2vl. I

2vl. II

vn. I

vn. II

vl.

vc.

cb.

с 6971 К

Пример 16. Гија Канчели: Симфонија бр. 6 (1981)

76

2 Battuta

fl. I *4^a Solo* *pp*

cmb. *(2^a)*

fl. I *5^a*

cmb.

fl. I *4^a*

cmb. *3^a*

ar. *p*

The musical score is divided into three systems. The first system shows the first flute (fl. I) playing a solo (4^a Solo) in a key signature of one flat (B-flat major/D minor) with a dynamic of *pp*. The cimbalom (cmb.) plays a rhythmic accompaniment in the same key signature. The second system continues the flute solo (5^a) and the cimbalom accompaniment. The third system shows the first flute (fl. I) playing a fourth measure (4^a) and the cimbalom (cmb.) playing a third measure (3^a). The ar. (armonica) enters in the third system, playing a rhythmic accompaniment in the same key signature with a dynamic of *p*.

c 6971 K

Да иронија буде већа, ово је био први концерт на БЕМУС-у који је организован у сарадњи са Европском радиодифузној унијом (ЕБУ), у оквиру циклуса *Упознајмо нова имена*, па је тако читава Европа била у прилици да, на својим радио станицама, слуша „ново дело” Зорана Христића...

Деведесете године XX века

Почетак другог, краћег али далеко турбулентнијег периода у историји БЕМУС-а, који се поклапа са почетком ратних дешавања на просторима некадашње СФРЈ, периода који је српском друштву донео немаштину, санкције и политичке потресе, те на крају и НАТО бомбардовање, неминовно је произвео значајне промене у програмској концепцији фестивала, које су се осетиле већ на 23. БЕМУС-у, 1991. године:

Nije bilo više velikih ansambala iz sveta kao proteklih godina (...), pa čak ni doskora „naših” – Slovenske filharmonije iz Ljubljane, Hrvatskog narodnog kazališta iz Zagreba. Oslanjajući se na domaće snage, one koje su još u Jugoslaviji (uglavnom beogradski i novosadski umetnici, uz Balet Narodnog pozorišta iz Sarajeva) i izvorsne muzičare iz SSSR, Beogradske muzičke svečanosti su održane od 7. do 19. oktobra, ne prekinuvši svoj kontinuitet. (Krajačić 2002: 208).

Ипак, ове неповољне околности имале су и једну позитивну страну, јер је, током деведесетих година XX века, пружена шанса новој генерацији (српских) уметника, првенствено извођача, да се представе БЕМУС-овој публици и крену путевима пуне професионалне афирмације. То се, пре свега, односи на диригента Бојана Суђића, данас шефа-диригента, уметничког и административног директора Музичке продукције РТС:

Значајан прилог Моцартовој годишњици дао је и Хор и Симфонијски оркестар РТБ, овога пута под руком такође младог диригента Бојана Суђића, победника Југословенског такмичења младих музичких уметника коме се – услед одласка Владимира Крањчевића, шефа ових ансамбала у Загреб – указала те јесени прилика да се представи БЕМУС-у (Деспих 1994: 67–68).³¹

³¹ Због обележавања 200 година од смрти В. А. Моцарта на програму концерта била су и два дела овог композитора: Концерт за виолину и оркестар К. 219 и Велика миса у це молу К. 427.

С друге стране, Дејан Деспих примећује да је несхватљива чињеница да су на 23. БЕМУС-у „домаћи композитори (...) по броју заступљености ове године пали на 'најниже гране' откако фестивал постоји: представљено их је укупно шесторо. Тој поразној и тешко објашњивој чињеници није много помогло (...) ни што је премијерно изведена композиција Зорана Ерића – необична већ и по наслову – *Хелијум у малој кутији*, наручена (поводом Моцартове године) управо за извођење на БЕМУС-у” (Деспих 1994: 68).³² Ерић је своје дело довео у везу са Моцартовим стваралаштвом следећим духовитим објашњењем:

Muzika jeste tečni helijum. Analogija sa Libhaberovim eksperimentom (*A. Libchaber, Rayleigh – Benard Experiment: Helium in a small box, Nonlinear phenomena at phase transitions and instabilities, ed. T. Riste, NY, Plenum, 1982, str. 259*) је u tome da supstanci niskog viskoziteta odgovara jednostavna forma, jer takve supstance pokazuju svoje dobre osobine u ovakvim uslovima. Ukoliko је ovaj svet 'niskog viskoziteta' on će stati u kutiju šibica i tada ćemo ga nositi sa sobom. Pouzdano se zna da је i V. A. Mocart radio sa tečnim helijumom.³³

У четврт века након премијере, *Хелијум у малој кутији* – *Слике Хаоса III* за гудачки оркестар, потврдио се као једна од најзначајнијих композиција у стваралаштву Зорана Ерића (рођ. 1950), али и у ширем контексту српске музике.³⁴ Иста констатација односи се и на остала дела из композиторског великог, петоделног циклуса *Слике Хаоса*. Афирмацији композиције *Хелијум у малој кутији* на концертним подијумима у великој мери је допринео камерни оркестар Гудачи Св. Ђорђа с којим је Зоран Ерић током година остварио плодну сарадњу.

У поређењу са наведеном Ерићевом композицијом, Концерт за клавир и гудачки оркестар³⁵ Југослава Бошњака (рођ. 1954) није оставио значајнијег трага у српској савременој музици. Након премијере дела, критика је Бошњаку замерала употребу традиционалних изражајних средстава и

³² Дело је изведено 10. октобра 1991. у сали Коларчевог народног универзитета.

³³ http://composers.rs/?page_id=4302

³⁴ Најупечатљивију музиколошку интерпретацију ове композиције дала је Зорица Премате у чланку „Helijum u maloj kutiji Zorana Erića” (Premate 1992).

³⁵ Дело је изведено 9. октобра 1999. у сали Задужбине Илије М. Коларца.

„рахмањиновски” призив (што је помало необично, ако се има у виду да је дело писано за гудачки оркестар, а не за засићени позноромантичарски симфонијски оркестар), али је похвалила пијанисткињу Дубравку Јовић (којој је Концерт и посвећен) као интерпретаторку солистичке деонице.³⁶

Нови миленијум

Следећа премијера домаћег дела коју је извео Симфонијски оркестар РТС, на почетку трећег, „транзиционог”³⁷ периода у историји Београдских музичких свечаности, несумњиво спада у ред значајнијих. Реч је о композицији Милана Михајловића (рођ. 1945) *Повратак* за виолончело и симфонијски оркестар (2002), која је уједно представљала прву поруџбину БЕМУС-а у новом миленијуму.³⁸ С тим у вези, један куриозитет: текст „Нова музика на 34. БЕМУС-у“, чија је ауторка потписница ових редова (Јанковић 2003), представља, до данас, једини приказ овог фестивала у часопису *Нови Звук*, који излази континуирано од 1993. године! Повод за настанак поменутог текста била је нова концепција коју је осмислило Уметничко веће,³⁹ а која се одликовала великим бројем савремених композиција на концертима у оквиру БЕМУС-а, што је подстакло Смиљку Исаковић на следећи негативан коментар:

³⁶ Примери критика: „Premijerno izvođenje Koncerta za klavir i gudače Jugoslava Bošnjaka (koji je i producent u RTS), mešovina filmske muzike i Rahmanjinova, našlo je put do slušalaca. Ako se ne računa raštimovani diskant klavira (!), sve ostalo bilo je pitko i slatko. U solisti, pijanistkinji Dubravki Jović i dirigentu – gostu iz Češke, Aleksandru Apolinu, klavirski koncert je dobio odgovarajuće tumače” (Isaković 2012: 119). „(...) u Koncertu za klavir i gudački orkestar Jugoslava Bošnjaka, posvećenom Dubravki Jović koja ga je ovom prilikom premijerno izvela, pijanistkinja je identifikujući se sa porukama i idejama dela sjajno pronikla u njegovu gustu gotovo orkestarsku akordiku i u neo-rahmanjinovski osmišljenu, dopadljivu deonicu klavira“ (Krajačić 2002: 259).

³⁷ Видети: Medić and Janković-Beguš 2016.

³⁸ Дело је изведено 12. октобра 2002. у сали Задужбине Илије М. Коларца. Милан Михајловић је, иначе, „рекордер” са укупно четири поручена дела од стране БЕМУС-а (1972, 1993, 2002. и 2011). Видети: Ibid.

³⁹ Уметничко веће су чинили Ивана Стефановић, председник, Рајко Максимовић и Петар Ивановић. Касније је осамостаљена функција селектора програма, коју је Ивана Стефановић обављала до 2006. године.

Selektor, kompozitor Ivana Stefanović, dala je lični pečat BEMUS-u tako što je, po prirodi svojih interesovanja, ovu mini koncertnu sezonu poželela da pretvori u Tribinu kompozitora. Nije to loše, ako je BEMUS namenjen kompozitorima i studentima kompozicije. Ali, beogradska publika je vrlo raznorodna, pa je možda bilo zamorno slušati iz dana u dan muziku dvadesetog veka. Pa makar bila i u „kombinaciji sa našim kulturnim nasleđem”, čime se „preispitivalo naše kulturno stvaralaštvo”, kako kaže selektorka (Isaković 2012: 167–168).

Нова концепција БЕМУС-а подстакла је и друга негативна мишљења, а нарочито је критиковано отварање фестивала, на коме је изостао уобичајени концерт неког домаћег оркестра, а уместо тога наступио је прослављени Кронос квартет из САД:

I na tom mestu otvara se ključni problem ovogodišnjih svečanosti, a to je nimalo jasan odnos prema sopstvenom umetničkom blagu. Otvaranje Bemusa koncertom Kronos kvarteta samo je pojačalo osećanje da bi naša lična inferiornost mogla da poraste još više. Pa zar ne možemo da se sporazumemo ni o tome da naš festival otvori neko ko reprezentuje našu kulturu, Beogradska filharmonija, na primer. Oni retki primeri prisustva naših muzičara na udarnim mestima Bemusa ostaju svakako nedovoljni. Ksenija Janković, sjajna violončelistkinja, u ne baš inspirativnom poslu izvođenja novog dela Milana Mihajlovića (...) nisu ni izbliza ono što mi imamo i možemo (Miloradović 2002).

Констатујући и оваква мишљења, потписница ових редова својевремено је навела да је композиција *Повратак* „наишла на веома леп пријем код публике која је 12. октобра у великом броју испунила дворану Задужбине Илије М. Коларца” (Јанковић 2003: 130), да су освежени програми фестивала били топло поздрављени од стране дела јавности и да је „ова поруџбина у потпуности оправдала поверење указано њеном аутору” (Ibid). Смиљка Исаковић изнела је мишљење да је *Повратак* „zgodna kompozicija koja će sigurno imati svoj samostalni put u budućnost“, не пропустивши да укаже на аутоцитатност и очигледне референце на поједине композиције из Михајловићевог ранијег опуса (Isaković 2012: 162). У чланку објављеном у часопису *Нови Звук*, Зорица Премате даје детаљну анализу композиције, истичући Михајловићев специфичан однос према сопственом опусу – коме се „враћа” у аутоцитатима – као интегрални део његове стваралачке

мисли и поруке коју шаље слушаоцу. Уопште, *Повратак* је у београдској стручној музичкој јавности оцењен као дело од великог значаја – већ и због саме околности да се Михајловић, као један од најугледнијих домаћих стваралаца, огласио новом музиком након дуже паузе:

Милан Михајловић не компонује често. Када се неко његово дело премијерно изведе – тада је подстицај увек јасан неформални позив извођача или формална поруџбина неке институције. Неко споља, ко тражи Михајловићеву нову музику. [...] Протекло је пуних пет година од претходне поруџбине... (Премате 2003: 51).⁴⁰

Стиче се утисак да су се на програмима ансамбала РТБ/РТС на БЕМУС-у измењивале, можда не у правилном следу, успешне и неуспешне премијере нових дела домаћих композитора. За сада последње дело из ове групе, које је Симфонијски оркестар РТС извео на 42. БЕМУС-у, спада, нажалост, у групу оних која нису задовољила очекивања ни публике ни наручиоца. Композиција *Скамењени одјаци – In memoriam Rudolf Brucci* поручена је од новосадског композитора и мултиинструменталисте Стевана Ковача Тикмајера (Stevan Kovacs Tickmayer, рођ. 1963),⁴¹ који је, након студија у класи Рудолфа Бручија, усавршавање наставио на Краљевском конзерваторијуму у Хагу, а потом развио успешну делатност у Француској, сарађујући са великим именима савремене уметничке сцене као што су кореограф Јожеф Нађ (József Nagy), композитор Ђерђ Куртаг (György Kurtág), виолиниста Гидон Кремер (Gidon Kremer), пијанисткиња Марта Аргерич (Martha Argerich), виолиста Јуриј Башмет (Yuri Bashmet) и други.⁴² Разлоге за „млак” пријем композиције *Скамењени одјаци – In memoriam Rudolf Brucci* на премијери вероватно треба тражити у чињеници да београдска јавност није била довољно упозната са Тикмајеровим стваралаштвом, па је зато изостао „навијачки” моменат, који је често пратио премијерна извођења остварења познатих београдских композитора на

⁴⁰ На почетку текста, Премате наводи нетачну информацију да је композицију премијерно извео у оквиру БЕМУС-а оркестар Београдске филхармоније (51).

⁴¹ Дело је изведено 16. октобра 2010. у Југословенском драмском позоришту (сцена „Љуба Тадић”).

⁴² О Тикмајеровом статусу припадника „српске музичке емиграције” видети: Medić 2014.

БЕМУС-у. С друге стране, сам Стеван Ковач Тикмајер сматрао је да Симфонијски оркестар РТС и диригент Бојан Суђић нису посветили довољно времена припреми композиције.⁴³

Интересантно је то што су поједини критичари имали потпуно супротна мишљења о композицији *Скамењени одјаци...*: док је Бранка Радовић сматрала да остварење, „[н]е нарочито успело, неодређеног почетка и мало узбуђенијег средњег дела, није искористило оркестарске могућности, већ их је само дотакло” (Радовић 2010), по мишљењу Смиљке Исаковић, „[н]арудžбина BEMUS-a, kompozicija 'Skamenjeni odjeci' (...) i retko izvođene 'Simfonijske metamorfoze na teme Karl-Marije fon Vebera' Paula Hindemita zaposlile su svakog člana orkestra RTS do maksimuma“ (Isaković 2012: 263). Треба такође рећи да је читаво 42. издање Београдских музичких свечаности протекло у знаку ишчекивања завршног, а централног догађаја – гостовања Њујоршке филхармоније након више од пола века, те да је концерт Симфонијског оркестра РТС на отварању 42. БЕМУС-а био донекле хендикепиран премештањем на недовољно акустичну велику сцену Југословенског драмског позоришта, која слушаоцима није пружила праву звучну слику изведеног програма.

Из данашње перспективе, може се изнети запажање да су, од једанаест изведених композиција на програмима ансамбала РТБ/РТС на БЕМУС-у, највећег трага у српској музици оставили *Ораторио профано* Душана Радића и *Хелијум у малој кутији* Зорана Ерића, прва због специфичне позиције у односу на опус свог аутора, као и у односу на време када је настала, а друга зато што се потврдила на концертним подијумима (додуше, реч је о неупоредиво сажетијем делу, које не захтева ангажовање монументалних извођачких снага). С тим у вези, било би занимљиво спровести анализу да ли су уопште – а ако јесу, колико пута – композиције поручене од стране

⁴³ На питање Адриана Крањчевића како је изгледала сарадња са симфонијским оркестром РТС и његовим диригентом Бојаном Суђићем, који је дириговао премијеру дела, и да ли је био задовољан њиховом интерпретацијом, Тикмајер је одговорио: „Mislim da je gospodin Sudić dao najbolje od sebe i da se svojski potrudio da što verodostojnije interpretira moju kompoziciju. Kao što to često biva, vremena je bilo malo, orkestar je sastavljen od muzičara koji su mahom primorani da trče sa jednu na drugu probu, što takođe ostavlja traga u radu jednog ovakvog orkestarskog tkiva. Danas su veliki orchestri 'luksuz koji se sve manje isplati', pa shodno tome, ovakav odnos prema finansiranju istih drastično se odražava na njihov rad i kvalitet (Kranjčević 2011).

БЕМУС-а или које су доживеле премијеру у оквиру фестивала, имале каснијих извођења у земљи или иностранству. Такво истраживање би вероватно приказало тужну слику занемаривања домаћег савременог музичког стваралаштва од стране ионако малобројних релевантних извођачких снага у Србији. Управо стога, континуиран рад ансамбала РТБ/РТС на интерпретирању (и снимању) домаће музике додатно добија на значају.

Целовечерњи концерти и јубилеји

Још један важан сегмент наступа ансамбала РТБ/РТС на БЕМУС-у представљају концерти којима су обележене годишњице појединих југословенских, односно, српских композитора, или пак целовечерњи концерти – на којима је, често, изведено само по једно монументално дело, понекад уз постојање неког ванмузичког повода.

Када је реч о јубилејима композитора, односно значајним годишњицама уопште, ансамбли РТБ/РТС обележили су их укупно осам на програмима БЕМУС-а. Првим таквим концертом, Хор РТБ под управом Младена Јагушта и уз квинтет вокалних солиста, одао је почаст стодвадесетпетогодишњици рођења Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914) на 13. Београдским музичким свечаностима.⁴⁴ Програм концерта чинила су нека од најпопуларнијих Мокрањчевих дела – *Литургија св. Јована Златоустог* и четири *Руковети* (III, XV, V и X). Интерпретације Хора РТБ и диригента Младена Јагушта, коме је овај задатак поверен након изненадног, самоиницијативног одласка Боривоја Симића у пензију (видети Simić Mitrović 1988: 126–131), том приликом окарактерисане су као „маестралне и дуго памћене” (Деспих 1994: 38), док је Бранка Радовић у својству критичара *Политике* истакла да је био „*krajnji trenutak da se našoj kulturnoj javnosti prezentuje deo najvećih vrednosti iz naše kulturne baštine*“ (нав. према Simić Mitrović 1988: 628). Јер, то је било *прво* извођење музике Стевана Мокрањца на БЕМУС-у!

Две године касније, на свечаном отварању 15. БЕМУС-а (1983. године), Хор и Симфонијски оркестар РТБ и Младен Јагушт одали су почаст стогодишњици рођења још једног великана српске музике – Петра

⁴⁴ Концерт је одржан 13. октобра 1981. у сали Коларчевог народног универзитета. Солисти су били Ирина Арсикин, сопран, Живојин Ђирић, баритон, Карољ Колар, тенор, Јово Рељин, тенор и Владо Микић, бас.

Коњовића (1883–1970).⁴⁵ Необично склопљен програм овог концерта, где су у првом делу изведене популарне Коњовићеве соло песме, а потом *Три песме за женски хор с клавиром* (са Оливером Ђурђевић), да би се на завршетку програма нашла вероватно најпопуларнија Коњовићева композиција – Финале из опере *Коштана* – представљао је резултат сплета околности:⁴⁶ фестивал је, заправо, требало да буде отворен премијером опере *Отаџбина*, која је, међутим, „до последњег часа била у знаку питања, и најзад остварена као завршетак фестивала” (Деспих 1994: 43).

Након паузе од чак 25 година, Хор и Симфонијски оркестар РТС под управом Бојана Суђића дали су допринос обележавању још једне значајне годишњице у оквиру БЕМУС-а: педесет година од смрти Стевана Христића (1885–1958), као и педесет година од последње, коначне верзије његовог животног дела – балета *Охридска легенда*, чијим је концертним извођењем затворен јубиларни 40. БЕМУС.⁴⁷ Тим, вишеструко значајним поводом, ансамбли РТС остварили су једну од најбољих интерпретација у својој новијој историји, коју су пратиле одличне критике у свим релевантним часописима. Како би концертни догађај на затварању фестивала био што ексклузивнији, први пут је изведена комплетна партитура *Охридске легенде*, чију је редакцију урадио Дејан Деспих, а наступ ансамбала РТС употпуњен је наменски снимљеним филмом београдског редитеља Милоша Ђукелића.⁴⁸ Филм је представљао монтажу, у реалном времену, снимака балетских играча и фолклорне плесне групе, начињених у екстеријерима на Охриду током лета 2008, затим, архивских снимака кореографије Димитрија Парлића (која је била на програму првог БЕМУС-а, 1969. године у Народном позоришту), као и снимака (тј. преноса уживо)

⁴⁵ Концерт је одржан 7. октобра 1983. у сали Коларчевог народног универзитета. Солисти су били Александра Ивановић, мецосопран, и Звонимир Крнетић, тенор, а клавијерски сарадник је била Оливера Ђурђевић.

⁴⁶ Планирано извођење симфонијске поеме *Макар Чудра* изостало је због неуредног оркестарског материјала (Деспих 1994: 43).

⁴⁷ Концерт је одржан 17. октобра 2008. у Великој сали Сава центра.

⁴⁸ У реализацији филма учествовали су редитељ Милош Ђукелић, кореограф Искра Шукарова, сценограф Ана Милић, костимограф Маја Мирковић, балетски уметници (тумачи главних улога) Далија Аћин и Жељко Грозданић и КУД *Ђердан* из Охрида. Филм је снимљен у сарадњи са Фестивалом *Охридско лето* и Сава центром.

извођача на сцени Сава центра, док драматургија емитовања тих хетерогених визуелних садржаја није директно пратила драматургију балетске партитуре. Генерално неповољне реакције које је овај филмски сегмент изазвао углавном су се сводиле на закључак да та врста визуелног „обогаћења” није ни била потребна. Избор навода из бројних и опсежних критика посвећених овом концерту може да дочара „спектакл” који се одиграо пред публиком у Сава центру:

Orkestar je bio ovom prilikom veoma dobro pripremljen, delo je uvežbavano nekoliko meseci, a gostovanje nekolicine vrhunskih muzičara doprinelo je kvalitetu interpretacije.

Sjajna „trojka” – solo klarinet, flauta i oboa sa najvećim udelom u pojedinim stavovima, a potom i fagot, harfa, tromboni i trube učinili su doživljaj u punoj sali partera „Sava centra” zaista dostojnim završetka našeg najznačajnijeg festivala. Sve stranputice i posrtanja, zaokreti i nemoći su ove večeri zaboravljeni – Bemus je imao svoj veličanstveni završetak (...).

Film koji je pratio izvođenje nije se bazirao na priči i njenim detaljima već je slobodno iskoristio lepote ohridskog pejzaža i mogućnosti dvoje mladih igrača koji su u koreografiji Iskre Šukarove dočarali neki drugi svet, nezavisan od muzike. Najlepši delovi filma bili su reminiscencije na stare, crno-bele snimke davnašnje scenske postavke Hristićevog baleta.

Sa velikim očekivanjima i bez vidnog napora ansambl je vodio Bojan Sudić tražeći preciznost i tačnost, zahtevajući jasnim gestom stalni naboj i ostvarujući kontraste slika i epizoda (...)

Bez obzira na veliki stilski raspon Hristićeve muzike, od romantizma, preko verizma do impresionizma, njenu vrednost predstavlja svežina i priyatnost doživljaja, lakoća slušanja i prihvatanja kao nečega svoga i poznatog, a ipak drugačijeg i novog (Radović 2008).

Problem prožimanja zvuka i vizuelnog pokrenulo je i koncertno izvođenje baleta *Ohridska legenda* Stevana Hristića, praćeno filmskom projekcijom.

Film, snimljen na Ohridu na osnovu autorovih impresija na libreto i muziku baleta, predstavlja svojevrsni vizuelni kontrapunkt, a najuspešiji su oni fragmenti koji donose reminiscenciju na crno-bele snimke nekadašnje scenske postavke baleta u čuvenoj Parličevoj koreografiji. Majstorski pisana kompozicija (...) otkrila nam je i umetnički potencijal i kvalitete

оркестра, а посебно треба истаћи inventivne solističke nastupe prve violine, klarineta, flaute i oboe. Takođe, treba pomenuti i ulogu hora (bez basova) koji peva na neutralni slog i koloristički dopunjava ukupni zvuk, kao i isticanje impresionističkih elemenata u drugom činu, koji se ogledaju u rafiniranoj orkestarskoj paleti i tretmanu fature. Pažljivim osmišljavanjem obimnog materijala u trajanju od sto minuta, kroz dobro usaglašenu i izbalansiranu dinamiku Hor i Simfonijski orkestar Radio-televizije Srbije su ipak izvojevali pobjedu nad nedovoljno akustičnom salom Centra Sava, uspevajući da ostvare različite nivoe zvučnosti. Na taj način, naš vodeći ansambl dostojno je zaokružio festival i podvukao neke od njegovih osnovnih ideja – umeće interpretacije i prezentovanje (domaćih) dela retko izvođenih na našim koncertnim podijumima, a uvereni smo i da je većina slušalaca upravo sa ovog nastupa ponela najsnažnije utiske iz ukupne koncertne ponude jubilarnog Bemusa (Miladinović 2008: 506, 510).

Odlično izvođenje kapitalnog dela naše muzičke baštine, koje vremenom (...) ništa nije izgubilo. Naprotiv. Koncert je pratio film sa baletom, na ogromnom video bimu iza orkestra. Smenjivale su se stilizovane baletske numere sa direktnim snimcima orkestra u toku koncerta, što je bilo i najlepše. Videlo se kako muzičari, koji se inače retko vide (duvači, uradaljke, druge violine) doživljavaju Hristićevu muziku, iskreno i bez glume. Filmić Miloša Đukelića (...), osim što je zaposlio impozantnu ekipu saradnika, samo je smetao muzičkom doživljaju. Koreografija i pseudo moderni pristup Iskre Šukarove bili su praznjikavi, za razliku od rasne originalne muzike koja je i rasno izvedena na sceni. Dva glavna baletska lika, nosioci „Ohridske legende” u originalu (...) su se uzalud uvijala u bele pokrove, valjala po blatu i teško patila na video bimu. Veliki majstor Hristić je muzikom sve rekao, a da bi se on pratio, potrebno je više od podvodnih snimaka lepих devojaka i panorame Ohrida. Ipak, bio je to pravi zvučni praznik, koji je publika pozdravila ovacijama. Dirigent Bojan Sudić je soliste – duvače i ostale – predstavljao ponaosob, kao na rok koncertu, i to je bilo neodoljivo. Nadamo se da će „Ohridska legenda” nastaviti da živi svoj samostalni koncertni život, kako je i zaslužila (Isaković 2012: 244–245).

Након успеха оствареног на 40. БЕМУС-у, Симфонијском оркестру и Хору РТС је и наредне године додељен одговоран задатак обележавања великог јубилеја за српску музику – стогодишњице рођења Љубице Марић

(1909-2003).⁴⁹ Ово је био последњи у низу концерата на којима је, током 2009. године, а под покровитељством Владе Србије, изведен готово целокупан опус ове композиторке.⁵⁰ На БЕМУС-у је ансамбле РТС водио гостујући диригент Премил Петровић, а на програму се нашла, поред проверених вредности из опуса Марићеве, и премијера једног новог остварења: одломка из изгубљеног говорног ораторијума *Слово светлости* под називом *Тужбалица, пасторала и химна*, у редакцији Мирјане Живковић. Извођење овог нецеловитог дела треба посматрати тек као куриозитет, који је нашао своје оправдање у обележавању јубилеја, али који тешко да би могао да парира врхунским композицијама Марићеве (видети нпр. Radović 2009; или Srećković 2009). Критичарка Биљана Срећковић је констатовала:

Upravo zbog nedostatka dramaturškog konteksta i razrađeniје muzičke ideје, ovaj triptih nije ostavio upečatljiv utisak, iако su u njemu zastupljene osnovne kompozitorske poetičke ideје karakteristične za zreli period njenog stvaralaštva (Srećković 2009).

Када је реч о целокупном програму концерта, критичари су похвалили „освежене интерпретације” антологијских дела Љубице Марић попут *Византијског концерта* за клавир и оркестар, *Октоихе 1* и кантате *Песме простора* за мешовити хор и оркестар – која, иначе, држи рекорд са укупно четири извођења на БЕМУС-у од стране ансамбала РТБ/РТС (1978, 1981, 1999 и 2009). Неоспорни квалитети овог дела још једном су се потврдили на концертном подијуму:

Ipak i ove večeri sve zasluge за uspeh koncerta pripale su izvanrednoj kantati „Pesme prostora”, pisanoј за hor i оркестар, а која представља антологијско дело српске музике и преkretnicu u vremenu u коме је настало (1956). Pesme о smrti i životu, на jezgrovite i ekspresivne tekstove

⁴⁹ Концерт је одржан 6. октобра 2009. у сали Задужбине Илије М. Коларца.

⁵⁰ У овом гигантском пројекту, чији је један део реализован и у иностранству, учествовао је велики број најзначајнијих српских музичких институција, солиста и ансамбала – са изузетком Београдске филхармоније, која је одбила да се укључи у програм прославе, а након тога је и дефинитивно „отказала љубав” БЕМУС-у, на чијим се концертима до данас (2015. година) више није појављивала!

sa bogumilskih stećaka, uvek ponovo uzbude slušaoce. Ovoga puta se dirigent Premil Petrović veoma potudio da zvučni svet Ljubice Marić iznesu i hor i orkestar na ubedljiv način, daleko od plakatskog i pojednostavljenog tumačenja koje smo, ranije, imali priliku da slušamo. Novi senzibilitet dalo je i sasvim sveže tumačenje dela koje i danas opravdava mišljenja najvećih kompozitora-savremenika, Šostakoviča i Lutoslavskog da „Govori jasnim, ubedljivim jezikom iz dubine duše” (Radović 2009).

У врло негативно интонираној оцени концепције 41. БЕМУС-а,⁵¹ Биљана Срећковић истакла је као позитивну страну следеће:

Doslednost u poštovanju načela obeležavanja značajnijih jubileja jedan (...) od principa Bemusa, zbog čije postojanosti svakako moramo odati priznanje, što je ove godine i potcrtano celovečernjim koncertnim omažima posvećenim stogodišnjici rođenja kompozitorke Ljubice Marić i proslavi 40 godina od osnivanja ansambla Renesans. Pored toga, nije zanemarena ni praksa premijernog predstavljanja dela i popularizacije domaćeg stvaralaštva, čime je Bemus donekle ipak uspeo da održi određeni nivo ekskluzivnosti (Srećković 2009: 443).

За сада последња велика годишњица која је обележена на програмима БЕМУС-а односила се на век од смрти Стевана Мокрањца. Свој допринос оживљавању Мокрањчевог стваралаштва дао је, очекивано, Хор РТС са Бојаном Суђићем, који је 2014, „у години обележавања стогодишњег јубилеја са Мокрањчевим ‘Руковетима’ прошетао Србијом, певао их је у Нишу, Неготину, више пута у Београду и на крају за посебну публику Коларчеве задужбине, у оквиру Bemusa” (Радовић 2014). На програму концерта Хора РТС на БЕМУС-у је, дакле, био избор из *Руковети* Стевана Мокрањца, и то II, XI, X, IX, IV, I, III, VIII и V Руковет, док је на *бис* изведен *Козар*.⁵² Иако је упутила замерку на рачун интерпретације појединих песама, које су биле „пребрзе и жртвоване ефекту”, а лагане

⁵¹ Основна замерка се састојала у томе што је превелик простор дат наступу америчке плесне групе *Stomp!* којој су припале чак три финалне вечери БЕМУС-а у Сава центру, док је сав остали програм био раштркан, осиромашен и маргинализован у промотивној кампањи фестивала.

⁵² Концерт је одржан 30. октобра 2014. у сали Задужбине Илије М. Коларца.

„неиспеване у спорим темпима дугог даха”, Бранка Радовић је истакла да је публика БЕМУС-а „певушила песме из руковети заједно са хором. Заиста дирљиво и ништа боље, веће и значајније не треба и не може бити у обележавању Мокрањчевог јубилеја него да ‘Руковети’ уђу у народ, што је композитор и желео током свог живота” (Радовић 2014).

Може се рећи да је Стеван Мокрањац један од ретких српских композитора чију је музику публика БЕМУС-а увек радо слушала, а Хор РТБ/РТС је на свом репертоару неговао његова дела у свим периодима историје фестивала. Интересантно је овде осврнути се на куриозитете из историје Београдских музичких свечаности: последњи наступ хрватског диригента Владимира Крањчевића на овом фестивалу, у својству шефа-диригента ансамбала РТБ, одиграо се 1990. године, а том приликом изведен је целовечерњи програм Мокрањчевих духовних композиција обједињених под називом *Страсна седмица*.⁵³ У периоду између 1991. и 2000. године (дакле, у другом периоду БЕМУС-а), ансамбли РТБ/РТС нису извели ниједан целовечерњи концерт домаћих композитора, а на почетку трећег периода у историји фестивала, 2001. године, први пут се БЕМУС-овој публици представио Дечји хор *Колибри* са својом легендарном диригенткињом Милицом Манојловић – програм њиховог концерта чинила је управо Мокрањчева музика, тачније његова *Литургија св. Јована Златоустог* у обради Војислава Илића за женски или дечји хор.⁵⁴

На крају овог прегледа целовечерњих програма које су ансамбли РТБ/РТС изводили на БЕМУС-у налази се и једно капитално остварење које је компоновано поводом обележавања значајног датума из српске историје: реч је о *Пасији Светог кнеза Лазара* за наратора, квартет солиста, два хора и оркестар београдског композитора Рајка Максимовића (рођ. 1935),⁵⁵ делу

⁵³ Концерт је одржан 15. октобра 1990. године у сали Коларчевог народног универзитета.

⁵⁴ Концерт је одржан 14. октобра 2001. године у Саборној цркви. Солисти су били протођакон Радомир Перчевић, тенор и Миодраг Петровић, бас.

⁵⁵ Концерт је одржан 19. октобра 1989. године у сали Коларчевог народног универзитета. Поред Хора и Симфонијског оркестра РТБ учествовали су и Хор АКУД *Бранко Крсмановић*, драмски уметник Милош Жутић као казивач, Иван Томашев, бас, као Кнез Лазар, Александра Ивановић, мецосопран, као Кнегиња Милица, Слободан Станковић, баритон, као Милош (Обреновић) и Драгослав (Павле) Аксентијевић, тенор, као Монах. Дириговала је Даринка Матић-Маровић.

награђеном Октобарском наградом Града Београда исте, 1989. године. У оквиру Максимовићевог опуса занимање за херојско-историјске теме из давнина није било ново,⁵⁶ па је то можда и био разлог зашто је баш он одабран да komponује пригодно дело за обележавање Видовдана те 1989. године.⁵⁷ Вредно је уочити да се у фокусу нашао датум из *српске* а не *југословенске* историје, што речито говори о почетку промене политичке климе у републикама СФРЈ, која ће водити ка реафирмацији националних идентитета и „забраву” југословенства.⁵⁸ Како запажа Деспих, „[ш]есто-годишњица боја на Косову, преплетена и са много савремених конотација, дубоко је прожела наш (не само) културни живот у овој години, па је било природно да је и БЕМУС, на свој начин, обележи” (Деспих 1994: 61). Критике Гордане Крајачић након концерта на затварању 21. БЕМУС-а углавном су у први план ставиле диригенткињу Даринку Матић-Маровић, чије је извођење *Пасије Светог кнеза Лазафа* окарактерисано као „monumentalno i potresno, pozdravljeno sa (...) velikim uzbuđenjem i aplauzom” (Крајачић 2002: 200). И још: „Не зна се да ли је кретивније било њено виђење Максимовићеве музике или његово тонско виђење највеће и по последицама најстрадалније битке српског народа” (Ibid.: 202).

⁵⁶ Пре *Пасије* компоновао је неколико успешних дела ораторијумског карактера: то су *Кад су живи завидели мртвима* (1963), епска партита за мешовити хор, групу инструмената и гудачки оркестар; *Буна против дахија* (1978), драмски ораторијум за 4 глумца, хор, дечји хор и оркестар; *Тестамент владике црногорског Петра Петровића Његоша* (1984–1986) за бас соло, мешовити хор и оркестар.

⁵⁷ Дело је премијерно изведено 26. јуна 1989. у Сава центру, са истим извођачима као на БЕМУС-у, а такође је изведено и на отвореном простору на Газиместану. Ипак, Деспих констатује да је „у акустици Коларца и општој атмосфери фестивала ово извођење (на БЕМУС-у, прим. Ј.Ј.Б.) оставило убедљивији и снажнији (не само звучни) утисак” (Деспих 1994: 61).

⁵⁸ У анализи *Пасије Светог кнеза Лазафа* музиколошкиња Христина Медић истиче да ово дело представља „философско, музичко и поетско сагледавање, заокружење једног циклуса у његовом опусу, заокружење његове космогоније у којој, као један аспект, стоје *Музика постајања* и *Тестамент владике црногорског*, а као други – дела инспирисана старим српским рукописима: *Из тмине појање*, *Кад су живи завидели мртвима* и *Буна против дахија*. И мада *Пасија* задире у најстарије слојеве књижевних записа у нас, а патина старине обавија и саму форму и израз дела, она нам се открива најпре путем семантичког преплитања прошлости, садашњости и будућности, тим погледом дубине, оживљавањем праслика које говоре са хиљаду гласова...” (Медић 1995: 432).

* * * * *

Посматрајући сумарно целовечерње програме којима су ансамбли РТБ/РТС одавали почаст значајним композиторима на БЕМУС-у, може се закључити – што не представља изненађење – да су се чак и у првом, „југословенском” периоду у историји фестивала они односили на годишњице српских композитора (иако су се они тада сматрали југословенским), да у другом, „ратном” периоду није било ниједног таквог концерта, те да су у трећем, „транзиционом” периоду, сада већ и потпуно очекивано, у фокусу поново били српски аутори. Од осам целовечерњих програма, чак четири су била посвећена стваралаштву Стевана Мокрањца, два пута у првом и два пута у трећем периоду у историји фестивала (1981, 1990, 2001. и 2014), а по једном Петру Коњовићу (1983), Стевану Христићу (2008) и Љубици Марић (2009). Поменуто извођење *Пасије Светог кнеза Лазафа* Рајка Максимовића представљало је, може се рећи, „симптом” уласка у нову еру фестивала, која ће довести до његове потпуне трансформације у 21. веку: од „свечарске” приредбе у част ослобођења Београда од окупације немачке војске у Другом светском рату, до чисто музичке „екстраваганце”, која једино квалитетом понуђеног уметничког програма може да оправда сопствено постојање.

Остала значајна извођења музике југословенских и српских аутора

На крају овог прегледа, остаје да се помену још неке специфичности у одабиру дела домаћих композитора које су ансамбли РТБ/РТС представљали публици нашег најеминентнијег фестивала уметничке музике. Запажа се изражена склоност ка стваралаштву појединих композитора, као и тенденција да се изведу композиције које су овенчане значајним наградама у земљи или иностранству.

На првим Београдским музичким свечаностима представио се само Дечји хор РТБ под управом Златана Вауде,⁵⁹ изводећи дела хрватских „ренесансних” композитора и песника (Ивана Бунџа, Јакоба Галуса Петелина, Петра Хекторовића, Ивана Лукачића и других) и стару српску музику (претежно у транскрипцијама Димитрија Стефановића). Оваквим

⁵⁹ Концерт је одржан 11. октобра 1969. у Атријуму Народног музеја. Учествовали су и Оливера Ђурђевић, чембало, Бранко Плеша, рецитатор и инструментални ансамбл.

програмом је, на својеврстан начин, испраћен „југословенски” концепт БЕМУС-а, а може се рећи да се из њега ишчитава и уметничко интересовање диригента Вауде, као хрватског уметника трајно настањеног у Београду.

И један композитор рођен у Хрватској, којег је београдска средина прихватила као „свог”, Јосип (Штолцер) Славенски (1896–1955), обележио је програме концерата ансамбала РТБ/РТС на БЕМУС-у, нарочито у првим деценијама овог фестивала. Заправо, три године заредом, од 1972. до 1974, Хор и Симфонијски оркестар РТБ представљали су се управо музиком Јосипа Славенског! Ансамбли су засебно извели његове познате хорске композиције,⁶⁰ односно *Музiku за оркестар 1936*,⁶¹ а заједно монументалну *Симфонију Оријента* за солисте, хор и оркестар, под управом Боривоја Симића.⁶² Овај последњи извођачки подухват био је високо оцењен, па је тако Смиљка Исаковић истакла „plodonosni napor i tehničku perfekciju Orkestra RTB sa Borivojem Simićem” (Isaković 2012: 38–39), као и то да је „штимунг” у свим ставовима био изврсно погођен, нарочито у сегментима *Будисти* и *Муслимани*, за шта заслуге сnose и солисти (Ibid.: 37–38).

⁶⁰ Поводом концерта који је Хор РТБ под управом диригента Боривоја Симића одржао 11. октобра 1972. године у Народном музеју, а на коме су први део испунили хорске композиције Јосипа Славенског *Три народне*, *Кантата младости* и *Вода звира*, критичар *Žvuka* Предраг Милошевић написао је следеће редове: „Ideja je bila izvrsna, jer smo opet imali prilike da čujemo bisere horskog stvaralaštva našeg velikog kompozitora, među kojima, kao najveći, najdragoceniji i najblistaviji, zrači neuništivim sjajem i lepotom *Voda zviра*, tvorevina maštovitog i vidovitog dvadesetogodišnjaka, muzičkog stvaraoca koji je смело zakoračio u noviji svet harmonije i korišćenja narodnog melosa, s kojim se izjednačuje, iz koga izrasta i oblikuje novo delo. Mešoviti hor RTB, kao i uvek do sada, na visini horskog virtuozа“ (Милошевић 1973: 45).

⁶¹ Концерт СО РТБ под управом Младена Јагушта одржан је 14. октобра 1973. у сали Коларчевог народног универзитета. Ана Котевска изнела је мишљење је да су „Lenjigradska filharmonija pod upravom Genadija Roždestvenskog i simfonijski orkestar RTB pod upravom Mladena Jagušta bili (...) programskom orijentacijom i kvalitetom centralna festivalska orkestarska tela“ (Kotevska 1973: 18), а Смиљка Исаковић је навела да су „запојнијући овај концерт ‘Музиком за оркестар 1936’ Јосипа Славенског, извођачи (...) још једном pokazali да су и zvukовно i repertoarski на visokом професионалном nivou“ (Isaković 2012: 27).

⁶² Концерт је одржан 14. октобра 1974. у сали Коларчевог народног универзитета. Солисти су били Александра Ивановић, Душан Цвејић, Душан Јанковић и Мирослав Чангаловић.

Три године касније, на програму концерта Симфонијског оркестра РТБ са диригентом Младеном Јагуштом на 9. БЕМУС-у, нашла се и популарна *Балканофонија* Јосипа Славенског, чиме је практично „зацементиран” његов статус као најекспониранијег домаћег композитора на концертима ансамбала РТБ у оквиру првог, „југословенског“ периода Београдских музичких свечаности! Иначе, *Симфонију Оријента* су Хор и Симфонијски оркестар (сада) РТС извели и на 28. БЕМУС-у 1996. године, поводом стогодишњице рођења композитора, али, рекло би се, далеко мање успешно, у поређењу са концертом одржаним више од две деценије раније.⁶³

Затварања фестивала су, као што је већ речено, у време живота у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији представљала догађаје од посебног значаја, те су се на тим концертима, по правилу, изводила монументална вокално-симфонијска дела. Међу њима је био немали број композиција домаћих аутора, углавном оних који су деловали у Београду.⁶⁴ Тако су на програмима затварања БЕМУС-а које су изводили ансамбли РТБ/РТС, представљена следећа остварења: *Кад су живи завидели мртвима*, епска партита за мешовити хор, групу инструмената и гудачки оркестар Рајка Максимовића,⁶⁵ *Акатист*, ораторијум за солисте,

⁶³ Концерт је одржан 11. октобра 1996. у сали Коларчевог народног универзитета. Диригент је био Јуриј Алијев (Русија), а солисти Олга Савовић, мецосопран, Дејан Пешић, тенор, Миодраг Јовановић, баритон и Живан Сарамандић, бас. Иако је Гордана Крајачић похвалила стављање овог капиталног дела на програм концерта (Крајаčić 2002: 237), Зорица Премате је изрекла негативну оцену о интерпретацији: „Veoma nepovoljan opšti utisak sa koncerta Hora i simfonijskog orkestra RTS navodi na pomisao da ni dirigenta Vladimira Alijeva, niti njemu povereni veliki izvođački sastav, ne bi trebalo ubuduće angažovati za ovaj festival. Oni su nespretno i površno ostvarili odlično zamišljen program i narušili utisak (...) i o jednom od kapitalnih dela naše savremene muzike, 'Simfoniji Orijeanta' Josipa Slavenskog“ (Premate 1996: 20–21).

⁶⁴ Треба напоменути да је, међу београдским ствараоцима, уочљив тренд да су композитори који су били професионално везани за Радио Београд и Музичку продукцију РТС често били они којима је указивана част да управо њихова дела буду изведена на затварању БЕМУС-а (нпр. Слободан Атанацковић, Витомир Трифуновић), или су од њих поручиване композиције (Зоран Христић, Југослав Бошњак) које су затим, у оквиру фестивала, изводили ансамбли РТС.

⁶⁵ Дело је изведено 19. октобра 1976. у сали Коларчевог народног универзитета. Хором и Симфонијским оркестром РТБ дириговао је Боривоје Симић, а солисти су били Ирина Арскин-Хајдаровић, сопран, Александра Ивановић, мецосопран, Душан Цвејић, тенор и Душан Поповић, баритон.

мешовити хор и симфонијски оркестар Слободана Атанацковића (рођ. 1937), дело награђено Октобарском наградом Града Београда за 1977. годину;⁶⁶ *Слободишта*, херојска кантата за мешовити и дечји хор, хор флаута, ренесансне инструменте и симфонијски оркестар Енрика Јосифа (1924–2003), изведена поводом прославе четрдесетогодишњице Устанка и Револуције народа и народности Југославије (Деспих 1994: 39);⁶⁷ *Симфонија бр. 3 (Сећање на Шостаковича)* и *Видици*, кантата за хор и оркестар Витомира Трифуновића (1916–2007), чијим извођењем је обележен и 70. рођендан композитора;⁶⁸ и, као последње дело у оквиру првог периода, *Симфонијски став* Томе Прошева (1931–1996) – једино дело македонског композитора на програму РТБ ансамбала на БЕМУС-у, изведено непосредно уочи почетка распада СФРЈ.⁶⁹

Већ је поменуто да су концерти на затварању БЕМУС-а, са променом друштвеноисторијских околности, изгубили онај смисао и значење који су имали у време оснивања фестивала. Ипак, током деведесетих година XX века и у новом миленијуму задржала се – из чисто уметничких побуда – пракса да се на последњим концертима БЕМУС-а изводе најзначајнија дела светске музичке литературе, а понекад и композиције српских аутора.

⁶⁶ Дело је изведено 19. октобра 1980. у сали Коларчевог народног универзитета. Са Хором и Симфонијским оркестром РТБ наступили су солисти Ирина Арсикин, сопран, Александра Ивановић, мецосопран и Слободан Станковић, баритон, а дириговао је Младен Јагушт. Према поезији Душана Матића, избор из драматизације Неде Демоло. Идеја: Бода Марковић. Избор из критика поводом концерта на БЕМУС-у налази се на интернет презентацији композитора <http://www.slobodanatanackovic.com/nagrada.html>, такође у Simić Mitrović 1988: 621.

⁶⁷ Дело је изведено 19. октобра 1981. у сали Коларчевог народног универзитета. Учествовао је Дечји хор РТБ заједно са Београдском филхармонијом, Хором ОКУД Бранко Крсмановић, Хором флаута (уметнички руководиоца Миодраг Азањац) и Ансамблом Ренесанс, под диригентском палицом Оскара Данона. У расположивој литератури и сачуваним програмима концерта није пронађен податак да ли се радило о првом извођењу, или је кантата раније извођена, па се стога ауторка текста определила да ово дело не посматра у групи премијерно изведених на БЕМУС-у.

⁶⁸ Дела су изведена 19. октобра 1986. у сали Коларчевог народног универзитета. Хором и Симфонијским оркестром РТБ дириговао је Ванчо Чавдарски.

⁶⁹ Дело је изведено 19. октобра 1990. у сали Коларчевог народног универзитета. Симфонијским оркестром РТБ дириговао је Ванчо Чавдарски.

Један од тих примера на програму Симфонијског оркестра РТС јесте стављање на програм композиције *Сујеверна минијатура* за клавир и оркестар Ане Михајловић (рођ. 1968), београдске композиторке настањене у Холандији, коју је, неколико месеци пре тога, премијерно извела Вроцлавска филхармонија *Витолд Лутославски* на отварању 4. Београдске пролећне клавирске феште.⁷⁰ Поред чињенице да је овим концертом Симфонијског оркестра РТС на БЕМУС-у обележен његов 75. рођендан, много већи разлог за славље представљао је, по речима Бранке Радовић, „феномен другог извођења” домаћег дела који је „sasvim (...) izuzetan, naročito u istoj godini, od dva različita ansambla. (...) izvođenje RTS je bilo sasvim drugačije, upravo dokazujući vitalnost dela koje pruža mogućnosti za nova viđenja” (Radović 2011).

Закључак

Немогуће је, у овом тренутку, посветити довољно простора свим делима домаћих композитора која су се, током готово пола века постојања Београдских музичких свечаности, нашла на програмима ансамбала РТБ/РТС. Од 56 изведених композиција различитих жанрова и обима, у фокусу су се нашла дела која су, из визуре музичке критике, била најуспешнија или, у неким случајевима, најконтроверзнија. Акценат је стављен на премијерна извођења, обележавање значајних датума и годишњица, као и на дела оних композитора којима је више пута припала част да им композиције буду представљене на БЕМУС-у, по правилу на ударним догађајима фестивала.

Може се рећи да је Стеван Мокрањац „без конкуренције” међу домаћим композиторима када је реч о концертима хорских ансамбала РТБ/РТС у оквиру БЕМУС-а, с обзиром на то да је изведено укупно 16 његових композиција (неке и више пута). Међутим, треба рећи и то да се његова музика први пут појавила тек на 13. издању фестивала, 1981. године, иако је реч о „оцу” српске уметничке музике и, свакако, једном од највољенијих композитора међу посетиоцима БЕМУС-а. Такође, концерт

⁷⁰ Премијера је била 11. марта 2012. у Задужбини Илије М. Коларца. Вроцлавском филхармонијом дириговао је Владимир Кирађијев, а солисткиња је била млада пијанисткиња Љубица Стојановић, која је наступила у истој улози и на концерту у оквиру БЕМУС-а, 20. октобра 2012. са Симфонијским оркестром РТС под управом Бојана Суђића. Композицију *Сујеверна минијатура* поручио је Југоконцерт.

којим је обележен век од смрти Мокрањца на 46. Београдским музичким свечаностима, значајно је утицао на повећање укупног броја изведених Мокрањчевих композиција. Треба имати у виду и да су дела Стевана Мокрањца, с изузетком *Страсне седмице* и *Литургије Св. Јована Златоустог*, ипак мање форме и минутаже, те компонована за само једну врсту извођачког ансамбла.

Када је реч о композиторима који су писали и дела за веће саставе, запажа се да су на програму ансамбала РТБ/РТС на БЕМУС-у најприсутнија била остварења Љубице Марић и Јосипа Славенског – укупно по седам. Од тога, рекорд држе *Песме простора* Марићеве, са поменута четири извођења током више од четири деценије. Али, поново треба истаћи значај ауторског концерта композиторке којим је, 2009. године, обележена стогодишњица њеног рођења. С друге стране, слободно се може рећи да је Јосип Славенски био најизвођенији југословенски композитор (уопште!) у првим деценијама БЕМУС-а, са чак шест композиција на програму ансамбала РТБ од 1972. до 1977. године, док је у новије време само једном изведена *Симфонија Оријента*, и то у другом, „ратном периоду”, 1996. – дакле, пре готово двадесет година.

Посматрајући плејаду београдских композитора чије су се композиције изводили ансамбли РТБ/РТС на БЕМУС-у, најистакнутије место припада Рајку Максимовићу, чије су композиције четири пута биле на програму, 1976, 1984, 1989. и 2004. године (од тога *Буна против дахија* два пута). Три пута су изведене композиције Витомира Трифуновића, по два пута дела Душана Радића (оба премијерно) и Зорана Христића (такође се у оба случаја радило о првим извођењима). Две композиције Петра Коњовића извели су ансамбли РТБ на концерту посвећеном стогодишњици рођења овог „класика” српске музике, а по једно извођење на БЕМУС-у имали су Минта Алексиначки, Дејан Деспић, Слободан Атанацковић, Енрико Јосиф, Вук Куленовић, Никола Херцигоња, Тома Прошев, Зоран Ерић, Југослав Бошњак, Милан Михајловић, Стеван Христић, Стеван Ковач Тикмајер и Ана Михајловић. Са изузетком Томе Прошева, сви остали поменути композитори су били активни у српској музичкој средини, било да су из ње потекли, или су у њој провели највећи део свог стваралачког живота.

Наравно, ово није целовита слика југословенске, односно, српске музике која је изведена у историји БЕМУС-а, пошто је била заступљена и на концертима других ансамбала, посебно Београдске филхармоније, у првим деценијама фестивала. Такође, треба рећи и то да су се у време СФРЈ на

БЕМУС-у представљали бројни ансамбли из свих република, који су изводили музику компоновану у њиховим срединама. Ипак, важно је да се истакне да су ансамбли РТБ/РТС имали велику улогу у представљању српске уметничке музике на концертима у оквиру БЕМУС-а, од периода живота у СФРЈ па све до данашњих дана, када су одавно пале у заборав друштвеноисторијске и слављеничке околности под којима су креиране Београдске музичке свечаности.

Посебно је занимљиво уочити то да се репертоарска политика ансамбала РТБ/РТС мењала услед друштвено-историјских околности, али да се линија промовисања домаће музике никада није у потпуности изгубила – управо супротно, доживела је нову афирмацију у „транзиционим” годинама фестивала. Још је важније то што се, гледано из ове перспективе, променила перцепција тога *шта је домаћа музика на БЕМУС-у* – другим речима, једни исти композитори су у „оно“ време сматрани југословенским, да би, временом, почели да се доживљавају као српски композитори (нпр. Љубица Марић или Рајко Максимовић, чија су дела извођена током читавог историјата фестивала). Иако је њихов значај за београдску и српску музичку средину апсолутно неспоран, било би упутно, са ове дистанце, испитати колики је био њихов „југословенски” значај – односно, у којој мери је њихово стваралаштво заиста било познато и признато у свим републикама некадашње СФРЈ. На крају, потенцијално је проблематичан и „национални” статус оних композитора који су рођени у другим републикама некадашње Југославије, али су практично читав радни век провели у Београду (Славенски, Херцигоња; Куленовић до емигрирања у САД): рекло би се да је најисправније сматрати их *југословенским* композиторима јер је њихово стваралаштво било нераскидиво везано за ондашњи контекст и културну „климу”.

Треба истаћи и чињеницу да су изостајањем оркестра Београдске филхармоније са БЕМУС-а од 2009. године, ансамбли РТС а посебно Симфонијски оркестар нужно понели и додатну одговорност очувања квалитативне и квантитативне заступљености нових дела или проверених вредности српске симфонијске и вокално-симфонијске музике на најзначајнијем фестивалу уметничке музике у Београду. Стога се може рећи да се ансамбли Музичке продукције РТС у данашње време доживљавају као стубови БЕМУС-а, који су „носили” фестивал од његових амбициозних почетака, кроз читаву турбулентну историју, до садашњег тренутка и несагледиве будућности.

Списак референци

Атанасовски, Срђан. (2011) „Никола Херцигоња и произвођење југословенске националне територије.” У: Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (ур.), *Никола Херцигоња (1911–2000). Човек – Дело – Време*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 133–151.

Деспих, Дејан (1994) *Четврт века Београдских музичких свечаности*. Београд: Југо-концерт.

Despić, Dejan (2001) *BEMUS 1969-1998. Thirty years of the Belgrade Music Festival*, Translated by Zoran Paunović and Gavin Brown. Belgrade: Jugokonzert.

Isaković, Smiljka Lj. (2012) *BEMUS prepletum mobile*. Beograd: Službeni glasnik.

Јанковић, Јелена (2003) „Nova muzika na 34. BEMUSU.” *Novi Žvuk* 21: 130–132.

Јанковић-Бегуш, Јелена (2015) „Београдске музичке свечаности (БЕМУС) у критикама Предрага Милошевића у часопису *Žvuk*.” У: Марија Масникоса и Јелена Михајловић-Марковић (ур.), *Многострука уметничка делатност композитора Предрага Милошевића (1904–1998)*. Београд: Музиколошко друштво Србије и Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, 83–94.

Kotevska, Ana (1973) „BEMUS – Agon i Alea.” *Treći program*, jesen 1973: 18–20.

Krajačić, Gordana (2002) *Muzički festivali*. Beograd: Medicinski fakultet Univerziteta u Beogradu.

Kranjčević, Adrian (2011) „Stevan Kovač Tikmajer: Panonski vidik koji zvuči tajnovito.” *Nova misao*, 3. avgust 2011, <http://www.novamisao.org/2011/08/stevan-kovac-tikmajer-panonski-vidik-koji-zvuci-tajnovito/>

Медић, Христина (1995) „Семантика мита и музике у *Пасији Светог кнеза Лазара Рајка Максимовића*.” У: Надежда Мосусова (ур.), *Српска музичка сцена*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 430–446.

Medić, Ivana (2014) “Music of the lost generation: Serbian émigré composers.” In: Melita Milin and Jim Samson (eds.), *Serbian music – Yugoslav contexts*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 143–164.

Medić, Ivana and Janković-Beguš, Jelena (2016) “The works commissioned by the Belgrade Music Festival (BEMUS) 2002–2013: Contemporary music creation in a transitional society”. In: *Musical Practices – Continuities and Transitions*. Belgrade: Faculty of Music (forthcoming).

Miladinović, Ivana (2008) „40. Beogradske muzičke svečanosti.” *Treći program* 139–140, III/IV(2008): 505–511.

Miloradović, Milena (2002) „Dam, daj, ne dam!” *NIN* 2704, <http://www.nin.co.rs/2002-10/24/25576.html>.

Milošević, Predrag (1973) „BEMUS 1972.” *Žvuk* 1(1973): 45.

Milošević, Predrag (1974) „Pet godina BEMUS-a.” *Žvuk* 1(1974): 94.

- Milošević, Predrag (1975) „BEMUS 1975.” *Žvuk* 3(1975): 60–61.
- Milošević, Predrag (1976) „BEMUS 1976.” *Žvuk* 3(1976): 113.
- Milošević, Predrag (1977) „BEMUS 1977.” *Žvuk* 3(1977): 67.
- Premate, Zorica (1996) „BEMUS 1996.” *Treći program* 107–108, III/IV(1996): 19–22.
- Premate, Zorica (2003) „Povratak u nepoznato.” *Novi zvuk* 22: 51–57.
- Радовић, Бранка (2008) „Величанствени крај.” *Политика*, 20. октобар 2008, <http://www.politika.rs/scc/clanak/59953/Величанствени-крај>
- Радовић, Бранка (2009) „Откривање вредности.” *Политика*, 14. октобар 2009, <http://www.politika.rs/scc/clanak/107732/Otkrivanje-vrednosti>
- Радовић, Бранка (2010) „Перкусионисти на почетку Бемуса.” *Политика*, 17. октобар 2010, <http://www.politika.rs/scc/clanak/152851/Perkusionisti-na-pocetku-Bemusa>
- Радовић, Бранка (2011) „Скромно без ексклузивности.” *Политика*, 21. октобар 2012, <http://www.politika.rs/scc/clanak/237355/Skromno-bez-ekskluzivnosti>
- Радовић, Бранка (2014) „Изостало 'ово мало душе'.” *Политика*, 3. новембар 2014, <http://www.politika.rs/scc/clanak/309774/Izostalo-ovo-malo-duse>
- Simić Mitrović, Darinka (1988) *Da capo all' infinito. Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Beograd: Radio Beograd.
- Srećković, Biljana (2009) „41. Beogradske muzičke svečanosti.” *Treći program* 143–144, III/IV(2009): 440–448.
- Trišić, Ivana (1980) „Ka novom liku Bemusa '79.” *Žvuk* 1(1980): 101–102.

Jelena Janković-Beguš

The role of the ensembles of Music Production of the Radio-Television Belgrade / Serbian Broadcasting Corporation in promoting Yugoslav and Serbian art music at the Belgrade Music Festivities (1969–2014)Summary

The Symphony Orchestra, Chorus and Children's Chorus of the Music Production of Serbian Broadcasting Corporation (formerly Radio-television Belgrade) have been the pillars of the festival Belgrade Music Festivities (BEMUS) throughout the 46-year existence of this oldest and most important festival of art music in Serbia. In this paper I analyse their role in presenting Yugoslav and Serbian art music at the BEMUS, with a particular focus on the premiere performances, as well as the celebrations of certain important events in Serbian history and the composers' anniversaries. The goal of my research is to shed a new light on the repertoire politics of the ensembles of the Serbian Broadcasting Corporation with respect to the social, political and economic turmoils in the country which changed its name and borders several times during the last five decades. Using the example of BEMUS I examine the role of these ensembles in promoting national cultural identity, as a socially and historically changeable category.

It is impossible, at this moment, to dedicate enough space to all works written by Serbian/Yugoslav composers that have been performed by the ensembles of the Serbian Broadcasting Corporation during almost fifty years since the festival's inception. Therefore, among 56 musical works written for different ensembles and in a variety of forms, I have chosen to discuss the works that were deemed the most successful by the contemporary music critics, or, on the other hand, the works that caused the biggest stir, for various reasons. Also, I put an emphasis on the works which were performed for the first time, then, the works that commemorated certain important events and anniversaries, as well as the works by the composers whose works were commissioned by the artistic boards of the festival.

There were three distinguishable periods in the history of this festival: the first, "Yugoslav" period, lasted until the dissolution of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, i.e. until 1991. The second, "wartime" period lasted from 1991

until the end of the twentieth century, while the third, “transitional” period, started at the dawn of the new millenium and has lasted until the present day.

If we consider the evening programmes in which the ensembles of the Serbian Broadcasting Corporation paid tribute to important compoers, one may observe that, even in the first “Yugoslav” period, these mostly revolved around Serbian composers (both those who had been born in Serbia and who had moved from elsewhere and settled permanently in Serbia, usually in its capital city Belgrade). However, before 1991, they were regarded as Yugoslav composers. During the second, “wartime” period, not a single concert was dedicated to a specific Serbian composer, because the ensembles had to perform landmark works from the classical music canon, in order to make up for the lack of international stars. Finally, in the third, “transitional” period, the focus has again shifted to the renowned Serbian composers. Since the first installment of the festival, there have been a total of eight concerts dedicated to specific composers, with four of them dedicated to Stevan Stojanović Mokranjac, a towering figure of Serbian art music (in 1981, 1990, 2001 and 2014). The performance of a monumental work *Passion of Saint Prince Lazar* by Rajko Maksimović was a turning point for the new concept of the festival, which would lead to its complete transformation in the twenty-first century: namely, from the original “festivity” meant to celebrate the liberation of Belgrade from German army at the end of World War II, the festival has turned into a purely musical extravaganza, which can only justify its existence by offering top quality concerts to its audience.

It is also important to note that the repertoire politics of the ensembles of Serbian Broadcasting Corporation was inevitably changing due to shifting socio-historical circumstances; however, the goal of promoting Serbian music was never entirely lost, and it even experienced a new affirmation in the “transitional” period of the festival. Even more importantly, the perception of what is “our music” has changed; the composers who were once considered “Yugoslav”, such as Ljubica Marić or Rajko Maksimović, are now regarded as “Serbian” composers. On the other hand, the “national” status of the composers who were born in other republics of the former Yugoslavia, but spent their entire careers in Serbia, is also potentially problematic: such composers (e.g. Nikola Hercigonja, Mihovil Logar, Zlatan Vauda and many others) are best seen as “Yugoslav” composers, because their compositional output was tied to the Yugoslav cultural context.

I should also mention that the decision of the Belgrade Philharmonic Orchestra to “boycott” BEMUS (since 2009 until the present day) has put an additional

responsibility onto the Symphony Orchestra of the Serbian Broadcasting Corporation, which has since 2009 been expected to perform a dual role: both as a performer of brand new works, commissioned for or selected by the festival, and as a performer and “curator” of the landmark symphonic and vocal-instrumental works written by the luminaries of Serbian art music. Therefore, it is not an exaggeration to say that the ensembles of the Music Production of Serbian Broadcasting Corporation are nowadays truly seen as the “pillars” of BEMUS, which have “carried” the festival since its ambitious beginnings, throughout its turbulent history, into the unforeseeable future.

Key words: Serbian Broadcasting Corporation, Radio-television Belgrade, Music Production, Chorus, Symphony Orchestra, Children’s Chorus, BEMUS, Yugoslav music, Serbian music, repertoire policy

Марија Маглов

Популаризација озбиљне музике на програмима Радио Београда и у издаваштву ПГП РТС

Апстракт:

У овом раду биће представљени носачи звука који су настали у сарадњи између емисије *Драгстор озбиљне музике* Радио Београда и Продукције грамофонских плоча Радио-телевизије Србије (ПГП РТС). Ова сарадња је уједно и повод да се поменута емисија, а тиме и носачи звука настали у оквиру њеног концепта, проблематизују у контексту појаве популаризације озбиљне музике. С обзиром на дуготрајност емисије и интересовање за носаче звука настале у оквиру њеног концепта, могу се поставити питања о ефекту који њена програмска концепција (одабир и начин презентовања дела озбиљне музике) остварује код слушалаца, као и о вредности коју одређена музика има у различитим контекстима.

Кључне речи: озбиљна музика, популаризација, Радио Београд, ПГП РТС, *Драгстор озбиљне музике*

Увод

Између Радио-телевизије Београд и Продукције грамофонских плоча Радио-телевизије Београд (ППП РТБ), односно Радио-телевизије Србије (ППП РТС),¹ постојала је блиска сарадња, која је и очекивана, с обзиром на то да обе институције припадају истој медијској кући. Један од резултата те сарадње представљају носачи звука, на чије се издавање мисли у наслову овог рада, који су тематски везани за емисије Радио Београда *Драгстор озбиљне музике* и *Сусретања*, као и они који су објављени поводом обележавања 75 година од оснивања Радио Београда. У овом раду биће разматрани резултати те сарадње, у светлу проблема популаризације озбиљне музике, а у контексту њима савременог југословенског друштва. Напомињем да ћу користити термин *озбиљна*, пре него термине *уметничка* или *класична* музика, уз свест о његовој проблематичности, пре свега зато што је тај термин био уобичајен у оквиру дискурса Радио Београда и ППП.

Имајући у виду податке из документације ППП и Радио Београда,² као резултат поменуте сарадње настало је укупно 17 носача звука. У питању су две плоче *Сусретања* из 1986. године, два компакт-диск издања објављена поводом обележавања 75 година Радио Београда (из 1999. и 2004. године), као и плоче, касете и компакт-дискови који својим насловом упућују на емисију *Драгстор озбиљне музике*, или су, пак, настали на иницијативу уредника ове емисије, Дејана Ђуровића. Таква издања представљају плоче „Омладински хор *Коча Коларов*”, „Хор *Иво Лола Рибар*” и „Академски камерни хор *Collegium musicum*”. С обзиром на доминацију издања везаних за *Драгстор озбиљне музике*, задржаћу се на примеру концепције ове емисије и пратећих носача звука, као парадигматичном за ондашњу замисао и реализацију популаризације озбиљне музике. Индикативно је и

¹ У даљем тексту биће коришћена скраћеница ППП.

² Информације које се односе на издања ППП сакупила сам на основу документације која се чува у овој институцији, у оквиру истраживања спроведеног током 2012. и 2013. године. У питању је незаведена грађа, која се састоји од докумената на којима су штампани подаци о садржајима носача звука, то јест, подаци који су касније били штампани и на омотима одговарајућих носача звука. На основу ових информација, направила сам табеле које се налазе у Прилогу овог рада. Податке о емисији *Драгстор озбиљне музике* пронашла сам у Документацији Радио Београда. У питању су махом новински чланци, који се односе на емисију и програмске књижице са концерата.

да је сродан телевизијски формат, *Недељом увече* (раније *Суботом увече*) неколико пута објављиван у оквиру ПГП као видео касета. Такође, о значају ове емисије за институције Радио Београда и ПГП говори и чињеница да једно од издања, насталих поводом поменуте седамдесетпетогодишњице, представља збир снимака извођења различитих ансамбала РТС (међу којима су Симфонијски, Народни и Џез оркестар, као и Дечји хор *Колибри*), док је друго издање снимак концерта организованог у сарадњи са уредништвом емисије *Драгстор озбиљне музике*. Та чињеница подвлачи значај који су ауторски формати Дејана Ђуровића, препознатљивог у медијској и културној сфери по посвећености популаризацији озбиљне музике, имали у оквиру Радио Београда и ПГП.

Емисија *Драгстор озбиљне музике* покренута је 18. новембра 1980. године на програму Београд 202. Замишљена је као „забавна емисија озбиљне музике” (Gatalica 1990: 2). Према наводима из програмске књижице концерта одржаног поводом десете године смитовања *Драгстора*, емисија је у листу *Политика* најављена на следећи начин: „Намера је редакције да слушаоцима презентира озбиљну музику на модеран начин, користећи већ осведочене форме контакт програма – гости у студију, телефонски разговори, жеље слушалаца...” (наведено према Ibid.: 10) Шест година касније, у листу *Борба*, објављен је интервју са Дејаном Ђуровићем, у којем он објашњава едукативну улогу своје емисије:

С обзиром на то да је музичко образовање у школама сведено на само један час недељно, многе генерације изгубиле су неке музичке дисциплине. Данашњи голобради дечаци напросто су бомбардовани роком, а већ у осамнаестој они не знају где ће и шта ће. Јер, оно што су им од озбиљне музике радио-програми нудили било је сведено на њима неадекватан ниво стручног праћења. С друге стране, ако су бар мало знања понели из школе, то их сигурно неће определити за новокомпоноване хитове. Моја је идеја да ту младу генерацију усмеримо на класику, али на начин који њима одговара (Ibid.).

Годину дана касније, у интервјуу датом листу *Политика*, Ђуровић објашњава разлоге популарности своје емисије на следећи начин: „Користим терминологију рока и попа доводећи је у везу са правим музичким вредностима. Можда је то прави пут до данашњег радио слушаоца који ће ми опростити малу замену теза. Тако сам себе прогласио диск-џокејем озбиљне музике, бирамо сваке недеље хит, правимо топ-листу...” (Ibid.: 12).

Као што је то био случај и са другим емисијама Програма 202, концепт „изласка” радија из студија, односно, идеја програма „Радио који се гледа” био је уобичајен (Arnautović 2012: 57–59). У том смислу, усталила се пракса организовања концерата *Драгстора озбиљне музике*, на којима су наступали разни домаћи извођачи и ансамбли. Још један пример „преузимања” речника популарне музике представља и „једанаести јавни наступ Драгстора О.М. – први џем сејшн (*sic!*) озбиљне музике” (Gatalica 1990: 18). Исто тако, у оквиру ових акција организована су и такмичења, попут „Отвореног првенства у свирању клавира” (одржаног 1989. године), на којем је публика у сали бирала победника (Огњановић 1989).

Сличне идеје о потреби да се публика едукује и да јој се висока уметност „приближи” истицане су и у другим контекстима, на пример, у чланцима у часопису *Pro Musica*. Овакав дискурс очито је потекао из тада важеће културне политике, у којој је владао став да висока уметност треба да се приближи свима, па чак и да је она нарочито важна за духовни свет „новог човека” (Попов 1980: 34). Ово није карактеристично само за југословенско друштво, већ генерално за концепт демократизације културе, који је у Југославији обликован на специфичан начин захваљујући социјалистичкој реторици. Француски послератни министар културе, Андре Малро (André Malraux), био је идејни творац концепта демократизације културе, који је подразумевао да је „потребно створити услове да елитна култура, створена у елитним установама културе, концентрисаним у културним метрополама, буде **доступна** (*истакла В. Ђ.*) свим грађанима” (Ђукић 2010: 66) Приступ културним добрима, како је Малро сматрао у оквиру свог концепта, „треба да буде омогућен свима, без обзира на приход, образовање, класу” (Ibid.: 67).

Концепт демократизације културе прихваћен је шездесетих година у Србији (исто: 185) односно Југославији, а са различитим варијацијама и у већем делу света са обе стране „гвоздене завесе”. (исто: 67) Потреба за едукацијом шире публике била је нарочито важна. Како је истицао композитор и диригент Славко Златић, „treba smišljeno, sistematski i namjerno odgajati još nedovoljno osposobljene koristinke što ih danas jo uvek potcjenjivački zovemo ‘masa’. Kao u svakom odgojnom postupku, treba poći od navike (...) da bi se došlo do potrebe... (podvukao S. Z.)“ (Zlatić 1977: 38). Међутим, неколико критички интонираних текстова из часописа *Pro musica* пружа другачију слику о реалном стању тадашње југословенске културе. Наиме, диригент и први уредник овог часописа, Ђура Јакшић, критиковао

је испразне политичке говоре, у којима се и даље позивало на борбу културе против неукуса и кича, док се, истовремено, конкретне промене нису дешавале (Јакшић 1983: 3).

У том контексту, концепт емисије *Драгстор озбиљне музике* очито је усмерен ка тежњи да се популаризује оно што се сматра вредном културом и музиком. На основу једног чланка објављеног у *Политици*, сазнаје се да су музички стручњаци са резервом прихватили концепцију ове емисије, али да је временом она, како истиче аутор чланка, „несумњиво доказала да и ‘музика за праве’ може постати ‘музика за народ’” (Стошић 1983). Карактеристике емисије, попут представљања домаћих уметника, излазака из студија путем организовања јавних концерата, као и топ листе, пренете су и на концепцију звучних издања, која се на основу тога могу поделити на групу оних у којима су представљени извођачи и ансамбли, оних која су посвећена обележавању јубилеја и оних која су тематски везана за топ листе. Прва група издања везана је за подршку одређеним домаћим ансамблима и извођачима, те за њихову промоцију. У питању су, већ поменуте, плоче, на којима су забележена извођења различитих хорских ансамбала, а чије је издавање поздрављено у тадашњој штампи (Огњановић 1985). Забележене композиције су углавном дела југословенских аутора, уз понеске изузетке (Табеле 1–5).³ Поред ових издања, објављена је и плоча пијанисткиње Татјана Шурев (Табела 6). Друга група издања, као и манифестација чије снимке она представљају, у складу је са иницијативом Београда 202 „радио који се гледа”. Тако, бројне плоче *Драгстора* представљају снимке концерата. У појединим случајевима радило се о концертним промоцијама поменутих хорова, (видети табеле 4 и 5) а некад је у питању било извођење програма уживо, као што је то био случај са 75. годишњицом Радио Београда (видети табелу 7) или са прославама јубилеја емисије (табеле 8 и 9). Коначно, топ листе представљају можда најинтересантнији пример стратегија популаризације.

Наиме, топ листе су, када је у питању популарна музика, блиско повезане са медијима и дискографском индустријом, у том смислу што служе за пласирање нових музичких садржаја, док место на одређеној топ листи утиче и на добит коју музика остварује. Топ листа је показатељ

³ Издање „Миса Кристола” из 1988. године, представља реиздање плоче „Академски камерни хор *Collegium musicum*”. Упоредити табеле 2 и 5. Реиздања нису била неуобичајена за ову емисију. Тако, издање објављено поводом 30. рођендана у ствари представља реиздање једне од топ-листа; упоредити табеле 9 и 12.

успеха, али и начин да се тај успех оствари скретањем пажње на нови „производ”. Како наводи Жак Атали (Jaques Attali), вредност музике се „meri sposobnošću da privuče veliki broj potrošača, dakle prema njenom komercijalnom uspehu” (Atali 2007: 150–151). Како Атали објашњава, са почетком објављивања података о продаји плоча, тридесетих година у Калифорнији, продавци схватају да се „купује оно што се продаје... и да место на топ-листи постаје подстрек за куповину. То значи да позиција једног дела на топ-листи није само одраз његове вредности, него да та позиција и *ствара* његову вредност” (Ibid.: 151). У том смислу, када су у питању топ листе *Драгстофа озбиљне музике* (Табеле 10–12),⁴ приметно је да се, парадоксално, једна тржишна логика примењује на канонска дела репертоара озбиљне музике, међу којима се прави избор на основу жеља слушаца. Иако је и сам Дејан Ђуровић напоменуо да је само условно реч о топ листи озбиљне музике, инсистирање на овом моделу је индикативно. Оно је вероватно једним делом и резултат утицаја других емисија са Београда 202, попут емисије *Xum 202*, која је постала заштитни знак овог програма (Арнаутовић 2012: 58); у сваком случају, занимљиво је и то да је емисија била критикована због прекидања музике „агресивним економско пропагандним порукама” (*Борба* 1982), праћених сопственом музиком, што додатно подвлачи моменат доминације тржишта.

Тржишну логику и капацитет ове емисије да оствари одређен успех у том контексту, потврђује не само континуирано емитовање (у питању је више од 30 година присуства емисије на програму Радио Београда), већ управо постојаност сарадње са Продукцијом грамофонских плоча. Ова сарадња је остваривана и током последње деценије XX века, у периоду транзиције, када је издавање носача звука озбиљне музике значајно опало. Веза са ППП-ом упућује на то да је, у случају *Драгстофа*, у питању репрезентација озбиљне музике која може да оствари одређен успех и да наиђе на одзив публике. Како је у једном интервјуу навео Ђуровић, ове плоче су „уједно и најтиражније плоче ППП РТБ, нарочито топ-листа хорова из опера и топ-листа озбиљне музике из *Драгстофа*” (Stojković 1990). Дугогодишњи директор ППП, Станко Терзић, истакао је поводом сарадње са Радио Београдом, да је идеја ППП била да „сва вреднија дела, за која сматрамо да треба да остану трајније записана, ‘стављамо’ на плоче и

⁴ Занимљиво је да је исте године (1982) издање са истим садржајем објављено под различитим насловима, јер су у питању различити носачи звука – касета и плоча. Упореди табеле 10 и 10а.

једино су ПГП и Радио-Београд тренутно мецене уметничке музике”. (Veljković 1986). Уколико се имају у виду његове речи, јасно је да је таква идеја током транзиције (политичке, економске и културне, али и технолошке, која је утицала и на промењен статус носача звука) напуштена, или бар сведена на ту меру да оно што „вреди” да остане записано и сачувано, јесу топ листе *Драгстофа озбиљне музике*. Односно, у контексту транзиције ка капиталистичком друштву и систему вредности, некадашња вредност уписана у садржај ове емисије у контексту социјалистичког друштва, преведена је у вредност која се мери комерцијалним успехом.

Иако се може рећи да је успех емисије инициран интересовањем публике, такође се може приметити да континуитет у овом „едукативном” представљању озбиљне музике ствара, током формирања различитих генерација слушаалаца, публику која корпус озбиљне музике доживљава управо на начин на који се она овим путем репрезентује, те да стално понављање истих стратегија репрезентације, па и истих композиција, ствара један модел у коме нема места за „излете” и промене. На то указује и чланак објављен у *Политици* 25. новембра 2010. године, под насловом „Изневерена очекивања”, у којем се критикује напуштање претходне концепције, ма како оно било изведено на суптилан начин. Наиме, критикован је програм у којем су представљене мање познате композиције познатих композитора (у питању су Моцартова „Симфонија концертанте” и Бетовенов Троструки концерт за виолину, виолончело и клавир). Како аутор наводи, овим је изневерен „основни став *Драгстофа* да се, емитовањем најпознатијих и најпопуларнијих страница класичне музике, дакле истинских хитова, на најделотворнији начин едукују масе верних слушаалаца” (Станисављевић 2010).

Шта такво стање говори о рецепцији озбиљне музике данас и да ли је категорија „популарне озбиљне музике” заиста одржива? Имајући у виду виталност *Драгстофа озбиљне музике*, можемо да закључимо да, на неком нивоу, свакако још увек јесте. Али, шта је музика која се означава категоријом „озбиљне” у овом случају? У питању су дела из канона западно-европске уметничке музике, попут одломака из Бизеове опере *Кармен*, Албинонијевог *Адађа* и „Половецких игара” Александра Бородина из опере *Кнез Игор*. У једном проценту, присутна су дела домаћих композитора, уз очекивану доминацију хорске музике, с обзиром на подршку пружану хорским ансамблима (видети Прилог).

Иако је идеја, од зачетка ове емисије осамдесетих година XX века, била да се публика едукује, а идеја едукације је подразумевала постепено упознавање са делима уметничке музике, од оних „приступачнијих” ка сложенијим, чини се да је овим концептом тај процес остао замрзнут на свом почетном импулсу, представљању дела лаке класике и хитова, о чему сведочи наведени пример слушаоца са „изневереним очекивањима”. Процес започете едукације уклопио се тако у транзициони модел који води ка логици капиталистичког тржишта. У том моделу, савремено стваралаштво и уметничка музика чији језик није близак романтичарском или (нео)класичарском, као да не налази своје место. У том смислу, ова тема се даље може разматрати у правцу испитивања позиције озбиљне музике у медијима, те би се могло размишљати и о „формирању” својеврсног жанра популарне озбиљне музике, али би се исто тако могло размишљати о томе где је место савремене уметничке музике у медијима. Емисије попут *Драгстофа озбиљне музике*, уз „записивање”, „фиксирање”, материјализовање свог концепта на носачима звука, несумњиво су имале улогу у конституисању оваквих појава, а тиме и у формирању проблематике за теоријска разматрања овог типа.

Прилог⁵Табела 1: Плоча „Хор *Коча Коларов*”

	Hor „KOČA KOLAROV”	
	Oznaka izdanja 2330148 STEREO SOKOJ SUMAJ	Godina izdanja S.a.
	Sadržaj izdanja	
	Kompozicije	Izvođači
Strana A	Stevan St. Mokranjac – PETA RUKOVET (6–9. pesma)	
	Stevan St. Mokranjac – DESETA RUKOVET (3. i 4. pesma)	
	Milorad Kuzmanović – ADAGIO i ALLEGRO	
	Konstantin Babić – IGRE SA SLOVIMA Tekst: Dušan Radović a) Tata i tatin tata b) Breze i čeže c) Sosa sa satom	
	Vladimir Berdović – LINDJO	
Strana B	G. G. Gastoldi – SPEME AMOROSO	
	Jacob Arcadelt – IL BIANCO E DOLCE CIGNO	
	R. Genée – R. Herzl – TALIJANSKA ŠALATA	Solisti: Đuk Julija – sopran, Gološin Dobrivoj – tenor, Živojinov Željko – bariton
	Emanuel Fabrez – BOLERAS SEVILLANAS	Solista: Golušin Dragana
	Manuel Oltra – MARGARIDETA	Solista: Đuk Julija – sopran, Gitara: Dragan Petrović
	Zoltán Kodály – JÁNOS KÖSÖNTŐ Tekst: Arany – Gyulai	

⁵ Напомињем да су у свим табелама поштовани ортографија и начин навођења композиција у складу са одговарајућим документима пронађеним у Продукцији грамофонских плоча, осим када је назначено другачије.

Georgu Danga – SÁRBÁ	
Crnačka duhovna – SOON NO WELL BE DONE	
Foster (Berdović/M. Bulovan) – OH! SUSANNA	
Ostali podaci	
Recenzent: Magda Bezdan Ralić Glavni i odgovorni urednik: Stanko Terzić	

Табела 2: Плоча „Академски хор *Бранко Крсмановић*”

	DRAGSTOR OZBILJNE MUZIKE BG 202 I INDEX 202 PREDSTAVLJAJU VAM AKADEMSKI HOR „BRANKO KRSMANOVIĆ” i dirigenta DARINKU MATIĆ-MAROVIĆ	
	Oznaka izdanja 2330059 STEREO SOKOJ	Godina izdanja 1983
	Sadržaj izdanja	
	Kompozicije	Izvođači
A strana	GAUDEAMUS IGITUR	
	CATULLI CARMINA Carl Orff	
	GEOGRAPHICAL FUGE Ernst Toch	
	SVATOVSKJE ŠALJIVKE Radomir Petrović	
	KOLO BOLA Stanko Horvat	
B strana	ANEGDOTE IZ ŽIVOTA HORA	Govori: Nikola Kolja Čajkanović
	I WANNA BE READY (arr. James Miller)	
	IN DAT GREAT GITIN’ UP MORNIN’ (arr. Jester Harrison)	
	AMURSKIE VOLNY (M. Kyuss — S. Popov)	

MISSA CRIOLA Ariel Ramirez	
	AKADEMSKI HOR „BRANKO KRSMANOVIĆ” Dirigent: DARINKA MATIĆ MAROVIĆ As. dirigenta ZORICA MITEV Korepetitor MIRKO LABAN Solisti: JOVO RELJIN, tenor, DRAGOLJUB DIKA ĐORĐEVIĆ, bariton Orkestar: VLADIMIR MARKOVIĆ – gitara, mandolina, DRAGUTIN BALABAN – gitara, NENAD PAVLOVIĆ – gitara, MIRKO LABAN – gitara, IVO BRKOVIĆ – gitara, RODOLJUB STEFANOVIĆ – gitara, RADOVAN JEVTIĆ – kontrabas, MILAN DIMITRIJEVIĆ – udaraljke, DUŠAN LJUBINKOVIĆ – udaraljke, SLOBODAN AĆIMOVIĆ – udaraljke, MILORAD JOVANOVIĆ – udaraljke, MOMČILO VUKOVIĆ – bubnjevi, SVETISLAV MITIĆ – harmonika
Ostali podaci	
Voditelj programa DEJAN ĐUROVIĆ Snimak koncerta održanog na Kolarcu 3. aprila 1983. godine u čast 4. aprila – DANA STUDENATA BEOGRADA Fotosi: MILORAD JOVANOVIĆ BAČKO Fotos na naslovnoj strani: ANGELINA ŠEFIK Dizajn: BOJAN STOJJIČEVIĆ Snimatelji tona: RADOVAN LALA MATIĆ I ING DANICA VELAŠEVIĆ Muzička režija: MILORAD KUZMANOVIĆ Izvršni producent: DEJAN ĐUROVIĆ Recenzent: Aleksandar Pilipenko Glavni i odgovorni urednik: Stanko Terzić	

Табела 3: Двострука плоча „Хор *Иво Лола Рибар*”

	HOR „IVO LOLA RIBAR”	
	Oznaka izdanja 3130088 STEREO SOKOJ	Godina izdanja 1984
	Sadržaj izdanja	
	Kompozicije	Izvođači
Strana 1	Stevan Hristić OPELO (prvi deo)	
Strana 2	Stevan Hristić OPELO (drugi deo)	
	Dmitri Bortnjanski DUHOVNI KONCERT br. 34 DUHOVNI KONCERT br. 27	
Strana 3	Stevan Mokranjac IX RUKOVET „Iz Crne Gore” XI RUKOVET „Iz Stare Srbije” PRIMORSKI NAPJEVI	
Strana 4	Milorad Kuzmanović KOLO QUASI UNA TOCCATA – Trojanac	
	Konstantin Babić DUBROVAČKI TRUMBETARI TRI MADRIGALA – samo malo drukčija	
	Todor Skalovski II RAPSODIJA	
	Radomir Petrović POEMA O LOLI RIBARU	
	HOR Omladinskog kulturno- umetničkog društva IVO LOLA RIBAR Dirigent MILOVAN PANČIĆ	
Ostali podaci		
	Ton-majstor: Ing. Danica Velašević Producent: Milovan Kuzmanović Fotografije u boji: Dragan Filipović Design: Tomislav Martinović Recenzent: Neda Bebler Glavni i odgovorni urednik: Stanko Terzić	

Табела 4: Плоча „Академски камерни хор *Collegium musicum*“

	Akademski kamerni hor COLLEGIUM MUSICUM 1000-ti koncert	
	Oznaka izdanja 2330113 STEREO SOKOJ	Godina izdanja 1984
	Sadržaj izdanja	
	Kompozicije	Izvođači
A strana	Dejan Despić: DVOPEV ZA OBOU I ŽENSKI HOR op. 75	Solista: Dejan Kulenović, oboa
	Aleksandar S. Vujić: TRI PRAZNIČNE PESME za solo tenor, bas i ženski hor	Solisti: Jovo Reljin, tenor, Vukašin Savić, bas
	Stevan St. Mokranjac: TEBE POJEM	
	Pavel Česnokov: KONDAK	Solista: Slobodan Stanković, bariton
		Akademski kamerni hor “Collegium musicum” Dirigent: Darinka Matić-Marović Voditelj Dejan Đurović
B strana	Ivan Matetić-Rongov: ČAĆE MOJ	Solisti: Svetlana Bojčević, sopran, Vera Milčić, sopran
	Toma Prošev: MUSANDRA 2	Solista: Vera Milčić, sopran
	Vlastimir Nikolovski: GURBETČISKA	Solisti: Vera Milčić, sopran, Vukašin Savić, bas
	Radomir Petrović: VAŠAR U TOPOLI	Solisti: Vera Milčić, sopran, Dejan Đurović, bariton, Vukašin Savić, bas
	Vladimir Berdović: DUBROVAČKE KUNDURICE	
	Dušan Kostić: BAČKA POŠALICA	
	Dragutin Gostuški: SCHERZO IN SCH	

		Akademski kamerni hor „Collegium musicum” Dirigent Darinka Matić-Marović Voditelj Dejan Đurović
	Ostali podaci	
	Recenzent Aleksandar Pilipenko Glavni i odgovorni urednik Stanko Terzić	

Табела 5: Касета и плоча „Миса Кристола”

	MISA CRIOLLA Akademski hor <i>Branko Kršmanović</i> Darinka Matić-Marović Dragstor ozbiljne muzike BG 202 Snimak koncerta održanog 3. aprila 1983. godine, KNU, Beograd	
	Oznaka izdanja 530042 STEREO SOKOJ (LP 2330059)	Godina izdanja 1988
	Sadržaj izdanja	
	Kompozicije	Izvođači
Strana 1	GAUDEAMUS IGITUR	
	Carl Orff CATULLI CARMINA (odlomak)	
	Ernst Toch GEOGRAPHICAL FUGE	
	Radomir Petrović SVATOVSKJE ŠALJIVKE	
	Stanko Horvat KOLO BOLA	
Strana 2	ANEGDOTE IZ ŽIVOTA HORA	Govori: Nikola Kolja Čajkanović
	I WANNA BE READY (trad. arr. James Miller)	

IN DAT GREAT GITIN' UP MORNIN' (trad. arr. Jester Harrison)	
A.Kjus – A. Sokolov AMURSKI TALASI	
Ariel Ramirez MISSA CRIOLA	
	Solisti: Jovo Reljin, tenor, Dragoljub Dika Đorđević, bariton Akademski hor BRANKO KRSMANOVIĆ Dirigent: DARINKA MATIĆ MAROVIĆ As. dirigenta Zorica Mitev Korepetitor Mirko Laban
Ostali podaci	
Voditelj programa DEJAN ĐUROVIĆ	

Табела 6: „Драгстор OM 7 – Татјана Шурев, клавири”

	DRAGSTOR OM 7 Recital SATIE CHOPIN DEBUSSY ČAJKOVSKIJ RAHMANINOV Tatjana Šurev, klavir	
	Oznaka izdanja 230383 STEREO SOKOJ	Godina izdanja 1990
	Sadržaj izdanja	
	Kompozicije	Izvođači
Strana 1	Sergei Rahmaninov: Preludijum g-moll Prelude in G-minor	
	Frederic Chopin: Nokturno e-moll op. Nocturne in E-minor Op. Scherzo br. 2 b-moll Scherzo No 2 in B flat minor	
Strana 2	Claude Debussy: Reflets dans l'eau Odblesci u vodi	

Erik Satie: Trois Gnossiennes Nos 1, 2 & 3	
Pjotr Čajkovskij: Dumka	
	Tatjana Šurev, klavir / piano
Ostali podaci	
Ovo izdanje je realizovano u saradnji sa „Dragstorum ozbiljne muzike Beograda 202”	
Ton majstor / Sound Engineer Ing. Danica Velašević Producent / Production Mario Kremzir	
A 1,2 – snimci javnog izvođenja A 1,2 – live recordings Fotografija na naslovnog strani / Front cover photo: Dejan Đurović Design: Zorica Lakić Recenzent: Dejan Đurović Urednik Neda Bebler Direktor - glavni urednik Stanko Terzić	

Табела 7: Компакт диск „75 година Радио Београда”

75 godina Radio Beograda Beograd 202 / Program uživo Studio 6 Radio-Beograda – 24. mart 2004 Dragstor ozbiljne muzike Beograda 202		
Oznaka izdanja PGP-RTS CD 431702 SOKOJ CD2		Godina izdanja 2004
Sadržaj izdanja		
Kompozicije		Izvođači
ŠPICA DRAGSTORA 202		
NAJAVA PROGRAMA		
UVERTIRA OPERE „KARMEN” (G. Bizet)		Simfonijski orkestar RTB Dirigent: Mladen Jagušt
ISTORIЈAT RADIO BEOGRADA		

ODLOMCI IZ OPERA „POKONDIRENA TIKVA” (M. Logar – J. S. Popović – H. Klajn)	Studenti FMU i prof. Zlatan Dorić
KONCERT ZA VIOLINU I ORKESTAR I stav – Allegro moderato (S. Rajčić)	Violina: Tijana Milošević Beogradska filharmonija Dirigent: Angel Šurev
KONCERT „ARANHUEZ” (J. Rodrigo)	Klavir: Ivan Dinić
OPERA „FAUST” – ARIJA MARGARETE (Ch. Gounod)	Sopran: Suzana Šuvaković Savić Klavir: Miodrag Čolaković
OPERA „FEDORA” – ARIJA LORISA (Giordiano)	Tenor: Slavko Nikolić Klavir Miodrag Čolaković
SANTA LUCIA (Cotro)	Sopran: Suzana Šuvaković Savić Mandolina: Petar Golubović Klavir: Miodrag Čolaković
PARLA MI D’AMORE MARIU (Bixio)	Tenor: Slavko Nikolić Mandolina: Petar Golubović Klavir: Miodrag Čolaković
PROLEĆNE VODE (S. Rahmanjinov)	Klavir: Miodrag Čolaković
OPERA „TRAVIJATA” – VINSKA PESMA (G. Verdi)	Sopran: Suzana Šuvaković Savić Tenor: Slavko Nikolić Klavir: Miodrag Čolaković
NA LEPOM PLAVOM DUNAVU (J. Strauss)	Bečka filharmonija Dirigent: Herbert fon Karajan
Ostali podaci	
<p>Autor i voditelj: Dejan Đurović</p> <p>Ton majstor: Aleksandar Vitorović Muzički producent: Zoran Milenković Muzički saradnik: Manja Tisović Organizacija: Jelena Lukovac i Milan Pešaković Tehnička realizacija: Vladan Vuković Muzički urednik Beograda 202: Milenko Prodanović Glavni i odgovorni urednik Beograda 202: Ljubiša Trifunović Urednik izdanja: Aleksandar Pilipenko</p> <p>Direktor i Glavni i odgovorni urednik PGP-RTS: Vladimir Marković</p>	

Табела 8: Касета „Драгстор озбиљне музике Београд 202 18-ти рођендан”

	DRAGSTOR OZBILJNE MUZIKE BEOGRAD 202 18-ti ROĐENDAN	
	Oznaka izdanja AK 530524 SOKOJ	Godina izdanja 1998
	Sadržaj izdanjae	
	Kompozicije	Izvođači
A strana	a) Najava D. Đurović b) Mnogaja ljeta c) M. Tajčević: IV duhovni stih „Vospojte”	
	F. Šubert – Ave Marija	Tenor R. Simić - klavir S. Grujić
	B. Britn – tri božićne pesne	Sopran – A. Šajrer – klavir B. Radovanović
	F. Čilea – Arija Federika iz opera „Arlezijanka”	Tenor R. Simić – klavir M. Kršljanin
	A.Ramirez – Misa Criolla (odlomak na bis)	
B strana	Dve Habanere A.Santacruz – El pescador F. Grau – Mi bella Lola	
	D. Mijo – Skaramuš - Brazilijana	Klavirski duo A. Šandorov i D. Sinadinović
	E. di Kapua – O sole mio	Tenor R. Simić – klavir D. Matić-Marović
	Tri ruske narodne pesme a) Svetli, svetli mesec b) Talasi Amura c) Kaljinka	
		Horovi: “Obilić-Krsmanović”, “Kolegium musicum” Solisti: R. Simić, tenor i V. Andrić, bariton Klavirski duo: A. Šandorov i D. Sinadinović Dirigent: Darinka Matić-Marović

Ostali podaci	
Autor: Dejan Đurović	
Snimljeno na Kolarcu 16. novembra 1998. g.	
Ton-majstori: D. Juhas i Z. Stefanović Glavni i odgovorni urednik: M. Arandelović - Kemiš Urednik umetničke redakcije: L. Habić Direktor PGP-RTS Aleksandar Backović	

Табела 9: Компакт диск „30 година Драгстора озбиљне музике Београда 202”

30 GODINA DRAGSTORA OZBILJNE MUZIKE BEOGRADA 202 Top lista – Mleko i med	
Oznaka izdanja PGP-RTS 432170 SOKOJ	Godina izdanja 2010
Sadržaj izdanja	
Kompozicije	Izvođači
Borisav Radović – Mleko i med	Govori Dejan Đurović
Georges Bizet – „Karmen”, uvertira	SO RTB, dirigent Mladen Jagušt
Tomaso Albinoni – Adagio	Dejan Kulenović, oboa Jasmina Gavrilović, orgulje Zoran Živković, violina Studentski kamerni orkestar, dirigent Stanko Šepić
Giuseppe Verdi – Hor Jevreja iz opere „Nabuko”	Hor i simfonijski orkestar RTB Dirigent Radivoje Spasić
Aleksandar Borodin – Polovecke igre iz opere „Knez Igor”	Hor i SO RTB Dirigent Radivoje Spasić
Enrique Granados – Intermeco iz opere „Goyescas”	Ksenija Janković, violončelo Neda Kecman, klavir

Wolfgang Amadeus Mozart – Divertimento D-dur, Allegro, kv 136	Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran”, dirigent Aleksandar Pavlović
Frederic Chopin – Nokturno F-dur op. 15, br. 1	Konstantin Bogino, klavir
Vincenzo Bellini – Casta Diva iz opere „Norma“	Milka Stojanović, sopran Orkestar beogradske opere, dirigent Bogdan Babić
Ariel Ramirez – Misa Criolla, odlomci	Jovo Reljin, tenor Dragoljub Đorđević, bariton Hor i orkestar AKUD „B. Krsmanović“ Dirigent Darinka Matić-Marović
Johann Strauss – Na lepom plavom Dunavu	Simfonijski orkestar RTB, dirigent Mladen Jagušt
Eric Satie – Gnossienne br. 1	Tatjana Šurev, klavir
Ostali podaci	
CD 430176 iz 1996. godine Autor – Dejan Đurović Ton-majstor – Vladimir Horvatić Urednik izdanja Dragan Ilić Rukovodilac i odgovorni urednik Aleksandar Pilipenko	

Табела 10: Касета и плоча „Топ листа Драгстора ОМ”

	TOP LISTA DRAGSTORA OM	
	Oznaka izdanja 530298 STEREO SOKOJ (2130327)	Godina izdanja 1982
	Sadržaj izdanja	
	Kompozicije	Izvođači
Strana A	G. Bizet – KARMEN, uvertira	Simfonijski orkestar RTB/ Mladen Jagušt
	T. Albinoni – ADAGIO	Tripo Simonuti, violina/ Daniel Kirn, orgulje

Strana B	G. Gershwin – PRELID	Nikola Rackov, klavir
	M. Glinka – RUSLAN I LJUDMILA, uvertira	Simfonijski orkestar RTB/ Mladen Jagušt
	G. Verdi – NABUKO, uvertira	Hor i simfonijski orkestar RTB/Oskar Danon
	St. St. Mokranjac – NJEST SVJAT	Hor RTB / Borivoje Simić
	E. Grieg – PER GINT, Solvejgina pesma	Simfonijski orkestar RTB/ Živojin Zdravković
	P. Sarasate – ROMANSA ANDALUZA	Branko Pajević, violina / Ružica Savić, klavir
	F. Chopin – ETIDA c-moll, op. 25	Igor Lasko, klavir
	A. Borodin – KNEZ IGOR – Polovecke igre	Simfonijski orkestar RTB/ Mladen Jagušt
	Ostali podaci	
	Ideja i realizacija: Dejan Đurović Recenzent: Aleksandar Pilipenko Urednik: Neda Bebler Direktor i Glavni i odgovorni urednik: Stanko Terzić	

Табела 10а: Плоча „Драгстор озбиљне музике” БГ 202

	„Dragstor ozbiljne muzike” BG 202 „Muzika u osam” TV BGD	
	Oznaka izdanja 2130327 STEREO SOKOJ	Godina izdanja 1982
	Sadržaj izdanja	
	Kompozicije	Izvođači
Strana A	Žorž Bize: Uvertira za operu „Karmen”	Simfonijski orkestar Radio televizije Beograd Dirigent: Mladen Jagušt
	Tomazo Albinoni: Adaðo	Tripo Simonuti, violina/ Daniel Kirn, orgulje
	Džordž Geršvin: Prelid	Nikola Rackov, klavir

	Mihail Glinka: Uvertira za operu „Ruslan i Ljudmila”	Simfonijski orkestar Radio televizije Beograd Dirigent: Mladen Jagušt
	Đuzepe Verdi: Hor Jevreja iz opere „Nabuko”	Hor i Simfonijski orkestar Radio televizije Beograd Dirigent: Oskar Danon
Strana B	Stevan St. Mokranjac: Njest Svjat	Hor Radio televizije Beograd Dirigent: Borivoje Simić
	Edvard Grig: „Solvejgina pesma” iz svite „Per Gint”	Simfonijski orkestar Radio televizije Beograd Dirigent: Živojin Zdravković
	Pablo Sarasate – Romansa Andaluza	Branko Pajević, violina / Ružica Savić, klavir
	Frederik Šopen – Etida c-moll, op. 25	Igor Lasko, klavir
	Aleksandar Borodin – „Polovecke igre” iz opere „Knez Igor”	Simfonijski orkestar Radio televizije Beograd Dirigent: Mladen Jagušt
	Ostali podaci	
	Grafičko rešenje Beljinac Ranko Fotografija Šamšalović Dragomir Ideja i realizacija: Dejan Đurović Urednik: Neda Bebler Direktor i Glavni i odgovorni urednik: Stanko Terzić	

Табела 11: Касета и плоча „Топ листа хорова из опера”

	TOP LISTA HOROVA IZ OPERA HOR I SIMFONIJSKI ORKESTAR RTB Dirigent RADIVOJE SPASIĆ Dragstor ozbiljne muzike BG 202	
	Oznaka izdanja 5130107 STEREO SOKOJ (LP 2130505)	Godina izdanja s.a.
	Sadržaj izdanja	
	Kompozicije	Izvođači
Strana A	Jakov Gotovac ERO S ONOG SVIJETA – Završno kolo	

Strana B	Aleksandar Borodin KNEZ IGOR – Polovecke igre	
	Đuzepe Verdi NABUKO – Hor Jevreja	
	Rihard Vagner HOLANĐANIN LUTALICA – Hor prelja	Solista: Aleksandra Ivanović, mecosopran
	Karl Marija Veber ČAROBNI STRELAC – Hor lovaca	
	Kristofor Vilibald Gluk ORFEJ I EURIDIKA – Hor duhova	
	Bedžih Smetana PRODANA NEVESTA – Uvodni hor	
	Volfgang Amadeus Mocart ČAROBNA FRULA – Hor sveštenika	
	Rihard Vagner LOENGRIN – Svadbeni hor	
	Georg Fridrih Hendl MESIJA – Aleluja	
	Ostali podaci	
	Umetnička produkcija Dejan Đurović Ton-majstor Radovan Lala Matić Producent Milovan Kuzmanović Design Bojan Stojičević Recenzent Neda Bebler Direktor i Glavni i odgovorni urednik: Stanko Terzić	

Табела 12: Компакт диск „Топ листа Млеко и мед”

Top lista MLEKO I MED 15 godina DRAGSTORA OZBILJNE MUZIKE BEOGRADA 202		
	Oznaka izdanja 430176 STEREO SOKOJ	Godina izdanja 1995/1996
	Sadržaj izdanja	
	Kompozicije	Izvođači

Borisav Radović: MLEKO I MED	Govori DEJAN ĐUROVIĆ
Georges Bizet: KARMEN, uvertira	Simfonijski orkestar RTB, dirigent Mladen Jaguš
Tomaso Albinoni: ADAGIO	Dejan Kulenović, oboa Jasmina Gavrilović – orgulje Zoran Živković – violina Studentski kamerni orkestar, dirigent Stanko Šepić
Giuseppe Verdi: HOR JEVIJE iz opere „Nabuko”	Hor i simfonijski orkestar RTB Dirigent Radivoje Spasić
Aleksandar Borodin: POLOVECKE IGRE iz opere „Knez Igor”	Hor i simfonijski orkestar RTB Dirigent Radivoje Spasić
Enrique Granados: INTERMECO iz opere „Goyescas”	Ksenija Janković, violončelo Neda Kecman, klavir
Wolfgang Amadeus Mozart: DIVERTIMENTO D-dur, KV 136 Allegro	Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran“, dirigent Aleksandar Pavlović
Frederic Chopin: NOKTURNO F-dur op. 15, br. 1	Konstantin Bogino, klavir
Vincenzo Bellini: CASTA DIVA iz opere „Norma”	Milka Stojanović, sopran Orkestar beogradske opere, dirigent Bogdan Babić
Ariel Ramirez: MISA CRIOLLA, odlomci	Jovo Reljin, tenor Dragoljub Đorđević, bariton Hor i orkestar AKUD „B. Krsmanović“ Dirigent Darinka Matić- Marović
Johann Strauss: NA LEPOM PLAVOM DUNAVU*	
Eric Satie: GNOSSIENNE br. 1	Tatjana Šurev, klavir
Ostali podaci	
<p>*Najbolje izvođenje na osnovu glasova slušalaca Dragstora ozbiljne muzike (greškom DI-DŽEJA izgubljen karton sa imenom izvođača)</p> <p>Autor Dejan Đurović Ton-majstor Vladimir Horvatić Foto: naslovna strana Vesna Pavlović, foto ekipe Nebojša Babić Design Ivan Čulum Urednik Dragan Ilić Direktor i Glavni i odgovorni urednik: Stanko Terzić</p>	

Списак референци:

- Arnautović, Jelena (2012) *Između politike i tržišta: popularna muzika na Radio Beogradu u SFRЈ*. Beograd: Radio-televizija Srbije
- Atali, Žak (2007) *Buka*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Gatalica, Aleksandar (1990) *Deset godina Dragstora ozbiljne muzike*. Beograd: Kolarčev narodni univerzitet, 10. novembar 1990.
- Јакшић, Ђура (1983) „Култура се мора борбеније поставити против свих облика лажне културе и неукуса... – али како?” *Pro musica* 120: 2–3.
- Огњановић, М. (1985) „Драгстор одличне озбиљне музике.” *Политика*, 22. септембар 1985.
- Огњановић, М. (1989) „Отворено првенство у свирању на клавиру.” *Политика*, 3. новембар 1989.
- Попов, И. (1980) „Музика – невоља или срећа.” *Pro musica* 102/103: 34–35.
- С.п. (1982) „Агресивне ЕП поруке.” *Борба*, 28. октобар 1982.
- Станисављевић, З. (2010) „Изневерена очекивања.” *Политика*, 25. новембар 2010.
- Stojković, М. (1990) „Dragstor u Negotinu.” *Informator RTB*, septembar 1990.
- Стошић, Д. (1983) „Од скепсе до поштовања.” *Политика*, 22. мај 1983.
- Veljković B. (1986) „Intervju sa Stankom Terzićem.” *Informator RTB*, oktobar 1986.
- Zlatić, Slavko (1977) „Aktualna pitanja tkzv. masovne muzičke kulture (Širenje muzičke kulture kao zadatak omasovljavanja).” U: *Kongres Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije*. Zagreb, 35–45.

Marija Maglov

Popularisation of classical music on the programmes of Radio Belgrade and the records released by PGP RTSSummary

Between Radio television Belgrade (RTB, later, Radio television of Serbia / RTS) and Production of Gramophone records of Radio television of Belgrade/ Radio television of Serbia (PGP RTB / PGP RTS) there was a close cooperation, because they belonged to the same media company. One of the results of that cooperation was a series of recordings thematically related to some Radio Belgrade shows. These releases are examined in this paper in the context of the problem of popularisation of classical music in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. Based on the information found in the archives of these institutions, this paper deals with the concept of both radio shows and related recordings, with the focus on one particularly popular show – *Classical Music Store*. This show is paradigmatic example of the striving to popularise classical music, which was an important part of socialist cultural policy. The idea of the show, which is still running and also has its TV counterpart, was to present classical music to the broader audience and combine it with formats of contact programme, with guests in studio, phone calls and musical requests by the listeners. Characteristics of the show, such as: presentation of local artists, “going out” of the studio i.e. organising public concerts and top-lists were copied from such popular music formats. The top-lists are the most interesting because of the specific role that top lists play in the media and record industry. By using this concept, the show *Classical Music Store* emphasises market value and the capacity of its concept to attract buyers, which is evident from the fact that the PGP releases of the music played within this show is purchased; moreover, these recordings continue to be released, even when the production of other classical music editions is in serious decline. Thus, it seems that the format of this show, born out of the socialist context were the value of the classical music was educational, was easily adapted to the context of the transition towards a capitalist society, where the ability of a musical product to attract buyers can be regarded as a new value.

Key words: serious music, popular music, Radio Belgrade, PGP RTS, *Classical Music Store*

Срђан Тепарић

Опстанак хора Радио-телевизије Србије у годинама транзиције (2000–2014)

Апстракт

После демократских промена у Србији, очекивало се да ће се и Хор Музичке продукције Радио-телевизије Србије вратити у златно доба свог постојања, прекинуто са почетком ратних дејстава у бившој СФРЈ. Време је показало да се десило управо обрнуто: ансамбл се борио за опстанак, па је чак у неким моментима било забрањено његовим укидањем. Рад ће се бавити анализом следећих активности хора: бројем премијера и извођења дела српских композитора, концертима у току сезона, учешћима на фестивалима, трајним снимцима и компакт диск издањима. Гледајући сваку од ових активности за себе, закључак је да се од свега тога могло остварити много више. Најпре, приметно је да је у току сезона недостајало више концерата вокално-инструменталних дела ораторијумског типа; извођења савремених дела страних и српских композитора била су прилично ретка; исти је случај и са трајним снимцима рађеним за потребе Радио Београда, као и са компакт диск издањима. Учешћа на фестивалима свела су се на неколико главних у земљи (од којих се неки укидају), док гостовања у иностранству, уколико се не рачуна неколико наступа у земљама региона, не постоје. Ансамбл, који би требало да има око шездесет чланова, сведен је мање од четрдесет. И поред ових чињеница, охрабрује податак да је, у последње две сезоне хор, на неколико концерата који ће бити посебно истакнути, успео да оствари значајне извођачке и уметничке домете. Циљ рада је да укаже на неопходност ревитализације ансамбла чији значај је за српску културу и уметност немерљив. Без њега, читав један сегмент српске музике остао би без свог релевантног тумача.

Кључне речи: Радио Београд, Хор, „златни” период постојања, демократске промене, економска транзиција, смањене активности, нови звук, потреба промене начина пословања

Увод

У односу на „златно доба” постојања Хора Радио-телевизије Београд (до краја осамдесетих година XX века), у периоду од 2000. до 2015. године овај ансамбл показује смањење свих сегмената својих активности.¹ Сви ансамбли Музичке продукције Радио-телевизије Србије, па међу њима и Хор, одувек су били главни тумачи савремених дела домаћих аутора, што би и требало да буде примарна функција радијских ансамбала. Број изведених и снимљених дела до деведесетих година прошлог века је импресиван. Од тог времена, осетно почиње да се мења политика рада хора; смањује се број снимака, наступа и турнеја. Са почетком новог миленијума, у свим областима живота, појавила се нада да ће демократске промене у Србији довести до промене културне политике, те да ће, самим тим, и хорски ансамбл доживети ренесансу. Таква радикална промена се, нажалост, није десила; али се некакви позитивни помаци ипак назиру, нарочито у последњих неколико година.

Најпоузданије изворе о раду Хора Радио-телевизије Србије представљају годишњи извештаји Музичке продукције РТС о концертима и снимањима. Захваљујући главном уреднику Музичке продукције, Ирени Савић, као и њеном директору, Бојану Суђићу, омогућен ми је увид у извештаје, што ми је помогло да стекнем слику о раду ансамбла у претходних петнаест година. Такође се захваљујем и некадашњем уреднику Музичке продукције Минти Алексиначком, од кога сам добио доста података.

Идеална клима за рад културних институција била би она у којој интереси друштва са израженим културним потребама не би били угрожени од стране групација моћи, које интерес за опстанак неке институције виде искључиво у финансијској оправданости њеног постојања. Остваривање баланса између различитих друштвених групација подразумева уређену државу, у оквиру које би сложени културни идентитети непрестано били одржавани, уз помоћ прецизно зацртаних стратегија. И поред чињенице да држава Србија не може баш да се похвали добро зацртаним културним стратегијама, захваљујући првенствено људским ресурсима и фонду знања на овим просторима, у овом моменту још увек постоје услови за квалитетнији рад ансамбала као што је Хор Радио телевизије Србије. Државни јавни сервиси у демократским земљама у пракси функционишу на следећи

¹ Национална медијска кућа је 1. јануара 1992. променила име. Тако је и Хор Радио-телевизије Београд, од тог датума, постао Хор Радио-телевизије Србије.

начин, како је то прецизно истакао теоретичар медија Роленд Лоример (Rowland Lorimer):

Srž etike javne korporacije vezuje se za ideal demokratije. Konkretnije, njeno je da obezbeđuje javne usluge, kako korisnicima usluge koja se nudi, tako i stanovništvu u celini. Po takvoj etici, za učinjene usluge katkad se razreže naplata, a katkad se izdaci izmiruju iz opštih državnih prihoda. U drugim, pak, slučajevima, kombinuju se prihod iz opštih preza i novčana obaveza korisnika (Lorimer 1998: 116).

Другим речима, интерес државног сервиса не би требало да се своди само на профит, већ би општи јавни интерес, у који спада и културно просвећивање нације, требало да буде од примарног значаја. Начин пословања и будућег егзистирања државне радио и телевизије није предмет овог рада – проблем функционисања хора Радио-телевизије Србије не лежи толико у томе да ли је медиј у оквиру којег егзистира државни или приватни.² Чини се да би идеалан начин пословања био онај у којем би, захваљујући менаџерским способностима управе, ансамбл у финансијском смислу могао да буде или независан од функционисања остатка институције којој припада, или, још боље, да буде и додатно стимулисан од стране куће којој припада. У сваком случају, хор би у свакој прилици требало да наплаћује своје наступе, а заузврат би постојање на тржишту оправдао квалитетом који несумњиво постоји. Требало би непрестано радити на осмишљавању понуда које би евентуалним спонзорима, осим квалитетних извођења (која су за њих, ипак, у другом плану), донела добру промоцију, док би обе стране имале конкретну корист.

Раздобље транзиције

Снимци, концерти, турнеје

Сви наши велики ансамбли своје су „златне” периоде иживели за време социјализма – када су власти биле заинтересоване за културну политику и промоцију сопствене идеологије, али и саме државе, преко културе и уметности. Стање транзиције, стање је ишчекивања решења статуса државне радио-телевизије. У таквим околностима, хронични недостатак

² Има више начина транзиције државног медија у приватни; најчешће се дешава у виду стварања унакрсног власништва или конгломерата (Лоример 1998: 117–119).

новца и недостатак улагања за сада се још нису показали као пресудни фактор за опстанак Хора. Најочигледнији пример како се недостатак новца одражава на рад ансамбла представља чињеница о прогресивном паду броја запослених. Од 2000. до данашњег дана, од око педесет запослених, тај број је пао на око тридесет и пет. Хор се испомаже хонорарним сарадницима, који су мизерно плаћени, а хонораре добијају нередовно. Плате запослених су веома ниске.

У периоду од 2000. године до данас, променила су се два уредника. На крилима политичких промена, на место уредника хора долази Минта Алексиначки, који замењује дугогодишњег уредника Миомира Гачића. Године 2002. на то место долази Ирина Савић, која је остала уредник до данас. Што се диригената тиче, заоставштина Боривоја Симића, који је био неприкосновени хорски ауторитет од 1953. до одласка у пензију, 1980. године, представљала је неку врсту недостижног идеала (Simić Mitrović 1988). Од његовог времена хор нема шефа-диригента, али се у периоду од 2000. године до данас Бојан Суђић наметнуо као незванични шеф-диригент. Званично, он је шеф-диригент Симфонијског оркестра, али и директор Музичке продукције од 2014. године. После Симићевог одласка у пензију, захтевније музичке подухвате углавном прихватају Младен Јагушт и Владимир Крањчевић. Од 1992. године се у том смислу наметнуо и Бојан Суђић. Затечено стање хорског звука 2000. године, заслуга је ове тројице диригената. Могло би се рећи да, што се извођења хорске музике тиче, они и јесу највећи ауторитети међу диригентима са ових простора. У другом плану, али такође заслужни за звук ансамбла, јесу корепетитори који су дуже радили са хором, а то су Ђорђе Станковић, Небојша Степић и Олга Милићевић.

Од класика српске музике, у периоду од 2000. до 2015. године није снимљено много, иако мора да се нагласи да су дела Корнелија Станковића, Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца у прошлости већ снимљена, нека и по више пута. Тако је од Јосифа Маринковића снимљен хор са клавирском пратњом *Задовољна река*. Од духовне музике српских аутора снимљено је неколико хорова Александра Вујића и *Три духовне песме* Душана Радића. Ту спадају још и *Псалм 139* Минте Алексиначког, а у ширем смислу, у духовне композиције би могле да се сврстају и *Стихира 2* за соло кларинет и хор Александра Обрадовића, као и композиције *Ако неће Господ* Иване Стефановић и *Глас Господњи* Драшка Адића. За сваку похвалу је и снимање појединих композиција Љубице Марић са маргине

њеног стваралаштва: *Три народне песме*, *Туга за Ђевојком*, *Радуј се Васељено*, *Тужбалица* и *Пасторала*. Требало би поменути још и учешће хора у снимању композиције *Симфонија лирика* Душана Радића, као и снимке остварења *Љубавна песма* и *зумба* Димитрија Големовића, *Квинтал* Владимира Тошића и *Colored* Рајка Максимовића. Приметно је да, осим композиције Драшка Ацића (рођ. 1979), није снимљено ниједно хорско остварење неког српског композитора млађе генерације. Што се снимања тиче, најзначајнији подухват током посматраних петнаест година представља издање Продукције грамофонских плоча РТС: компакт диск са делима Марка Тајчевића, снимљен под диригентском палицом Даринком Матић-Маровић и објављен 2004. године. На њему се налазе Тајчевићеве *Додолске песме*, *Комитске песме*, *Три мадригала* и *Четири духовна стиха*.

Међутим, што се концерата српске музике тиче, ситуација је знатно боља и многа од ових извођења имају своје телевизијске записе, те би недостатак студијских снимака могао да се оправда овом чињеницом. Од већих дела изведена су: *Опседнута ведрина* за хор, два клавира и удараљке и *Теле кула* Душана Радића, *Реквијем за Николу Теслу* Ксеније Зечевић, који је издат и на компакт диску, кантата *Јефимија Лазару* Дејана Деспића. Нека од ових дела могла би да постану и део стандардног репертоара Хора Радио телевизије Србије, попут *Пасије Светог кнеза Лазара* Рајка Максимовића. Од афирмисаних савремених композитора изведена су још и дела Иване Стефановић *Антиохијске песме* и *Ако неће Господ*, затим, *Крес* Лудмиле Фрајт, *Сенке снова и мора* Милана Михајловића, *Звона* Александра Дамњановића, ораторијум *Књига о Јову* Југослава Бошњака, *Смарагдна кантата* Светислава Божића, *Задушбине Косова* Ивана Јевтића, Кантата *Србија је ... молитва, тајна, љубав, вера и нада* Вере Миланковић. На Трибини композитора 2006. године изведене су *Три народне песме* Мирјане Живковић, *Der Rauch* Александра Вујића и *Madrigal de la Honte* Срђана Јаћимовића. Одржане су и ауторске вечери посвећене Александру Симићу и Владану Радовановићу. Као што се може приметити, концертно су изведена нека од кључних вокално-инструменталних дела српске музике друге половине XX века. Посебно би требало истаћи ауторско вече Владана Радовановића, који је свој први ауторски концерт доживео тек у 81. години живота. На њему су изведени *Гласови земљана*, а остварена је и премијера композиције *Сидерал* из 2012. године, која је 2014. била награђена Мокрањчевом наградом. Ово закаснило одавање признања пиониру српске авангардне музике свакако треба окарактерисати као веома позитиван гест.

Вокално-инструментална дела ораторијумског типа и композиције *a capella* редовни су део репертоара сваког професионалног хорског ансамбла. Уколико се анализира протекли период, може се приметити да се, у зависности од сезоне, изводило највише шест до седам оваквих композиција, као што је то случај 2007. или 2009. године. С друге стране, у неким сезонама, попут 2003. или 2006. године, изведено је само по једно дело овог типа. Углавном је реч о вокално-инструменталним композицијама стандардног репертоара: то су реквијеми Моцарта (W. A. Mozart), Берлиоза (Hector Berlioz), Брамса (Johannes Brahms), Дворжака (Antonin Dvořák), мисе Хајдна (Joseph Haydn), Моцарта, Гуноа (Charles Gounod), Пучинија (Giacomo Puccini), Брукнера (Anton Bruckner), Хендлов (Georg Friedrich Handel) *Месија* итд. Нека од дела XX века такође су нашла своје место: *Свадба* Стравинског (Игорь Стравинский), *Ратни реквијем* Бритна (Benjamin Britten), *Глориа* Пуланка (Francis Poulenc), *Чичестерски псалми* Бернштајна (Leonard Bernstein). Видан је недостатак дела насталих током друге половине XX века, док савремених дела страних композитора уопште нема. Док су у време Боровоја Симића многа савремена дела извођена одмах после њихових светских премијера, данас је ситуација потпуно другачија, те је од обимнијих дела савремене музике, за све ове године, изведено само једно, *Стикс* Гије Канчелија (Giya Kancheli), заједно са Симфонијским оркестром РТС и под управом Бојана Суђића. Радијски хор је једини ансамбл у Србији који би, на репрезентативан начин, могао да изводи дела овог типа, као и савремену музику уопште. Међутим, оваквих интерпретација готово да није било у протеклих 15 година.

У последње две године, 2013. и 2014., а под руководством Бојана Суђића, одржана су два концерта у Саборној цркви у Београду, у оквиру фестивала *Хорови међу фрескама*, који би могли да говоре о могућој будућности ансамбла. На првом су изведена савремена духовна дела Шниткеа (Alfred Schnittke), Раутавааре (Einojuhani Rautavaara), делови *Литургије на ромском језику* Зорана Мулића, дела Стевана Мокрањца, Марка Тајчевића, Корнелија Станковића, Георгија Свиридова (Георгий Свиридов) и Ивана Илића.³ На другом концерту, годину дана касније, изведена је *Страшна седмица* Стевана Мокрањца.⁴ На оба ова догађаја хор је показао нову врсту израза. Диригент Бојан Суђић је инсистирао на равном тону без вибрата,

³ Реч је о концерту којим је отворен фестивал. Одржан је 24. марта 2013. године.

⁴ Концерт је одржан 13. априла 2014. године.

као и на лакој покретљивости мелодијских деоница. Фактурна слика је била прочишћена, те је укупан звук деловао уобличено до крајњег степена поравнања. Наглашавања текстуалних акцената остварена су упечатљиво, али нису била и превише уздигнута изнад јасно дефинисаних афеката појединачних карактера. Овако дефинисан звук доста се разликује у односу на ранија извођења хора, у којима су диригенти инсистирали на оштрим контрастима и на пуном тону, често оптерећеном вибратором. Управо ова два концерта требало би да буду доказ да, у земљи богате хорске традиције, још увек постоји ансамбл који може да пружи врхунске интерпретације. Стога је улога хора Радио-телевизије Србије и едукативна, јер се управо њихова извођења постављају као стандарди.

Поменути концерти, требало би придодати и извођење *Руковети* Стевана Мокрањца у оквиру фестивала БЕМУС 2014. године, поново под руководством Бојана Суђића и са постављеним звуком који је био на линији поменута два концерта.⁵ Јасна дикција, чиста фактурна слика и јасни контрасти између нумера, све то представља новину у односу на антологијска извођења Боривоја Симића и Младена Јагушта.

Значајнијих турнеја хора у периоду о којем је реч готово да није ни било.⁶ Оно што би свакако требало заобићи у раду ансамбла јесте учествовање у естрадним догађајима, попут снимања песме и видео спота *Под златним сунцем Србије* Александре Слађане Милошевић (2004), или снимања песме *Молитва* Марије Шерифовић за потребе такмичења *Песма Евровизије* (2007). Учешће на концерту француске певачице Еме Шаплин (*Emma Sharplin*), која је најављена као велика звезда, претворило се у параду кича у којој је, на отужан и баналан начин, оживљена атмосфера римског Виминацијума.⁷ Манифестације попут наведених ансамблу не доносе никакву корист, па ни материјалну.

⁵ Концерт је одржан 30. октобра 2014. године.

⁶ Између 2000. и 2003. хор је наступао у Македонији, Италији и Немачкој. После тога, вредније помена је једино извођење *Литургије св. Јована Златоустог* Стевана Мокрањца у Загребу 2012. године. Бројни су били наступи по градовима Србије, у којима је углавном извођена музика Мокрањца, што представља врло позитиван гест. У том смислу, требало би поменути и турнеју по Црној Гори 2011. године, на којој је изведена *Литургија* Сергеја Рахмањинова.

⁷ Концерт је одржан 30. августа 2008. године.

Закључна разматрања

Гледајући сваку од наведених активности хора за себе, могуће је доћи до следећих закључака. Током посматраних сезона, недостајало је више концерата вокално-инструменталних дела ораторијумског типа; извођења нових дела српских композитора била су прилично ретка; иностраних савремених композитора на концертним подијумима готово да није ни било; исти је случај са трајним снимцима рађеним за потребе Радио Београда, као и са компакт диск издањима. Учешћа на фестивалима свела су се на неколико главних у земљи, док гостовања у иностранству, уколико се не рачуна неколико наступа у земљама региона, не постоје.

Да би се ови недостаци исправили, потребно је, најпре, инсистирати на повећању броја запослених хорских певача, чиме би се омогућило покривање ширег музичког репертоара, дела написаних у распону од средњег века до данас. Репертоар би требало креирати на начин по којем би, без изузетка, ансамбл наступио једном месечно. При том би требало да се води рачуна о равномерном распореду композиција, те би програми сезона обухватили стандардни вокално-инструментални репертоар, затим, мадригалску и хорску музику ренесансе и барока, класике српске музике, савремену српску и страну продукцију. Посебно би требало инсистирати на редовнијим извођењима савремене музике и на тај начин се укључити у светске токове. Снимања и честа јавна извођења савремене српске музике требало би да постану сврха постојања овог ансамбла. Нека од вокално-инструменталних дела српске музике могла би да постану стандардни део репертоара и да се изводе чешће; као што је неколико година заредом извођена кантата *Carmina Burana* Карла Орфа (Karl Orff), могла би да буду извођена и на тај начин популарисана дела Рајка Максимовића, Дејана Деспића или Душана Радића. Учешћа на страначким скуповима, концертима естрадних звезда и, уопште, на свим манифестацијама које излазе из домена стандардног репертоара, требало би наплаћивати. За учешће на турнејама по Србији, могли би да се обезбеде спонзори и да се сви трошкови покрију кроз фондове за које би се изборио менаџер хора. Као што наводи Франсоа Колбер (François Colbert):

Pozivi upućeni eventualnim sponzorima moraju ne samo da vode računa o potrebama sponzora, već i da naglase koje bi to prednosti imalo za njega. Da bi u tome uspeeli, odgovorni za nalaženje sponzora apsolutno moraju: 1. da razmišljaju kao marketinški stručnjaci. Važno je da odrede

adute kulturne ili umetničke organizacije koji mogu biti komercijalizovani, što može da bude ime, zajednica, opšta poznatost organizacije, njenih programa i uprave; 2. da se što bolje informišu o kompanijama kojima žele da se obrate, pregledanjem poslovne štampe i godišnjih izveštaja tih kompanija i da analiziraju njihova oglašavanja i promocije; 3. pre obraćanja nekoj kompaniji za sponzorstvo, treba da pokušaju da odrede njihovo ciljno tržište; 4. da u svojoj ponudi uzmu u obzir potrebe mogućeg sponzora. Menadžeri moraju da ubede kompanije da će partnerstvo sa njihovom organizacijom biti isplativo za obe strane: organizacija će dobiti finansijsku podršku, a kompanija-sponzor bolju prodaju svojih proizvoda ili usluga; 5. da otkriju ko odlučuje u kompaniji kojoj se obraćaju. U slučaju sponzorstva ili marketinga u humanitarne svrhe, osoba kojoj treba prići nije predsednik fondacije (ako postoji); najčešće je to rukovodilac marketinga ili prodaje” (Kolber 2010: 246–247).

Колбер такође истиче да добар предлог мора да понуди „dugoročne promotivne koristi”, али и да „omogućiti sponzoru stvaranje saveza koji će mu obezbediti resurse kojima drugačije ne bi mogao da pristupi” (Ibid.) – у овом случају, наступ нашег најбољег хорског ансамбла. Истовремено, од тога би користи имала и шира публика.

Нужно би било организовати и конкурс за најбољу хорску композицију коју би бирала анонимна комисија. Тако би домаћи композитори били подстакнути да компоњују хорска дела, а уједно би се омогућио и даљи опстанак жанра хорске музике на много вишем нивоу него што је то данас. Пракса би могла да постане и извођење и снимање најбољих хорских композиција студената композиције. Управа Музичке продукције требало би да буде састављена од способних, музички образованих људи са менаџерским способностима. Годишњи извештаји по сезонама, са евиденцијама о свим концертима, требало би да се нађу на сајту Радио-телевизије Србије, са увек доступном архивом критика, одзива и рецензија о наступима. Управа Музичке продукције и ПГП РТБ требало би да се повежу са страним издавачима. Фонотека Радио Београда поседује велики број веома квалитетних снимака хора и симфонијског оркестра Радио-телевизије Србије који би, у сарадњи са специјализованим издавачким кућама (као што је, рецимо, *Naħos* и њене подружнице) могли да објаве постојеће и будуће снимке. Невероватан је податак да од 1967. године, када је дискографска кућа *Philips* објавила извођење кантате *Catulli Carmina* Карла Орфа, Хор Радио-телевизије Србије није остварио званичну звучну

промоцију у иностранству. Посебну едицију требало би посветити старим снимцима и диригентима који су у постојању хора оставили несумњив траг, а идеално би било када би сви снимци из фонотеке Радио Београда били објављени.

Заиста су бројни начини да се из стања борбе за опстанак коначно пређе у стабилније стање креативности и развоја нових идеја, које би водиле ка промоцији српске музике и културе. Никома у досадашњим владајућим структурама до сада није било стало да Хор Радио-телевизије Србије подигне на виши ниво. За разлику од неких других уметничких ансамбала у Србији, Хор још увек поседује потенцијал, који би уз доста рада могао да га претвори у један од водећих професионалних европских хорских ансамбала. Пробој ка расположивим фондовима Европске уније, учешће у светским хорским асоцијацијама, добијање лиценци различитих европских удружења, маркетинг, умрежавање и партнерство, свођење компликованог система управљања на једног способног човека-менаџера, основни су предуслови за даље успешно пословање ове истинске институције српске музике.

Списак референци

Kolber, Fransoa (2010) *Marketing u kulturi i umetnosti*. Prev. Jelena Tomašević. Beograd: Clio.

Lorimer, Rolend (1998) *Masovne komunikacije*. Prev. Zorica Babić. Beograd: Clio.

Simić Mitrović, Darinka (1988) *Da capo all' infinito. Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Beograd: Radio Beograd.

Архивски извори

Документација Хора Радио-телевизије Србије

Srđan Teparić

The survival of the Chorus of the Radio-Television of Serbia during the years of transition (2000–2014)Summary

Until the 1990s, and especially during the period of artistic leadership of the conductor Borivoje Simić (1953–1980), the Chorus of the Radio-Television of Serbia was a respectable ensemble that achieved success throughout Europe. In the 1980s the conductors Mladen Juguš and Vladimir Kranjčević gave many successful concerts and tours, while the last two decades were marked by the leadership of the conductor Bojan Sudić. Until the 1990s the number of performed and recorded works was impressive. However, from that point onwards, the working politics of the chorus changed significantly; the number of recordings, performances and tours decreased drastically. After the democratic changes in 2000 there was a hope that this ensemble would undergo a major transformation; however, these did not materialise. In the past fifteen years i.e. since the onset of the economic transition, the large-scale vocal-instrumental works such as oratorios were rarely performed; the works of Serbian composers almost disappeared from their concert programmes, and the performances of the works by contemporary international composers almost did not happen. The number of permanent recordings made for Radio Belgrade and compact disc releases also diminished. The choir took part in a few festivals in Serbia, while guest performances were rare, except for a few concerts held in the former-Yugoslav region. But in a couple of concerts staged in 2013 and 2014 and conducted by Bojan Sudić, the choir demonstrated a new and improved sound and showed that it still had a potential that could turn it into one of the most important professional ensembles in Europe. Hence in this text I propose some ideas for the future growth of the ensemble. The most important thing would be to increase the number of employees and hire a team of competent and musically educated people with strong managerial skills, who would take over the management of this institution and secure some international grants and sponsorship deals.

Key words: Radio Belgrade Chorus, the „golden” era, democratic overturn, economic transition, diminished activity, new sound, new business model

Радио у ХХІ веку

Ивана Ерцеговац

Радио као интегрисани део Интернета

Нови живот са глобалном слушаношћу

Апстракт

Иако се сматра да је радио медиј који изумире, не може се превидети чињеница да је снага овог медија, у неким сегментима свакодневног живота, и даље на сасвим задовољавајућем нивоу. Истраживања показују да, у односу на иначе доминантнији електронски масовни медиј – телевизију, у одређеном делу дана, као и у неким околностима (у колима, у шетњи, на послу и сл.) радио чак има одређену предност. Посматрајући на оптимистичан начин такву ситуацију, те у складу са технолошким напретком, може се препознати и извесна могућност реинкарнације и ревитализације радијских формата кроз нов медиј, односно интернет. Имајући у виду да интернет, као нов и техничко-технолошки моћнији медиј, „усисава” све остале, те да радио не представља више (као ни остали класични медији) неку врсту *stand alone* пројекта, отварају се неке нове, нарочите предности да радио, као интегрисани део новог комуникационог канала, функционише у нешто бољим условима него што то тренутно чини. Бројне светске, али и домаће радио станице препознају интернет као унапређени начин пласирања радио програма, те се на својим веб страницама препуштају тзв. *live stream* емитовању.

У раду се даје посебан осврт на техничке, технолошке, али и законске и финансијске могућности у којима нова врста радија може функционисати. Такође, разматра се и значај националних, регионалних и локалних фреквенција у односу на глобални спектар који пружа светска мрежа.

Кључне речи: радио, интернет, глобални медиј, фреквенције, рејтинг, слушаност, оглашавање

Увод

Пре скоро читавих стотину година, прецизније, новембра 1920. године, емитовањем првог програма на таласима радио станице КДКА у Сједињеним Америчким Државама, означен је почетак нове ере (Šingler i Viringa 2000: 27), а читав низ открића и патената, који је претходио овом чину, допринео је да у Питсбургу отпочне доба електронских медија масовног комуницирања, који ће у многоне променити свет. Загазивши сада већ дубоко у другу деценију новог миленијума, не може се рећи да не постоји свест о нивоу техничко-технолошког развоја на којем се савремена цивилизација налази, а који је започео управо захваљујући појави радија, као и о утицају који у садашњем тренутку мас-медији имају.

Иако је, у неку руку, радио као медиј масовног комуницирања одавно „превазиђен” појавом других, технолошки напреднијих медија, чини се да је, ипак, и најиздржљивији облик преношења порука у овом моделу комуницирања. За разлику од VHS и филмске траке, па чак и компакт-дискова, који одавно већ нису у употреби, или се све ређе користе, радио и даље егзистира у готово непромењеном облику. Без обзира на чињеницу да пренос сигнала прелази са аналогног на дигитални, као и да је опрема модернија и више није толико гломазна, систем емитовања и рецепције и начин на који обичан слушаца доживљава овај медиј практично се није мењао готово читав један век (Ерцеговац, Средојевић 2014). Главни разлог за опстанак и успех радија је његова особина „секундарног медија”, односно, чињеница да је свеприсутан (Spaić 2009: 6). Ово, заправо, значи да је човек у стању да обавља мноштво других радњи док слуша радио. За разлику од других медија масовног комуницирања, радио не захтева да му се посвети потпуна пажња. Радио се слуша у току вожње, кувања, обедовања, рекреације и сл. Како истиче Небојша Спаић:

Mnogi pogrešno misle da je ova odlika radija – njegova mana. Ona to jeste, ako se program pravi prenebegavajući tu osobinu. Ako se ona, pak, poštuje – može se iskoristiti i pretvoriti u njegovu najvažniju vrlinu [...] To pravilo, pravilo nenerviranja slušalaca, možda je jedno od najvažnijih pravila za radio program. Radio je, potom, najbrži. Opet, ne iz tehnoloških razloga – sada i televizija lako i brzo emituje sa mesta događaja. Primer medijske brzine novih tehnologija su snimci koji su pravljени апаратима са мобилних телефона и окачени на интернет или достављени TV станицама, после терористичког напада у Лондону јула 2005. Радио је, међутим, и даље најбржи, јер – слушаоци га могу слушати кад год се догађај

odvija, a ne kada je zgodno vreme za sedanje pred televizor ili za tastaturu (Spaić, 2009: 6).

Гледајући локално, за радио се може рећи и да је један од ретких мас-медија са чијим су карактеристикама грађани Србије могли да се упознају недуго након светске премијере. У почетку је развој мреже радио станица био дуготрајан и спор, али данас у нашој земљи има преко 320 радио станица са различитим дозволама за емитовање програма¹ (Ерцеговац, Средојевић 2014).

Захваљујући својим специфичностима, али, како би неки аутори рекли, и „манама”, овај мас-медиј је увек проналазио своје место у свакодневном животу. Временом је на сцену ступила и телевизија, па затим и интернет; међутим, досад ниједан нови медиј, својом појавом и развојем, није у потпуности уклонио претходни, премда га је донекле потиснуо са позорнице.

Радио кроз Интернет

Данас се, не без разлога, сматра да је радио медиј који изумире, али се и даље не може превидети чињеница да је снага овог медија, у неким сегментима свакодневног живота, на сасвим задовољавајућем нивоу. Тако се, на пример, још увек истиче да је радио незаменљиви сапутник у току вожње (у колима) или у превозу. Често се у градском превозу могу видети (нарочито) млађи људи са слушалицама на ушима, а истраживање показује да радио ипак и даље односи превагу у односу на *mp3* плејер, односно својеручно „спаковане” плеј листе на неком уређају.

Посматрајући на оптимистичан начин такву ситуацију, те у складу са технолошким напретком, може се препознати и извесна могућност реинкарнације и ревитализације радијских формата кроз нов медиј, односно интернет. Имајући у виду да интернет, као нов и техничко-технолошки моћнији медиј, „усисава” све остале, те да радио не представља више (као ни остали класични медији) неку врсту *stand alone* пројекта, отварају се неке нове, нарочите предности да радио као интегрисани део новог комуникационог канала функционише у нешто бољим условима него што то тренутно чини. Бројне светске, али и домаће радио станице препознају интернет као унапређени начин пласирања радио програма, те се на

¹ Податак преузет са вебсајте Републичке радиодифузне агенције (РРА), http://www.rra.org.rs/pages/browse_permits/cirilica

својим веб страницама препуштају тзв. *live stream* емитовању; а неки теоретичари, међу којима је и Лев Манович, говоре да су нови медији, тиме и интернет, у ствари метамедији или постмедији, с обзиром на то да реферишу на, условно речено, старе медије. Манович с тим у вези конкретно каже да се „авангарда нових медија [...] више не бави посматрањем и репрезентовањем света на нови начин, већ новим начинима приступања и коришћења претходно акумулираних медија” (Manović 2001: 74).

С друге стране, посматрајући информативну функцију свих медија масовног комуницирања, препознају се одређене тенденције урушавања разних професија, које су везане за професионално комуницирање,² па тако и сврхе постојања самих мас-медија. У историји ове делатности човечанство се сусретало са бројним покушајима гушења слободе изражавања од, у почетку бруталне цензуре, до лукавих и софистицираних манипулативних техника које се данас користе. Историјски гледано, различите центре моћи, којма је у мањој или већој мери полазило за руком да контролишу медије масовног комуницирања, теорија је одавно поделила на политичку и економску сферу, али никада није успела да понуди конкретно решење, у којем би медији могли да се ослободе таквих утицаја. Урушавањем државних система, нарочито у транзиционим земљама, међу којима се налазе и земље из нашег региона, отвара се простор и за урушавање медија масовног комуницирања. Последица нестабилних система и државних институција у њима јесте и дестабилизован економски положај медија, те се на тај начин ствара њихова финансијска зависност, што даље резултује постојањем великог броја телевизијских и радио станица с некавалитетном продукцијом, таблоидном програмском концепцијом и на крају, аутоцензуром, као својеврсним видовима дезавуисања истине, управо за рачун поменутих центара моћи. Штампани медији такође не заостају у овој декаденцији, те се може рећи да је прича о смрти независног новинарства и мас-медија уопште у традиционалним оквирима на тај начин заокружена.

Класични медији све више представљају веома скуп огласни простор у којем се великим компанијама, захваљујући одређеним медијским садржајима, сервира сегментирана и спремна потребна циљна група у виду мас-медијске публике, односно корисника тих медијских садржаја. Наравно,

² Под називом *професионални комуникатор* сврставају се све делатности везане за мас-медије (новинари, уредници, сниматељи, музички уредници, монтажери итд.)

огласна секунда или центиметар су неодвојиви сегмент функционисања било којег медија, али директна веза између оглашивача и понуђача огласног простора ствара и својеврсну економску зависност медија у односу на компанију која се оглашава (Ерцеговац 2014а: 438–439).

С друге стране, законски оквири којима се на одређени начин ограничава делатност електронских и штампаних медија ствара, додуше мање видљиву у односу на економски притисак, зависну везу и са политичким чиниоцима једне државе. Наиме, држава сматра да је њен задатак да контролише „механизме информисања које у очима свих представљају кључ демократије. Тако у име информисаности владајући ставови и преовлађујућа излагања отварају врата дезинформацији” (Bal 1997: 114).

С треће стране, општа нетранспарентност власничке структуре медијских организација, услед које је могућ пласман жељених (дез)информација, грађане као кориснике медија поставља у прилично незавидан положај када је информисаност о догађајима и појавама од општег значаја у питању. Такође, још један од основних проблема лежи и у чињеници да новинарство, али и други медијски послови, никада нису досегли друштвени статус струке, будући да је могуће бавити се овим професијама без институционалног стручног образовања и формалне друштвене потврде стручне компетентности медијских радника (Милетић и Милетић 2012: 224).

Интернет, као нови медиј за масовно, али и свако друго комуницирање, своју предност у односу на остале, класичне проналази понајвише у брзини и доступности. Интернет портали, друштвене мреже и остале комуникационе платформе у виртуелном свету, управо у том домену достижу врхунац своје сврсисходности, јер омогућавају тренутну информисаност и зближавање, које физички, иначе, није могуће.

Када је радио у питању, интернет, дакле, представља идеалну платформу за, као што је већ речено, реинкарнацију већ познатих формата. Захваљујући све већој и бољој доступности глобалне мреже, као и сличностима које повезују ова два медија, од којих је на првом месту интерактивност с корисницима, односно слушаоцима, шансе за развој радија на интернету постају све веће и уочљивије. Интернет, као вид комуникационе инфраструктуре, али такође и у смислу садржаја, представља појаву која се шири и развија готово невероватном брзином. Ако се изузме развој ARPANET мреже крајем седамдесетих година XX века, којој је, у то време, приступао ограничен број организација, те се посматра само комерци-

јална употреба интернета као светски отворене мреже (што се догађа од краја осамдесетих година прошлог века), за неких 25 година пређен је далек пут, од *dial-up* система до широкопојасног приступа глобалној мрежи. Наиме, процес комерцијализације употребе интернета у потпуности је довршен тек 1995. године, те такав прогрес представља најбржи развој у технолошкој историји. Овој тврдњи, између осталог, у прилог говори и податак да у Србији, која свакако није у врху лествице по технолошком развоју, 2014. године 62,8% домаћинстава поседује интернет прикључак, а да већ 55,1% укупног броја домаћинстава поседује неку врсту (DSL, кабловски интернет или неку другу технологију) приступа широкопојасном интернету.³ У Сједињеним Америчким Државама у 2012. години 65% домаћинстава имало је приступ широкопојасном интернету, док се *dial-up* конекције „држи” свега 3% домаћинстава.⁴ Интернет данас представља јединствену универзалну платформу, која користи исте стандарде у свим земљама, тако да сваки корисник може да комуницира са било којим другим корисником на планети на начине који су пре само десетак година били готово незамисливи (Ерцеговац 2014б).

Говорећи о притисцима које медијски радници у класичним медијима трпе, за интернет се може рећи да и даље нуди многобројна решења и могућности управо на пољу независности, мада се чини се да је тај потенцијал ипак недовољно коришћен. Наиме, онлајн медији, као модерни технолошки производ глобалног медија какав је светска виртуелна мрежа, свакако могу бити примењени и доступни свуда и свима, а ипак су, нарочито у региону, веома мало коришћени у те сврхе. Наиме, виртуелни простор, који се данас назива интернет, своју предност проналази у разноврсности коју нуди и могућности да се један догађај проматра са различитих страна и из другачијих углова. Ипак, упркос тој чињеници, на домаћем сајбер терену највећи број интернет гласила заправо је везан за неки тип класичног медија и служи као „тизер” или допуна свом електронском, односно штампаном издању. Уређивачка политика таквих гласила нимало се не разликује, нити има било какву аутономију, у односу на „матичну” редакцију (Ерцеговац 2014б). У земљама у којима је присутан

³ Податак Републичког завода за статистику: webzrzs.stat.gov.rs/WebSite/Public/PageView.aspx?pKey=204

⁴ Pew Research Center: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2013/08/21/3-of-americans-use-dial-up-at-home/>

већи број независних портала, истраживања показују да се поверење корисника гради управо на поузданости, правремености и одсуству пристрасности у извештавању (Jones 2015).

Интернет из угла журналистике

Платформа за масовно комуницирање

Креирати медијски садржај данас је једноставније него било кад у историји комуницирања. Уз помоћ интернета, пласирање порука које су део тог садржаја такође је постало више него једноставно. Поред тога, мултимедијалност, односно свеобухватност (текст, видео и аудио запис) коју Мрежа као медиј нуди, интернету даје невероватну предност над свим другим медијима за масовно комуницирање. Међутим, иако су установљени одређени стандарди, преовладавајуће је мишљење да на интернету не важе никаква правила, те да, уколико посматрамо било који облик професионалног комуницирања, које се као делатност спроводи и у традиционалним и у онлајн медијима, објективно извештавање у том смислу је скоро у потпуности нестало (Ерцеговац 2014б). Песимисти, попут Сандре Мимс Роу (Sandra Mims Rowe), некадашње уреднице портландског листа *Oregonian*, тврде да се појавом интернета отвара могућност да свако ко има модем и интернет конекцију може бити новинар, те да нови медиј неће прихватити старе стандарде. Роу тврди да интернет више цени брзину и сензацију од тачности (Rowe 1998). Овакав негативан став се такође може применити и на друге облике медијског пословања, па се тако може рећи да се свако ко уме да направи „плеј-листу” може називати музичким уредником. Међутим, насупрот таквом уверењу, интернет својом ширином и доступношћу управо на пољу професионализма нуди неслућене могућности. Програми у којима је махом заступљена комерцијална музика, у пакету са сензацијом, која се замењује за суштинску вест, концепције су које се данас најчешће срећу у етру.

Гледајући доминантну професију – журналистику, примећује се следеће. Трендови на тржишту у којем учествују традиционални медији, а на којима доминирају производи попут оних који се зову „новина”, односно „тираж” или „гледаност” и „вест”, као да журнализам враћају два века уназад, када су за добру причу била дозвољена сва средства, јер је нажалост, борба за демократичност и објективност „седме силе” изгубљена спрема финансијских интереса. У страху од непродатог огласног

центиметра или секунде, односно, пажње читалаца и публике, сведоци смо да су новине данас препуне сензационализма, површности и непроверених информација. „Мазање очију” јавности због недостатка правих вести, или жеље да се оне избегну, резултује смањеним тиражима у штампаним медијима и опадањем гледаности, односно слушаности у електронским. Укупни резултат и у једним и у другим своди се на неповерење рецепијената, када су класични медији, односно радио, телевизија и штампа у питању (Каваја 2011; Wise 2012). Француски теоретичар Волков (Vladimir Volkoff) истиче да чињеница није информација, већ да она то постаје када је информатор пренесе ономе ко се информише, као и да информација никада не садржи стопроцентну истину (Волков 2002: 17–18). Као и многи други теоретичари, он сматра да сваку информацију која претендује да буде објективна треба посматрати с подозрењем (Ibid.: 18); с тим у вези, треба рећи да виртуелни простор који данас називамо интернетом своју предност проналази у разноврсности коју нуди и могућности да се један догађај проматра са различитих страна и из других углова.

Као простор који се теже контролише у систему утицаја, поред слободе, интернет нуди и брзину као још једну предност над класичним медијима; међутим, управо се, како неки теоретичари тврде, у том чиниоцу крије и најслабија тачка потенцијалних онлајн информативних портала. Наиме, ритмови природе којима се човек некада руководио, замењени су ритмовима технологије, јер данас, управо захваљујући развоју информационих технологија, а посебно интернета, време, како примећује и антрополог Томас Хилан Ериксен (Thomas Hylland Eriksen), посматрано као начин стварања растојања и близине, више не постоји. Он подсећа на закључак француског теоретичара брзине Пола Вирилија (Paul Virilio) који каже да, у времену интернета, „живимо у времену без кашњења” (Eriksen 2003: 76). Ериксен наводи да глобалне телекомуникације, засноване на истовремености, стварају другачије оквирне услове људског постојања, више него све раније технологије, али да се електронска револуција мора посматрати као непосредан продужетак ранијих иновација. Историјско-технолошки след, од индустријске револуције до данашњих дана, неминовно је водио убрзању и парадоксу да човек данас функционише у служби технологије и њеног даљег развоја (Ерцеговац 2014б: 280).

Ричард Крејг тврди да већина аналитичара сматра да је брзина, односно, брзоплетост једина права претња онлајн новинарству и истиче да је притисак да се добро припремљене приче представе одмах, заправо

сажет у изразу „буди први, али уради то добро” (Крејг 2010: 348). Он даље каже да чињеница да се у онлајн издањима грешке могу брзо исправљати, чак и у већ објављеном тексту, у ствари представља завођење публике претходно објављеним грешкама. Ова врста погрешке, нажалост, никако није ексклузивитет најмлађег медија масовног комуницирања, те се може рећи да је брзина у модерном новинарству у потпуности заменила појам „правовремено” (Ерцеговац 2014б: 280).

Поред брзине која се (у виду брзоплетости) јавља као главна претња онлајн новинарства, евентуална опасност која би могла да угрози онлајн информативну заједницу јесте и активност новинара на друштвеним мрежама. Наиме, у дигиталном времену, понашање и деловање нарочито је приметно у сфери онлајн друштвених мрежа, а присуство новинара на таквим виртуелним платформама представља предмет вишеструког промишљања. С једне стране, новинара треба посматрати као субјект тј. као директног учесника у виртуелној друштвеној заједници, па начин на који се опходи према другим корисницима, странице које посећује и фаворизује, коментари које даје, као и „статусе” које поставља, треба сагледавати из угла новинара-корисника, тј. активног учесника, док је, с друге стране, он и посматрач таквог вида живота. Новинар, у првом случају има улогу јавне личности, чија не само исказана јавна реч, већ и свака друга акција има своју тежину, те новинар сноси одговорност за сваку активност на било којој друштвеној мрежи. У другом случају, новинар црпи велики број информација управо са ових платформи. „Пратећи” јавне и друге личности, као и организације, у могућности је да надгледа велики број догађаја, практично из своје канцеларије тј. са свог рачунара или мобилног уређаја (Ерцеговац 2014а: 450). Улога новинара-извештача се на овај начин значајно изменила, а удобност коју овакав вид новинарства пружа, може понекад имати високу цену, уколико би се новинар ослонио на друштвене мреже као једини или главни извор информација. Грешке до којих се на овај начин долази могу се предупредити јасном уређивачком политиком, као и низом правила саме редакције, који би се односили на овај проблем. У сваком случају, не треба заборавити „златно” правило традиционалног новинарства које налаже да сваку информацију треба проверити из најмање два извора (Ерцеговац 2014б: 281).

Јавно информисање, као основна друштвена функција новинара, појавом интернета умногоме је олакшано. У време када је интернет почео да се развија првенствено као глобални медиј масовног комуницирања, али и

канал за дистрибуцију информација, „изгледало је да ће број оних који нуде информације бити бесконачан. Међутим, иако је приступ Мрежи слободан и свако може да пласира своје информације, ипак број тзв. комерцијалних текстова и званично нуђених вести остаје ограничен” (Rus-Mol i Zagorac Keršer 2005: 159), те су читаоци, односно корисници већ у могућности да „филтрирају” и креирају мишљење о одређеним порталима. Тако се поверење и кредибилитет гради правовременим, актуелним и објективним извештавањем, а углед стиче и изван интернета. Будући да „дуже од пола века, негодовање интелектуалаца свих категорија, упућено радију и телевизији, а још чешће онима које жигошу именом мас-медија, представља једну од омиљених делатности данашњих демократија” (Бал 1997: 109), може се рећи да интернет, као сасвим нови медиј, пружа још једну шансу новинарству и другим професионалним комуникаторима, као независној професији (Ерцеговац 2014б: 281).

На вебсајту *European Journalism Observatory*,⁵ у тексту „Онлајн медији – шанса за независно новинарство”, истиче се да постоје многобројни проблеми у традиционалним медијима, од политичких притисака и све интензивнијег утицаја економских центара моћи, до све тежих услова рада и финансијске ситуације у којој се налазе медијски радници, који све више приморавају медијске професионалце да трагају за новим моделима пословања како би опстали у медијској сфери. У тексту се даље говори да је као одговор на наведене изазове, у САД је још пре неколико година почео да се развија концепт „предузетничког новинарства” (*entrepreneurial journalism*), који је, међутим, још недовољно познат у домаћој јавности, јер је тек крајем октобра 2013. одржан први (и, колико је познато, једини) семинар на ову тему. Семинар је окупио новинаре из Југоисточне Европе, који су током три радна дана учили како да самостално покрену своје медијске пројекте на интернету, као и да обезбеде њихову финансијску одрживост.

Ова нова врста предузетништва подразумева развој, односно еволуцију свих „традиционалних” формата на новој платформи, односно интернету. Уз развој таргетираног маркетинга и ротирајућих огласа (*pay per click*, *CRM* и других система), будућност интернетских гласила је сасвим реална и извесна што се тиче опстанка⁶.

⁵ rs.ejo-online.eu

⁶ Више о финансијској одрживости онлајн медија у: Ерцеговац 2014а.

Поред политичких и економских притисака, о којима је већ било речи, за медијску (не)разноврсност посебну одговорност сноси држава, односно законски оквири у којима она делује, када је у питању оснивање нових медијских организација. Наиме, за покретање електронских медија попут телевизијске или радио станице, између осталог, потребне су и дозволе државних органа. Републичка радиодифузна агенција и РАТЕЛ издају лиценце за чије су добијање предвиђене изузетно високе административне таксе, које прилично увећавају трошкове. С друге стране, за покретање портала потребно је закупити домен код неког од расположивих интернет провајдера и простор на серверу. Предност виртуелних медија у односу на класичне и њихове зависности од установа попут РРА и РАТЕЛ-а, такође је и у контроли коју ови органи могу да спроводе, што опет, нарочито у земљама региона које су углавном државе у транзицији са недовољно развијеним и нестабилним институцијама, могу на неки начин бити схваћени и као органи контроле и цензуре. С друге стране, позитивни правни прописи који на индиректан начин утичу на уређивање медијске сфере у оквиру једне државе, као што је право интелектуале својине и други, не излазе из ових оквира и применљиви су и у сајбер простору.

Истраживање: будућност Радија на Интернету

Како је већ речено раније у овом раду, опште је позната чињеница да радио тренутно припада групи маргинализованих мас-медија, када се посматра његова заступљеност у односу на остале медије масовног комуницирања. Ипак, оно што охрабрује радио-ентузијасте јесте чињеница да, иако је радио у току просечног дана за скоро трећину времена мање заступљен у односу на телевизију (Branković 2009), овај медиј није ишчезао из живота готово ниједне социјалне групе. Наиме, резултати истраживања које је спроведено у току априла 2015. године, показују да је радио и даље веома присутан медиј у свакодневном животу грађана.

Формулација проблема

Основно питање које је покренуло ово истраживање јесте: да ли корисници масовних медија имају свест о томе колико и на који начин користе, односно слушају радио? Такође, занимљиво је било сазнати и да ли корисници интернета интегришу ова два медија, тј. да ли и колико слушају радио путем интернета.

У односу на ова питања, урађена је прелиминарна анкета која је обухватила испитанике свих старосних група и образовних профила, који су уједно и корисници интернета. У том смислу, анкета је и спроведена искључиво онлајн, како би се избегао сусрет са саговорницима који не припадају овој категорији.

Основни циљ истраживања

Основни циљ истраживања односи се превасходно на статистички опис коришћења/слушања радија у току дана (и ноћи).

На другом месту, испитују се односи између неких социо-демографских чинилаца и неких навика у односу на радио.

Предмет истраживања

У овом случају било је потребно испитати навике појединца и његов однос према радију као медију масовног комуницирања у току једног просечног дана, као и његов однос према вези радија и интернета.

Такође, било је потребно утврдити однос између испитаника и музике која се емитује на радију у односу на *mp3* музику која се самостално може „паковати” у плеј-листе.

Хипотезе

С обзиром на то да је радио, као и остали мас-медији, био небројено пута предмет различитих истраживања, ово испитивање своди се на претпоставке које се односе на корелацију између радија, *mp3* музике, односно портабл уређаја и интернета.

У том смислу, основне хипотезе су следеће:

- радио је у потпуности постао „секундарни” медиј, односно, слуша се искључиво док се обављају друге активности;
- радио се најчешће слуша у превозу;
- радио се слуша у току дана више него ноћу;
- млађа популација чешће поседује портабл уређаје;
- чешће се слуша музика с радија, у односу на индивидуално креиране плеј-листе;
- корисници интернета имају навику да слушају *live-stream* радио.

Популација и узорак

Имајући у виду да се ради о прелиминарном истраживању, узорак се своди на око 130 испитаника у старосним групама од 15 година до 65 и више, подељених у декадне сегменте. Мушкараца има 46% (58), а жена 54% (68).

Такође, узете су обзир све образовне категорије. Како ово истраживање нема за циљ да утврђује број корисника интернета, у испитивању се инсистирало само на саговорницима који редовно користе интернет.

Резултати истраживања

Одговори у постављеној анкети показали су да веома мали број људи не слуша радио. Наиме, тек 7,1% испитаника је на питање да ли слушају радио одговорило да готово никада не слуша радио, односно да нема ту навику. Такође, радио се најчешће слуша у току дана (52,4%), односно чешће ујутру (23%) и у преподневним часовима (21,4%) него касније у току дана (17,5%) или увече (7,9%) и ноћу (10,3%).

На питање када, тј. у којим приликама најчешће слушају радио, при вишеопционом избору, највише испитаника је одговорило да радио слуша у превозу (аутомобилу или градском превозу). Чак 80 испитаника (63,5%) је ову опцију навело као период у којем чешће слушају неку радиостаницу. На другом месту је време када обаљају неке кућне послове, па је тако њих 49, односно 38,9% изабрало и овај одговор. Радио се такође слуша у току припрема за полазак на посао или у школу (13,5%), нешто више на послу (19%), али и у шетњи (11,9%) и за време рекреације (11,1%). Тек 4% испитаника је навело неке друге моменте у којима чешће слуша радио.

Две трећине испитаника (65,9%) поседује портабл уређеје, а нешто мање од четвртине саговорника радије слуша самостално креиране плејлисте. Оних који радије слушају музику коју емитује нека радио-станица има 58,7%, док оних који мисле да подједнако слушају и радио и музику коју су сами одабрали има 17,5 процената.

Омиљену радио станицу има 77% испитаника, а половина испитаника је најчешће верна омиљеном програму и тек повремено промени фреквенцију, док 5,6% саговорника никад не мења програм. Од укупног броја испитаних, чак 69% има навику да радио слуша путем интернета.

Како је и било очекивано, у старосној групи од 15 до 20 година 100% испитаника има неки преносиви уређај, преко којег је у могућности да слуша радио или музику, док је у старосној групи од 21 до 30 година 90,9% испитаника позитивно одговорило на ово питање. Од доби од 31 до 40 година, портабл уређаје има 80,9% учесника анкете, у групи од 41 до 50 година 55,6%, од 51 до 60 година 33,3%, док у старосној групи од 61 до 65 година 25% саговорника поседује неку врсту преносивог плејера. Старији од 65 година међу испитаним саговорницима не носе такве уређаје са собом.

У свим старосним групама, осим најмлађој и најстаријој, где су сви анкетирани саговорници одговорили да слушају радио макар повремено, готово идентичан проценат (тек око 11% њих) нема навику да слуша радио.

Закључци на основу резултата

Према резултатима ове прелиминарне анкете, будућност радија ипак није толико мрачна колико песимисти желе да прогнозирају. Наиме, друга досадашња истраживања (Hinić 2004) такође показују да млађи нараштаји имају навику да прате традиционалне медије, али путем интернета.

Такође, чињеница да се више од три четвртине испитаних саговорника изјаснило да има своју омиљену радио-станицу, те да више од половине анкетираних тек повремено промени програм, нарочито говори о односу који слушаоци имају према овом медију. Значај оваквих резултата нарочито се огледа у том присном односу који слушаоци развијају у односу на одређени програм који нека станица емитује.

Имајући у виду природу медија у оквиру програмске концепције – резултат од тек 7,1 одсто оних који немају навику да слушају радио, позитивно говори у корист најстаријег електронског медија. Будући да се може наслутити да су на радију првенствено заступљени садржаји који у себи не садрже формате који су окренути задовољавању ниских укуса (као што су ријалити програми и емисије таблоидног и сензационалистичког карактера), чини се да је исказана и потреба за другачијом врстом забаве (музика), као и за правим информацијама од ширег значаја (вести и сервисне информације). У том смислу требало би с посебном обазривошћу пратити нови развојни пут радијског живота и његово ново окружење. Мултимедијална платформа, каква је светска виртуелна мрежа, поставља

замку у коју се неупућени и неуки могу брзо упетљати, а која се огледа у пропратним садржајима на простору (интернет адреси) на којој се налази *live stream* станица.

Уместо закључка

Будућност радија и других масовних медија уз медијску писменост

Поред техничких могућности које нуди интернет, за развој не само новог већ било којег медија за масовно комуницирање неопходан је још један услов без којег медиј губи смисао и суштински разлог постојања. У последње време се све више говори о медијској писмености и неопходности за том врстом образовања како публике, тако и садашњих, али превасходно будућих медијских радника.

Подизање свести у овом смислу од вишеструке је користи друштву у целини. Џејмс Потер (James Potter) наводи да су предности бројне, али нарочито издваја жељу за разноликошћу медијских порука, веће самопрограмирање менталних кодова и, чини се најважнију, а која је у потпуности у складу са дужностима рецепијената медијских порука – већа контрола над медијима (Potter 2008: 56). Потер даље истиче да масовни медији представљају предузећа која поседују висок ниво способности да привуку пажњу публике, као и да утичу на стално коришћење њихових производа. Оно што медијска писменост може у том смислу да омогући јесте препознавање тренутка када се циљеви публике и медијског предузећа не поклапају, те настаје својеврсно убеђивање. У таквим ситуацијама, медијски писмен појединац лако се може окренути и отићи у другом правцу. Такође, Маклуанове (Marshall McLuhan) идеје о разумевању медија су од суштинске важности за психологију медија (Džajls 2011: 15) и њихово даље тумачење у правцу медијског образовања, јер оне заправо изискују да сваки нови медиј који настане у савременом друштву треба третирати као сасвим нов културни феномен (Ерцеговац 2014б: 284).

Алвин Тофлер (Alvin Toffler) је својевремено говорио о „информационој презасићености”, те да се човек свакодневно сусреће са великом количином вербалног и визуелног материјала, што га на крају може довести и у стање потпуне дезоријентисаности (Toffler 1970: 350–354). На ту тему Дејвид Џајлс (David Giles) се надовезује тврдећи: „da bismo mogli da izdvojimo pouzdane ili korisne informacije od smeća, marketinga i čistih laži, potrebno je da posedujemo određeni nivo medijske pismenosti, koji nije uvek u

okvirima naših mogućnosti. Ishod može da bude i stanje ‘medijskog slepila’, kada nismo u mogućnosti da utvrdimo izvor informacija koje stičemo i mešamo naše stvarno iskustvo sa posredovanim” (Џајлс 2011: 19).

Дакле, разумевање психологије самих медија неопходан је део медијског образовања. За ову компоненту, медије је потребно разумети не као технолошке инструменте, већ на начин како им је Маклуан приступао: као самој медијској поруци (McLuhan 1964: 7–21). Медијско описмењавање погодује публици у конзумирању садржаја свих облика мас-медијског комуницирања, а не само комуникацији у виртуелној сфери. Ова врста образовања помогла би у уздизању квалитета медијских садржаја на свим нивоима, с тим да је ослобађање од државних и економских званичних и незваничних регулаторних тела, као и значај финансијске одрживости и даље на страни интернет портала, када се говори о информативним гласилима.⁷ Као што сам једном истакла:

Из генерације у генерацију, откривамо очигледно: сама технологија није никакв спаситељ. Мобилни телефони, видео игре, друштвене мреже, електронске табле за писање и интернет неће аутоматски побољшати образовање, ништа више него што су то учинили радио или телевизија (Ерцеговац 2014б: 285).

Како наглашава Рене Хобс (Renee Hobbs), Иако деца и млади користе дигиталне медије, они нужно не постају ни паметнији нити дигитално писменији (Hobbs 2010: 50). Медијска писменост је, у смислу критичке рецепције и вредновања медијских садржаја, исходиште образовања за медије, које се заснива на четворокорачном дидактичком моделу, скраћено названом „САРА” по међузависним елементима модела: свесности, анализи, размишљању и акцији (Милетић и Милетић 2012: 191).

Са становишта комуникологије, виртуелни свет крије неке познате, али и непознате опасности и замке, те представља примамљив простор за нове видове комуникационе праксе у познатим комуникационим ситуацијама. Интернет омогућава домет, али не и квалитет комуникације. Он ствара могућност и потенцијал који, ако се употребе на прави начин, могу бити усмерени управо ка том квалитету.

⁷ О спровођењу медијског образовања више у: Потер 2008

Списак референци

Bal, Fransis (1997) *Moć medija*. Prev. Izabela Nikodijević. Beograd: Clio.

Branković, Srbobran (2009) „Dnevna ekonomija vremena žitelja Srbije: projekat istraživanja i osnovne dimenzije, mere i nalazi.” *Kultura polisa* (posebno izdanje), 3–36, <http://kpolisa.com/KPP2009/kpp09-1-SrbobranBrankovic.pdf>

Brenner, Joanna (2013) „3% of Americans use dial-up at home.” Washington D.C.: Pew Research Centre – Fact Tank, www.pewresearch.org/fact-tank/2013/08/21/3-of-americans-use-dial-up-at-home/.

Волков, Владимир (2001) *Дезинформација – Од Тројанског коња до интернета*. Београд: Наш дом / Age d’homme.

Eriksen, Tomas Hilan (2003) *Tiranija trenutka*. Prev. Ljubiša Rajić. Beograd: Biblioteka XX vek.

Ерцеговац, Ивана (2014а) „Онлајн новинарство: могућност за независно деловање професије.” *Медијски дијалози* 19(7): 437–453.

Ерцеговац, Ивана (2014б) „Интернет комуникација и демократизација јавног комуницирања.” У: Драган Тодоровић, Далибор Петровић и Драган Прља (ур.) *Интернет и друштво*. Ниш и Београд: Српско социолошко друштво, Филозофски факултет у Нишу и Институт за упоредно право, 273–288.

Ерцеговац, Ивана и Средојевић, Марко (2014) „Двестадвојка: обликовање културног идентитета Београда.” Излагање на научном скупу *Савремена уметничка пракса, медијска писменост, културни идентитет и друштвени развој*, 20. новембар 2014. Београд: Факултет за културу и медије.

Internet Live Stats, www.internetlivestats.com

Internet Society, www.internetsociety.org

Jones, Kelsey (2015) „General Public Becoming More Trusting of Digital Content Across Channels.” Boston MA: KoMarketing. Search – Social – Content, <http://www.komarketingassociates.com/industry-news/users-trust-search-engines-for-news-more-than-traditional-media-1890/>.

Каваја, Јелена (2011) „Неповерење у медије, и старе и нове.” *Политика*, 1. јун 2011, <http://www.politika.rs/rubrike/spektar/zivot-i-stil/Nepoverenje-u-medije-i-stare-inove.lt.html>.

Krejs, Ričard (2010) *Onlajn novinarstvo*. Prev. Nela Britvić. Beograd: Clio.

Manović, Lev (2001) *Metamediji*. Prev. Ђорђе Tomić, Dejan Sretenović i Vladimir Tupanjas. Beograd: Centar za savremenu umetnost.

McLuhan, Marshall (1994) *Understanding Media – The Extensions of Man*. London / Cambridge MA: The MIT Press.

Милетић, Мирко и Милетић, Невена (2012) *Комуниколошки лексикон*. Београд: Мегатренд универзитет.

Nedeljković, Marko (2013) „Onlajn mediji – šansa za nezavisno novinarstvo.” *European Journalism Observatory*, 31. oktobar 2013, <http://rs.ejo-online.eu/3663/ekonomija-medija/onlajn-mediji-sansa-za-nezavisno-novinarstvo>.

Poter, Džejms (2011) *Medijska pismenost*. Prev. Đorđe Trajković. Beograd: Clio.

Република Србија. Републички завод за статистику. webzrs.stat.gov.rs/WebSite/Public/PageView.aspx?pKey=204

Rowe, Sandra Mims (1998) „Leading the Way Out of the Credibility Crisis.” (12 May 1998) www.rjionline.org/ccj/speeches/leading-way-out-credibility-crisis

Rus-Mol, Štefan i Zagorac Keršer, Jugoslava Ana (2005) *Novinarstvo*. Beograd: Clio.

Spaić, Nebojša (2005) *Radio za slušanje* (Slučaj Beograd 202). Novi Sad: Media Art Service International.

Toffler, Alvin (1970) *Future Shock*. New York: Random House.

Hinić, Darko (2004) „Internet i tradicionalni mediji.” Beograd: Centar za proučavanje informacionih tehnologija Beogradske otvorene škole (BOŠ), www.bos.rs/cepit/evolucija/html/7/novimediji.htm.

Hobbs, Renee (2010) *Digital and Media Literacy: A Plan of Action*. A White Paper on the Digital and Media Literacy Recommendations of the Knight Commission on the Information Needs of Communities in a Democracy. Washington D.C.: The Aspen Institute, Communications and Society Program.

Džajls, Dejvid (2010) *Psihologija medija*. Prev. Jelena Vidić i Sonja Banjac. Beograd: Clio.

Šingler, Martin i Viringa, Sindi (2000) *Radio*. Prev. Đorđe Trajković. Beograd: Clio.

Wise, Michael (2012) „Istraživanje otkriva nedostatak poverenja u tradicionalne medije.” *European Journalism Observatory*, 14. septembar 2012, <http://rs.ejo-online.eu/1996/ekonomija-medija/istrazivanje-otkriva-nedostatak-poverenja-u-tradicionalne-medije>.

Ivana Ercegovac

Radio as an integral part of the Internet

A new life with global auditorium

Summary

Even though there is an assumption that the radio is a dying media, we cannot overlook the fact that in some segments of life the strength of radio is at a satisfactory level. Some research shows that, during some parts of the day, and also under certain circumstances, radio has the advantage compared to the overall dominant media – the television. If we should look optimistically towards this idea and in accordance with technological progress, we could recognise the possibility of a reincarnation and revitalisation of some radio formats by means of a new media – the Internet. Bearing in mind that the Internet, as a new and technologically powerful media “sucks in” all the other media, and that radio is no longer a kind of “stand alone” project (and neither are other traditional media), it can be said that there are some new, special advantages of the radio, which can operate as an integrated part of a new communication channel in a better way than before. Many radio stations in the world, as well as the domestic ones, recognise the Internet as a way to present enhanced radio programmes, so nowadays they opt for live stream broadcasts.

This paper gives an overview of the technical, technological and legal opportunities for the new types of radio to operate. It also considers the importance of national, regional and local frequencies with respect to the global range offered by the worldwide network.

Keywords: radio, Internet, global media, frequency, rating, listeners, advertising

Марија Каран

Профилисање савременог радијског аудиторијума

Улога слушалаца у уређивању радијске музичке концепције

Апстракт

У овом раду се проблематизује и дефинише савремени радијски аудиторијум и сагледава његова функција при креирању радијске музичке/ програмске концепције. Комерцијалне националне радио станице неадекватном форматизацијом ограничавају своје слушаоце на унифицирану, сведену музичку матрицу, уз спутавање креативне и едукативне улоге тог медија. Када је реч о поштовању и развијању музичког укуса аудиторијума, ригидним уређивањем маргинализована је и улога музичког уредника, а радио престаје да бива хумани медиј који комуницира са аудиторијумом, те осећа пулс публике у сваком тренутку и на то адекватно реагује. Извесно је да ће, баш из тог разлога, „преактивни” радијски аудиторијум (који добија на снази захваљујући експанзији интернета и могућности суштинског задовољења свог музичког укуса у том медијском формату) постати важан фактор и у преобликовању приступа креирању музичке концепције на националном, форматизованом радију.

„Преактивни аудиторијум” је феномен настао услед неадекватног испуњавања потреба слушалаца и представља суштински кључни фактор при конструисању и уређивању савремене музичке радијске концепције. Однос националног форматизованог радија са „преактивним аудиторијумом” је есенцијалан и за суштински опстанак тог мас-медија у ери новог светског медијског поретка, било да је реч о комерцијалним националним радио станицама или државном форматизованом радију.

Кључне речи: радио, преактивни аудиторијум, музичка концепција, форматизација

Увод

Имајући у виду чињеницу исказану у бројним релевантним радијским анкетама, музика је императивна када је реч о рејтингу слушаности радио станица. Дакле, однос радија и његове публике посматра се и проблематизује кроз призму профилисања аудиторијума и улоге слушалаца при уређивању радијске музичке концепције. Кроз осврт на сличности и разлике између уређивања забавне/популарне музике на Првом програму Радио Београда и/или програму Београд 202, с једне стране, те неких од најслушанијих комерцијалних радио станица са националном фреквенцијом (као што су некадашњи Roadstar radio i Radio Index) у AC¹ формату, с друге стране, могуће је указати на то да, како Франсис Бал (Francis Balle) каже, „медији, мада способни да мењају правила игре, и даље су немоћни да одређују врсту и висину улога, било индивидуалних било колективних” (Bal 1997). Адекватан однос радија са аудиторијумом је круцијалан за суштински опстанак тог мас-медија у ери новог светског медијског поретка, било да је реч о јавном сервису или, пак, комерцијалним националним радио станицама.

Савремени радијски аудиторијум

Савремени радијски аудиторијум је специфичан колектив сједињен са појединим цртама модерног друштва. Како наводи Денис Мек Квејл (Denis McQuail) реч је о „skupini individua koje ujedinjuje zajedničko polje interesovanja, upražnjavanje identičnog oblika ponašanja i otvorenost ka aktivnostima usmerenim na zajedničke ciljeve. Sastav publike neprekidno se menja, ona nema vođstva ili osećanje identiteta” (Mek Kvejl 1976: 18). Анализа аудиторијума и денотација социјалних идентитета слушалаца императив је како за јавни сервис, тако и за комерцијални радио. У том смислу, Мек Квејл истиче да би се при анализи циљне групе требало фокусирати на општу величину те групе, њену хетерогеност, анонимност, друштвену активност, географску дисперзију. Даље, он напомиње да аудиторијум претходи медијима, њега не стварају медији и иако служи медијима – он

¹ Када је реч о музичкој концепцији домаћих комерцијалних радио станица, најзастуљенији је такозвани *Adult Contemporary (AC)* формат, који подразумева најпознатије стране и домаће хитове забавне музике свих времена. AC подразумева и прецизно утврђену програмску шему са кратким говорним сегментима и широким дијапазоном *pop* и *soft rock* музике.

од њих не зависи. Овакав аудиторијум је опрезан, самосвестан и у великој мери аутономан. Он може бити окарактерисан и као „информисана јавност” (Crisell 1994: 203) – што би требало да буде значајно за креаторе програмских/музичких концепција.

Потребе, хтења и афинитети аудиторијума успостављају се између осталог и такозваним „мапирањем” (*mapping*), које претпоставља осмишљену стратегију и темељ при конструисању музичке концепције савремених мас-медија. У складу са таргетованим аудиторијумом, а у циљу јасног детерминисања укуса одређене циљне групе, као корисни показују се (музички) тестови, такозвани „хукови” (*hooks*) – секвенце највећих хитова конципиране према жанровима, стиловима и декадама. Резултатима тестирања, односно мапирањем, значајно се олакшава креирање уређивачке концепције и повећа проценат успешности односно повећа слушаност. На тај начин радио станице могу бити конципиране у складу са потребама циљне групе, али и тржишта.

Неадекватно конципираним истраживањима, у фокусу комерцијалних радио станица, уместо публике, заправо су потенцијални финансијери/оглашивачи, чији су захтеви испред суштинских потреба аудиторијума. У овој консталацији, феномен и термин „активни аудиторијум”, који су још седамдесетих година XX века увели теоретичари Центра за савремене студије културе из Бирмигена, предвођени Стјуартом Холмом (Stewart Hall), у све већој мери губи смисао. Оваквим приступом, те са опстанком на медијској сцени као императивним циљем, без слуха за суштинске потребе активног аудиторијума, али и простора и могућности за креативност и иновацију, комерцијалне радио станице неповратно губе креативну, хуману и едукативну улогу.

С друге стране, Радио Београд, као део јавног сервиса, задржао је једну од најзначајнијих функција радија – присност са слушаоцима. Како Радио Београд није опетеретан комерцијалним императивом, јер се првенствено финансира из републичког буџета, простор за креативност и интеракцију је већи у односу на комерцијалне радио станице. Захваљујући томе задржана је и директна комуникација са слушаоцима. Персоналност радија је, дакле, важан чинилац, који доприноси да се радију верује (Šingler i Viringa 2000: 180). И како Маршал Меклуан (Marshall McLuhan) каже: „Radio na većinu ljudi djeluje prisno, lično, nudeći svijet neizgovorene komunikacije između autora-prezentera i slušatelja. To je neposredna karakteristika radija” (McLuhan 2008).

Према речима Катарине Епштајн, главне и одговорне уреднице забавне редакције Радио Београда 1, слушаоци са којима се директно комуницира имају конкретне коментаре, савете, критике, неретко и адекватне исправке везане за програм. Поред директних укључења у програм, слања SMS порука или електронске поште, и дан данас је активна – директна пошта, углавном из пера старије слушалачке популације. Интернет генерација се, сасвим логично, окреће све више друштвеним мрежама, али како Епштајнова истиче, тај вид комуникације је и најнецензурисанији. Радио Београд је фина стара дама и њени слушаоци се према њој углавном тако и опходе.

На уредницима радио програма је изузетно одговоран задатак – да воде рачуна о потребама, наклоностима, ставовима свог аудиторијума, те да код слушалаца створе утисак и осећај учествовања и ангажовања. Постоје мишљења да је овде, ипак, реч о илузији двосмерне комуникације. Што је радио програм суштински усмеренији ка свом аудиторијуму – илузија је уверљивија. Јер, процентуално, највећи број слушалаца на радио и даље реагује немо, а успех те немуште комуникације исказује рејтинг радио станице. Уколико радио станица успешно остварује осећај присности и узајамности са аудиторијумом, то се рефлектује кроз – слушаност. Кључ је у томе да уредници радио програма, као и презентери увек имају на уму да се „не обраћају широј јавности већ појединачним слушаоцима” (McLeish 1994: 3).

Јавни сервис наспрам комерцијалних радио станица

Развојем радио индустрије, те појавом комерцијалних радио станица, привући и задржати слушаоце постао је нови општи императив. Радио станице теже томе да, путем пропагирања своје пажње манифестно усмерене на слушаоца, заправо делују као најдемократичнији мас-медиј, где слушаоци имају моћ да учествују и буду активни чланови друштва. Но, да ли је то заиста тако – или је реч о још једној вештој радијској илузији? Пре свега, избор слушалаца који се директно/уживо укључују у програм радио станица строго је контролисан; многа укључења се унапред снимају – ма колико деловала спонтано. Сви ставови слушалаца филтрирани су кроз доминирајућу идеологију програма коју одређује – конзумеризам (Higgins and Moss 1982: 32–33). Да ли аудиторијум свесно или несвесно пристаје на овај вид илузионистичке демократије умногоме зависи од феномена „медијске писмености”. Наиме, како наводи Џејмс Потер (James

Potter), развој мас-медија, па самим тим и радија, карактерише неколико фаза: иновација, раст, врхунац, опадање и прилагођавање. После фазе иновације, свака индустрија понаособ ступа у фазу продора која подразумева скретање пажње публике. Радио добија на популарности уколико има моћ да задовољи постојеће потребе аудиторијума, али и да осети те и одговори на све нове жеље или захтеве. Фаза врхунца подразумева и приходе који су последица високог рејтинга, што децидирано указује на одређени/велики број слушалаца. Неминовно, као и сваки мас-медиј, и радио у једном тренутку може ступити у фазу опадања, најчешће услед појаве конкуренције. Ипак, како Потер каже: „opadanje popularnosti nije posledica slabljenja potrebe, već njenog potpunijeg zadovoljavanja od strane nekog konkurentskog medija” (Poter 2001: 32). Фаза прилагођавања је у савремено доба најприсутнија и подразумева позиционирање радија у односу на конкуренцију, уз честу међусобну поделу на клијенте/оглашиваче/финансијере и публику. С тим у вези, поставља се питање: колика је медијска писменост аудиторијума, када је реч о стварању и програмирају радијских порука?

Спознајом о томе како функционише јавни сервис, а како комерцијалне радио станице, и да ли и какве утицаје врше на своју публику и на који начин, стиче се већа контрола и издваја из редова инертних конзумента медија. Публика која није медијски описмењена нема довољно информација о рецепцији медијских порука, што је чини рањивом и подложном сталном утицају на формирање одређених животних ставова. Виши ниво медијске писмености подразумева препознавање и дешифровање радијских медијских кодова.

Креирање музичке концепције

У оквиру дискурса радија као мас-медија, креирање програмске/музичке концепције представља средство комуникације, то јест слања детерминисаних и јединствених порука аудиторијуму. И музичке концепције се могу тумачити као својеврстан језик радија – језик који има важну улогу у обликовању онога што је за аудиторијум реалност материјалног света и који конструише њихов осећај реланости. Поред тога, оне су и својеврсни систем означавања. Наиме, утицајем на свест слушалаца (а имајући у виду структуралистички принцип да су људска перцепција, мисао и активности конструисани, а не природно дати), ствара се ефекат њихове реалности. Радијским музичким концепцијама указује се на структуру програма, којом

би радио требало да добије свој специфични тембр, те према таквом означавању слушаоци доносе одлуку да ли желе да остану на одређеној радио фреквенцији. При томе, креатори програмских музичких концепција морају имати на уму да је вредност емитоване музике, поред функционалности и задовољења укуса и потреба аудиторијума као примарном циљу, јесте и у разноврсности, квалитету, али и квантитету нумера, било забавне музике, која је у овом раду у првом плану, било народне или уметничке.

Када је реч о комерцијалном, форматизованом радију, који чине унапред осмишљене, према одређеној циљној групи тестиране и строго изведене програмске и музичке концепције, захтев тржишта је главна водила. Циљна група којој се обраћа овакав медиј је конзумент, како самог програма, тако и производа који се путем тог програма рекламирају. Када је третман музике у питању и у нашој земљи комерцијалне радио станице напустиле су модел „мешовитог програмирања” и прешле на унифицирани модел „стримованог програмирања” који подразумева, пре свега, предвидљив тип строгог организовања музичких (плеј)листи и програмских секвенци (*music/production clocks*). Таква програмска шема позната је, дакле, под именом „форматизовани радио” и односи се, првенствено на тип музичког формата (*Adult Contemporary, Current Hits Radio, Top 40, Oldies Radio...*). У контексту креирања музичке концепције на радију, важно је истаћи да већина овако форматизованих комерцијалних радио станица у нашој земљи концептуално и примарно не доносе музичке иновације и новитете, већ слушаоцима пружају искључиво добро познате музичке садржаје, ослањајући се на унапред осмишљена и реализована музичка тестирања.

Када се анализирају музичке праксе домаћих форматизованих комерцијалних радио станица, управо се долази до једноличних, сведених, неинвентивних, ограничених и некреативних музичких матрица. Унапред прецизно прорачунатим позицијама одређених музичких категорија, тачно израчунатим бројем нумера и једноличним музичким фондом, те ређањем песама по *random/shuffle* принципу, без икакве заокружене мисли, идеје, смисла, поруке, неадекватно форматизовани комерцијални радио у опасности је да постане роботизовани мас-медиј који, уместо да послушају и одговара на потребе и тежње аудиторијума, хладно намеће слушаоцима већ поменуте „лажне потребе”. Музичке концепције наводно су креиране у складу са потребама тржишта и циљне

групе слушалаца, али заправо публика добија сужени спектар музичких нумера. Креатори музичких матрица на комерцијалним форматизованим радио станицама тврде да је матрица императивно сведена исључиво на ону музику коју публика одлично познаје. Али, и када је музика у питању, истраживања указују да више од трећине слушалаца има потребу да оствари неки вид директне комуникације са омиљеном радио станицом. У таквој, двосмерној комуникацији, аудиторијум слуша и реагује. Дакле, програмска политика комерцијализованих форматизованих радио станица у теорији је итекако подложна критици, јер се њоме публика укалупљује у захтеве тржишта и намећу се критеријуми и норме које често, поготово када је третман музике у питању, уступају место квантитету наспрам квалитета. Насупрот томе, упркос техничко/технолошкој декаденцији, Радио Београд је задржао неке од круцијалних одлика радија: хуманост, едукативност (у смислу промовисања новитета), присност са слушаоцима и најважније – музичку квалитативну и квантитативну разноврсност.

У идеалној констелацији, без обзира на то да ли је реч о јавном сервису или комерцијалном радију, радио би бескомпромисно требало да буде медиј који, с једне стране, дефинише мејнстрим или „уобичајено мишљење већине”, док, с друге стране, промовише или оспорава алтернативну (дакле, паралелну) музичку сцену. Истраживања су показала да аудиторијум у великој мери конзумира оно што познаје, али није лако занемарљив број оних који су, у мору познатог, жељни и нечег сасвим новог. Чини се да се, у потрази за сигурним профитом, затворио зачарани круг, у којем су заробљене све строго форматизоване комерцијалне радио станице, при чему је термин „конкурвенција” постао апсурдан. У том смислу Радио Београд је ван сваке конкуренције, пре свега захваљујући континуираном неговању институције музичког уредника.

Од средине XX века па све до данас институција музичког уредника на Радио Београду је неоспорна. Музички уредници су некада, путем уређивачких колегијума, у својству консултаната и предлагача конципирали радијску музичку матрицу. Данас они имају пуну аутономију и по питању критеријума су углавном усаглашени. Радио Београд био је, од самих својих почетака, носилац формирања музичког укуса, а музички уредници били су и остали музички образовани. Дакле, истина је да је одабир музике, када је реч о Радио Београду, препуштен личном укусу, кредитилитету, па неретко и самовољи музичких уредника. Но, и данас већина музичких уредника Радио Београда својим знањем, умећем, преданошћу,

иновативношћу и визијом, с једне стране, едукују публику новим музичким материјалима, а с друге, одговарају на захтеве аудиторијума када је реч о креирању музичке концепције. У зависности од програмског садржаја, то јест сегмента, музички уредници креирају плејлисте по одређеним параметрима као што су: декада у којој су музичке нумере настале, затим, жанр, ритмичка структура, темпо, карактер, тоналитет, мотивски материјал... Што је најважније – они уклапају музику према говорним сегментима. Таквим избором формира се блок музике који има осмишљену музичку структуру, а у ширем смислу и музичку форму, коју значајни део (музички нешколоване) публике (не)свесно итекако препознаје и прихвата. Оваквим специфичним формирањем музичких блокова, чија је микро-структура – веза између две узастопне песме, а макро структура – низ песама повезаних према одређеним музичким параметрима, ствара се специфичан тембр радио станице. Осмишљеним, креативним, а пре свега стручним приступом при креирању музичких (плеј)листи, дефинише се и персонализује и сам музички уредник, чије умеће и рад постају препознатљиви.

За разлику од добре праксе Радио Београда, експанзија комерцијалних форматизованих радио станица постала је идеално тле за давање предности технологији, тачније – софтверима, те прорачунатом, математичком приступу при одабиру музике. У савременом радио формату, музички уредници (уколико, уопште, постоје – јер, неретко, уредници програма или продукције односно тон-мајстори обављају и тај посао) подешавају и контролишу софтвере, који одабирају нумере из музичке базе података која је формирана у односу на одређену циљну групу и реализована на основу истраживања музичких афинитета те циљне групе. Мали је број комерцијалних радио станица где лица која уређују музику имају дозволу да буду креативна и коригују софтверска решења. Овим, неоспорно, комерцијални радио може у потпуности изгубити одлике хуманог медија. Такав неадекватно форматизован радио хладно намеће слушаоцу оно што он наводно жели да чује.

Када је реч о музичком фондусу, већи број комерцијалних форматизованих радио станица инсистира на што мањем броју нумера у ротацији. И опет, за разлику од тога – Радио Београд поседује и користи значајан музички фондус. Било да је реч о легендарној Фонотеци Радио Београда, претечи свих данашњих софтвера, где су ручно, прецизно, инвентивно, јасно и одређено деценијама означавања сва музичка дела, сви музички и

звучни ефекти... или дигитализованој компјутерској бази – музичким уредницима, дакле стручним лицима, на располагању је Музика. Тиме Радио Београд јесте армирани стуб у процесу даљег развоја музичке културе у нашој земљи. Ипак, чињеница је да је, када је реч о свим програмима Радио Београда, неопходно технолошко/продукционо осавремењивање, који би значајно утицало на структуралну, програмску и музичку реорганизацију. Но, оно што свакако остаје као императив јесте потпуно поштовање мишљења, то јест улоге аудиторијума при формирању, односно, конципирању музичке концепције.

Профилисање аудиторијума, те опсервација његове улоге у креирању савремених радијских програмских музичких концепција есенцијални су за сагледавање начина и ефикасности рецепције садржаја медијске културе данас. Наиме, као део масовне културе (контрола масом кроз продукцију унифицираних културних производа), медијска култура комуницира и контролише аудиторијум и део је популарне културе због актуелности и заступљености. Како су мас-медији инкорпорирани у све сегменте живота – културолошки, социолошки, политички – они су творбени елемент управо специфичне „медијске културе”. Даглас Келнер (Douglas Kellner) истиче да је медијска култура, као индустријска култура, такође и облик комерцијалне културе, „а њени производи су робни артикли, који треба да привуку приватан профит” (Kelner 2004: 6). Ова поставка појашњава феномен да је медијска култура један од профитабилнијих сегмената глобалне економије. У оваквој поставци, међусобни утицаји радија и радијског аудиторијума заправо су у интеракцији. Ко ће бити моћнији и вршити јачи утицај зависи од више фактора – врсте радија, његове улоге и порука, економског, културолошког и социолошког профила циљне групе, односно аудиторијума...

За разлику од јавног сервиса, савремене комерцијалне радио станице умногоме реконструишу концепт такозваних „лажних потреба”, који су поставили још тридесетих година XX века теоретичари Франкфуртске школе.² Стварне потребе аудиторијума, као што су креативност, неза-

² При Гетеовом Универзитету у Франкфурту 1923. године је основан Институт за социјална истраживања, а 1932. године Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer) покреће часопис за социјална истраживања. Теоретичари франкфуртског круга: Херберт Маркузе (Herbert Marcuse), Теодор Адорно (Theodor Adorno), Макс Хоркхајмер и Валтер Бењамин (Walter Benjamin)) заслужни су и за конципирање „критичке теорија друштва”.

висност, контрола над сопственом судбином... маргинализоване су захваљујући процесу стандардизације, којим се, парадоксално, поткрепљује осећај индивидуалности, а чиме се управо скривају стандардизација и манипулација. Ипак, временом публика је постала знатно медијски промишљенија.

Дакле, радио као мас-медиј само донекле може манипулисати одређеном циљном групом, која ће се, уколико не добије оно чему суштински тежи, окренути неким другим медијским формама, зарад задовољења сопствених потреба. Ову поставку подржава Дејвид Џајлс (David Giles) наводећи и став Џона Фиска (John Fiske) да не постоји текст, не постоји публика, већ све што постоји јесте процес гледања/слушања. Публика је слободна да учини оно што жели са културним материјалом који јој се нуди (Džajls 2011: 33). Аудиторијум је активни корисник мас-медија и одавно није само пасивни посматрач. Као што је напоменуто, теоретичари Центра за савремене студије културе из Бирмигена увели су термин „активни аудиторијум”, који се директно односи на публику која прихвата или одбија одређене медијске садржаје, а – што је много значајније – својим захтевима и ангажовањем утиче на опстанак радија као мас-медија. У складу са развојем нових технологија, активни аудиторијум се временом неминовно окреће и новим медијским облицима, пре свега – интернету који омогућава већу моћ избора. Тако долазимо и до нове фазе у развоју и појаве феномена „преактивног аудиторијума”, насталог услед жеље за активнијим ангажовањем и бољом контролом радио садржаја. Реч је о публици која има моћ, не само одабира и промене, већ и директног утицаја на садржај, његову креацију, допуну па и дистрибуцију. Нову генерацију радијског аудиторијума карактерише интерактивност, аудио-визуелност, брзина, могућност контроле и манипулације садржајима онлине верзије тог мас-медија.

Појавом интернета земаљски радио ипак није изгубио на својој актуелности и снази. Појавом адекватних *web portala*, уз опције као што су *live streaming*, *podcast* и мобилне апликације радио је доказао способност трансформације и асимилације. Тиме је потврђена моћ опстанка радија као мас-медија који се континуирано прилагођава променама у оквиру нових медијског поредака и има снагу и способност инкорпорирања нових глобалних трендова, у складу са потребама аудиторијума.

Закључак

Специфичност односа радија и његове публике заиста се најбоље сагледава кроз приступ уређивању музичке концепције. Да поновимо – према релевантним анкетама, музика је примарни разлог бивстовања на одређеним фреквенцијама. Стога, анализирање хтења аудиторијума које подразумева истраживање слушаности, музичко мапирање и тестирање, те програмирање софтвера, мора бити у спрези са уметношћу креације, то јест са радом музичког уредника, који делује према свом осећају, али у складу са резултатима тестирања и преференцама аудиторијума.

Институција музичког уредника итекако је још важна и императивна. Велики број комерцијалних радио станица у нашој земљи то негира, док Радио Београд бескомпромисно креира свој идентитет не доводећи у питање улогу музичког уредника. У савремено доба, задатак музичког уредника заправо је све значајнији – поред познавања свих параметара музике, вештине и едукативне способности, он мора поседовати објективност која је формирана у односу на јасне потребе и жеље одређене циљне групе, то јест аудиторијума, као и креативност и иновативност, али и потпуну обученост за рад на софтверима нове генерације. Тиме је музички уредник у позицији да испрати савремену технологију, али и да негује комуникацију и интеракцију са публиком, чиме радио, с једне стране, иде у корак са временом и савременом тенденцијама, али је, с друге стране, сачуван као хумани, емотивни медиј.

Напоследку, радијски аудиторијум, било да је реч о слушаоцима јавног сервиса или публици комерцијалних радио станица, јесте круцијални део нове медијске ере, која изискује даља истраживања и закључивања, дакле неке нове теорије медија уз компаративне анализе, тумачења позиција пошиљаоца и примаоца радијских порука, односа између произвођача и конзумента, те редефинисање односа на релацији радио – аудиторијум.

Списак референци

- Bal, Fransis (1997) *Moć medija*. Prev. Izabela Nikodijević. Beograd: Clio.
- Crisell, Andrew (1994) *Understanding Radio*. London/New York: Routledge.
- Džajls, Dejvid (2011) *Psihologija medija*. Prev. Jelena Vidić i Sonja Banjac, Beograd: Clio;
- Higgins. C.S and Moss, Peter D. (1982) *Sounds Real: Radio in Everyday Life*. St Lucia/ London/New York: University of Queensland Press.
- Kelner, Daglas (2004) *Medijska kultura: studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma*. Prev. Aleksandra Čabraja,. Beograd: Clio.
- Mek Kvejl, Denis (1976) *Uvod u sociologiju masovnih komunikacija*. Beograd: Glas.
- McLeish, Robert (1994) *Radio Production*. 3rd Edition. Oxford: Focal Press.
- McLuhan, Marshall (2008) *Razumijevanje medija. Mediji kao čovjekovi produžeci*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Poter, Džejms (2001) *Medijska pismenost*. Prev. Đorđe Trajković. Beograd: Clio.
- Šingler, Martin i Viringa, Sindi (2000) *Radio*, Prev. Đorđe Trajković. Beograd: Clio.

Marija Karan

The profiling of contemporary radio audience

The role of the listeners in shaping radio music conceptions

Summary

The relationship between the radio and its audience is observed and problematised through the prism of the profiling of the audience and the role of radio listeners, with respect to the regulation of music conceptions. After the “inactive” audience, that was defined by the theorists of the Frankfurt School, and an “active” audience interpreted by the theorists of the Centre for Cultural Studies from Birmingham, in the recent times the role of the “overactive” radio audience is becoming much more significant. With the advent of the Internet and web portals, with options such as live streaming, podcasts and mobile applications, radio has the task to follow technological trends and demonstrate the abilities of transformation and assimilation. In order to survive as one of the most dominant mass media, radio has to adapt to rapid changes within the “new media order”, in accordance with the needs of its audience. The creators of music concepts (music editors and directors) play the key role in this process, hence they must bear in mind that the value of music broadcast on the radio lies in its diversity, quality, and quantity; moreover, it must be functional and satisfy the tastes and needs of the audience. The profiling of the audience and an analysis of its role in the creation of modern music radio programming concepts are essential for understanding how the broadcast content is received and how it impacts on the audience.

The programming policy of commercial radio is subject to criticism because it gives priority to the requirements of the market and not to the audience, not to mention that it imposes criteria or standards that favour quantity over quality, especially when it comes to the treatment of music. On the other hand, keeping in mind the necessity of interaction of radio and radio audience, despite the technical / technological decadence, Radio Belgrade has preserved some of the crucial features of radio: its “humanity”, an educational rapport with the audience and, most importantly, qualitative and quantitative musical versatility.

Key words: radio, proactive auditorium, musical concept, radio formatting

Аутори

мр Ана Котевска, музиколошкиња, дугогодишња уредница у редакцији Хронике Трећег програма Радио Београда. Председница Музиколошког друштва Србије.

ana.kotevska18@gmail.com

др Весна Ивков, етномузиколошкиња, доценткиња Академије уметности у Новом Саду.

vesnaivkov@yahoo.com

Владан Радовановић, композитор, сликар, књижевник, мултимедијални уметник, почасни доктор Универзитета у Колумбусу (Охајо, САД). Дугогодишњи руководиоца Електронског студија Радио Београда.

vladanr@eunet.rs

Даринка Симић Митровић, композиторка, дугогодишња директорка Музичке продукције и главна уредница музичког програма Радио Београда.

Ивана Весић, музиколошкиња и социолошкиња, истраживачица-сарадница Музиколошког института САНУ. Докторанткиња на Филозофском факултету Универзитета у Београду.

distinto_diferente@yahoo.com

Ивана Ерцеговац, новинарка, културолошкиња и теоретичарка медија, предавачица на Технолошком колеџу у Дубаију (УАЕ).

iercegovac@nezbit.edu.rs

др Ивана Медић, музиколошкиња, научна сарадница Музиколошког института САНУ.

ivana.medic@music.sanu.ac.rs

Ирина Максимовић, етномузиколошкиња, уредница у Музичкој редакцији Трећег програма Радио Београда. Докторанткиња на Универзитету Хумболт у Немачкој.

irina.cvijanovic@gmail.com

мр Јелена Јанковић-Бегуш, музиколошкиња, теоретичарка менаџмента у култури, уредница програма у Центру београдских фестивала (ЦЕБЕФ). Докторанткиња на Факултету музичке уметности у Београду.

jelenaforfree@gmail.com

Маја Васиљевић, музиколошкиња и социолошкиња, докторанткиња на Филозофском факултету Универзитета у Београду.

maja.vasiljevic@f.bg.ac.rs

Марија Каран, етномузиколошкиња, новинарка, музичка уредница и радио-презентерка. Докторанткиња на Интердисциплинарним студијама Универзитета уметности у Београду.

marija.karan@gmail.com

Марија Маглов, музиколошкиња, координаторка Департмана за хуманистику и теорију уметности и медија Факултета за медије и комуникације у Београду. Докторанткиња на Факултету музичке уметности у Београду.

marija.maglov@fmk.edu.rs

др Марија Ђирић, музиколошкиња и теоретичарка медија, доценткиња на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу.

marijamcivic@yahoo.com

проф. др Мирјана Николић, редовна професорка на Катедри за менаџмент и продукцију позоришта, радија и културе Факултета драмских уметности у Београду и директорка Института за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ.

nikolicmirjana66@gmail.com

др Растко Јаковљевић, етномузиколог, научни сарадник Музиколошког института САНУ.

ralfey@yahoo.com

Слободан Пајић (Slobodan Dan Paich), позоришни редитељ, оснивач и директор Artship Foundation (USA), <http://artship.org>

sdpaich@artship.org

проф. др Снежана Николајевић, музиколошкиња и теоретичарка медија, дугогодишња уредница у Музичкој редакцији Радио-телевизије Србије и редовна професорка Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу.

snik@eunet.rs

мр Срђан Тепарић, теоретичар музике, докторант на Факултету музичке уметности у Београду, наставник на Катедри за музичку теорију истог факултета. Музички критичар Другог програма Радио Београда.

teparic@gmail.com

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
654.191(497.11)(091)(082)
654.195:78(497.11)(082)

РАДИО и српска музика / [уредница Ивана Медић]. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2015 (Београд : Службени гласник). - 352 стр. : илустр. ; 25 cm

Тираж 300. - Стр. 9-12: Предговор / Ивана Медић. - Аутори: стр. 350-351. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-80639-24-6
а) Радио Београд - Програми, музички - Зборници
COBISS.SR-ID 219605260



Министарство просвете,
науке и технолошког развоја

Сокој

ОРГАНИЗАЦИЈА
МУЗИЧКИХ АУТОРА
СРБИЈЕ

ISBN 978-86-80639-24-6

