

28

I/2020

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

Руско-српске
културне везе
у огледалу
музике

Russian-Serbian
Cultural Relations
Reflected
in Music

Гост уредник ВЕСНА САРА ПЕНО
Guest Editor VESNA SARA PENO



Часопис **МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ**
Journal of **THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA**

МУЗИКОЛОГИЈА
Часопис Музиколошког института САНУ
MUSICOLOGY
Journal of the Institute of Musicology SASA

~
28 (I/2020)
~

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК / EDITOR-IN-CHIEF
Александар Васић / Aleksandar Vasić

РЕДАКЦИЈА / EDITORIAL BOARD
Ивана Васић, Јелена Јовановић, Данка Лајић Михајловић, Ивана Медић, Биљана Милановић,
Весна Пено, Катарина Томашевић /
Ivana Vesić, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović, Ivana Medić, Biljana Milanović, Vesna Peno,
Katarina Tomašević

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ / EDITORIAL ASSISTANT
Милош Браловић / Miloš Bralović

МЕЂУНАРОДНИ УРЕЂИВАЧКИ САВЕТ / INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL
Светислав Божић (САНУ), Џим Семсон (Лондон), Алберт ван дер Схоут (Амстердам), Јармила
Габријелова (Праг), Разија Султанова (Лондон), Денис Колинс (Квинсленд), Сванибор Петан
(Љубљана), Здравко Блажековић (Њујорк), Дејв Вилсон (Велингтон), Данијела Ш. Берд (Кардиф) /
Svetislav Božić (SASA), Jim Samson (London), Albert van der Schoot (Amsterdam),
Jarmila Gabrijelova (Prague), Razia Sultanova (London), Denis Collins (Queensland), Svanibor Pettan
(Ljubljana), Zdravko Blažeković (New York), Dave Wilson (Wellington), Danijela Š. Beard (Cardiff)

Музикологија је рецензирани научни часопис у издању Музиколошког института САНУ. Посвећен је проучавању музике као естетског, културног, историјског и друштвеног феномена и примарно усмерен на музиколошка и етномузиколошка истраживања. Редакција такође прихвата интердисциплинарне радове у чијем је фокусу музика. Часопис излази два пута годишње. Упутства за ауторе се могу преузети овде: <http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=1450-9814&pg=instructionsforauthors>

Musicology is a peer-reviewed journal published by the Institute of Musicology SASA (Belgrade). It is dedicated to the research of music as an aesthetical, cultural, historical and social phenomenon and primarily focused on musicological and ethnomusicological research. Editorial board also welcomes music-centred interdisciplinary research. The journal is published semiannually. Instructions for authors can be found on the following address: <http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=1450-9814&pg=instructionsforauthors>

ISSN 1450-9814
eISSN 2406-0976
UDK 78(05)

БЕОГРАД 2020.
BELGRADE 2020

Одрицање од одговорности / Disclaimer

Садржај објављених текстова одражава искључиво ставове њихових аутора. Уредник и редакција не сносе одговорност за тачност изнетих података. Електронске адресе и линкови тачни су у тренутку објављивања ове свеске. Уредник и редакција не одговарају за трајност, тачност и прикладност линкованог садржаја. /

The content of published articles reflects only the individual authors' opinions, and not those of the editor and the editorial board. Responsibility for the information and views expressed in the articles therein lies entirely with the author(s). Electronic addresses and links are correct at the moment of the publication of this volume. The editor and the editorial board are not responsible for the persistence or accuracy of urls for external or third-party websites referred, and do not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate and appropriate.

ПРЕВОДИОЦИ / TRANSLATORS

Ивана Медић, Марија Голубовић, Милош Браловић, Александар Васић / Ivana Medić, Marija Golubović, Miloš Bralović, Aleksandar Vasić

ЛЕКТОР ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК / ENGLISH-LANGUAGE EDITING

Ивана Медић / Ivana Medić

ЛЕКТОРИ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК / SERBIAN-LANGUAGE EDITING

Мирјана Нешић, Александар Васић / Mirjana Nešić, Aleksandar Vasić

КОРЕКТУРА / PROOFREADING

Милош Браловић / Miloš Bralović

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКА ОБРАДА / DESIGN & PREPRESS

Студио Omnibooks, Београд / Studio Omnibooks, Belgrade

ШТАМПА / PRINTED BY

Скрипта Интернационал, Београд / Scripta Internacional, Belgrade

Часопис је индексиран на <http://doiserbia.nb.rs/>, <http://www.komunikacija.org.rs> и у међународној бази ProQuest. /

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

Издавање ове публикације подржало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије /

The publication of this volume was supported by the Ministry of of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia



САДРЖАЈ / CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИКА / EDITOR'S FOREWORD

11–14

ТЕМА БРОЈА / THE MAIN THEME
РУСКО-СРПСКЕ КУЛТУРНЕ ВЕЗЕ У ОГЛЕДАЛУ
МУЗИКЕ / RUSSIAN-SERBIAN CULTURAL RELATIONS
REFLECTED IN MUSIC

Госћ̄ уредник **ВЕСНА САРА ПЕНО** / Guest Editor **VESNA SARA PENO**

Vesna Sara Peno

HOW MUCH WE DO (NOT) KNOW ABOUT RUSSIAN-SERBIAN
CHANTING CONNECTIONS

Весна Сара Пено

КОЛИКО (НЕ) ЗНАМО О РУСКО-СРПСКИМ ПОЈАЧКИМ ВЕЗАМА

17–32

Tatjana Subotin-Golubović

A RUSSIAN TRIODON STICHERARION FROM THE LATE 12TH CENTURY
– MS HILANDAR 307

Татјана Субојин-Голубовић

РУСКИ ТРИОДНИ СТИХИРАР С КРАЈА XII ВЕКА

– РУКОПИС ХИЛАНДАР 307

33–46

Natal'ia Viktorovna Mosiagina

CHANTS IN HONOUR OF THE GREAT MARTYR PRINCE LAZAR OF SERBIA
IN THE OLD RUSSIAN NOTATED MANUSCRIPTS

Наталья Викторовна Мосягина

ПЕСНОПЕНИЯ В ЧЕСТЬ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА КНЯЗЯ ЛАЗАРЯ СЕРБСКОГО В
ДРЕВНЕРУССКИХ НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ

47–60

Natal'ia Vasil'evna Ramazanova

SERVICES TO RUSSIAN AND SERBIAN SAINTS IN THE CONTEXT OF THE
ANNUAL CIRCLE OF CHURCH SINGING OF THE 16TH–17TH CENTURIES

Наталья Васильевна Рамазанова

СЛУЖБЫ РУССКИМ И СЕРБСКИМ СВЯТЫМ В КОНТЕКСТЕ ГОДОВОГО
КРУГА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

61–77

Vladimir Simić

POLITICS, ORTHODOXY AND ARTS: SERBIAN-RUSSIAN CULTURAL
RELATIONS IN THE 18TH CENTURY

Владимир Симић

ПОЛИТИКА, ПРАВОСЛАВЉЕ И УМЕТНОСТ: СРПСКО-РУСКЕ КУЛТУРНЕ ВЕЗЕ
У XVIII ВЕКУ

79–98

Jelena Mežinski Milovanović

A CONTRIBUTION TO RESEARCHING RUSSIAN-SERBIAN CONNECTIONS
IN SACRAL AND COURT PAINTING AND ARCHITECTURE THROUGH THE
OPERA OF RUSSIAN EMIGRANTS IN SERBIA BETWEEN THE WORLD WARS:

EXAMPLES OF ADOPTING RUSSIAN MODELS

Јелена Межински Миловановић

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И
ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ И ГРАДИТЕЉСТВУ КРОЗ ОПУСЕ РУСКИХ
ЕМИГРАНАТА У СРБИЈИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА: ПРИМЕРИ
ПРЕУЗИМАЊА РУСКИХ МОДЕЛА

99–124

Marija Golubović

„A RUSSIAN CHOIR THAT RUSSIA HAD NEVER HEARD BEFORE“:
THE DON COSSAK CHOIR SERGE JAROFF ON THE CONCERT STAGE IN THE
INTERWAR BELGRADE

Марија Голубовић

„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“:
ХОР ДОНСКИХ КОЗАКА СЕРГЕЈА ЖАРОВА НА КОНЦЕРТНОЈ СЦЕНИ
МЕЂУРАТНОГ БЕОГРАДА

125–145

VARIA

Žarko Cvejić

WILLIAM BYRD AND THE LIMITS OF FORMAL MUSIC ANALYSIS

Жарко Цвејић

ВИЛИЈАМ БЕРД И ГРАНИЦЕ ФОРМАЛНЕ МУЗИЧКЕ АНАЛИЗЕ

149–158

Senka Belić

ON THE CONNECTION OF MUSICAL RHETORICAL STRATEGIES AND
MARIAN TOPIC/TOPOS IN RENAISSANCE MOTETS

Сенка Белић

О ВЕЗИ МУЗИЧКО РЕТОРИЧКИХ СТРАТЕГИЈА И МАРИЈАНСКОГ ТОПОСА У
РЕНЕСАНСНИМ МОТЕТИМА

159–171

Ewa Schreiber

„TOTE ABER LEBEN LÄNGER“.

THE SECOND VIENNESE SCHOOL AND ITS PLACE IN THE REFLECTIONS OF
SELECTED COMPOSERS FROM THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY
(HARVEY, LIGETI, LUTOSŁAWSKI, LACHENMANN)

Ева Шрајбер

„TOTE ABER LEBEN LÄNGER“.

ДРУГА БЕЧКА ШКОЛА И ЊЕНО МЕСТО У ПРОМИШЉАЊИМА ОДАБРАНИХ
КОМПОЗИТОРА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА (ХАРВИ, ЛИГЕТИ,
ЛУТОСЛАВСКИ, ЛАХЕНМАН)

173–204

Dragan Latinčić

CENTRAL ROTATION OF REGULAR (AND IRREGULAR) MUSICAL POLIGONS

Драган Лајинчић

ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ
ПОЛИГОНА

205–234

Maja Radivojević

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC FROM THE REGION OF HOMOLJE IN
THE LEGACY OF OLIVERA MLADENOVIĆ

Маја Радивојевић

ТРАДИЦИОНАЛНА ВОКАЛНА МУЗИКА ВЛАХА У ХОМОЉУ У
ЗАОСТАВШТИНИ ОЛИВЕРЕ МЛАДЕНОВИЋ
235–256

**НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА
/ SCIENTIFIC REVIEWS AND POLEMICS**

Соња Цвейковић

ИВАНА ВЕСИЋ, ВЕСНА ПЕНО, ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ И ЖИВОТА.
О ДЕЛАТНОСТИ УДРУЖЕЊА МУЗИЧАРА У КРАЉЕВИНИ СХС/
ЈУГОСЛАВИЈИ. БЕОГРАД, МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ, 2017.
ISBN: 978-86-80639-35-2
259–261

Весна Сара Пено

ИВАНА ВЕСИЋ, КОНСТРУИСАЊЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У
ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА, БЕОГРАД, МУЗИКОЛОШКИ
ИНСТИТУТ САНУ, 2018.
ISBN 978-86-80639-36-9
263–269

Мирјана Закић

ДАНКА ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ И ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ (УР.), КОСОВО И
МЕТОХИЈА: МУЗИЧКА СЛИКА МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТИ 50-ИХ И 60-ИХ
ГОДИНА XX ВЕКА, БЕОГРАД, МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ, 2018. /
DANKA LAJIĆ MIHAJLOVIĆ AND JELENA JOVANOVIĆ (EDS.), KOSOVO AND
METONIJA: A MUSICAL IMAGE OF MULTICULTURALISM IN THE 1950s AND
1960s, BELGRADE, INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA, 2018.
ISBN 978-86-80639-47-5
271–275

Сања Ранковић

МАРИЈА ДУМНИЋ ВИЛОТИЈЕВИЋ, ЗВУЦИ НОСТАЛГИЈЕ: ИСТОРИЈА
СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ, БЕОГРАД, ЧИГОЈА ШТАМПА,
МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ, 2019.
ISBN 978-86-531-0502-0
277–280

Ivan Moody

POLINA TAMBAKAKI, PANOS VLAGOPOULOS, KATERINA LEVIDOU
AND RODERICK BEATON (EDS.), MUSIC, LANGUAGE AND IDENTITY IN
GREECE. DEFINING A NATIONAL ART MUSIC IN THE NINETEENTH AND
TWENTIETH CENTURIES, LONDON AND NEW YORK, ROUTLEDGE, 2020,
ISBN 978-1-138-28002-1
281–283

IN MEMORIAM

Бојана Раговановић

БЕСНА МИКИЋ (БЕОГРАД, 30. МАЈ 1967 – БЕОГРАД, 30. ОКТОБАР 2019)
287–290

РЕЧ УРЕДНИКА

Тема двадесет осмог броја часописа „Музикологија“ проистекла је из међународне научне конференције *Руско-српске појачке везе*, коју је у октобру 2018. године организовао Музиколошки институт Српске академије наука и уметности у Београду. Вишевековне музичке, уметничке и културне везе између руског и српског народа истраживали су и проучавали научници обеју земаља, али богатство и значај тих веза изискују нова испитивања и тумачења.

У овом броју часописа „Музикологија“ окупили су се музиколози, филолози и историчари ликовних уметности из Србије и Русије да на временски и тематски широкој и интердисциплинарној основи осветле тематику руско-српских прожимања у домену црквене уметности и музичког извођаштва.

Тему броја уредила је др Весна Пено, научни саветник Музиколошког института САНУ, један од водећих стручњака у области византолошке музикологије. Овај број „Музикологије“ отвара њен рад који одговора на питање колико данас знамо и колико не знамо о руско-српским појачким везама. Татјана Суботин-Голубовић даје студију о руском триодном стихирару с краја XII века – хиландарском рукопису 307. Наталија Мосјагина пише о песмама у част кнеза Лазара у староруским нотираним рукописима. А Наталија Рамазанова се посветила анализи служби у част руских и српских светитеља у контексту годишњег круга црквеног појања у XVI и XVII столећу.

Две студије осветљавају руско-српске везе у области ликовних уметности. Владимир Симић посматра однос политике, православља и уметности из аспекта руско-српских веза у XVIII веку. Јелена Межински Миловановић сагледава примере преузимања руских модела у црквеном дворском сликарству и градитељству, остварењима руских емиграната у Србији између два светска рата. Најзад, једна музиколошка студија посвећена је историји музичке интерпретације. Марија Голубовић следи гостовања славног Хора донских козака у међуратном Београду, у огледалу архивских извора и периодике онога времена.

Рубрику „Varia“ сачињава пет студија разноврсне тематике, у временском распону од ренесансе до савременог доба. Радови Жарка Цвејића и Сенке Белић приступају студијама ренесансне музике која је последњих година наша врсне обрађиваче међу музиколозима и музичким теоретичарима у Србији. Ева Шпрајбер се бави Новом бечком школом и њеним одјецима код

одабраних композитора друге половине XX века. У раду Драгана Латинчића описује се примена централне ротације, једне од најважнијих изометријских трансформација, на пројектоване метро-ритмичке ентитете појединачних хармоника спектра. Једна студија у рубрици „Varia“ припада етномузикологији: Маја Радивојевић анализира традиционалну вокалну музику Влаха у Хомољу, према звучним записима сачуваним у заоставштини етнокореолога Оливере Младеновић.

Рубрика „Научна критика и полемика“ са својих пет прилога о књигама и звучним издањима представља неке од најзначајнијих резултата богатог научног рада и издаваштва у области музикологије и етномузикологије.

Завршним записом часопис „Музикологија“ се опрашта од цењене колегинице Весне Микић, редовног професора на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, која нас је прерано напустила.

У име чланова Редакције часописа „Музикологија“ и у своје лично име изражавам срдачну захвалност рецензентима за темељно читање радова и корисне сугестије.

У Београду, 1. јуна 2020. године
Александар Васић, главни и одговорни уредник

EDITOR'S FOREWORD

The main theme of the 28th issue of the journal *Musicology* originated from the international scientific conference *Russian-Serbian Chanting Connections*, which was organized in October 2018 by the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade. The centuries-long musical, artistic and cultural ties between the Russian and Serbian peoples have been researched and studied by scientists from both countries; nevertheless, the richness and significance of these ties require new research and interpretation.

In this issue of the journal *Musicology*, musicologists, philologists and art historians from Serbia and Russia gathered together to shed light on the topic of Russian-Serbian permeations in the domains of church art and musical performance on a temporally and thematically broad and interdisciplinary basis.

The main theme of the issue was edited by Dr. Vesna Peno, principal research fellow of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, one of the leading experts in the field of Byzantine music. This issue of *Musicology* opens with her article, which answers the question: how much we know – or do not know – today about Russian-Serbian chanting connections. Tatjana Subotin-Golubović provides a study of a Russian Triodon Sticherarion from the end of the 12th century – the Hilandar manuscript No 307. Natal'ia Mosiagina writes about poems in honour of Prince Lazar of Serbia in the Old Russian notated manuscripts. And Natal'ia Ramazanova analyses services in honour of Russian and Serbian saints in the context of the annual circle of church chanting in the 16th and 17th centuries.

Two studies illuminate Russian-Serbian connections in the field of fine arts. Vladimir Simić observes the relationship between politics, Orthodoxy and art from the aspect of Russian-Serbian ties in the 18th century. Jelena Mežinski Milovanović observes examples of taking over Russian models in church court painting and construction, the achievements of Russian emigrants in Serbia between the two world wars. Finally, one musicological study is dedicated to the history of musical interpretation. Marija Golubović follows the guest appearances of the famous Don Cossack Choir in the interwar Belgrade, as reflected in archival sources and periodicals of that time.

The section "Varia" comprises five studies on various topics, ranging from the Renaissance to the modern age. The articles by Žarko Cvejić and Senka Belić approach the study of Renaissance music, which has found excellent analysts among

musicologists and music theorists in Serbia in recent years. Ewa Schreiber deals with the New Viennese School and its echoes with selected composers of the second half of the 20th century. Dragan Latinčić's article describes the application of central rotation, one of the most important isometric transformations, to the projected metro-rhythmic entities of individual harmonics of the sound spectrum. One study in the "Varia" section belongs to ethnomusicology: Maja Radivojević analyzes the traditional vocal music of the Vlachs in Homolje, according to sound recordings preserved in the legacy of ethnochoreologist Olivera Mladenović.

The section "Scientific Reviews and Polemics" with its five articles on books and CD releases presents some of the most significant results of rich scientific work and publishing in the fields of musicology and ethnomusicology.

With the final article, the journal *Musicology* says goodbye to the esteemed colleague Vesna Mikić, a full professor at the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade, who left us too early.

On behalf of the members of the Editorial Board of the journal *Musicology* and my own, I express my heartfelt gratitude to the peer reviewers for their thorough reading of the articles and constructive suggestions.

In Belgrade, 1 June 2020
Aleksandar Vasić, Editor-in-Chief

ТЕМА БРОЈА
THE MAIN THEME
РУСКО-СРПСКЕ КУЛТУРНЕ БЕЗЕ
У ОГЛЕДАЛУ МУЗИКЕ
RUSSIAN-SERBIAN CULTURAL
RELATIONS REFLECTED
IN MUSIC

DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2028017P>
UDC 783.2(497.11)
783.2(470)
091=161.1:78(497.11)

HOW MUCH WE DO (NOT) KNOW ABOUT RUSSIAN-SERBIAN CHANTING CONNECTIONS*

*Vesna Sara Peno*¹

Principal research fellow, Institute of Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

КОЛИКО (НЕ) ЗНАМО О РУСКО-СРПСКИМ ПОЈАЧКИМ ВЕЗАМА

Весна Сара Пено

научни саветник, Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности, Београд, Србија

Примљено: 15. марта 2020.

Прихваћено: 1. маја 2020.

Оригинални научни рад

АБСТРАКТ

There are still no argumentative answers about the extent to which and in what way the share of Russian singing practice in Serbian church singing is present. The ways in which the Serbian melody reached Russian singers are not known either. The paper presents the results of research on Russian notated collections kept in Serbian libraries are also presented. Certain stereotypes regarding the crucial Russian influence on the newer Serbian church singing have been critically considered. New research tasks related to Russian musical manuscripts are listed, after which the exchange of singing experiences between Russian and Serbian church singers will become clearer.

KEYWORDS: Russian church chanting, Serbian church chanting, chanting connections, musical manuscript, liturgical collection

АПСТРАКТ

Још увек не постоје аргументовани одговори о томе у којој мери и на који начин је присутан удео руске певачке праксе у српском црквеном појању. Нису

* Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

1 sara.kasiana@gmail.com

познати ни путеви којима је српска мелодија долазила до руских појаца. У раду су представљени резултати истраживања руских нотираних зборника који се чувају у српским библиотекама. Критички су размотрени одређени стереотипи у вези с пресудним руским утицајем на новије српско црквено певање. Наведени су нови истраживачки задаци у вези с постојећим руским музичким рукописима, након којих ће нам размена певачких искустава између руских и српских црквених појаца постати јаснија.

Кључне речи: руско црквено појање, српско црквено појање, појачке везе, музички рукопис, богослужбени зборник

У ери лако достижних информација и савладивих пречица у постизању брзо видљивих резултата може се сматрати оправданим помањкање истраживачког елана за материју која се реконструише на основу више него скромних извора, а то управо јесте случај с једногласним српским црквеним појањем. Након до сада спроведеног архивског рада, увида у различите врсте расположиве – примарне и друге грађе, намеће се утисак да је у вези с музичком праксом у склопу литургијског предања Српске цркве, најважније познато, те да нови истраживачки подухвати општу слику једва да могу употпунити, још мање битније изменити. Овом нестимулативном осећању доприноси и чињеница да је у нашој научној литератури одређеним тезама у вези с развојем источнохришћанске псалмодије и њених „националних“ огранака, без очекиване научнообјективне аргументације, обезбеђен статус аксиома, те да критичком преиспитивању још увек измичу пре више деценија пласиране интерпретације и тумачења.

С уверењем да провере, упорна испитивања и промишљања једном донетих закључака могу променити перспективе из којих се на одређену материју гледа, па и саме делатнике који епистимилошке ставове не креирају првенствено вођени личним убеђењима, процењујем да „скаска“ о српском црквеном појању у контексту разнолике, но у духу јединствене православне појане молитве, није окончана. Штавише, у споју с древним и новијим руским пјенијем, њена повест је на почетку.

Такво уверење се показало извесним у конструктивној размени истраживачких искустава с руским истраживачима, током претходних неколико година.² Такође се потврдило да одређене усвојене научне ставове, па и усвојену, не и у

2 Поред учесталих сусрета на научним конференцијама уприличених на Катедри за стару руску појачку уметност при Санктпетербуршком државном конзерваторијуму „Н. А. Корсаков“, заједнички рад с руским колегама је током претходне деценије организован у домену јавних предавања студентима, постдипломцима и докторандима, организовања мастер класа на различите теме у вези с византијском и српском црквеном музиком, као и у домену заједничких концертних наступања приликом којих су интерпретирани напеви из различитих појачких традиција православних народа.

ВЕСНА САРА ПЕНО

КОЛИКО (НЕ) ЗНАМО О РУСКО-СРПСКИМ ПОЈАЧКИМ ВЕЗАМА

свим случајевима оправдану научну терминологију у вези са српском и руском појачком традицијом, треба поставити под ново сочиво, како би се прецизније утврдило у којој мери и на који начин су се у даљој, баш као и новијој историји два умногоне сродна народа, прожимале њихове литургијске праксе, музичка уметност и култура у целини. У овом раду ћу се задржати на прегледу учињеног у домену црквеног једногласа и указаћу на нека од кључних отворених питања којима бисмо се у скорој будућности морали посветити.

Словенске музичке везе биле су несумњиво виталне у далекој прошлости, о чему сведоче Стихирар бр. 307. и Ирмологија бр. 308 – два најстарија сачувана нотирана рукописа, похрањена у манастиру Хиландару. Увидом у библиотечки фонд српског манастира на Светој Гори руски истраживачи старина из XIX века – архимандрити Порфирије Успенски (Порфирий Успенский, 1847) и Виктор Иванович Григорович (Григорович, 1877), затим К. П. Дмитријев-Петкович (К. П. Дмитриев-Петкович, 1865), Павел И. Севастјанов (Павел И. Севастьянов; Викторов 1881) и Леонид А. Кавелин (Кавелин, 1877) – оставили су и белешке о два поменутих појачким књигама, износећи у својим кратким кодиколошким описима нетачне процене у вези с пореклом и типом нотације којима су напеви у њима забележени. О хиландарским музичким рукописима писали су и Димитрије Аврамовић (1847, 1848), Спиридон Ламброс (Σπυρίδων Λάμπρος) и хиландарски библиотекар монах Сава (1894, 1896), као и архимандрит Нићифор Дучић који је први 1884. и 1895. године објавио једну страницу неумског текста као пример, како је веровао, српске нотације (Дучић 1884, 1895).

Као ни његови претходници, а ни савременици, архимандрит Нићифор није знао да се ради о руским појачким књигама, које ће, готово читав век касније, бити факсимилно објављене међу првим издањима *Monumenta Musicae Byzantinae* (Пено 2015), познате едиције у оквиру византолошко-музиколошке школе основане при Данској краљевској академији у Копенхагену 1931. године. Првобитне увиде Романа Јакобсона (Роман Осипович Јакобсон), приређивача факсимилног издања хиландарских зборника бр. 307 и 308 (Jakobson 1954), и Оливера Странка (Oliver Strunk), аутора прве обимније аналитичке студије у вези с њиховим садржајем, археографским и химнографским особеностима, неумском палеографијом и мелодијским карактеристикама напева (Strunk 1966, 1977), допунила су почетком, односно крајем шездесетих година XX века својим истраживањима двојица српских музиколога, по оснивању Музиколошког института САНУ првих сарадника асистената, а потом, у наставку научничке каријере, активни у САД. Милош Велимировић је у оквиру студије у којој је разматрао утицаје византијског појања на ширу традицију Словена проучавао и Ирмологију бр. 308.³ Опсежну музиколошко-палеографску анализу хиландарског Стихирара бр. 307 спровео је у својој необјављеној и задуго на нашем простору непознатој и недоступној докторској

3 Велимировић је у оквиру своје докторске дисертације, у којој је разматрао утицаје византијског појања на ширу традицију Словена, детаљно анализирао Ирмологију бр. 308 (Velimirović 1960). О том еминентном византологу, који је поред професорске каријере на бројним америчким универзитетима, активно учествовао у пројектима *Monumenta Musicae Byzantinae*, видети Пено 2008.

дисертацији Стојан Лазаревић.⁴ Две руске појачке књиге из хиландарске ризнице спорадично су и узгред привлачиле пажњу музиколога млађих генерација, а њихова „звучност“ остала је до данас недоступна, баш као и поуздано ишчитавање читавог корпуса грчких и словенских музичких рукописа с нотацијом за коју још увек не постоји усаглашен и до краја применљив кључ транскрипције. Статус датих рукописа концем XII и почетком XIII века, када је утврђено да су исписане, њихове евентуалне специфичне особености биће могуће установити тек након сравањења са знатно бројнијим старијим и према времену настанка млађим византијским и руским кодексима исте врсте, а што су свакако у извесној мери већ учинили претходно поменути истраживачи.⁵

Токови црквене књижевности, псалмодије и духовног живота у целини, међу народима византијског комонвелта били су отворени током читавог средњег века, но познато је да је крајем XIV, а посебно током друге половине XV столећа уследио тзв. други велики јужнословенски утицај, услед којег су се српско-руске везе додатно учврстиле. Међутим, поузданих трагова о црквеним напевима на том двосмерном српско-руском путу за сада још увек нема. Делатност тројице именом и делом познатих српских мелода из XV века, Исаије, Николе и Стефана, који су, треба нагласити, превасходно користили грчки језик компонујући своје мелодије у духу византијске музичке традиције, није до сада сагледана из „руске“ перспективе, упркос потврђеним увидима грчког музиколога Димитрија Кономоса (Dimitri E. Conomos) који је у њима препознао „старији словенски слој“ (Conomos 1974: 78, 80–81). Наиме, у склопу културних миграција које су обележиле касни средњи век и, посебно, у контексту јелино-влашког – молдавског, како се у музиколошкој литератури на енглеском и српском језику погрешно назива рукописно наслеђе XV и XVI века, с којима су блиско повезана тројица поменутих Срба, потребно је у будућности истражити и потенцијални „руски“ елемент. Присуство руских монаха од којих су поједини били духовни и културни стожери, не само ондашњих манастирских братстава у влашкој регији, него и знатно шире, на простору Балкана, уважавани и на Светој Гори, није још увек сагледана очима историчара црквене музике. У музиколошкој литератури не постоји, нажалост, ни темељнији увид у шире словенске релације у датом периоду, о којима указују напеви у јужноруским – кијевским музичким изворима. Поред локалних руских варијаната напева, означених различитим називима, у њима се, нарочито од XVII века, срећу и мелодије уз које су писари недвосмислено дописивали одреднице бугарска, односно српска. Једна таква мелодија јесте и причасна

4 Стојан Лазаревић је на Универзитету у Чикагу 1969. године одбранио докторску дисертацију под називом *The Chilandar Sticherarion: An Early Slavic Hymn Collection with Music*, у којој се, из музичког и палеографског аспекта, подробно бавио Стихиаром бр. 307. Трудом др Александра Васића, научног сарадника Музиколошког института САНУ, фотокопија те, у време када је писана драгоцене студије, постао је доступан српској научној јавности. Копија се налази у Библиотеци САНУ и у Библиотеци Музиколошког института САНУ.

5 Студија др Татјане Суботин Голубовић у овом броју Музикологије доноси нове важне увиде у кодиколошке карактеристике хиландарског стихирара.

ВЕСНА САРА ПЕНО

КОЛИКО (НЕ) ЗНАМО О РУСКО-СРПСКИМ ПОЈАЧКИМ ВЕЗАМА

химна Хвалите Господа првог гласа, која је у рукописима означена као „сербски киноник“ (Чишковская 1999).

У XVI столећу у руским појачким књигама појавиће се први знаменом нотацијом забележени спомени српских светитеља (Чишковская 2002). У поробљеним српским крајевима, на широко схваћеном простору Балкана, молитвене химне у њихову част певане су на мелодије које су српски свештеници и монаси учили и преносили искључиво усменом предајом.⁶

Треба поменути да је непостојање српске нотиране појачке књиге, у вишевековном континууму, претходна генерација наших музиколога објашњавала превасходно тешким историјским околностима при којима су уништењу били најподложнији рукописи (Рено 2011). Та теза није нетачна, али није ни у потпуности тачна, нарочито када се има у виду да се у српским библиотечким фондovima из времена обнове скрипторија, током друге половине XVI, а нарочито током XVII и XVIII века, нашло тек неколико нотираних кодекса, и то искључиво руских и грчких.⁷

У Патријаршијској библиотеци и Архиву САНУ у Београду, као и у Библиотеци Матице српске у Новом Саду чувају се три обимна руска зборника с квадратном нотацијом (прва два су рукописне књиге, трећи је штампани зборник). На српску страну они су највероватније пристигли с учитељима руског порекла, предводницима првих организованих тзв. славено-латинских школа у Карловачкој митрополији током XVIII века. У Сремске Карловце је из Русије 1726. дошао учитељ Максим Терентјевич Суворов (Максим Терентьевич Суворов ?–1770), који је, поред остале приручне литературе, са собом донео обиман зборник (од 442 странице, данас под сигнатуром 133 у фонду Патријаршијске библиотеке у Београду), типа обихода, тј. музичке антологије. Књига је припадала Максимовом оцу Терентију Суворову, о чему потврду пружа више записа с његовим именом из 1709. године. О том рукопису прва је рад написала Даница Петровић и у њему је објавила попис инципита песама (Petrović 1985). Палеографску и детаљнију музиколошко-филолошку анализу тек треба спровести.

6 Радови руских колегиница на међународној научној конференцији *Руско-српске појачке везе*, одржаној у организацији Музиколошког института САНУ у Српској академији наука и уметности, 22–23. октобра 2018. године, од којих су поједини заступљени у темату овог броја часописа Музикологија, пружају драгоцене увиде у структуру записаних служби одабраних српских светих у руским изворима и њиховим мелодијским особеностима. Незаобилазно је поменути и да се службама српских светитеља Саве и Арсенија у руским изворима прва почела бавити Елена Викторовна Чишковска, одбранивши 2002. докторску дисертацију *Службы сербским святым по русским рукописям XVI–XIX вв. Свв. Савва и Арсений*, на Катедри за савремене проблеме музичке педагогије, образовања и културе, на Руској музичкој академији „Гњесин“.

7 Изузетак представља хиландарска рукописна ризница у којој крајем XVIII и почетком XIX века појачке књиге баштине светогорску појачку традицију, исписану касновизантијском, односно реформисаном неумском нотацијом. О грчким појачким рукописима XVIII века у српским библиотечким фондovima видети Пено 2016: 95–98, 219–221.

Потребно је ући дубље у траг његовом састављачу, уколико је то заиста био Терентије Суворов, утврдити, ако је могуће, да ли је према основној преокупацији он био црквени појац, учитељ појања и/или писар, те с тим у вези установити специфичности његовог аутографа, избор песама и мелодија, подударности и евентуална одступања од уобичајене структуре руских обихода; напеве и њихове одлике потребно је минуциозно анализирати и упоредити с истоименим мелодијским напевима из других руских, тј. кијевских извора, а у циљу откривања прецизније провенијенције самог рукописа и могућих музичких утицаја у окружењу у којем је настао. Грчко порекло мелодије Трисвете песме у тој појачкој књизи, на које је сам писар у наслову указао, разлог је више да се разнородним појачким варијантама у рукопису посвети посебна пажња.

Слични задаци предстоје и у вези с још једним обимним рукописом, бр. 64, из 1674. године који данас припада Старој збирци Архива САНУ у Београду.⁸ Састављач тог кодекса био је Јован Залавски, писар за кога се везује традиција јужноруске рукописне школе и који се у датом рукопису потписао и ћирилицом и латиницом. Непознаница је у којој је мери Залавски пратио актуелне појачке тенденције на руско-пољској – источно-западној раскрсници на којој је деловао, и да ли је његова писарска активност везана за неки одређени скрипториј на југу Русије. На основу кратке напомене с почетка те рукописне збирке (ф. 1р) која гласи: „за митрополита Јону“, Даница Петровић је пре више од три деценије изнела хипотезу да је Јована ангажовао ростовски и јарославски митрополит Јона (рођен око 1607; митрополит 1652–1690).⁹ Повезаност писара с поменутиим архијерејем потребно је додатно расветлити, с обзиром на то да је врло могуће да је љубитељ црквеног благољепија и надалеко познати црквени градитељ, с истанчаним укусом за фрескопис и иконопис, сабирао и калиграфски исписане богослужбене и музичке кодексе, међу које се с правом може убројати и појачки зборник Залавског који обилује лепим заставицама и инцијалима, и у целини представља драгоцен калиграфски примерак XVII века. Запажањима проистеклих из упоредних прегледа самог рукописа са штампаним зборницима којима је Д. Петровић располагала у време писања свог чланка (чланак је објављен пре готово пет деценија, тачније 1972. године), било би корисно придружити нове анализе савременијих музичких издања кијевских/украјинских црквених напева, а нарочито установити позицију самог рукописа у корпусу нотираних појачких књига с хомонијом и без ње – специфичног начина произношења црквених текстова, самим тим и његове мелодијске пратње, која је, између осталог, била подвргнута вишеслојној богословској реформи коју је иницирао руски патријарх Никон.

Обиходи у Патријаршијској библиотеци и Архиву САНУ, као ни фрагменти црквених песама на штампаној унијатској књизи Зерцало богословии јеромо-

8 Дати рукопис има 323 ff.

9 У студијама на руском језику у вези с митрополитом Јоном уједначен је податак о његовом средњем имену – Сисојевич, а не Сикојевич, како је Д. Петровић навела према књизи Алберта Амана (А. М. Ammann, *Storia della Chiesa Russa e dei paesi limitrofi*); уп. Petrović 1972.

ВЕСНА САРА ПЕНО

КОЛИКО (НЕ) ЗНАМО О РУСКО-СРПСКИМ ПОЈАЧКИМ ВЕЗАМА

наха Кирила Трасквилиона из 1615. године, о којима је такође писала Даница Петровић (Petrović 1978), не одају везу њихових руских корисника с евентуалним српским појцима или бар ученицима појања. Нема ни посредних, а ни непосредних историјских података који говоре о настави појања коју су руски богослови спроводили у славно-латинским школама, уколико су је уопште држали. Упознавање с већ увелико заживелом руском праксом извођења паралитургијских песама – канта и школских драма,¹⁰ засигурно је представљало широко отворени пут новом звуку и музичкосценском искуству с којим се српски живаљ сусрео у другачијим културним и друштвеним, па и црквеним условима у иноверној царевини. Па ипак, када је конкретно реч о развоју српског црквеног једногласа, новија истраживања су показала да је неодржива, у нашој музиколошкој литератури задуго пласирани, теза о томе да је у XVIII столећу утицај руског пјенија био пресудан у креирању самосвојне српске појачке варијанте, познатије још и под називом карловачко појање.¹¹ Па ипак, када је конкретно реч о развоју српског црквеног једногласа тешко је одржив суд да је у XVIII веку утицај руског појања могао бити пресудан у креирању тзв. карловачког појања. Заговорници прекретнице која је ближе одређена као заокрет од модалне византијске ка тоналној европској мелодијској основи, нису оспорили утемељење српског мелоса у касновизантијској псалмодији и одређене касновизантијске мелодијске карактеристике које се у њему могу препознати. Ипак, без чврстих доказа, а посебно без конкретне анализе на одговарајућим мелодијским узорцима, уврежило се мишљење да су у новијој историји у српским црквеним напевима у први план дошле до изражаја „тонске одлике западноевропске музике и нови облици мелодијске изградње, сличне кијевском респјеу“ (Петровић 1986: 318).

Тај једнострано усмерени закључак демантују, с једне стране, неупитни историјски подаци из времена формирања тзв. карловачког појања, а с друге они који су у ствари прави протагонисти преокрета – водећи српски мелографи црквеног појања у XIX веку,¹² најзад, и спроведене упоредне анализе читавог корпуса српско-грчких осмогласних напева (Пено 2000).

До сада обрађена историјска грађа у вези с настојањем српских митрополита да српским јуношама обезбеде адекватно образовање и тако умање дејство

10 О пракси извођења канта и школских драма код Срба на поменутом научном скупу говорила је др Катарина Томашевић у склопу саопштења под називом „Музика на барокној сцени Сремских Карловаца (1718–1739): сусрет Истока и Запада“.

11 Овај став се у различитим контекстима појављује у бројним написима Данице Петровић, а посве експлицитно у следећим: Petrović 1974, 1979; Петровић 1986.

12 О својеврсним микроинтервалима који су при мелографисању црквених напева задавали невоље Корнелију Станковићу, а које је свесно и самовољно из својих мелографских записа изоставио Стеван Мокрањац, писали су обојица музичара; први у белешкама на маргинама својих рукописа, и то конкретно у вези с мелодијама шестог гласа осмогласја, а други у предговору *Српској народној црквеној појања* (Стојановић 1908: 4).

јаке прозелитске пропаганде римокатоличких прелата, иде у прилог томе да су у домену богослужбеног појања у Српској цркви током XVII и XVIII столећа, знатнији удео имали грчки даскали од руских магистара. Добро је познато и о томе у више радова писано да су у више махова грчке појце карловачки и београдски епископи ангажовали као учитеље црквене музике.¹³ О томе је, уосталом, у своје време, извештавајући Синод Руске цркве о приликама у Београду, писао сам Максим Суворов.¹⁴ Почетком 1723. он је обавестио своје надређене да је митрополит Мојсије најмио грчког учитеља – старца Константина да српску децу учи грчком читању и писању.¹⁵ У црквама у Београду, писао је још Суворов, апостол и јеванђеље читају се на грчком језику, на истом језику се и канонархује, дакле, пева. У писмима одаслатим у Русију руски магистер је помињао и Грка Николу Логијата, родом из Солуна, који је после Константина, без уговора са српским архијерејем, а можда и без његовог знања, од средине 1728. накратко вршио дужност учитеља (Станковић: 221).

Уваживши труд свог претходника на митрополитском престолу, Мојсијев наследник Викентије Јовановић предузео је исте мере у циљу едукације српских младића и свештеника непосредно пошто је хиротонисан 1731. године. Поред тога што су се његовом позиву већ 1732. одазвали нови руски учитељи, међу њима најпознатији Мануило Козачински (Мануил Иванович Козачинский, 1699–1755), митрополит Викентије је уложио додатни напор да установи и школу у којој ће се темељније изучавати грчки језик и појање, те је на његов предлог упућена специјална делегација игуману братства манастира Ватопед на Светој Гори, који је замољен да одреди и Србима упути искусног појца који ће љаке оспособити у грчкој псалмодији.¹⁶

13 О томе детаљно, с позивањем на различите изворе и литературу, видети у Пено 2016: 91–95, 215–219.

14 Наведени подаци у вези са Суровљевим извештајем отпослатим у Москву преузети су из рукописног материјала проте Живојина В. Станковића, *Грађа за историју српској црквеној појања*, 230–231, Архив Музиколошког института САНУ.

15 Мојсије Петровић је од руског цара Петра Великог тражио новац за руске учитеље и неопходне богослужбене књиге, али и за издржавање грчког учитеља којег је претходно већ био ангажовао. Новац за грчког даскала није добио, па је зато из сопственог фонда, године 1720. или 1721., у Београду основао грчку школу у којој је службовао извесни Грк Герасим. Митрополит је грчког учитеља редовно исплаћивао за пружене услуге, о чему је лично водио евиденцију у својим белешкама. Герасимово име се налази и у извештају са *визитације* цркава у делу Србије који је после Пожаревачког мира припао Аустрији, а који је по налогу потоњег митрополита Викентија Јовановића обавио егзарх Максим Ратковић. Пишући о нивоу образовања свештеника, Ратковић, између осталог, наводи да је млади пожаревачки јереј Јосиф Савић, родом из Београда, код даскала Герасима „учил гречески читати и писати и говорити по гречески“, а знао је „појати гречески и сербски самогласно“ (Витковић 1884: 156–157; Руварац 1926: 537).

16 У *облицији* коју је „Дидаскал од Атонске Горе, из Ватопеда“ потписао, стајао је и списак књига које је са собом донео и на основу којих је појање предавао: „анастаси, стихерари, пападаћи, ирмо-

ВЕСНА САРА ПЕНО

КОЛИКО (НЕ) ЗНАМО О РУСКО-СРПСКИМ ПОЈАЧКИМ ВЕЗАМА

О томе колики је стварни удео у обликовању новијег српског појања имала грчка школа за псалтопевчике, не може се ништа поуздано рећи. Мало је вероватна претпоставка да је за неколико година било могућно поправити вековима запарложено стање у појачкој пракси Српске цркве. Архијерејски намесници који су обилазили епархије и о свим текућим проблемима обавештавали београдско-карловачке митрополите писали су средином XVIII века да међу јерејима и монасима већина не зна ни да чита, још мање да поје. За многе служашче наведено је напросто да „појати њест учил“. Од значаја су, међутим, и позитивне оцене појачког умећа српских јереја. Међу њима су најчешћи коментари: „самогласно зна појати“ и „појати гречески и сербски самогласно зна“, а сасвим су усамљени били они који су певали „росиски“ (Руварац 1902: 318). На који начин и у којој је мери „росиски“ напев био заступљен у српским певницама, за сада се ништа извесније не може рећи. Конкретан траг који у будућности свакако треба следити пружа кратка забелешка из поменутог Обихода Терентија Суворова који је међу осталим књигама своје приручне библиотеке у Србију донео Максим Суворов. На крају тог рукописа испуњеног напевима на квадратној нотацији непознати ученик је посведочио да су из ње учили црквено осмогласје: „данас почесмо учити трећи глас“.

Поменути аргументи *pro et contra* у вези с доминантним руским утицајем у нововековној српској појачкој пракси, нису ни једини, а ни пресудни делови сложеног црквенопојачког мозаика у којем још увек има доста празнина. Од већ поменутог конзервативнијег слоја који је грчки музиколог Кономос препознао у структури средњовековних литургијских напева, преко законитости заједничког поимања основног музичког нуклеуса – формуле у руској и српској традицији (Пено 2012), видних у напевима новијега доба, и српских, односно руских мелодија које су постале саставни део руског, односно српског мелодијског

логион, други ирмологион, математари, кратиматари“. Ти зборници су, штавише, од њега били откупљени за потребе српских појаца почетника (рукописни уговор с грчким даскалом налазио се, пре бомбардовања 1941, у Народној библиотеци Србије под бр. 1294; уп. Матић 1936). Школом за псалтопевчике Анатолије је руководио све до своје смрти, а касније су у њој наставили да раде друга двојица ватопедских даскала, који су све до 1745. остали у Београду. Успех у појачком *благољетију* био је више него видан, што је у једном свом писму потврдио сам патријарх Арсеније IV (Руварац 1926: 540). Навикнути на врло свечане светогорске службе, ватопедски монаси су, без сваке сумње, одговарали и митрополиту Викентију који је, као и његов претходник Мојсије Петровић, држао до лепоте црквеног церемонијала и богослужења. Уз Русе проповеднике, који су, попут Анатолија, у Београд стигли по позиву поменутог митрополита, задуго се међу Србима преносила прича да су четрдесетих година XVIII столећа у Саборној цркви свештенослужитељи били Срби, појци су били Грци, а Руси су били проповедници (Петровић 1946: 43). Залагање београдских митрополита да „православни Срби науче грчки језик и разумеју црквене књиге“ пратила је, према речима Димитрија Руварца, и њихова жеља да се међу Србима „рашири и учврсти дивно грчко – нотално пјеније, које се и после њихове смрти особито код калуђера у Фрушкој Гори, а и код многих мирских свештеника у Срему, а по негде и у другим епархијама одржавало“ (Руварац 1926: 541).

репертоара,¹⁷ руска и српска, као и шире схваћена словенска псалмодија несумњиво пружају обиље тема за будућа проучавања.

Систематичнији и објективнији увид у расположиве руске музичке изворе и посредна историјска и друга сведочанства у прилог руско-српских појачких спона прошириће постојеће и отворити нове истраживачке перспективе. Међу задацима који нас очекују на првом је месту реализација иницираног, заједничког пројекта Музиколошког института САНУ и Катедре за староруску појачку уметност Санктпетербуршког државног конзерваторијума „Римски-Корсаков“, под називом Српски светитељи у руским појачким књигама. Очекује се да ће примена упоредног и интердисциплинарног методолошког концепта, реконструкција српског, баш као и руског појачког наслеђа бити подигнута на виши ниво од оног до којег се досадашњим истраживачким радом дошло, те да ће на тај начин бити обезбеђен темељнији залог за будућу научну синергију у правцу проучавања руско-српских музичких и свеукупних културних веза.

ПРИЛОГ



Обиход Јована Залавског, Архив САНУ, бр. 64, ff. 105v–106r.

17 Нове увиде у вези с прожимањем српске и руске појачке традиције пружа докторска дисертација Але А. Евдокимове (Алла Алексеевна Евдокимова), под називом Осмогласник в записи Стевана Мокрањца: сербско-руссие церковно-певческые связи, одбрањена на Нижегородском државном конзерваторијуму „М. И. Глинка“. О присуству мелодије Херувимске песме која је у српским нотним зборницима означена као „руска“, на поменутом научном скупу *Руско-српске појачке везе* говорила је др Наташа Марјановић, у склопу свог саопштења „‘Руска’ херувика у зборницима српског појања“.

ВЕСНА САРА ПЕНО
КОЛИКО (НЕ) ЗНАМО О РУСКО-СРПСКИМ ПОЈАЧКИМ ВЕЗАМА

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Avramović, Dimitrije (1847) *Opisanije drevnosti srpskih u Svetoj Atonskoj Gori*, Beograd: U Knjigopечатnji Knjažestva Srbskog. / Аврамовић, Димитрије (1847) *Описаније древносѣи срѣпских у Свѣйѡј Айѡнској Гори*, Београд: У Книгѡпечатњи Књажества Србског.
- Avramović, Dimitrije (1848) *Sveta Gora sa strane vere, hudožestva i povesnice*, Beograd: U Knjigopечатnji Knjažestva Srbskog. / Аврамовић, Димитрије (1848) *Свѣйѡ Гора са сѣтране вере, художесѣива и ѡвеснице*, Београд: У Книгѡпечатњи Књажества Србског.
- Chishkovskaia, Elena V[iktorovna] (1999) „О специфике iuzhnoslavianskikh raspevov v russkoi praktike tserkovnogo peniia XVII veka, na primere prichastnyh stihov serbskogo i bolgarskogo raspevov“. In *Istoriko-teoreticheskie problemy muzykoznaniiia*, Moskva: Rossiiskaia akademiia muzyki imeni Gnesinykh, 63–72. / Чишковская, Елена В[икторовна] (1999) „О специфике южнославянских распевов в русской практике церковного пения XVII века, на примере причастных стихов сербского и болгарского распевов“. В *Историко-теоретические проблемы музыковедения*, Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 63–72.
- Chishkovskaia, Elena V[iktorovna] (2002) *Sluzhby serbskim sviatym po russkim rukopisiam XVI–XIX vv. Sv. Savva i Arsenii*, Kafedra sovremennykh problem muzykal'noi pedagogiki, obrazovaniia i kul'tury Rossiiskaia akademiia muzyki imeni Gnesinykh, dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni doktora iskusstvovedeniia (rukopis). / Чишковская, Елена В[икторовна] (2002) *Службы сербским святым по русским рукописям XVI–XIX вв. Св. Савва и Арсений*, Кафедра современных проблем музыкальной педагогики, образования и культуры Российской академия музыки имени Гнесиных, диссертации на соискание ученой степени доктора искусствования (рукопис).
- Conomos, Dimitri E. (1974) *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. A Study of Late Byzantine Liturgical Chant*, Thessaloniki: Patriarchal Institute for Patristic Studies.
- Dmitriev-Petkovich, K[onstantin] P. (1865) „Obzor afonskih drevnostei“, *Zapiski IAN*, t. 6, Prilozhenie k VI-mu tomu Zapisk No 4, Sanktpeterburg. / Дмитриев-Петкович, К[онстантин] П. (1865) „Обзор афонских древностей“, *Записки ИАН*, т. 6, Приложение к VI–му тому Записок № 4, Санктпетербург.
- Dučić, Nićifor (1884) *Starine hilendarske*, U Beogradu: U Štampariji Kraljevine Srbije, 116. (Reprint pod naslovom *Starine hilendarske*, Beograd: Art Press, 2016). / Дуčić, Нићифор (1884) *Сѣтарине хиландарске*, У Београду: У Штампарији Краљевине Србије, 116. (Reprint, под насловом *Сѣтарине хиландарске*, Београд: Art Press, 2016).
- Dučić, Nićifor (1884) „Stihira u notama hilendarskog pojanja“, *Književni radovi Nićifora Dučića*, sa dva priloga, knj. IV, Beograd: Državna štamparija Kraljevine Srbije, 147–148. / Дуčić, Нићифор (1884) „Стихира у нотам хиландарског појања“, *Књижевни радови Нићифора Дуčićа*, са два прилога, књ. IV, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 147–148.
- Evdokimova, Alla Alekseevna (2018) *Osmoglasnik v zapisi Stevana Mokraniatsa: serbsko-russkie tserkovno-pecheskie sviazi*, Nizhegordskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. M. I. Glinki, dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni doktora iskusstvovedeniia (rukopis). / Евдокимова, Алла Алексеевна (2018) *Осмогласник в записи Стевана Мокраняца: сербско-русские церковно-певческие связи*, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, диссертации на соискание ученой степени доктора искусствования (рукопис).

- Grigorovich, Arkhim. Viktor Ivanovich (1877) *Ocherk puteshestviia po evropeiskoi Turtsii*, izd. 2-e, Moskva: Izdatel'stvo: Tipografiia M. N. Lavrova i K. / Григорович, Архим. Виктор Иванович (1877) *Очерк путешествия по европейской Турции*, изд. 2-е, Москва: Издательство: Типография М. Н. Лаврова и К.
- Jakobson, Roman (ed.) (1957) *Fragmenta Chilianarica Palaeoslavica: A. Sticherarium (Codex Monasterii Chilianarici 307); B. Hirmologium (Codex Monasterii Chilianarici 308)*, Monumenta Musicae Byzantinae V, Copenhagen: E. Munksgaard.
- Kavelin, Leonid A[leksandrovič] (1877) „Sloveno-srpska knjižnica na sv. Gori Atonskoj u manastiru Hilandaru i sv. Pavlu“, *Glasnik Srpskog učenog društva* 44: 232–304. / Кавелин, Леонид А[лександрович] (1877) „Словено-српска књижница на св. Гори Атонској у манастиру Хиландару и св. Павлу“, *Гласник Српској ученој друштва* 44: 232–304.
- Lazarević, Stojan V. (1969) *The Chilandar Sticherarion: An Early Slavic Hymn Collection with Music*. A paleographic-musicological study, unpublished PhD thesis, University of Chicago.
- Lámpros, Spyridón (1895) *Katálogos tōn en tais vivliothékais tou Agíou Órous ellēnikōn kōdikōn*, tōm. 1, en Kantavrigía tēs Angliás. / Λάμπρος, Σπυρίδων (1895) *Κατάλογος των εν ταϊς βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδικων*, τόμ. 1, εν Κανταβριγία της Αγγλίας.
- Lámpros, Spyridón (1900) *Katálogos tōn en tais vivliothékais tou Agíou Órous ellēnikōn kōdikōn*, tōm. 2, en Kantavrigía tēs Angliás. / Λάμπρος, Σπυρίδων (1900) *Κατάλογος των εν ταϊς βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδικων*, τόμ. 2, εν Κανταβριγία της Αγγλίας.
- Matić, Svetozar (1936) „Dve kulturno-istoriske beleške“, *Glasnik Istoriskog društva u Novom Sadu* IX: 180. / Матић, Светозар (1936) „Две културно-историске белешке“, *Гласник Историског друштва у Новом Саду* IX: 180.
- Peno, Vesna (2000) *Pravoslavno pojanje na Balkanu u XIX veku – na primerima srpske i grčke tradicije*, magistarska teza odbranjena na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu (rukopis). / Пено, Весна (2000) *Православно појање на Балкану у XIX веку – на примерима српске и грчке традиције*, магистарска теза одбрањена на Академији уметности Универзитета у Новом Саду (рукопис).
- Peno, Vesna (2008) „In memoriam. Miloš Velimirović (1922–2008)“, *Muzikologija* 8: 329–334. / Пено, Весна (2008) „In Memoriam. Милош Велимировић (1922–2008)“, *Музикологија* 8: 329–334.
- Peno, Vesna (2012) „Poimanje ‘glasa’ u tradiciji jednoglasnog ruskog crkvenog pojanja“. U Sonja Marinković, Sanda Dodik (ur.) *Tradicija kao inspiracija*. Zbornik radova sa naučnog skupa *Vlado Milošević, etnomuzikolog, kompozitor i pedagog* (15–16. april 2011), Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci – Muzikološko društvo Republike Srpske, 244–258. / Пено, Весна (2012) „Поимање ‘гласа’ у традицији једногласног руског црквеног појања“. У Соња Маринковић, Санда Додик (ур.) *Традиција као инспирација*. Зборник радова са научног скупа *Владо Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог* и *Његајој*, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бања Луци – Музиколошко друштво Републике Српске, 244–258.
- Peno, Vesna (2015) „Metodološki disputi o tumačenju neumske notacije u XX veku“, *Muzikologija* 18: 15–33. / Пено, Весна (2015) „Методолошки диспути о тумачењу неумске нотације у XX веку“, *Музикологија* 18: 15–33.
- Peno, Vesna (2016) *Pravoslavno pojanje na Balkanu na primeru grčke i srpske tradicije. Između Istoka i Zapada, eklesiologije i ideologije*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Пено, Весна (2016) *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције. Између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*, Београд: Музиколошки институт САНУ.

ВЕСНА САРА ПЕНО

КОЛИКО (НЕ) ЗНАМО О РУСКО-СРПСКИМ ПОЈАЧКИМ ВЕЗАМА

- Petrović, Danica (1972) „A Liturgical Anthology Manuscript with the Russian ‘hammer-headed’ Notation from A. D. 1674“. In Zofia Lissa (ed.) *Musica antiqua Europae Orientalis*, vol. III, Bydgoszcz: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 293–321+ sl. 4.
- Petrović, Danica (1974) „One Aspect of the Slavonic Oktoechos in Four Chilandari Music manuscript“. In Henrik Glahn, Søren Sørensen, Peter Ryom (eds.) *Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society, Copenhagen 1972*, vol. II, Copenhagen: Edition W. Hansen, 766–774.
- Petrović, Danica (1978) „Ukrainian melodies in the Serbian Monastery of Krka (Dalmatia)“, *Muzikološki zbornik XIV*: 35–48.
- Petrović, Danica (1979) „Hymns in Musical Manuscripts and Modern Editions in Honour of Serbian Saints“. In M. Velimirović (ed.) *Studies in Eastern Chant*, vol. IV, Crestwood N. Y.: St. Vladimir’s Seminary Press, 134–139.
- Petrović, Danica (1985) „A Russian Musical Manuscript in the Belgrade Patriarchal Library – A Contribution to the Study of Russo-Serbian Cultural Links in the 18th Century“. In *Musica antiqua*, vol. VII, Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego w Bydgoszczy, 273–285.
- Petrović, Danica (1986) „Srpska muzika i rusko-srpske kulturne veze u XVIII veku“. U Vasa Čubrilović (ur.) *Jugoslovenske zemlje i Rusija u XVIII veku*, Beograd: SANU, 303–319. / Петровић, Даница (1986) „Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку“. У Васа Чубриловић (ур.) *Југословенске земље и Русија у XVIII веку*, Београд: САНУ, 303–319.
- Petrović, Dušan K. (1946) „Beogradska Saborna crkva – povodom stogodišnjice“, *Kalendar Srpske pravoslavne crkve za 1946. godinu*: 42–47. / Петровић, Душан К. (1946) „Београдска Саборна црква – поводом стогодишњице“, *Календар Српске православне цркве за 1946. годину*: 42–47.
- Ruvarac, Dimitrije (1926) „Grčka škola u Beogradu i Karlovcima“, *Vesnik srpske crkve* (jul – avgust): 536–542. / Руварац, Димитрије (1926) „Грчка школа у Београду и Карловцима“, *Весник српске цркве* (јул – август): 536–542.
- Sava Hilandarac (1894) „Istorija i opis manastira Hilandara u Svetoj Gori“, *Hrišćanski vesnik* 16: 156–165; 217–224. / Сава Хиландарац (1894) „Историја и опис манастира Хиландара у Светој Гори“, *Хришћански весник* 16: 156–165; 217–224.
- Sava Chilandarec (1897) „Rukopisy a starotisky Chilandarské“, *Vestnik Královské české společnosti náuk. Třída filos – historica* 1896, r. 6: 1–98.
- Stanković, Živojin V. *Građa za istoriju srpskog crkvenog pojanja*, 230–231, Arhiv Muzikološkog instituta SANU (без сигнације). / Станковић, Живојин В. *Грађа за историју српској црквеној појања*, 230–231, Архив Музиколошког института САНУ.
- Stojanović, Stevan Mokranjac (1908) *Srpsko narodno crkveno pojanje I. Osmoglasnik*, Beograd: Državna štamparija Kraljevine Srbije; drugo izdanje (1922): Beograd: Knjižara Geca Kon; kritičko izdanje: Danica Petrović (prir.) (1996) *Duhovna muzika IV – Osmoglasnik. U Sabrana dela Stevana Stojanovića Mokranjca*, knj. 7, Beograd – Knjaževac: Zavod za udžbenike i nastavna sredstava – Muzičko-izdavačko preduzeće „Nota“. / Стојановић, Стеван Мокрањац (1908) *Српско народно црквено појање I. Осмогласник*, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије; друго издање (1922): Београд: Књиžара Геца Кон; критичко издање: Даница Петровић (прир.) *Духовна музика IV – Осмогласник. У Сабрана дела Стевана Стојановића Мокрањаца*, књ. 7, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће „Нота“.

- Strunk, Oliver (1977) *Two Chilandari Choir Books*. In *Essays on Music in the Byzantine World*, New York: W. W. Norton, 220–230.
- Ruvarac, Dimitrije (1902) *Srpska mitropolija karlovačka oko polovine XVIII veka: po arhivskim spisima, Sremski Karlovci: Srpska manastirska štamparija*. / Руvaraц, Димитрије (1902) *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века: по архивским списима, Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија*.
- Uspenskii, Arkhim. Porfirii (1847) „Ukazatel' aktov, khраниashchikhsia v obiteliakh sv. Gory Afonskoї“, *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniia* 52/7: 36–74; 52/8: 169–200. / Успенский, Архим. Порфирий (1847) „Указатель актов, хранящихся в обителях св. Горы Афонской“, *Журнал Министерства народного просвещения* 52/7: 36–74; 52/8: 169–200.
- Uspenskii, Arkhim. Porfirii (1877) *Pervoe puteshestvie v afonskie monastyri i skity v 1845 g.*, Kiev: Tipografia V. L. Frontskevicha. / Успенский, Архим. Порфирий (1877) *Первое путешествие в афонские монастыри и скиты в 1845 г.*, Киев: Типография В. Л. Фронцкевича.
- Velimirović, Miloš (1960) *Byzantine Elements in Early Slavic Chant – The Hirmologium*, I: Main Volume & II: Volume of Appendices, MMB Subsidia, Pars Principalis et Pars Suppletoria, vol. IV, Copenhagen: Ejnar Munksgaard.
- Viktorov, A[leksei] E[gorovich] (1881) *Sobranie rukopisei P. I. Sevast'ianova*, Moskva: Tip. E. Lissnera i Ju. Romana. / Викторов, А[лексей] Е[горович] (1881) *Собрание рукописей П. И. Севастьянова*, Москва: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа.
- Vitković, Gavriilo (1884) „Izveštaj napisao 1733. Maksim Ratković, egzarh beogradskog mitropolita“, *Glasnik Srpskog učenog društva* 56: 156–157. / Витковић, Гаврило (1884) „Извештај написао 1733. Максим Ратковић, егзарх београдског митрополита“, *Гласник Српској ученој друштва* 56: 156–157.

ВЕСНА САРА ПЕНО
КОЛИКО (НЕ) ЗНАМО О РУССКО-СРПСКИМ ПОЈАЧКИМ ВЕЗАМА

ВЕСНА САРА ПЕНО

СКОЛЬКО МЫ (НЕ) ЗНАЕМ О РУССКО-СЕРБСКИХ ОТНОШЕНИЯХ В ОБЛАСТИ
ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКИ?

(РЕЗЮМЕ)

Несмотря на скромные, хотя и основательные знания о русско-сербских политических и общественных отношениях (особенно в новейшей истории), культурные и, конкретно, связи в древности в области музыки двух, во многом близких православных народов, почти не выяснены. Исследования проведенные в области развития сербской певческой традиции не дали надежных ответов, подкрепленных аргументами о том, в какой степени и каким способом в нем присутствовала русская певческая практика; так же не известно какими путями сербский мелос проникал к русским. Скромные следы присутствия русских певческих книг сопровождаются многими неизвестными, начиная с основания Хиландаря, сербского монастыря на Афоне, а так же и по отношению к привлечению русских учителей, которые, предположительно, сербов учили, между прочим, и церковному пению в так называемых латинских и Покрово-Богородицких школах в течение XVIII века на территории иноверной Габсбургской монархии. В контексте неопровержимых исторических фактов, касающихся того, что, защищаясь от агрессивного католического прозелитизма и, одновременно, заботясь о народном просвещении, сербские высокопоставленные духовные лица в первую очередь обращались к родственным им русским, в сербской музыковедческой литературе обращалось внимание и на русско-сербские певческие отношения. Хотя анализ, полностью охватывающий эти вопросы и по сей день не предпринимался, в проведенных исследованиях было высказано мнение, что в формировании новой традиции сербского одноголосного и многоголосного церковного пения решающим является именно влияние русской церковной музыки. В данной работе пойдет речь о том, на каких предпосылках основывались тезисы о русско-сербских певческих связях, в какой степени они достоверны и, прежде всего, в чем опознается русско-сербский потенциал в области литургической музыкальной практики. Работа также предлагает новые исследовательские перспективы, чьи результаты дадут возможность более систематично и объективно ознакомиться с доступными музыкальными источниками и посредственными историческими и другими подтверждениями в поддержку русско-сербских певческих связей. Указано, между прочим, и на инициированный проект „Сербские святые в русских певческих книгах“, который проводится совместно Институтом музыковедения САНИ и кафедрой древнерусского певческого искусства

Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, а реализация которого практически началась проведением Международной научной конференции Русско-сербские певческие связи. Ожидается, что применением сопоставительного и интердисциплинарного методологических концептов реконструкция как сербского, так и русского певческого наследия будет поднята на высший уровень, чем он является сегодня. Таким способом будет обеспечен более основательный залог для будущей научной синергии по исследованию русско-сербских музыкальных и всеохватывающих культурных связей.

Ключевые слова: русское церковное пение, сербское церковное пение, певческие связи, музыкальная рукопись, богослужебный сборник

A RUSSIAN TRIODION STICHERARION FROM THE LATE 12TH CENTURY – MS HILANDAR 307

Tatjana Subotin-Golubović¹

Full professor, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia

РУСКИ ТРИОДНИ СТИХИРАР С КРАЈА XII ВЕКА – РУКОПИС ХИЛАНДАР 307.

Татјана Суботин-Голубовић

редовни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Србија

Примљено: 15. март 2020.

Прихваћено: 1. мај 2020.

Оригинални научни рад

ABSTRACT

MS Hilandar 307, a triodion sticherarion from the late 12th century, is one of the oldest Slavonic manuscripts kept at Hilandar. The manuscript has not survived in its entirety – it is missing the first part which contained stichera of the Lenten cycle; the extant part contains the pentecostarion cycle of stichera. It was written in the Russian recension. The manuscript has probably been kept at the monastery ever since its establishment and could have been even procured by St. Sava at the time of the formation of the monastery library. Its presence at the Serbian monastery confirms that there were no linguistic or practical liturgical obstacles to its use in religious services. Since the Serbian manuscript heritage does not include surviving sticheraria as a type of liturgical book, its content is highly interesting. This paper explores the interrelationship between the sticherarion and corresponding services in the oldest Serbian triodion, copied in the first half of the 13th century and now kept in the National Library of Russia in Saint Petersburg (F. п. I. 68). Two services were selected as examples – the service for the Mid-Pentecost (Midfeast) and the service to the Holy Fathers of the First Ecumenical Council. An initial careful comparison already revealed the appearance of different translations of the texts shared by both manuscripts. Also, it was found that only a part of stichera in the sticherarion appear in full triodion services, in which stichera make up just one segment of the service as a complex hymnographic ensemble.

KEYWORDS: sticherarion, triodion, service, Hilandar, Studite Typikon, Pentecost

АПСТРАКТ

Рукопис Хиландар 307, триодни стихирар с краја XII века, један је од најстаријих словенских рукописа који се чувају у манастиру Хиландар. Рукопис није сачуван у целости – недостаје његов почетак у којем су се налазиле стихире Ускршњег циклуса; у сачуваном делу, налазе се стихире из Пентикостара. Написан је рускословенским језиком. Рукопис припада најстаријем фонду манастирских рукописа, а ту је вероватно доспео још у почетној фази формирања библиотеке. Његово присуство у српском манастиру потврђује да није било језичких или практичних литургијских препрека за његову употребу у оквиру богослужења. Будући да у српској писаној традицији нема сачуваних стихирара као посебних литургијских књига садржај овог рукописа је веома занимљив. У овом раду истражујемо однос између стихирара и одговарајућих служби у најстаријем српском триоду, преписаном у првој половини XIII века, а који се чува у Руској народној библиотеци у Санкт Петербургу (Ф. п. I. 68). Као примери одабране су две службе – служба на Преполовљење празника и служба Светим Оцима Првог васељенског сабора. Већ почетно детаљно поређење открива различите преводе текстова који се јављају у оба рукописа. Такође, установили смо да се само део стихира из стихирара појављује у целовитим службама у триоду, у којим стихире чине само један део службе.

Кључне речи: стихирар, триод, служба, Хиландар, типик, Преполовљење празника

Хиландар 307, триодни стихирар с краја XII века, један је од најстаријих словенских рукописа који се чувају у Хиландару. Рукопис је исписан новгородским правописом и садржи рану неумску нотацију (Богдановић 1978: 131). Он несумњиво припада првобитном, најстаријем фонду манастирске библиотеке и сасвим је могуће да га је свети Сава, у време оснивања српске обитељи на Атосу, добио на поклон или набавио из руског манастира на Светој Гори.² Додуше, могао га је набавити и у Цариграду, у граду у коме је у више наврата боравио, а у коме је у то време постојала велика руска колонија. Хиландарски рукопис садржи циклусе стихира од Цвети па све до Недеље педесетнице. Како рукописи овог

2 Доментијан приповеда да је Сава по прispећу на Атос боравио у руском манастиру Светог Пантелејмона (Доментијан 1988: 60). Теодосије у Житију светога Саве напомиње да су у српске земље често долазили светогорски монаси ради милостиње, те да је један од њих, иначе Рус, тако описао монашки живот да је Сава одлучио да побегне на Свету Гору (Теодосије 1988: 8). Како је већ утврђено, руско-српске везе биле су успостављене већ у XII веку, још пре Стефана Немање. Русизми у српским рукописима XIII века указују на постојање блиских додира у старијем периоду. О овоме детаљније: Трифуновић 2001: 145–151. (са старијом литературом).

ТАТЈАНА СУБОТИН-ГОЛУБОВИЋ
 РУСКИ ТРИОДНИ СТИХИРАР С КРАЈА XII ВЕКА – РУКОПИС ХИЛАНДАР 307

типа нису сачувани у српском рукописном наслеђу (што не мора да значи да нису ни постојали), његово је присуство у хиландарској библиотеци тим интересантније. Може се, такође, претпоставити и да је стихирар био у активној употреби у време док још увек није био у целини формиран и попуњен онај основни фонд литургијских рукописа, неопходних за одвијање типиком прописаног богослужења, а сасвим могуће – и касније.³ Најстарији српски рукописи којима данас располажемо потичу тек од краја XII века, мада има и нешто фрагмената из средине и друге половине тога столећа који недвосмислено сведоче о континуираном богослужењу које се одвијало на српскословенском подручју (Трифунновић 2001; Суботин-Голубовић 2019: 571–584). Чињеница јесте, међутим, да су најстарије српске књиге какве данас познајемо, резултат промена које су се током више векова одвијале у словенској средини. О старијим етапама рецепције и развоја рукописа литургијског садржаја на јужнословенском подручју не може се говорити управо због одсуства релевантног материјала, мада се до извесних закључака ипак може доћи, и то највише захваљујући текстолошким истраживањима и поређењем српског материјала с руским из XI–XII века, па и бугарским (XII–XIII век), као и увидом у одговарајући грчки материјал.

Но, да се вратимо хиландарском стихирару. Археографски и кодиколошки опис рукописа дао је Димитрије Богдановић у Каталогу ћирилских рукописа манастира Хиландара те тако знамо да он има 109 листова, малих је димензија (227 x 185 mm); недостаје му барем 10 до 11 почетних свешчица. Текст започиње стихирама на Лазареву суботу, а завршава се стихирама у Недељу педесетнице (последњу недељу пред Вазнесење). Из овога произилази да је сачуван углавном пентикостарни део циклуса. Није познато када је први део (који садржи стихире посног циклуса) издвојен из првобитног много обимнијег кодекса; до данас тај недостајући део није идентификован у збиркама ћирилских рукописа. Треба додати да је утврђено да се један лист (коме је место између л. 72. и 73. савремене пагинације), данас налази у збирци Руске националне библиотеке у Санкт Петербургу (Q п I 39) (Гранстрем 1953: 21). Николај Тихомиров пронашао је и идентификовао још неколико листова из овог стихирара; један се данас налази у Библиотеци АН такође у Санкт Петербургу (Дмитријевски 44).⁴ Још три листа из овог рукописа чувају се у Народном музеју у Прагу (бр. 207) (Vašica and Vajs 1957: 444–445; Сводный каталог 1984: 157–158).

Рукопис Хиландар 307 већ је био предмет озбиљног научног интересовања. Стојан Лазаревић је 1969. године на Универзитету у Чикагу одбранио докторску дисертацију у којој је саопштио резултате свог проучавања овог рукописа

3 Овом првобитном фонду хиландарских рукописа припада и један руски ирмологион (Хиландар 308), датиран у почетак XIII века. У Хиландару се налази тек део рукописа (72 листа), док се преостали део чува у Москви у Руској државној библиотеци (РГБ, Рум. 1719) (Богдановић 1978: 131).

4 Знаменити литургичар Алексеј Дмитријевски је током свог боравка на Светој Гори узео овај лист, али је оставио белешку која је олакшала идентификацију рукописа из кога потиче (Сводный каталог 1984: 157).

(Lazarević 1969).⁵ Први део његове дисертације је посебно интересантан, пошто је Лазаревић покушао да утврди порекло триодског стихирара у традицији византијског богослужења, а затим и да установи у које је време химнографски зборник таквог састава могао бити преведен код Словена. Он је закључио да у време мисионарске активности Ђирила и Методија стихирари таквог садржаја још увек нису били формирани те да нису ни могли бити преведени за потребе новопокршених православних Словена (Lazarević 1969: 280).

Лазаревић је, узевши у обзир чињеницу да у јужнословенском материјалу нема потврде постојања рукописа оваквог типа, био склон да верује да су стихирари били преведени у Кијеву за потребе новоустановљене руске цркве по примању хришћанства (Lazarević 1969: 289–292). Он, међутим, не искључује у потпуности могућност да су стихирари улазили у корпус литургијских књига на јужнословенском подручју, те да су сходно томе могле постојати и две независне редакције ових зборника.

У другом делу своје дисертације Лазаревић је овај рукопис детаљно обрадио с музиколошког становишта. Он је успео да идентификује значајан број грчких стихира чији се превод налази у овом рукопису, а у своме раду се ослонио на неколико раних грчких стихирара из манастира Светог Саве Освећеног у Палестини, из Велике Лавре на Атосу, као и на више грчких рукописа који се чувају у руским збиркама. Ови рукописи су датирани у период од X до XII века.

За нас је посебно интересантан први део Лазаревићевог истраживања, у којем је он дошао до закључка да су се химнографски зборници какав је Хиландар 307 могли развити у време које је уследило по окончању иконокластичких сукоба, у оквиру литургијске реформе спроведене у Студитском манастиру у Цариграду. Узевши у обзир историјске околности, он је изнео мишљење да је први словенски превод химнографских зборника међу којима је био и стихирар, могао настати најраније почетком X века, на јужнословенском подручју, по приспећу у Бугарску ученика солунских мисионара прогнаних из Паноније (Lazarević 1969: 280–283). У том смислу, он је свакако био на добром трагу. Истраживања последњих година дала су, међутим, нешто другачију хронолошку и топографску слику, засновану на материјалу откривеном 1975. у манастиру Свете Катарине на Синају. Међу тада пронађеним рукописима нашао се и један број рукописа насталих у VII–VIII веку који несумњиво представљају претече нешто познијих стихирара. Сами писари називали су те рукописе тропологионима.⁶ Међу новооткривеним синајским рукописима нашло се и више преписа грузинског тропологиона раног периода, што је подстакло даља истраживања и допринело доношењу поуданијих закључака о

5 Дисертација није публикована али њену копију поседује Музиколошки институт САНУ. Захваљујем колегама др Весни Пено и др Александру Васићу који су ми на њу указали.

6 Треба нагласити да је још од почетка прошлог столећа био познат један грузински рукопис тога типа, несумњиво превод начињен са грчког предлошка, мада у њему већ има и оригиналних састава насталих у грузинској средини (Кекелидзе 1907: 350–372). Овакви рукописи се у грузинској традицији називају јадгари (Хевсуриани 2009: 419–424, са старијом литературом).

настанку зборника таквог састава. Тако је утврђено да је формирање најстаријих тропологиона везано за Јерусалимску цркву, те да се тај процес одвијао у дужем временском распону од петог до осмог века века (Кујомџиева 2013: 31–35; Никифорова 2013: 18). Редакторски рад учених студитских монаха уследио је касније, тек по окончању иконокластичких сукоба, и свакако је допринео коначном уобличавању стихирара. Истраживачи наглашавају да у овом раном периоду није јасна разлика између тропара и стихире, те да се ова два термина равноправно користе за исти химнографски жанр (Никифорова 2013: 48). Стога се тропологион може сматрати неком врстом протостихирара. Рани стихирари нису сачувани у корпусу јужнословенских богослужбених књига, али би се могло претпоставити да су постојали. Измене у богослужбеној пракси условавале су и употребу себи саображених литургијских књига, те су стихирари несумњиво временом изашли из употребе. Сачуван је већи број руских триодних и минејских стихирара из XII века, што омогућује даља истраживања и текстолошка поређења с одговарајућим текстовима који су касније ушли у састав триода и минеја⁷ (Сводный каталог 1984: 130–134, 157–158). Руски стихирари су представници једне архаичне етапе у рецепцији богослужбених књига код православних Словена.

Грчки рукопис бр. 56 (VIII–IX век) манастира Свете Катарине на Синају показује да су се у раној фази формирања комбиновала два циклуса – покретни и непокретни. Тако је између 28. фебруара и 23. априла уметнут химнографски материјал који припада покретном циклусу, а после 22. маја – текстови за Вазнесење и Педесетницу (Никифорова 2013: 31–39).

Нема сумње да су зборници химнографске садржине (минеј, триод и октоих) своје препознатљиве облике и структуру добили захваљујући редакторском раду студитских монаха у време које је уследило непосредно по завршетку иконокластичких сукоба. Тај посао био је започет још у време трајања сукоба, а циљ је био да се прикупе и уреде бројни химнографски текстови различитог жанра, који су се користили на богослужењу.⁸ Ти су зборници током времена доживљавали промене, старији текстови су били замењивани текстовима других, млађих аутора те се етапе њиховог развоја могу пратити и по заступљености дела појединих византијских химнографа. Триод је књига чији је развој најдуже текао, све до XIV века. То је свакако повезано и са чињеницом да се, са становишта литургије, циклус покретних празника доста дуго формирао (Мирковић 1961: 142–238). Због обима химнографског материјала који је непрестано био додаван првобитним триодима, од једне књиге настале су две – посни и цветни триод. Триод садржи службе покретног годишњег циклуса, од Недеље митара и фариесеја до Недеље свих светих, то јест – до прве недеље после Вазнесења. Ова књига је добила име по скраћеним канонима који се састоје од свега три песме (грч. τριψδιον). Словенски назив за ову књигу је Трипеснац. Проучавању историје

7 Ту је регистровано осам минејских и три триодна стихирара.

8 О раду студитских монаха најбоље говоре бројни химнографски текстови које су они саставили и који су ушли у састав сва три поменута литургијска зборника (Веck 1977, на више места).

формирања грчког Посног триода, као и његовој рецепцији код православних Словена, посветио се Иван Алексејевич Карабинов у својој обимној студији која је, без обзира на бројна нова сазнања, још увек актуелна (Карабинов 1910). Карабинов је на више места у својој студији, говорећи генерално о триоду као врсти богослужбене књиге, нагласио да је веома тешко тачно типолошки одредити и разграничити триоде, јер се већ у грчким рукописима појављује велик број структурних, садржинских и текстолошких разлика и варијација које су се касније одразиле и у словенском материјалу. Карабинов је, на основу састава и структуре појединих служби, издвојио пет типова грчког (и словенског) триода. Лидија Славева је словенске рукописе разврстала у четири групе (Славева 1972: 93–116; Славева 1986: 78–88). Маја Момина је исказала мишљење да је најпримерија класификација словенских рукописа триода она која је заснована на саставу канона у недеље, четворопеснаца – у суботе и трипеснаца у остале дане у седмици (Момина 1983: 29. и даље). Момина је предложила поделу на девет до једанаест типова триода на основу критеријума које је формулисала (Момина 1982: 102–122; Момина 1983: 25–38). Татјана Борисова је закључила да се словенски рукописи настали у периоду XI–XIV века могу разврстати у осам група (Борисова 2016).

Један од важних елемената на које су истраживачи указали јесу и бројне текстолошке варијанте које се појављују у словенском преводу триода; оне показују да је овај текст активно живео током дужег времена у словенској средини. Није, међутим, могуће утврдити где су се и када ове редакторске активности одвијале, а узевши у обзир бројност и карактер текстолошких различитија јасно је да се тај процес не може везати само за један центар. Све поменуте класификације триода, извршене на основу различитих елемената и критеријума, показују колико је његов химнографски материјал богат и разноврстан и колико је тешко тачно определити поједине типолошке групе. У том контексту стихирар који садржи химнографски материјал који је касније у неком тренутку ушао у састав рукописа сложене структуре, представља за истраживача посебан интерес.

Пре него што се посветимо хиландарском стихирару, скренућемо пажњу на још неке чињенице. Зборници химнографског садржаја раније су се посматрали искључиво као неке врсте антологија црквеног песништва које се поје током богослужења. Посматрали су се као независне јединице, при чему се заборављало да они имају јасну намену, те да су усклађени с типцима који у том тренутку важе. Можда звучи парадоксално, али типци су, заправо, најважније књиге православне цркве, иако не спадају у групу богослужбених књига. Типик је систематско упутство које регулише поредак служби дневног, триодског (покретног) и месечног (календарског, непокретног) круга. Потребна за оваквим књигама појавила се у време када су се већ формирала три поменута богослужбена циклуса, и када је литургијски материјал нарастао до таквог обима да се клирик тешко могао у њему снаћи без одговарајућег приручника. Типик не доноси ништа ново у погледу садржаја служби; он се ослања на постојећи материјал и усклађује његову употребу током богослужења.

У овом кратком истраживању желели смо да установимо какав однос влада између хиландарског стихирара и најстаријег српског триода – рукописа Руске

ТАТЈАНА СУБОТИН-ГОЛУБОВИЋ
РУСКИ ТРИОДНИ СТИХИРАР С КРАЈА XII ВЕКА – РУКОПИС ХИЛАНДАР 307

националне библиотеке Ф. п. I. 68. Поменути триод оквирно се датира у прву половину XIII века.⁹ Стихирар припада студитској литургијској традицији. Мада до сада није било поузданих потврда о присуству Студитског типика у српској цркви у средњем веку, триод Ф. п. I. 68 има све одлике студитске праксе. У оквиру његових служби материјал је изложен на начин на који је то уобичајено у одговарајућим руским рукописима за које је поуздано утврђено да су усаглашени са Студитским типиком. Пошто је материјал у оба рукописа веома обиман и захтева пажљиву и свеобухватну анализу, одлучили смо да из богатог химнографског садржаја издвојимо тек неколико примера који ће показати међусобни однос текстова садржаних у рукописима који се овде разматрају.

Једна од интересантних појава јесте и промена гласа у којем се поједине стихире поју. Тако се нпр. у понедељак Велике недеље стихира Господи . съвършената цыслити . своа наказата оученики (...) – поје у петом гласу, док се иста стихира у Ф. п. I. 68 поје у првом гласу. Док у стихирару нема назнаке која би указала у ком делу службе ова стихира треба да се поје, дотле видимо да се она у триоду поје после канона, као једна од стихира на *Хвалииѣ Госйода*. У текстолошком погледу разлике су занемарљиве, те се може закључити да су обе редакције превода потекле из истог извора.¹⁰ Још једна промена гласа у којем се стихира има појати потврђена је и у Служби оцима Првог васељенског сабора. Из упоредно изложеног текста исте стихире у два преписа види се да постоје одређене текстолошке разлике које потврђују да се ради о различитим преводима. Могло би се поставити и питање да ли су текстолошке одлике превода могле условити измену гласа у коме се стихира има појати.

СЛУЖБА ОЦИМА ПРВОГ ВАСЕЉЕНСКОГ САБОРА

За недељу Светих отаца Првог васељенског сабора, Хил. 307 има следеће стихире:

1. Апостольскыхъ прѣдании истовни хранители бысте ... (глас трећи)
2. Мольбѣноују паматъ дньньс ... (глас четврти)
3. Танныа дньньс . доуховьныа троубы ... (глас шести)
4. Съмотренниа танноу съкровѣноују ... (глас шести)
5. Свѣатынхъ отьць ликъ ... (глас осми).

9 Рукопис Руске националне библиотеке (РНБ) најстарији је познати српски триод и садржи службе целог покретног циклуса у једној књизи те припада старијем типу триода. Ово је, иначе, један од ретких српских химнографских зборника у коме постоје трагови старе византијске ТИТА нотације (Сводный каталог 1984: 239–240).

10 Текстолошка блискост два преписа исте стихире подстиче на размишљање о постојању и јужнословенског превода стихирара који је касније могао послужити и као основ за други превод, или редиговање већ постојећег, код Руса. Наишли смо на још неколико сличних примера, али да би се могао извести поуздан закључак потребно је систематски истражити стихираре и упоредити химнографски материјал који се у њима налази са истим текстовима који су ушли у састав триода и менеја.

Једина заједничка стихира у оба рукописа је Апостольскихъ прѣдани. У следећој табели упередно је донет текст оба преписа те стихире:

Хиландар 307 стихира, глас 3.	Ф. п. I. 68 стихира (на <i>Хвалииѣ Госїода</i>), глас 7.
<p>Апостольскихъ прѣдани истовни хранители бысте сватин отъци . сватыа бо тронца . єдиносушьное . <u>правовѣрно проповѣдавше</u> . <u>арнево</u> <u>хоуленіе</u> . <u>сѣборьмъ</u> низложисте съ нидиже и македонниа . <u>доухоборьца</u> облчнѣвшє . <u>осоудили</u> єсте несторниа . и євѣхѣна и дноскора . савелниа же и сєвгира безглавнааго . отъ <u>прѣлѣстни</u> <u>тѣхъже</u> молитє сѧ <u>избавльшемъ сѧ</u> <u>намъ</u> <u>бескврньно</u> наше житиє въ вѣрѣ сѣхранити <u>молимъ сѧ</u> .</p>	<p>Ап(о)с(то)льскимъ проповѣданіемъ . истиньнии хранителиє . бысте с(в)ети о(тъ)ци . с(в)етоую бо тро(н)цю єдиносушьноу <u>православньно</u> <u>вспѣвшє</u> . <u>арна хоуланаго сѣбравше сє</u> низложисте . и с нимъ македонниа . <u>д(о)ухоу</u> соупостата облчнѣвшє <u>осоудистє</u> . несторниа и євѣхѣниа и дноскора . савелниа и савирона безглавнаго . ихъже <u>заблоуждениа м(о)л(н)те сє</u> <u>избавити сє</u> <u>намъ</u> . и <u>нескврньно</u> наше житиє . въ вѣре сѣхранити <u>мол(н)те сє</u> .</p>

Но, у овом случају стање је веома интересно. Наиме, набројане стихире појављују се у минејској служби Четвртог васељенском сабору (16. јул), нпр. у рукопису Ђоровић 15 (минеј из друге четвртине XIV века), и то: Апостольскихъ прѣдани – као литијна стихира на вечерњи; Мольбноу пачаць – као стихира на стиховно на вечерњи; Сватинѣ отъци ликѣ – стихира на славу, после канона, на јутрењу.¹¹ С једне стране, ово је још једна потврда мобилности текстова у оквиру службе, а с друге показује да су стихире из једног архаичног триодског стихирара који је, како засебан тип књиге временом изашао из употребе, могле ући и у састав једне минејске службе.¹²

СЛУЖБА НА ПРЕПОЛОВЉЕЊЕ ПРАЗНИКА

Други пример који смо одабрали потиче из Службе на Преполовљење. У хиландарском стихирару се налази десет стихира које се поју на Преполовљење празника Педесетнице: Преполовлѣшоу сѧ праздникоу преже страсти (...), Пачѣдсатънынимъ дньмъ наста преполовленіе (...), Въ цркъвъ приде мочдрость божниа (...), вгда преполовленіе . праздникоу наста (...), вгда приде въ цркъвъ христе

¹¹ Текст службе у рукопису Ђоровић 15 објављен је (Суботин-Голубовић 2016: 79–85).

¹² Ситуација са службама Оцима четвртог васељенског сабора и Седмом васељенском сабору посебно је интересантна, пошто је установљено да су за обе службе неки текстови заједнички. Напомињемо да служба Четвртог сабору улази у састав минеја, док служба Седмом сабору припада службама триодског циклуса (Суботин-Голубовић 2016: 61–94; Суботин-Голубовић 2018: 697–708).

ТАТЈАНА СУБОТИН-ГОЛУБОВИЋ
 РУСКИ ТРИОДНИ СТИХИРАР С КРАЈА XII ВЕКА – РУКОПИС ХИЛАНДАР 307

боже (...), Преполовљашоу са праздѣнникуу оу҃ташю ти съпасе (...), Преполовљашоу са праздѣнникуу славиць (...), Просвѣтивъше са братнѣ въскрсениель (...), Праздѣнникуу преполовљашоу са твоюго христе (...), Преполовљашоу са праздѣнникуу пасхы (...). Тек шест од ових стихира ушло је у састав поменуते службе у најстаријем српском триоду. И овде у неким случајевима постоји промена гласа у којем се поје стихира. Текстови стихира заједничких за оба рукописа дати су у табели која следи, а значајније текстолошке варијанте подвучене су:

Хиландар 307	Ф. п. I. 68
осми глас	осми глас
<p><u>Преполовљашоу са праздѣнникуу</u> преже страсти славьнааго въскрсениа твоюго господи . въ ньже оу҃та блаже . въ <u>цѣркѣви непокоривъна</u> нюдѣа фарисѣа и кѣнижѣникы . и въпиа къ <u>нидѣ</u> . жажан да <u>придеть</u> къ мѣнѣ и пиеть вѣроу҃тан въ <u>мѣ воды живы</u> доуха свѣтааго . рѣкы истекоу҃тъ ищрева его . ѿ . ненздреченьнаа моудрости <u>твоюа хвалы</u> . всѣа <u>испѣанан</u> . боже нашъ слава тебе .</p>	<p><u>Въ прѣполовление праз(дѣн)ика</u> преже стр(а)сти прѣславнаго ти въскр(с)ениа г(оспод)и оу҃че благини въ <u>свѣтлицѣи нескѣрныхъ</u> нюдѣи . и фарисѣи и книжѣникъ . <u>въпие людемъ</u> . жежден да <u>гредеть</u> къ мнѣ . и да пиеть вѣроу҃ен въ мѣ <u>воды животъныѣ</u> . и д(оу)ха св(е)тааго рѣки истекоу҃тъ ѿт[ь] трѣва его . ѿ ненздреченьнаа моудрость <u>твоюа хвалениа</u> . <u>свѣршен</u> всѣа // б(о)ж(е) нашъ слава тебѣ .¹³</p>
други глас	шести глас
<p>ѿгда преполовление . праздѣнникуу <u>наста</u> . възиде исоусъ въ <u>цѣркѣвъ</u> . и оу҃тааше глагола . <u>нескѣрныа нюдѣа</u> жажан . да <u>придеть</u> къ мѣнѣ и пиеть . <u>воды живы</u> вѣчьныа . и не имать ищрева его . и <u>приниметь</u> животъ вѣчьнын .</p>	<p>ѿгда въ прѣполовление . праз(дѣн)ика <u>прѣдста</u> . възиде и(соу)сь въ <u>свѣтлицѣе</u> . и оу҃таше г(лаго)лѣ <u>непокоривымъ нюдѣомъ</u> . жежден да <u>гредеть</u> къ мнѣ . и да пиеть водоу <u>животъноюу</u> в(ь) вѣки . и не имать въждѣдати се въвѣки . вѣроу҃ен въ мѣ воды истекоу҃тъ ѿ трѣва его . и имать <u>животъ</u> вѣчных .</p>

<p>други глас</p> <p>ѿгда <u>приниде</u> въ църквъ христе боже . <u>преполовляшю са</u> <u>праздъннику</u> . тѣгда люди оуѣаше <u>въпниа</u> . вѣроуѣан въ ма . аще оумреть живъ боудеть . и юдѣи же <u>пърахоу са</u> съ фарисѣи . и съ садоукен съ <u>кънигънинади</u> глаголюще . кѣто съ есть <u>ниже глаголетъ хоулоу</u> . не <u>поуышлающе</u> . <u>яко ты еси прѣже всѣхъ вѣкъ съ</u> <u>отъцель и доухъмъ славимъ</u> . боже нашъ слава тебе .</p>	<p>шести глас</p> <p>ѿгда <u>вниде</u> въ цръковъ х(рист)е б(ож)е . <u>въ прѣполовление</u> <u>праз(дъни)ка</u> . тогда люди оуѣаше <u>г(лаго)ле</u> . вѣроуѣн въ ме аще и оумреть живъ боудет(ь) . нюден же <u>днвлахоу се</u> съ фарисен и садоукен . и съ <u>книжники</u> г(лаго)люще . кто съи есть <u>г(лаго)лен власвниди</u> . не <u>вѣдоуше</u> <u>яко ты еси искони</u> . прѣжде всѣхъ вѣкъ съ <u>о(тъ)цель и д(оу)хомъ прославляемы</u> <u>б(ож)е нашъ слава тебѣ</u> .</p>
<p>осми глас</p> <p><u>Преполовляшю са</u> <u>праздъннику</u> оуѣацю ти съпасе . глаголахоу нюдѣи . како съ вѣсть <u>кънигы</u> . <u>не оуѣивъ са</u> . и <u>сразоумѣюще</u> . <u>яко ты еси моудрость сътворивъи</u> <u>миръ слава тебе</u> .</p>	<p>осми глас</p> <p><u>Въ прѣполовление</u> <u>праз(дъни)ка</u> . оуѣицю ти <u>сп(а)се гла(гола)хоу</u> <u>нюден</u> . <u>како съ</u> <u>вѣсть книги</u> <u>ненавык</u> . и . не <u>вѣдоуше</u> <u>яко ты еси прѣмоудрость</u> <u>собновившиа</u> <u>мира слава тебѣ</u> .</p>
<p>треѣи глас</p> <p><u>Преполовляшю са</u> <u>праздъннику</u> . славимъ . <u>ниже</u> <u>посредѣ</u> <u>земла</u> . съпасение <u>сдѣлава</u> <u>шааго</u> . <u>средѣ</u> <u>же</u> <u>дѣвою</u> <u>разбоннику</u> . <u>животъ</u> <u>на</u> <u>древѣ</u> <u>висаше</u> . <u>нового</u> <u>хоулаша</u> <u>мѣлааше</u> . <u>дроугоуоумоу</u> <u>же</u> <u>вѣроуоуоуоумоу</u> <u>въпниаше</u> <u>дньсь</u> . съ <u>мною</u> <u>еси</u> <u>въ</u> <u>ран</u> . <u>сшьль</u> <u>еси</u> <u>въ</u> <u>гробъ</u> . <u>испровьргль</u> <u>еси</u> <u>ада</u> . и <u>въскрьслъ</u> <u>еси</u> <u>трндъневьнъ</u> . <u>съпасаа</u> <u>доуша</u> <u>наша</u></p>	<p>треѣи глас</p> <p><u>Въ прѣполовление</u> <u>праз(дъни)ка</u> . славимъ <u>посрѣдѣ</u> <u>земле</u> . <u>сп(а)сение</u> <u>сдѣва</u> <u>оуаго</u> . <u>посрѣдѣ</u> <u>б(ож)е</u> <u>двою</u> <u>разбоннику</u> . <u>животъ</u> <u>на</u> <u>дрѣвѣ</u> <u>вистѣе</u> . <u>единъ</u> <u>хоулаше</u> <u>гл(аг)о(л)ы</u> . <u>дроугомоу</u> <u>же</u> <u>вѣровавшоумоу</u> <u>въпниаше</u> . <u>д(ь)нес(ь)</u> <u>съ</u> <u>мною</u> <u>еси</u> <u>въ</u> <u>ран</u> . <u>сниде</u> <u>въ</u> <u>гробъ</u> и <u>испроврьже</u> <u>ада</u> . и <u>въскрьсе</u> <u>трнд(ь)невьно</u> <u>сп(а)се</u> <u>д(оу)ше</u> <u>наше</u> .</p>
<p>осми глас</p> <p><u>Преполовляшю са</u> <u>праздъннику</u> <u>пасхы</u> . <u>въ</u> <u>църквъ</u> <u>въниде</u> . <u>святительства</u> <u>съпасъ</u> <u>нашъ</u> . и <u>ставъ</u> <u>посредѣ</u> <u>събора</u> . оуѣаше съ <u>дързновеннємъ</u> и <u>глаголааше</u> . <u>азъ</u> <u>есмь</u> <u>свѣтъ</u> <u>мироу</u> . <u>ниже</u> <u>мънѣ</u> <u>послѣдствоуетъ</u> . не <u>иматъ</u> <u>ходити</u> <u>въ</u> <u>тьмѣ</u> . <u>нъ</u> <u>иматъ</u> <u>имѣти</u> . <u>свѣтъ</u> <u>бесъдъртънааго</u> <u>живота</u> .</p>	<p>осми глас</p> <p><u>Въ прѣполовление</u> <u>праз(дъ)ника</u> <u>паскы</u> . <u>въ</u> <u>цр(ь)ковъ</u> <u>прнде</u> <u>свѣтнлицьноуоу</u> <u>сп(а)се</u> <u>нашъ</u> и <u>ставъ</u> <u>посрѣдѣ</u> <u>събора</u> . оуѣаше <u>ихъ</u> <u>притѣамн</u> . и <u>гла(гола)ше</u> <u>азъ</u> <u>есмь</u> <u>свѣтъ</u> <u>мироу</u> . <u>ходен</u> <u>въ</u> <u>слѣдъ</u> <u>мене</u> не <u>иматъ</u> <u>ходити</u> <u>въ</u> <u>тьмѣ</u> . <u>нъ</u> <u>иматъ</u> <u>свѣт(ь)</u> <u>бесъдъртъные</u> <u>жизни</u> ¹⁴</p>

ТАТЈАНА СУБОТИН-ГОЛУБОВИЋ
 РУСКИ ТРИОДНИ СТИХИРАР С КРАЈА XII ВЕКА – РУКОПИС ХИЛАНДАР 307

Две стихире шестога гласа у српском триоду поју се на *слава и ниња* непосредно после стихира на *Госјоди вазвах*. Затим следе самогласне стихире шестога гласа којих нема у хиландарском стихирару. Непосредно по овим стихирама следи и претпоследња стихира из табеле. Све стихире у Ф. п. I. 68 улазе у састав вечерње. У састав службе на Преполовљење празника Педесетнице улази чак петнаест стихира, од којих већине, тачније – девет, ни нема у хиландарском стихирару. Обавили смо поређења састава још неких служби српског триода с одговарајућим деловима хиландарског стихирара те дошли до закључка да и ту влада сличан однос. Потребно би, дакле, било да се детаљно и систематски проучи састав стихирара према одговарајућим службама у оквиру триода и тек тада би се могли извести поуздани закључци.

На основу наших садашњих знања о самом хиландарском стихирару и односу његовог састава према једном архаичном, али развијеном српском триоду, сматрамо да стихирар представља један архаичан тип богослужбене књиге чији је састав у великој мери превазиђен бројношћу и репертоаром стихира које улазе у састав пуних триодских служби.

У овом кратком саопштењу наведено је тек неколико примера којима смо желели да укажемо на потребу за даљим и свеобухватним текстолошким проучавањем хиландарског стихирара у поређењу с другим химнографским зборницима – триодима у првом реду, мада се, на примеру службе Васељенским саборима, показало да поједине његове стихире могу да уђу и у састав минејске службе.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Anon. (1984) *Svodnyi katalog slaviano-russkikh rukopisnykh knig, khраниashchikhsia v SSSR. XI–XIII vv.*, Moskva: Nauka. / Anon. (1984) *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв.*, Москва: Наука.
- Beck, Hans-Georg (1977) *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich*, München: C. H. Beck Verlag.
- Bogdanović, Dimitrije (1978) *Katalog ćirilskih rukopisa manastira Hilandara, I–II*, Beograd: SANU i Narodna biblioteka SR Srbije. / Богдановић, Димитрије (1978) *Каталоги ћирилских рукописа манастира Хиландара, I–II*, Београд: САНУ и Народна библиотека СР Србије.
- Borisova, Tat'iana (2016) *Tekstologija tserkovnoslavianskih perevodov vizantijskih gimnograficheskikh tekstov po spiskam Triodi postnoi XII–XV vekov*, Novosibirsk: NGU. / Борисова, Татьяна (2016) *Текстология церковнославянских переводов византийских гимнографических текстов по спискам Триоди постной XII–XV веков*, Новосибирск: НГУ.
- Domentijan (1988) *Život Svetoga Save i Život Svetoga Simeona*. Prevod Lazar Mirković. Priredila Radmila Marinković. Beograd: Prosveta – Srpska književna zadruga. / Доментијан (1988) *Живот Свѣтѡга Саве и Живот Свѣтѡга Симеона*. Превод: Лазар Мирковић. Приредила Радмила Маринковић. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга.
- Granstrøm, Evgeniia (1953) *Opisanie russkikh i slavianskikh pergamennykh rukopisei (GPB). Rukopisi russkie, bolgarskie, moldovalahijskie, serbskie*, Leningrad: Gos. Publichnaia biblioteka im. M. E.

- Saltykova-Shchedrina. / Гранстрэм, Евгения (1953) *Описание русских и славянских пергаменных рукописей (ГПБ). Рукописи русские, болгарские, молдавалахийские, сербские.* Ленинград: Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- Karabinov, Ivan (1910) *Postnaia triod'. Istoricheskii obzor' ee plana i sostava, redaksii i slavianskikh perevodov*, Sankt Peterburg: Типография В. Л. Смирнова. / Карабинов, Иван (1910): *Постная триодь. Исторический обзор ее плана и состава, редакции и славянских переводов*, Санкт Петербург: Типография В. Л. Смирнова.
- Kekelidze, Kornelii (1907) *Liturgicheskie gruzinskie pamiatniki v otechestvennykh knigohranilishchakh i ikh nauchnoe znachenie*, Tiflis: Тип. „Bratstvo“. / Кекелидзе, Корнелий (1907) *Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение*, Тифлис: Тип. „Братство“.
- Khevsuriani, Lili (2009) „Iadgari“. In *Pravoslavnaia ènciklopediia*, t. 20, Moskva: Tserkovno-nauchnyi tsentr „Pravoslavnaia ènciklopediia“, 419–424. / Хевсуриани, Лили (2009) „Иадгари“. В *Православная энциклопедия*, т. 20, Москва: Церковно-научный центр „Православная энциклопедия“, 419–424.
- Kuiumdzheva, Svetlana (2013) *Rannite osmoglasnici. Izvori, bogoslužhenie i pevcheski repertoar. (Po r'kopisi do XIII vek.)*, Sofiia: BAN: Kirilo-Metodievski naučen cent'г. / Куюмджиева, Светлана (2013) *Ранните осмогласници. Извори, богослужение и певчески репертоар. (По ръкописи до XIII век.)*, София: БАН: Кирило-Методиевски научен център.
- Lazarević, Stojan V. (1969) *The Chilandar sticherarion. An early Slavic hymn collection with music. A paleographic-musicological study.* Chicago, Illinois. (A Dissertation submitted to the Faculty of the division of the humanities in candidacy for the degree of doctor of philosophy.)
- Mirković, Lazar (1961) *Heortologija*, Beograd: Sveti arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve. / Мирковић, Лазар (1961) *Хеортолоџија*, Београд: Свети архиепископски синод Српске православне цркве.
- Momina, Maia (1982) „Tipy slavianskoi Triodi“ In: *Iazyk i pis'mennost' srednebolgarskogo perioda*, Moskva: Nauka, 102–122. / Момина, Мая. (1982) „Типы славянской Триоди“. В *Язык и письменность среднеболгарского периода*, Москва: Наука, 102–122.
- Momina, Maia (1983) „Voprosy klassifikacii slavianskoi Triodi“, *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* 37: 25–38. / Момина, Мая (1983) „Вопросы классификации славянской Триоди“, *Труды Отдела древнерусской литературы* 37: 25–38.
- Nikiforova, Aleksandra (2013) *Iz istorii minei v Vizantii. Gimnograficheskie pamiatniki VIII–XII vv. iz sobraniia monastyria sviatok Ekateriny na Sinae*, Moskva: Izdatel'stvo Pravoslavnyi Sviato-Tihonovskii humanitarnyi universitet. / Никифорова, Александра (2013) *Из истории минеи в Византии. Гимнографические памятники VIII–XII вв. из собрания монастыря святой Екатерины на Синае*, Москва: Издательство Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет.
- Slaveva, Lidija (1972) „Za staroslovenkiot Triod“, *Slovo* 22: 93–116. / Славева, Лидија (1972) „За старословенкиот Триод“, *Slovo* 22: 93–116.
- Slaveva, Lidija (1986) „Strukturnata evolucija na južnoslovenskite triodi“. In *Kliment Ohridski. Studii*, Skopje: Odbor za odbeležuvanje na 1100-godišninata od doađaneto na Kliment vo Ohrid i formiraneto na Ohridskata škola za slovenska kultura i pismenost, 78–88. / Славева, Лидија (1986) „Структурната еволуција на јужнословенските триоди“. В *Климент Охридски. Студии*, Скопје: Одбор за одбележување на 1100-годишнината од доаѓањето на Климент во Охрид и формирањето на Охридската школа за словенска култура и писменост, 78–88.

ТАТЈАНА СУБОТИН-ГОЛУБОВИЋ

РУСКИ ТРИОДНИ СТИХИРАР С КРАЈА XII ВЕКА – РУКОПИС ХИЛАНДАР 307

- Subotin-Golubović, Tatjana (2016) „Službe Vaseljenskim saborima u srpskim minejima XIV veka”, *Arheografski prilozi* 38: 61–94. / Суботин-Голубовић, Татјана (2016) „Службе Васељенским саборима у српским минејима XIV века”, *Археографски прилози* 38: 61–94.
- Subotin-Golubović, Tatjana (2018) „Služba Prvom vasseljenskom saboru u najstarijem srpskom Triodu (RNB, F p I 68)”, *Crkvene studije* 15: 697–708. / Суботин-Голубовић, Татјана (2018) „Служба Првом васељенском сабору у најстаријем српском Триоду (РНБ, Ф п I 68)”, *Црквене студије* 15: 697–708.
- Subotin-Golubović, Tatjana (2019) „Amfilohijevi fragmenti – svedočanstvo o bogoslužjenju u Srpskoj crkvi u XII veku”, *Crkvene studije* 16 (2): 571–584. / Суботин-Голубовић, Татјана (2019) „Амфилохијеви фрагменти – сведочанство о богослужењу у Српској цркви у XII веку”, *Црквене студије* 16 (2): 571–584.
- Subotin-Golubović, Tatjana (2020) „Služba Prepolovljenju praznika u najstarijem srpskom triodu (RNB, F p. I 68)”, *Crkvene studije* 17: 281–294. / Суботин-Голубовић, Татјана (2020) „Служба Преполовљењу празника у најстаријем српском триоду (РНБ, Ф п. I 68)”, *Црквене студије* 17: 281–294.
- Teodosije (1988) *Žitija*. Današnja jezička verzija: Lazar Mirković, Dimitrije Bogdanović. Priredio Dimitrije Bogdanović. Beograd: Prosveta – Srpska književna zaduga. / Теодосије (1988) *Житија*. Данашња језичка верзија: Лазар Мирковић, Димитрије Богдановић. Приредио Димитрије Богдановић. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга.
- Trifunović, Đorđe (2001) *Ка роџецима српске писмености*, Beograd: Otkrovenje. / Трифуновић, Ђорђе (2001) *Ка њочецима српске писмености*. Београд: Оtkровење.
- Vašica, Josef and Josef Vajs (1957) *Soupis staroslovanských rukopisů Národního Musea*, Praha: Československá akademie věd.

ТАТЈАНА СУБОТИН-ГОЛУБОВИЋ

РУССКИЙ СТИХИРАРЬ ПОСТНЫЙ И ЦВЕТНОЙ КОНЦА XII В. – РУКОПИСЬ
ХИЛАНДАРЬ № 307

(РЕЗЮМЕ)

Рукопись № 307 афонского хиландарского монастыря, русский стихирарь триодный конца XII века, является одной из древнейших рукописей монастырской библиотеки. Рукопись сохранилась не полностью, в ней недостает первая часть, в которой находились стихиры постного цикла. Возможно, что этот стихирарь принадлежал Хиландарю с времен основания монастыря и учреждения его библиотеки. Этой рукописью, кажется, свободно пользовались при отправлении службы и язык не являлся препятствием этому. Не сохранилась ни одна сербская рукопись этого типа и не совсем ясно существовали ли они вообще у южных славян. В настоящей работе проведено текстологическое сопоставление соответствующего гимнографического материала в

рукописи № 307 хиландарского монастыря и в двух службах (Св. отцам Первого вселенского собора и на Преполовление праздника, в среду Недели о расслабленном) в древнейшей сербской триоди первой половины XIII столетия (Санкт Петербург, РНБ, Ф. п. I. 68). Обе рукописи, и русская и сербская, следуют уставу Студитского константинопольского монастыря. При текстологическом анализе нам удалось установить, что в двух рукописях существуют два перевода одних и тех же текстов, хотя в отдельных случаях можно говорить об одном, но в разных местах и в разное время отредактированных переводах. Надо отметить, что в состав двух служб сербской триоди не вошли и все стихиры существующие в стихираре, а так же и, что объем гимнографического материала сербской рукописи на много превосходит тот в хиландарской рукописи.

Ключевые слова: стихирарь, триодь, служба, Хиландарь, Студитский устав.

CHANTS IN HONOUR OF THE GREAT MARTYR PRINCE LAZAR OF SERBIA IN THE OLD RUSSIAN NOTATED MANUSCRIPTS

*Natal'ia Viktorovna Mosiagina*¹

Associate professor, N. A. Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russia

ПЕСНОПЕНИЯ В ЧЕСТЬ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА КНЯЗЯ ЛАЗАРЯ СЕРБСКОГО В ДРЕВНЕРУССКИХ НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ

Наталья Викторовна Мосягина

старший преподаватель, Государственная консерватория имени Н. А.
Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Received: 15 March 2020

Accepted: 1 May 2020

Original scientific paper

ABSTRACT

The manuscript containing the service of St. Lazar Hrebeltanović was presented to the Russian Tsar in 1550 by the abbot of the Hilandar monastery Paisius. We currently know only two manuscripts containing hymns to the Saint Lazar: RNB, Kir.-Bel. 586/843 (eighth decade of the 16th century) and RBB, f. 379 № 66 (mid-17th century). The older source is more complete. It includes stichera of Small and Great Vespers (on Lord I have cried and aposticha), stichera at the Litya, stichera at the end of Psalm 50, aposticha of Matins, as well as exapostilarion and theotokion. In addition, there are indications that two canons have been performed (a total of 31 hymns). In the younger source the chanting repertoire is much smaller - there are only doxastika and , stichera at the end of Psalm 50 (a total of 6 songs). The doxastika presented in these manuscripts have different musical variants.

KEYWORDS: The Holy Lazar, Prince of Serbia, the ancient Russian notated manuscripts, Znamenny chant, Znamenny notation

АННОТАЦИЯ

Рукопись со Службой святому Лазарю Сербскому (Хребеляновичу) была подарена в 1550 году русскому царю игуменом Хиландарского монастыря Паисием. В настоящее время известно два списка, содержащих песнопения

святому: РНБ, Кир.-Бел. 586/843 (80-е года XVI века) и РГБ, ф. 379 № 66 (середина XVII века). Ранний список более полный, в него входят стихиры малой и великой вечерен (на «Господи воззвах» и на стиховне), стихиры на литии, стихира по 50-м псалме, стихиры на стиховне из утрени, а также светилен и богородичен. Кроме того есть указание на исполнение двух канонов (всего 31 песнопение). В более позднем списке репертуар песнопений значительно сокращен – выписаны только стихиры-славники, а также стихира по 50-м псалме (всего 6 песнопений). Стихиры-славники представленные в обоих списках имеют различные музыкальные версии.

Ключевые слова: Благоверный князь Лазарь Сербский, древнерусские нотированные рукописи, знаменный распев, знаменная нотация

Нотированные песнопения сербским святым появляются в рукописях с середины XVI века. Наиболее полно памяти представлены начиная с 80-х гг. того же столетия в Стихирарях типа «Дьячье око»: в честь преподобного Симеона Мироточивого (†1200 г.), святителей Саввы I (†1237 г.) и Арсения (†1266 г.), святого короля Стефана Милутина (†1320 г.), благоверного князя Лазаря (†1389 г.), мучеников Ермила и Стратоника († IV в.), преподобной Параскевы Тырновской (†XI в.).

Сербская история почитания национальных святых и памятники сербской средневековой литературы достаточно хорошо изучены в самой Сербии. В России в 1936 году С. И. Смирнов был первым, кто обратился к изучению памяти сербских святых в русской традиции. В статье «Сербские святые в русских рукописях» ученый осуществил обзор 16 284 источников по изданным описаниям наиболее известных рукописных собраний. Из 282 рукописей самого различного содержания, включающих жития, службы, памяти, песнопения и даже просто упоминание какого-либо сербского святого, была составлена таблица, позволяющая сделать предварительные выводы о типах рукописных источников, о приблизительном времени проникновения традиции почитания сербских святых в русскую богослужебную практику, о чтимости того или иного сербского святого (Смирнов 1936: 161-274).

В середине XX века Ф. Г. Спасским были кратко рассмотрены Службы святителям Савве и Арсению и преподобной Параскеве Тырновской по русским источникам (Спасский 2008: 13-27). Первое комплексное исследование службы сербским святителям по древнерусским источникам было осуществлено в 2002 году Е. В. Чишковой (Чишковская 2002). В 2004 году Н. В. Рамазановой введены в научный обиход песнопения преподобному Симеону Мироточивому, святителям Савве и Арсению, мученикам Ермилу и Стратонику, великомученику Лазарю, святому Стефану Милутину, преподобной Параскеве из Стихираря «Дьячье око» – РНБ, Кир.-Бел. 586/843 (Рамазанова 2004: 329). В основном, в центре внимания исследователя находятся службы святителям Савве и Арсению (Рамазанова 2018: 287–298; 2019: 167–179; Булыкина, Мосягина, Рамазанова,

НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА МОСЯГИНА
 ПЕСНОПЕНИЯ В ЧЕСТЬ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА КНЯЗЯ ЛАЗАРЯ СЕРБСКОГО В
 ДРЕВНЕРУССКИХ НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ

Шустик 2017: 117–122). В 2018 году опубликована статья, в которой Наталья Васильевна рассматривает гимнографию двум благоверным правителям: Владимиру Киевскому и Лазарю Сербскому (Рамазанова 2016: 87–100).

В 2017 г. на кафедре древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова была защищена выпускная квалификационная работа А. А. Булькиной, посвященная гимнографии Стефану Милутину (Булькина 2017). В этом же году обзор рукописных источников Троице-Сергиевой лавры, содержащих песнопения преподобной Параскеве был представлен З. М. Гусейновой (Гусейнова 2016: 98–103), а в 2018 году Е. А. Шустик в своей выпускной квалификационной работе рассмотрела историю Службы преподобной Параскеве Тырновской в древнерусской традиции (Шустик 2018).

Настоящая работа является продолжением исследований Службы святому князю Лазарю, начатой автором еще в 2014 году (Булькина, Мосягина, Рамазанова, Шустик 2017: 117–122; Мосягина 2019: 131–137). В данной публикации представлен обзор нотированных источников Службы, рассмотрены особенности гласовой драматургии чинопоследования, произведен анализ системы подобия микроциклов, представлены наблюдения над особенностями музыкальных версий стихиры «Приидите соборы верных», а также дана реконструкция одного из распевов этого песнопения.

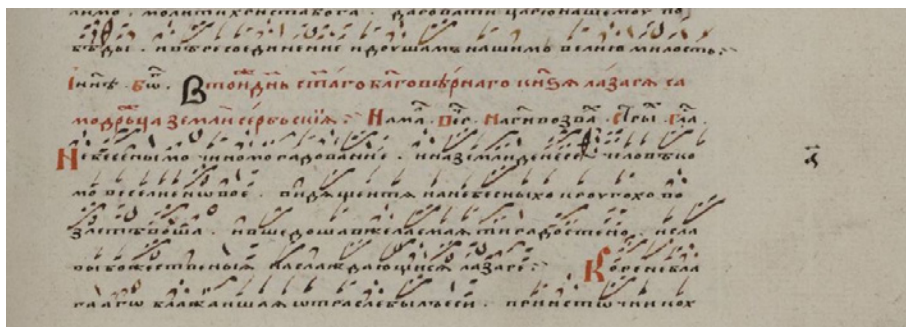
К настоящему времени известно четыре жития князя Лазаря, созданные его современниками в конце XIV – начале XV века. Служба Лазарю сохранилась вместе с Проложным Житием в составе Србляка в списках XV–XVIII веков (Трифуновић 1970: 205–209). До настоящего времени нет единого мнения об авторстве Службы, акростих которой не содержит имени автора. Как отмечает А. А. Турилов, «службу роднит с несомненно написанной Даниилом III службой королю Милутину мотив прославления князя-мученика, который хоть и не является Неманичем по крови, но по духу связан со „святой лозой“ и продолжает ее как носитель единой с ней духовной и державно-правовой легитимности» (Турилов, Шестаков 2012).

В Россию Служба попадает в середине XVI столетия. Известно, что в августе 1550 года «пришел к Государю со Святой Горы, из Сербского монастыря Хиландаря, игумен Паисий и с ним три старца, и принесли в дар Государю от всей братии иконы, обложенные серебром, святых Симеона и Саввы Сербских, и крест, который носил на себе Царь – инок Савва, с животворящим древом внутри его, и мощи Великомученика Стефана» и еще «образ святаго Краля Милутина и святаго Князя Лазаря и службу их» (Муравьев 1838: 62–64). Во 2-й половине XVI века, наряду с изображениями других сербских чудотворцев, образ святого Лазаря был написан в Архангельском соборе Московского кремля².

Служба князю Лазарю не получила в России широкого распространения. К настоящему времени известно только два стихираря типа «Дьячье око», содержащих песнопения, посвященные святому. Ранний список датируется

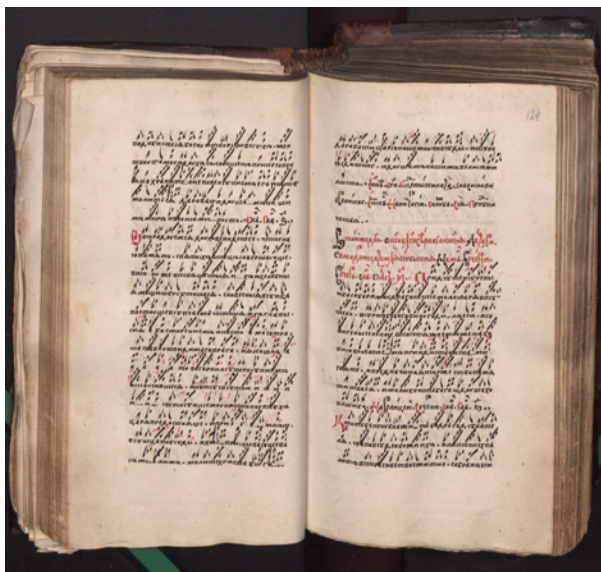
2 Восточная грань северо-восточного столпа, второй ярус.

концом 80-х годов XVI века. Он принадлежал библиотеке Кирилло-Белозерского монастыря (Кир.-Бел. 586/843, л.613–616).



РНБ, Кир.-Бел. 586/843, л. 613.

Второй, более поздний список из собрания протоиерея Дмитрия Разумовского (РГБ, ф. 379 № 66, л.124–126), датируется серединой XVII века.



РГБ, ф. 379 № 66, л.124.

НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА МОСЯГИНА
ПЕСНОПЕНИЯ В ЧЕСТЬ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА КНЯЗЯ ЛАЗАРЯ СЕРБСКОГО В
ДРЕВНЕРУССКИХ НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ

Ранний список более полный, в него входят стихиры малой и великой вечерен (на «Господи воззвах» и на стиховне), стихиры на литии, стихира по 50-м псалме, стихиры на стиховне из утрени, а также светилен и богородичен. Кроме того, есть указание на исполнение двух канонов (всего 31 песнопение). В более позднем списке репертуар песнопений значительно сокращен – выписаны только стихиры-славники, а также стихира по 50-м псалме (всего 6 песнопений). Таким образом, служба мыслилась как служба великим святым, то есть бденная. В таблице №1 представлены песнопения из обоих списков.

Таблица 1

Раздел службы	Жанр/Глас	№	Инципит		
				Кир.-Бел. 586/843	ф.379, № 63
Малая вечерня	Стихиры на «Господи воззвах»				
	Глас 1	1	Небесным чином радование	+	-
		2	Корене благаго	+	-
		3	Данный Ти талант	+	-
	Слава. Глас 8	4	Придете верных соборы	+	+
	И ныне. Богородичен		Все упование мое	-	-
	Стихиры на стиховне				
	Глас 2	5	Придете людие	+	-
		6	Добротами добродетелей	+	-
		7	Праведником и мучеником украшение	+	-
	Слава. И ныне. Богородичен	8	Дом Тя пречист	+	-

Великая вечерня	Стихиры на «Господи воззвах»				
	Глас 2	9	Егда верою и любовию	+	–
		10	Егда промышленiem	+	–
		11	Егда безбожное нашествие	+	–
	Ины стихиры Глас 8	12	О преславному чюдеси	+	–
		13	О дивному чюдеси	+	–
		14	О преславному чюдеси	+	–
	Слава. Глас 6	15	Кто Тебе не ублажит	+	+
	Стихиры на литии				
	Глас 1	16	Собор празднoлюбных	+	–
	Глас 2	17	Вышняя вождедел еси славы	+	–
		18	Благозрачнем добродетели украсися	+	–
	Слава. Глас 5	19	Вострубим трубогласными песньми	+	+
	И ныне. Богородичен Глас 5		Вострубим трубогласными песньми» ³	–	–
	Стихиры на стиховне				
	Глас 2 Подобен «Кими пох(вальными венцы)»	20	Кыми похвалами воспоим	+	–
		21	Кими языки бренными украсим		–
22		Кое по достоянию пение принесем	+	–	
Слава. Глас 4	23	Днесь церковь православная	+	+	
И ныне. Богородичен		Призри на моления	–	–	
Тропарь. Глас 3	24	Красоту вождедел славы Божия	+	–	

3 В рукописи указан инципит и отсылка к службе 6 декабря святителю Николаю Чудотворцу.

НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА МОСЯГИНА
ПЕСНОПЕНИЯ В ЧЕСТЬ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА КНЯЗЯ ЛАЗАРЯ СЕРБСКОГО В
ДРЕВНЕРУССКИХ НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ

Утренняя	По 50 псалме стихира Глас 6	25	Иже благодатию святого Духа	+	+
	Канон. Глас 4. Неделный		Отверзу уста моя	-4	-
	Ин канон. Глас 8		Отверзу уста моя	-5	-
	Светилен. Глас 1 Подобен «Со ученики иде»	26	Отечество Ти еже Тебе	+	-
	Богородичен	27	Прими моление Всечистая	+	-
	Стихиры на стиховне				
	Глас 4	28	Добляго исполнителя	+	-
		29	Добляго и мужественного во бранех	+	-
		30	Кровию новоизлиянную	+	-
	Слава. Глас 8	31	Начало добродетельного Ти жития	+	+
И ныне. Богородичен		Чистая Дево	-	-	

Все выявленные песнопения распеты знаменным распевом и записаны знаменной нотацией. Большинство песнопений, представленных в Кирилло-Белозерской рукописи, не имеет киноварных помет. Список из собрания протоиерея Дмитрия Разумовского имеет частичные пометы. Работа над реконструкцией распева песнопений была осуществлена ретроспективным методом. К настоящему времени автором осуществлен перевод знаменной нотации на современную нотацию всех песнопений за исключением светильна и богородична.

В отличие от Србляка, где подобны указаны для стихир всех микроциклов, кроме стихир на литии, в Кирилло-Белозерской рукописи только для стихир на стиховне великой вечерни указан подобен 2-го гласа «Кими похвальными венцы» и для светильна – подобен 1-го гласа «Со ученики иде». Как показал анализ, в каждом микроцикле первая стихира выступает в качестве мелодической модели для остальных стихир. Стихиры на стиховне сохраняют структуру подобна «Кими похвальными венцы». Учитывая указания Србляка был осуществлен сравнительный анализ микроциклов с подобными и только для стихир на «Господи въззвах» великой вечерни были обнаружены связи с подобном 8-го гласа «О, преславнаго чудесе». Для двух распевов стихиры-славника на хвалитех великой вечерни «Кто тебе не ублажит» обнаружены связи с догматиком 6-го гласа «Кто Тебе не ублажит Пресвятая Дево». В частности, полностью

4 В рукописи указан инципит первого ирмоса.

5 В рукописи указаны инципиты ирмосов «Ин» канона.

совпадают начальные строки, а также отдельные фрагменты распевов. При этом распевы стихир усложнены за счет введения мелизматических вставок – фитных и лицевых формул. Связь мелодии этой стихир с догматиком в сербской традиции была отмечена Димитрием Стефановичем. Им были рассмотрены списки XVIII века из Хиландарской рукописи (бр. 309, фф. 36 г + v) и рукописи Матице српске (MRI 2 фф. 60 г + v) и сделаны выводы о том, что распев этой стихир создан на подобен распева догматика византийской традиции на греческом языке (Стефановић 1997: 201–204).

Музыкальная композиция Службы и ее общий строй были заложены составителем на начальном этапе создания чинопоследования и песнопения были, вероятно, распеты в византийской традиции, которая была характерна для сербской православной церкви того периода. Древнерусскими же мастеровпевцами гимнографические тексты были распеты знаменным распевом с сохранением гласовой принадлежности текстов.

Рассмотрим гласовую последовательность Службы. Первый глас звучит только в самом начале чинопоследования, им распет микроцикл стихир на «Господи воззвах» малой вечерни, а также 1-я стихира на литии. Вторым гласом представлен на малой вечерни в стихирах на стиховне, но самое большое количество текстов распетых этим гласом сосредоточено на великой вечерни, причем именно начала микроциклов: первые три стихир на «Господи воззвах» великой вечерни, две стихир на литии, стихир на стиховне. Третьим гласом распевает только тропарь. Четвертым гласом звучит в заключении великой вечерни, им распет славник и богородичен на стиховне, а также первый канон. Кроме того, этот глас использован в стихирах на хвалитех, завершающих чинопоследование. Пятым гласом, как и третьим, использован только для одного песнопения – славника на литии. Шестым гласом распета стихира по 50-й псалме, а также славник на «Господи воззвах» великой вечерни. Седьмым гласом не представлен в Службе. Восьмым гласом звучит в начале и в середине чинопоследования. Этим гласом распеты славник на «Господи воззвах» малой вечерни, «ины» стихир на «Господи воззвах» великой вечерни, славник на хвалитех, кондак, а также 2-й канон.

Таким образом, первый глас выполняет функцию своеобразного музыкального «зачала», третий и пятый гласы, как неповторяемые, выделяют интонационно тропарь и славник на литии, второй глас объединяет стихир великой вечерни, а интонационная связь всего чинопоследования реализована через восьмой глас.

Древнерусская церковно-певческая традиция обладает свойством многораспевности, то есть возможности существования певческого текста в нескольких музыкальных интерпретациях. Как уже было отмечено, список середины XVII века содержит только славники, таким образом, мы можем сопоставить распевы только этих песнопений из двух известных нам списков. В Кирилло-Белозерском источнике вариантов распева какого-либо песнопения не зафиксировано.

Анализ славников и стихир по 50-й псалме показал, что в данных источниках

НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА МОСЯГИНА
ПЕСНОПЕНИЯ В ЧЕСТЬ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА КНЯЗЯ ЛАЗАРЯ СЕРБСКОГО В
ДРЕВНЕРУССКИХ НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ

представлены разные музыкальные версии песнопений. В рукописи середины XVII века распев усложняется по сравнению со списком конца XVI века. При этом сохраняются основные звуковысотные устои.

Рассмотрим на примере стихир-славника на «Господи воззвах» малой вечерни восьмого гласа некоторые особенности музыкального осмысления древнерусскими мастеропевцами песнопения, посвященного сербскому святому.

Поэтический текст стихир в известных в двух списках имеет некоторые разночтения (выделены курсивом):

РНБ, Кир.-Бел. 586/843, л. 613.	РГБ, ф. 379 № 66, л. 124.
Придете вереньихо собори мудраго почтемо Лазаря в песнехо.	Придете вереньихо собори мудраго почтемо Лазаря в песнехо.
верою бо Тому благоугоди.	верою бо Богови угодиль еси.
и со ангелы селение яко сотяжа.	и со ангелы селение яко сотяжа.
ему же любовию вопиемо.	ему же любовию возопиемь.
прииди стани с нами святе.	прииди стани с нами святе.
и предоначныи торжество памяти твоея.	и предначиная торжество памяти твоея.
и моли Христа Бога о душахо нашихо.	и моли Христа Бога о душахо нашихо.

Стихир Малой вечерни выполняют функцию предуготовительную, они «вводят» молящихся в праздник. Неслучайно в песнопениях неоднократно используется императив «Приидите!». Рассматриваемое нами песнопение можно назвать по своему характеру предначинательным, в нем присутствует не только призыв к молящимся – «Приидите соборы верных», но и обращение к святому Лазарю: «Прииди, и стани с нами, святе, и предначинай торжество памяти Твоея».

Две музыкальные версии стихир объединяет общий словарь устойчивых интонационных формул восьмого гласа. Распев некоторых строк совпадает полностью: в начале текста обращение «придите» распето попевкой ромца; в середине – лексема «селение» распета попевкой накидка, а на заключительную строку приходится распев попевок поворотка и кулизма.

Что же касается мелизматических формул, то в раннем списке с их помощью сделан акцент на обращении к святому: лицо и стрельностатейный оборот распевает строку «ему же любовию вопием», а фита приходится на обращение «святе». В более позднем списке распевщик акцентирует наше внимание на призыве восхвалить «мудрого Лазаря»: мелизматические вставки (лицо и фита) выделяют лексемы «в песнех» и «возопием». Таким образом, в двух музыкальных версиях за счет мелизматических вставок усиливается призыв гимнографа, но делается это разными способами: в раннем списке музыкально выделены две близлежащие строки: «ему же любовию вопием: Прииди, стани с нами», а в позднем списке объединены лексемы из разных частей песнопения, образующих текст в тексте: «в песнех возопием». Следует заметить, что в более

позднем списке распевщик, использует мелизматические формулы для выделения обращения к молящимся – «в песнях возопием», а с помощью звуковысотного акцента (распев достигает вершины – а¹) выделяет обращение к святому: «Прииди, стани с нами, святе».

Проведенный анализ нотированных списков Службы святому Лазарю позволяет говорить что, несмотря на то, что Служба не получила широкого распространения на Руси, распевы были созданы с мастерством и вниманием к содержанию текстов сербского гимнографа.

Стихира-славник на «Господи воззвах» Малой вечерни. Глас 8.
(РГБ, ф. 379 № 66, л.124)

П рн - дѣк - чѣ кѣк - ре - ны - н - хо го - ко - рн
 мѡу - дра - го - по-чѣ - мо ла - за - ра вх пѣк -
 снѣ - хо. кѣк - ро - ю ко - ко - го - вн ѡу -
 го - днак ѣ - ен. н го а - нѣ - лы еѣ - ле - нн - ѣ -
 ѡ - ко го - чѡ - жа. ѣ - мѡу жѣ лио - ко - вн - ю
 козопн - ѣ - - - - - - - - -
 - - - - - мж. прн - н - дн сѣта - нн сѣ на - мн
 сѣѡ - чѣ. н пре - дна - чн - на - ѡ чо - рѣѣ - сѣко -
 па - ма - чн чѣко - ѣ - ѡ. н мо - ли хрн - сѣта
 ко - га ѡ доу - ша - хо на - шн - хо.

НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА МОСЯГИНА
 ПЕСНОПЕНИЯ В ЧЕСТЬ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА КНЯЗЯ ЛАЗАРЯ СЕРБСКОГО В
 ДРЕВНЕРУССКИХ НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ

Ири - дѣ - чѣ кѣ - ре - ны - и - хо бо - ко - ри -
 мой - дра - го - по - чѣ - мо ла - за - ра вѣ рѣ
 ене - хо - кѣ - ро - ю ко - ко - го - ки оу -
 го - днах е - си. и бо - а - нгѣ - лы се - ле - ни
 е - а - ко - бо - чѣ - жа. е - мой же лио - ко - ки - ю
 бо - зо - пи - е
 мѣ. при - и - ди ега - ни ех на - ми
 ека - чѣ. и пре - да - чи - на - а - чо - рѣе - ечко -
 па - ма - чи чѣ - ко - е - а - и мо - ли хри - ега
 бо - га - ѿ доу - ша - хо на - ши - хо - .

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Bulykina, Anna A[leksandrovna] (2017) *Gimnografija v chest' sviatogo Stefana Milutina, korolia Serbskogo v russkoi pevcheskoi knizhnosti XVI–XVII vekov (istochnikovedenie, tekstologija, poetika)*. Vypusknaja kvalifikatsionnaja rabota; nauch. ruk. A. N. Kruchinina; SPbGK. – Sankt-Peterburg. / Булыкина, Анна А[лександровна] (2017) *Гимнография в честь святого Стефана Милутина, короля Сербского в русской певческой книжности XVI–XVII веков (источниковедение, текстология, поэтика)*. Выпускная квалификационная работа; науч. рук. А. Н. Кручинина; СПбГК. – Санкт-Петербург.

- Bulykina, Anna A[leksandrovna], Mosiagina, Natal'ia V[iktorovna], Ramazanova, Natal'ia V[asil'evna], Shustik, Elena A[leksandrovna] (2017) „Sluzhby serbskim sviatym v drevnerusskikh pevcheskikh rukopisiakh“. In *Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii „Vmeste skvoz' veka. K istorii rusско-serbskikh kul'turnykh, dukhovnyh i politicheskikh svyazei“* (26–27 iunija 2017 g.), Sankt-Peterburg: Pravitel'stvo Leningradskoi oblasti, 117–122. / Булыкина, Анна А[лександровна], Мосягина, Наталья В[икторовна], Рамазанова, Наталья В[асильевна], Шустик, Елена А[лександровна] (2017) „Службы сербским святым в древнерусских певческих рукописях“. В *Материалы международной научно-практической конференции «Вместе сквозь века. К истории русско-сербских культурных, духовных и политических связей»* (26–27 июня 2017 г.), Санкт-Петербург: Правительство Ленинградской области, 117–122.
- Chishkovskaia, Elena V[iktorovna] (2002) *Sluzhby serbskim sviatym po russkim rukopisiam XVI–XIX vv.: svt. Savva i Arsenii: dis. ... kand. isk. : 17.00.02, nauch. ruk. Iu. K. Evdokimova, RAM. – Moskva. / Чижковская, Елена В[икторовна] (2002) Службы сербским святым по русским рукописям XVI–XIX vv.: свт. Савва и Арсений: дис. ... канд. иск. : 17.00.02, науч. рук. Ю. К. Евдокимова, РАМ. — Москва.*
- Guseinova, Zivar M[akhmudovna] (2016) „Sluzhba Sv. Paraskeve Serbskoi v Lavrskikh stikhirariakh“, *Drevnaia Rus'. Voprosy medievistiki* No. 2/2016 (64): 98–103. / Гусейнова, Зивар М[ахмудовна] (2016) „Служба Св. Параскеве Сербской в Лаврских стихирарях“, *Древняя Русь. Вопросы медиевистики* № 2/2016 (64): 98–103.
- Mosiagina, Natal'ia V[iktorovna] (2019) „Tropari serbskim sviatym tret'ego glasa: priemy raboty drevnerusskogo raspevshchika (na materiale rukopisi RNB, Kir.-bel. 586/843)“. In *Deviatye Rimskie Kirillo-Mefodievskie chteniia. Materialy konferentsii (Rim – Salerno, 4–9 fevralia 2019 g.)*, Moskva: Indrik, 131–137. / Мосягина, Наталья В[икторовна] (2019) „Тропари сербским святым третьего гласа: приемы работы древнерусского распевщика (на материале рукописи РНБ, Кир.-Бел. 586/843)“. В *Девятые Римские Кирилло-Методиевские чтения. Материалы конференции (Рим – Салерно, 4–9 февраля 2019 г.)*, Москва: Индрик, 131–137.
- Murav'ev, Andrei N[ikolaevich] (1838) *Snosheniia Rossii s Vostokom po delam tserkovnym*, Moskva: Moskovskaia Dukhovnaia Akademiia. / Муравьев, Андрей Н[иколаевич] (1838) *Сношения России с Востоком по делам церковным*, Москва: Московская Духовная Академия.
- Ramazanova, Natal'ia V[asil'evna] (2004) *Moskovskoe tsarstvo v tserkovno-pevcheskom iskusstve*, Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin. / Рамазанова, Наталья В[асильевна] (2004) *Московское царство в церковно-певческом искусстве*, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Ramazanova, Natal'ia V[asil'evna] (2016) „Sluzhby kniaz'iam Vladimiru Kievskomu i Lazariu Serbskomu v russkikh notirovannykh rukopisiakh“. In *Deviatye Zagrebinskie chteniia / K 1000-letiiu prestavleniia kniazia Vladimira i ubieniia ego synovei Borisa i Gleba*, Sankt-Peterburg: RNB, 87–100. / Рамазанова, Наталья В[асильевна] (2016) „Службы князьям Владимиру Киевскому и Лазарю Сербскому в русских нотированных рукописях“. В *Десятые Загребинские чтения / К 1000-летию преставления князя Владимира и убийства его сыновей Бориса и Глеба*, Санкт-Петербург: РНБ, 87–100.
- Ramazanova, Natal'ia V[asil'evna] (2018) „Serbskie sviatiteli Savva i Arsenii v russkikh pevcheskikh rukopisiakh“. In *Scala Paradisi. Akademiku Dimitriju Bogdanoviću i spomen. Slovenski i srpski srednji vek*, knj. I, Beograd: SANU, 287–298. / Рамазанова, Наталья В[асильевна] (2018) „Сербские святители Савва и Арсений в русских певческих рукописях“. У *Scala Paradisi. Академику Димитрију Бојдановићу у спомен. Словенски и српски средњи век*, књ 1, Београд: САНУ, 287–298.
- Ramazanova, Natal'ia V[asil'evna] (2019) „Pesnopeniia sviatitelju Savve Serbskomu v russkikh i serbskikh rukopisiakh“. In *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni*, Sankt-Peterburg: Skifia-print,

НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА МОСЯГИНА
 ПЕСНОПЕНИЯ В ЧЕСТЬ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА КНЯЗЯ ЛАЗАРЯ СЕРБСКОГО В
 ДРЕВНЕРУССКИХ НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ

- 167–179. / Рамазанова, Наталья В[асильевна] (2019) „Песнопения святителю Савве Сербскому в русских и сербских рукописях“. В *Древнерусское песнопение. Пути во времени*, Санкт-Петербург: Скифия-принт, 167–179.
- Shustik, Elena A[leksandrovna] (2018) *Gimnografija v chest' prepodobnoi Paraskevvy Tyrnovskoi v drevnerusskikh notirovannykh rukopisiakh kontsa XVI–XVII vekov*. Vypusknaja kvalifikacionnaja rabota; nauch. ruk. N. V. Mosiagina; SPbGK. – Sankt-Peterburg. / Шустик, Елена А[лександровна] (2018) *Гимнография в честь преподобной Параскевы Тырновской в древнерусских нотированных рукописях конца XVI–XVII веков*. Выпускная квалификационная работа, науч. рук. Н. В. Мосягина, СПбГК. – Санкт-Петербург.
- Smirnov, Sergei N[ikolaevich] (1936) „Serbskie sviatye v russkikh rukopisiakh“. In *Iubileinyi sbornik russkogo arheologičeskogo obščestva v Korolevstve Jugoslavii*, Beograd: (s. n.), 161–274. / Смирнов, Сергей Н[иколаевич] (1936) „Сербские святые в русских рукописях“. В *Юбилейный сборник русского археологического общества в Королевстве Югославии*, Beograd: (s. n.), 161–274.
- Spasskii, Fedosii G[eorgievich] (2008) *Russkoe liturgičeskoe tvorčestvo*, Moskva: Izdatel'skii Sovet Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi. / Спасский, Феодосий Г[еоргиевич] (2008) *Русское литургическое творчество*, Москва: Издательский Совет Русской Православной Церкви.
- Stefanović, Dimitrije (1997) „Melodijsko poreklo stihire u čast knezu Lazaru“. U *Manastir Ravanica. Spomenica o šestoj stogodišnjici 1381–1981, drugo, preslikano izdanje*, Beograd: Uprava manastira Ravanica, 201–204. / Стефановић, Димитрије (1997) „Мелодијско порекло стихире у част кнезу Лазару“. У *Манасѿир Раваница. Споменица о шестој стогодишњици 1381–1981, друго, пресликано издање*, Beograd: Управа манастира Раваница, 201–204.
- Trifunović, Đorđe (1970) „Beleške o delima u Srbijaku“. U *O Srbijaku: Studije*, Beograd: Srpska književna zadruka, 205–209. / Трифуновић, Ђорђе (1970) „Белешке о делима у Србљаку“. У *О Србљаку: Студије*, Beograd: Српска књижевна задруга, 205–209.
- Turilov, Anatolii A[rkad'evich], Shestakov, Ignatii (ierodiakon) (2012) „Daniil III“. In *Pravoslavnaia entsiklopediia*. T. 14. Moskva: „Pravoslavnaia entsiklopediia“, 96. / Турилов, Анатолий А[ркадьевич], Шестаков, Игнатий (иеродиакон) (2012) «Даниил III». В *Православная энциклопедия* Т. 14. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 96, <http://www.pravenc.ru/text/171274.html>

НАТАЛИЈА ВИКТОРОВНА МОСЈАГИНА

**ПЕСМЕ У ЧАСТ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА КНЕЗА ЛАЗАРА СРПСКОГ У СТАРОРУССКИМ
НОТИРАНИМ РУКОПИСИМА**

(РЕЗИМЕ)

Пајсије, игуман манастира Хиландара, поконио је 1550. године руском цару рукопис службе Светом Лазару Српском (Хребельановићу). Данас су позната два преписа која садрже песме свецу: РНБ, Кир.-Бел. 586/843 (осамдесете године XVI века) и РГБ, ф. 379 №66 (средина XVII века). Старији препис је потпунији, он садржи стихире мале и велике вечерње (на „Господи возвах“ и

„на стиховње“), литијне стихире, стихиру по педесетом псалму, стихире „на стиховње“ из јутрења, као и светилан и богородичан. Осим тога, помиње се и појање два канона. У млађем препису химнографски репертоар значајно је скраћен и садржи само стихире – „на слава“ и стихиру по педесетом псалму.

Све песме су пропраћене напевима забележеним знаменом нотацијом (без додатних ознака, рус. помета), док се киноваром исписане додатне ознаке (пометы) повремено срећу у рукопису из средине XVII века. Реконструкција напева песама остварена је ретроспективном методом.

За разлику од Србљака где су подобни указани за стихире свих микроциклауса, осим за литијне стихире, у Кирило-Белозерском рукопису само за стихире „на стиховње“ у великој вечерњи назначен је подобан другогласа „Кими похвальными венцы“ и за светилан – подобан првогласа „Со ученики иде“. Како је показала анализа, у сваком микроциклаусу прва стихира наступа у својству мелодијског модела за остале стихире.

Драматургија гласова последовања изграђена је на следећи начин: први глас има улогу својеврсног музичког зачала, трећи и пети глас, као они који се не понављају, интонационо издвајају тропар и стихиру „на слава“ на литији, други глас обједињује стихире велике вечерње, а интонациона веза целог последовања реализована је кроз осми глас.

Средином XVII века, уз очување интонацијских веза с првобитним распевом краја XVI века, музички текст се усложњава. Анализа стихире „Приидите соборы верных“ осмогласа из мале вечерње показује на који начин је појац, користећи се изражајним средствима знаменог распева, нагласио предначинателни карактер песама.

Кључне речи: Св. Лазар, српски кнез, староруски нотни рукописи, знамено појање, знамена нотација

SERVICES TO RUSSIAN AND SERBIAN SAINTS IN THE CONTEXT
OF THE ANNUAL CIRCLE OF CHURCH SINGING OF THE 16TH–
17TH CENTURIES

*Natal'ia Vasil'evna Ramazanova*¹

Leading researcher, The Manuscript Department of the National Library of Russia,
Sankt-Peterburg, Russia

СЛУЖБЫ РУССКИМ И СЕРБСКИМ СВЯТЫМ В КОНТЕКСТЕ
ГОДОВОГО КРУГА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

Наталья Васильевна Рамазанова

Ведущий научный сотрудник, Отдел рукописей, Российская национальная
библиотека, Санкт-Петербург, Россия

Received: 15 March 2020

Accepted: 1 May 2020

Original scientific paper

АБСТРАКТ

The article examines the services of Russian and Serbian saints in the context of the General artistic space of Russia during the period when it remained the only Orthodox state. A significant number of services to the Roman, Byzantine, Russian and Slavic Saints written in the most complete Stichirarions with the subtitle "D'iach'ie oko", at that chants to Russian and Serbian saints, were created in Russia. Composers based on Byzantine canons, including the structure of services, sequence of chants, orientation to common models. One-type artistic techniques are used in worship services. However, chants differed significantly, as the singers creatively treated poetic texts using different musical methods.

KEYWORDS: Russian saints, Serbian saints, services, Stichirarions, musical methods.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются службы русским и сербским святым в контексте общего художественного пространства России в тот период времени, когда она осталась единственным православным государством. В наиболее

полных Стихирарях с подзаголовком «Дьячье око» записано множество служб римским, византийским, русским и славянским подвижникам, причем песнопения русским и сербским святым были распеты в России. Мастеропевцы опирались на византийские каноны, включающие состав служб, последовательность песнопений, ориентацию на распространенные образцы. В службах использовались и сходные художественные приемы. Однако песнопения в них существенно различались, поскольку распевщики творчески относились к поэтическим текстам используя разные музыкальные средства.

Ключевые слова: Русские святые, Сербские святые, богослужение, Стихирари, художественные приемы в распевах.

В конце XIV – середине XV вв. турками-османами были поработаны почти все православные государства: Болгария (1396), Сербия (1459) и Византия (1453). В этих условиях Россия осталась единственным в мире православным царством, сохранившим традиции, сложившиеся на протяжении многих столетий. В конце XV–XVI вв. создается целый ряд произведений, призванных представить Россию как достойную восприемницу православных святынь: Великие Минеи Чети и Лицевой Летописный свод.

В Великих Минеях Четиих – сборнике XVI века, состоящем из двенадцати книг, каждая из которых соответствовала определенному месяцу года и включала в себя жития святых на каждый день, поучения и апокрифы, Московский митрополит Макарий стремился собрать «все святые книги, которые в Русской земле обретаются» (Кусков 1989: 203). В двенадцати книгах Четиих Миней содержатся описания жизни, подвигов, чудес святых и их собственные произведения, сохранившиеся в древнерусской книжности. Причем каждый день календарного года, представленный на страницах Миней, объединял в себе праздники и святых разных периодов истории христианства. Этот труд воплотил основную идею – сошествие воедино царств христианских. Как указывалось в Послании «к государю царю и великому князю Ивану Васильевичу всея Руси» «вся христианския царства преидоша в конец, снидошася в твое *царство*, по пророческим книгам» (Синицына 1998: 352).

Но еще более зримо эту идею отразил Лицевой Летописный свод, заключивший в себе всемирную историю «пременения (смены) царств». В нем перед читателем-зрителем в иллюстрациях с кратким текстом разворачивается история от сотворения мира до середины XVI в. Здесь описывается и «Начало царства Римского», и «Начало царства Царяградского». Сюда включено и описание завоевания Константинополя турками, а история Болгарии и Сербии воспроизводится на основании житий святых.

Не только книги, но и другие виды художественной деятельности олицетворяли эту идею. В храмовом зодчестве идея «сошествия воедино царств

НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬЕВНА РАМАЗАНОВА

СЛУЖБЫ РУССКИМ И СЕРБСКИМ СВЯТЫМ В КОНТЕКСТЕ ГОДОВОГО КРУГА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

христианских» воплощалась через строительство многопрестольных храмов, подобных храму Покрова Богородицы на Рву в Москве², где каждый придел представлял собой самостоятельную церковь. Центральный храм сооружен в честь Покрова Богородицы, вокруг которого группируются отдельные церкви в честь: Святой Троицы; Входа Господня в Иерусалим; образа Николы Великорецкого; Трех константинопольских Патриархов: Александра, Иоанна и Павла Нового; Григория, первого епископа Армянского; мучеников Киприана и Иустины; преподобных Александра Свирского и Варлаама Хутынского; размещенные на одном основании-подклете, и придел в честь Василия Блаженного, по имени которого храм получил второе, более известное название (Малиновский 1992: 89). Вместе же они, созданные во имя церковных праздников или святых, прославившихся в христианских государствах, в число которых вошла и Россия, составляли единое целое. Здесь, как и в других многопрестольных храмах, построенных по типу Покровского, мысль о сошествии православных царств и православных церквей воедино на землях Московского царства обрела зримую форму.

Столь же зримо эта идея воплощалась в иконописи. Образы русских и славянских святых стали включаться не только в общий контекст иконографии храмов. Они вошли в многофигурные композиции наряду с изображениями святых подвижников времен Римского и Константинопольского царств. Во второй половине XVI в. появилось множество икон, на которых Богородица с младенцем или Спас предстают в окружении Иоанна Дамаскина и Кирилла Белозерского, Николая Чудотворца и Сергия Радонежского, Никиты Новгородского и Евдокии великомученицы и т. д.³ Вместе с русскими святыми и библейскими персонажами изображается и Савва Сербский.

В число подобного рода памятников вошли и произведения церковно-певческого искусства, заключенные в нотированной книге Стихирарь месячный (mineйный).⁴ В конце XVI–XVII вв. Появляются Стихирари, в которых «похвальными словесы» воспеваются множество подвижников Римского и Византийского царств. Казалось бы, в этом нет ничего удивительного, так как песнопения им записывались в нотированных рукописях, начиная с XII в. Однако в XVI веке их количество, по сравнению с древнерусскими Стихирарями XII–XIV веков, значительно расширяется. Если обратиться к древним рукописям то можно обнаружить, что в них песнопения многим римским и византийским подвижникам, чьи имена имелись в церковных месяцесловах, отсутствовали. Что же касается

2 Исследователи называют несколько соборов, объединяющиеся в одну типологическую группу с собором Покрова на Рву – собор Бориса и Глеба в Старице, Спасо-Преображенский собор Соловецкого монастыря и др. (см. об этом, например, Баталов 1993: 103–141).

3 Это особенно наглядно демонстрируют Описи имущества монастырей. (см., например, Дмитриев и Шаромазов [сост.] 1998: 352–359).

4 Исследованием Стихирарей занимались: Рамазанова и Хачаньян 1988; Серегина 1992; Василек (Хощенко) 2000; Заболотная 2001; Рамазанова 2004; Панченко 2006; Минченкова 2014: 57–77.

русских святых, то в ранних рукописях фиксировались песнопения только князьям Борису и Глебу и прп. Феодосию Печерскому. Лишь на рубеже XIV–XV столетий в Стихирари вводятся новые имена русским святым. Причем в ряде случаев в рукописях появляются только указания на празднование памяти того, или иного святого, или записывается по несколько песнопения и зачастую основная часть текстов представлена без нотации.⁵

В целом, до середины XVI в. в нотированные рукописи входили песнопения только избранным русским святым, но с этого времени их количество значительно возрастает, что было связано с церковными Соборами 1547 и 1549 гг, на которых было канонизировано множество русских святых (РГБ, Волок. 63).⁶ А к концу века (ко времени учреждения патриаршества в России) в Стихирари включаются более 90 служб русским святым и праздникам. Кроме того сюда вносятся и песнопения 11-ти славянским святым, 6 из которых – сербские подвижники. Общее же количество служб составляет около 600. Иными словами появляются Стихирари, содержащие полный годовой круг нотированных служб. Более того, на каждый день календаря приходится не одна, а две-три службы.

Надо сказать, что далеко не все Стихирари этого времени содержали такое количество служб. Сохранились лишь 2 таких полных Стихиаря, датирующихся рубежом XVI–XVII вв. Один из них хранится в Санкт-Петербурге, в Российской национальной библиотеке (РНБ, Кир.-Бел. 586/843), второй – в Библиотеке Академии наук (БАН, Строг. 44).

А в середине XVII в. создается четырехтомный Стихиарь, в который вошли еще несколько служб новопрославленным русским святым, расширив общее количество нотированных последований святым и праздникам до 635. Этот четырехтомник хранится в Москве в Российской государственной библиотеке (РГБ, Ф. 379 [Д. В. Разумовский], № 63–66). Скорее всего, указанными Стихиарями работа роспевщиков и составителей не ограничивалась. Об этом свидетельствует, например, существование очень полного Стихиаря первой половины XVII в., но охватывающего только один месяц – октябрь, в собрании Троице-Сергиевой Лавры Российской государственной библиотеки (РГБ, Ф. 304.І.443). Возможно, в это время были созданы Стихирари на каждый месяц года, но о существовании других пока ничего не известно.

Все наиболее полные Стихирари имеют подзаголовок «Дьячье око», хотя не все книги с таким подзаголовком являются полными. При составлении более кратких Стихиарей писцы руководствовались соображениями целевого назначения рукописей. Они выбирали и переписывали то, что им было необходимо, при этом заимствуя из книги-образца и его самоназвание «Стихараль месечной, иже есть дьячье око», производный от названия иерусалимского

5 См., например, Стихиарь. Втор. пол. XV в. РГБ, Ф. 304.І.408; конца XV в. 304.І.409 и др.

6 Исследователи называют несколько соборов, объединяющиеся в одну типологическую группу ссобором Покрова на Рву – собор Бориса и Глеба в Старице, Спасо-Преображенский собор Соловецкого монастыря и др. (см. об этом, например, Баталов 1993: 103–141).

НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬЕВНА РАМАЗАНОВА

СЛУЖБЫ РУССКИМ И СЕРБСКИМ СВЯТЫМ В КОНТЕКСТЕ ГОДОВОГО КРУГА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

Устава «Око церковное». Этот Устав был переписан в Константинополе прп. Афанасием Высоцким в 1401 г., а затем введен в русскую практику. В Уставе вслед за этим названием был записан следующий текст: «... бес того бо (Устава «Око церковное») мняися исполняти правило церковное, в неведении, яко во тме шатается таковыи». А в Стихираре за определением «Дьячье око» следовало: «... бес тоя бо (книги Стихирарь) мняшесе пение исправляти, яко во тме шатаются» (Рамазанова и Хачаньян, 1988: 64).

Таким подзаголовком наиболее полные Стихирари наделялись в связи с тем, что они регламентировали последовательность богослужения в процессе ежедневных служб, в соответствии с требованиями Устава, а также, что особенно важно, соответствовали месяцесловному разделу Устава. Также как и в Уставе, в Стихираре «Дьячье око» содержался материал, позволявший вспоминать о святых православных подвижниках в течение всего года. И, подобно тому как «Око церковное» должно было наставлять священнослужителей при отправлении церковных обрядов, образцовый Стихирарь был призван направлять певчих на верный путь в богослужебном пении.

В целом, в таких Стихирарях воспевалось воинство небесное, включающее римских, византийских, русских, и славянских подвижников, прославившихся в своих странах, и ставших для Русской земли заступниками перед Богом.

Римская империя присутствует в месяцеслове Стихираря «Дьячье око» и как христианский символ (языческое «царство», в котором возникло христианство), и как место земного пребывания и подвигов святых. Святые, чьи празднества включены в Стихирарь, являются представителями самых различных областей, провинций и городов огромной Римской империи: Италии, Каппадокии, Сирии, Вифинии, Египта, Армении, Антиохии, Кесарии, Александрии, Афин и мн. др. Вошли в Стихирарь и святые, чьи подвиги были связаны с самим городом Римом. В их числе мученицы Вера, Надежда, Любовь и мать их София, Евстафий Плакида со своей женой и чадами. В числе святых есть и римский воин, бывший у креста Господня и признавший в распятом Иисусе Сына Божьего – Лонгин сотник (Каппадокийский), уверовавший и принявший мучения за это. Есть среди них и папы римские, возглавлявшие христианскую церковь до ее разделения на православие и католичество – Климент, сподвижник апостола Павла, Григорий Великий – Двоеслов, Мартин Исповедник, Римский папа Лев I (названный здесь Леонтием), священномученик епископ Ипполит, именующийся в рукописи Римским папой. В Стихирарь включены и песнопения Римскому папе Сильвестру, который по преданию крестил первого христианского царя Константина, и согласно воле которого, белый клобук – символ высшей церковной власти – был передан в Россию.

Все перечисленные святые именуются по-разному, и лишь в некоторых именах – преподобных Мелании Римляныни, Кассиана Римлянина; мученицы Анастасии Римляныни, закрепилось определение, прочно связывающее их с Римом. Все они, родившиеся в Римской империи и прославившиеся там своими подвигами, воспеваются в певческой книге, созданной и предназначенной для богослужения в России.

Свои римляне были и у России. Один из них – воин Меркурий, пришедший из Рима для защиты города Смоленска от татар и потому получивший имя Меркурия Смоленского. Другой – преподобный основатель монастыря в Новгородской земле так и именовался – Антоний Римлянин.

В житиях и песнопениях им мало общего. Каждый из них стал покровителем определенного города: Антоний – Новгорода, Меркурий – Смоленска. Принадлежат они к разным ликам святости: один – преподобный, основатель и строитель монастыря; другой – мученик, воин. В соответствии с этим различается и содержание песнопений двух служб. В первой описывается его путешествие Антония на камне и восхваляются деяния святого в монастыре, во второй – подвиги в борьбе с завоевателями. При всем этом между службами есть некая общность. Их объединяет римское происхождение святых.

Заметим, что Антоний и Меркурий не являются единственными святыми, происходивших из чужих – не российских земель. Из немецкого города Любека пришел в Новгород, а затем перебрался в Великий Устюг сначала купец, потом монах, а затем юродивый, почитаемый как Прокопий Устюжский. Преподобный Ефрем Новоторжский был родом «угрин» (венгр), а Псковский князь Довмонт бежал во Псков из Литвы. Происхождение святого не влияло на его почитание в том или ином государстве. Так, великомученик Иоанн Сочавский родом был грек из Трапезунда. Он никогда не жил на территории Молдавского княжества, но поскольку в 1402 г. его мощи были переданы в Сочаву (ныне Румыния), где Григорий Цамблак написал житие ему на церковнославянском языке, Иоанн стал покровителем Молдавского княжества, а затем – Румынии. Служба этому святому также вошла в Стихирарь «Дьячье око». Существует икона XVII века, где он изображен с царевичем Иваном Михайловичем – сыном русского царя Михаила Федоровича, умершим в 5-летнем возрасте. Вероятно, Иван Михайлович при крещении был назван во имя румынского святого.

Греческое царство или Новый Рим в представлении наших предков было определением мирового христианского царства, созданного императором Константином, так как именно во время его правления в Римской империи начинается легальная и активная жизнь христианской церкви. При нем христианство было возведено в степень государственной религии, при нем был созван первый вселенский (Никейский) собор, а епископ стал именоваться патриархом. Образовавшееся в 395 г. из восточной части Римской империи государство Византия, названное по имени города, бывшего ранее на месте Константинополя, унаследовало и развило христианские традиции, укрепляя догматические учения церкви. Именно Византия была создательницей и «хранительницей высшей земной культуры» (Власов 1999: 170). Она дала миру произведения и имена христианских писателей, поэтов и музыкантов. И, поскольку все они творили на греческом языке, и язык этот был языком христианского государства, в древнерусских источниках Византийская империя именуется царством Греческим или Греческой страной.

Греческое царство в Стихираре из рукописи Кир.-Бел. 586/843 представлено очень широко. В месяцеслове книги, например, встречаются имена многочис-

НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬЕВНА РАМАЗАНОВА

СЛУЖБЫ РУССКИМ И СЕРБСКИМ СВЯТЫМ В КОНТЕКСТЕ ГОДОВОГО КРУГА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

ленных константинопольских (цареградских) патриархов, управлявших константинопольской церковью со времени правления царя Константина Великого до второго десятилетия XIV в. Это – первый патриарх Митрофан (+ 326 г. празднование 4 июня),⁷ Павел (+ 350 г., празднование 6 ноября), Фома (+ 610 г. – 19 марта)⁸, Никифор (+ 828 г. – 2 июня, отмечен также день перенесения мощей его 846 г. – 3 марта),⁹ Мефодий (+ 847 г. – 14 июня); Афанасий (+ после 1311 г. – 24 октября). На одну дату 30 августа приходится празднование памяти еще трех константинопольских патриархов – Александра (+ 340 г.), Иоанна (+ 595 г.) и Павла Нового (+ 784 г.), хотя управление ими константинопольской церковью происходило в разные периоды времени.¹⁰ Патриархами в Стихираре названы и Григорий Богослов (+ 389 г. – 25 января), и Тарасий, (+ 806 г. – 25 февраля), которые в современном церковном календаре и в «Полном месяцеслове Востока» архиеп. Сергия (1901) упомянуты в сане архиепископов. Константинопольских святых и святых царственного града представляют также архиепископ Иоанн Златоуст (+ 407 г. – 13 ноября) и празднование перенесения «возвращения» мощей его (438 г. – 27 января), Андрей, юродивый Царьградский (+ 936 г. – 2 октября и 28 мая)¹¹ и праздник Обновления Цареграда (11 мая), отсутствующий в современном церковном календаре.¹²

Главными представителями царства Греческого являются равноапостольные Константин и Елена. В Стихираре Константин воспевается как чудотворец, имеющий важнейшее значение для русских царей и русской земли. В стихире на стиховне 7-го гласа есть следующие строки: «землю рускую веселящи чудесо теченми, Констянтина премудраго восхвалимо и воспоемо глаголюще: радуися царемъ рускымо похвала, и воиномо пособление, и варваромо побеждение, и граду нашему утвержение». Здесь в поэтическом тексте стихиры упоминаются и император Константин, и русские цари, и русский город.

В песнопениях Стихираря Константин и Елена, «землю святымъ крещениемъ просветивоше», создают некое идеальное земное христианское царство по образу и подобию царства небесного. А на Русской земле их преемниками, т. е. создателями нового христианского царства, становятся князь Владимир (в святом крещении Василий) и княгиня Ольга (Елена). Что собственно и отражено в текстах стихир службы Владимиру, где русский князь назван вторым Константином.

7 В рукописи зафиксирован светилен ему.

8 В современном церковном Календаре празднование ему – 21 марта.

9 В рукописи дано только указание без песнопений.

10 Это особенно наглядно демонстрируют Описи имущества монастырей. (см., например, Дмитриев и Шаромазов [сост.] 1998: 352–359).

11 Исследованием Стихирарей занимались: Рамазанова и Хачаньян 1988; Серегина 1992; Василек (Хощенко) 2000; Заболотная 2001; Рамазанова 2004; Панченко 2006; Минченкова 2014: 57–77.

12 См., например, Стихирарь. Втор. пол. XV в. РГБ, Ф. 304.Л.408; конца XV в. 304.Л.409 и др.

Между византийскими и русскими равноапостольными святыми существует взаимосвязь, проявляющаяся не только в сходных деяниях – принятие христианства как единой веры в каждом из государств. И в той, и в другой службе фигурирует пара персонажей. Более того и византийская императрица, и русская княгиня носят одно и то же христианское имя Елена. И в том, и в другом случае между персонажами существуют родственные отношения: византийская Елена – мать императора Константина, русская Елена (Ольга) – бабушка («праматерь») князя Владимира. Причем в текстах обеих служб родственные связи выражены в сходной форме: «Константине царю благочестиве съ Еленою матерью богомудрою» (стихира на стиховне, глас 6) – в одной службе, и «вы явистесь боговенчаннии во истину. Владимире и со праматерию Еленою» (светилен, глас 2) в другой. Эта связь позволяет создателю службы св. Владимиру заимствовать песнопения службы Константину и Елене. Подобие деяний, сюжетных ситуаций, общность гласовой сферы (И в той, и в другой службе преобладающими являются 4-й и 8-й гласы) – все это позволяло использовать одни и те же песнопения в разных службах, органично вписывая их в общий контекст.

Царство Болгарское представлено службами мч. Георгию Новому, прп. Иоанну Рыльскому и праздником в честь пренесения мощей свт. Илариона Меглинского в Тырново. А царство Сербское – песнопениями в честь святителей Саввы I и Арсения, прп. Симеона Мироточивого (Стефана Немани), короля Сербского Стефана, кн. Лазаря и прп. Параскевы (Петки).

Появление славянских служб на Руси, безусловно было связано с так называемым вторым южнославянским влиянием. В XIV веке развиваются тесные связи с Афоном, Охридской архиепископией, Вторым Болгарским царством и Печским патриархатом. Пришедшие из южнославянских земель книжники привезли с собой и тексты служб святым. Если говорить только о сербских святах, то в современные минеи включены более 20 служб им. Однако далеко не все они восходят к XIV – XV в. Но несколько сербских святых были известны на Руси еще в XV в. В середине XV века для обоснования законности автокефалии Русской церкви московские книжники обратились к болгарскому и сербскому опыту прошлых столетий. Ими было написано «Сказание о болгарской и сербской патриархиях», помещенное в качестве предисловия к некоторым спискам кормчей (сборнику церковных и светских законов – греч. Номоканон, Белякова 2000: 139–161). Значительную часть этого текста составило житие святителя Саввы, замечательное тем, что его автор явно не обращался к литературным источникам, а пользовался устными преданиями, возможно, афонского происхождения. С этого времени можно говорить о ярко выраженном интересе на Руси к личности первого сербского архиепископа. Параллельно происходит «распространение службы святому в русских ненотированных минеях. Как отметил А. А. Турилов, «к концу столетия Московская Русь вполне осознает себя наследницей всего православного мира. И эту роль признали за ней другие православные славяне. В столицу будущего Руси прибывали за финансовой помощью посольства афонских монастырей и потомков сербских деспотов династии Бранковичей, живших в Венгерском королевстве, – знакомство с

НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬЕВНА РАМАЗАНОВА

СЛУЖБЫ РУССКИМ И СЕРБСКИМ СВЯТЫМ В КОНТЕКСТЕ ГОДОВОГО КРУГА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

почитанием св. Саввы естественным образом происходило по обеим этим линиям. В 1517 году инок Исая доставил в Москву с Афона пространное житие Саввы, написанное на рубеже XIII–XIV веков иеромонахом Феодосием. На новом месте этот памятник пользовался необыкновенной популярностью» (Турилов 2009).

Служба Параскеве Сербине добралась к нам с середины XIV в.: прославление преподобной началось после перенесения мощей ее в Тырнов в 1238 г. Но уже в сербских минеях наблюдается некоторая путаница. Она была связана с тем, что в церковном календаре сосуществовали 3 Параскевы: преподобномученица Параскева Римская, подвизавшаяся во II в. (память 26 июля), великомученица Параскева Иконийская – III в. (память 28 октября) и Параскева (Петка) Сербыня XI в. (14 октября). Вследствие этого в службе Петке Сербской соединяются песнопения, воспевающие не только ее, но и преподобномученицу Параскеву Римскую. В текстах упоминаются именно те орудия, которые использовались для пыток Римской преподобномученицы – раскаленный медный шлем, возложенный ей на голову, котел с кипящей смолой и маслом, куда ее бросили, принуждая отречься от христианства. Упомянут здесь и император Антонин Пий (138–161), подвергший ее этим жестоким мучениям. Такое смешение двух служб в одной, распространившейся на Руси, Ф. Г. Спасский объясняет следующим образом: «по краткому сообщению Чиновника московского, «в лето 7038 (1530) вел. кн. Василий Иванович, при митр. Данииле, принял две иконы [...] преподобныя Парасковей и [святыя] мученицы Парасковии» ветхие. Князь обновил их и близ церкви Покрова построил храм «Ржевския Пятницы» (иконы были принесены из Ржева), куда совершался крестный ход. Храм, очевидно, был посвящен двум тезоименитым святым разного чина святости, празднования которым, близко расположенные по времени одно от другого, соединялись в одном дне, храмовом, именно 28 октября» (Спасский 2008: 17). Но это только предположение Спасского.

Обращает на себя внимание тот факт, что в разных источниках, включая сербские минеи, обнаруживаются разные песнопения Петке. Как правило, в службе чередуются песнопения Петке Сербской и Параскеве Римской, хотя они и разные в различных рукописях как сербских, так и русских. (сербская Минея XV в. [ОР РНБ, ОСРК F.I.709.], сербская Минея первой четверти XVI в. [ОР РНБ, ОСРК Q.I.1299], нотированный русский Стихирарь «Дьячье око» конца XVI в. и др.). Общими для всех источников являются только 3 стихиры на «Господи, воззвах». Они свидетельствуют о первоначальном составе и месте Службы в общей иерархии. Иными словами, первоначально Служба была шестеричная, а затем на ее основе формировались совершенно различные ее редакции.

Доподлинно известно, каким образом в России оказались тексты служб Королю Милутину и сербскому князю Лазарю, участнику знаменитой косовской битвы 1389 г., где объединенные под его началом сербские и боснийские войска выступили против преобладающих сил турецких завоевателей. В этой битве сербы потерпели поражение, а князь Лазарь был взят в плен и убит. Ему отсекали голову, и на сербской иконе 18 века он изображается в виде кефалофора

«главноносца». Списки служб этим сербским святым, были поднесены царю Ивану IV 28 августа 1550 г. хиландарским игуменом Паисием, который вместе с тремя монастырскими старцами прибыл к царю с дарами. В книге «Сношения России с Востоком» Андрей Николаевич Муравьев сообщает об «иконах, обложенных серебром Симеона и Саввы Сербских и кресте, который носил на себе Царь-инок Савва», а также о мощах великомученика Стефана. Помимо этого он цитирует грамоту, поднесенную Паисием, где указывается, что кроме этих даров, посланники Хиландарского монастыря привезли также «образ святого Краля Милутина и святого князя Лазаря и службу им» (Муравьев 1858: 64). По-видимому, именно с этого времени сербские святые попадают в число небесных покровителей России. И службы им не только многократно переписываются, но и распеваются в соответствии с русской традицией.

Важно отметить, что тексты служб римским и византийским святым, вводимых в русский месяцеслов, требовали перевода с греческого. Что же касается славянских подвижников, то для их включения в русское богослужение, перевод как таковой не требовался, поскольку в них использовался церковнославянский язык, отличающийся от языка, принятого на Руси, преимущественно орфографией, тогда как общий строй языка не менялся и это позволяло русским распевщикам относиться к этим текстам также как к своим. Распевщики могли свободно интерпретировать эти тексты наработанными к тому времени музыкальными средствами.

Каким бы образом не попали службы сербским святым в Россию, в XVI в. они включаются в общий контекст римско-византийско-русских и славянских святых и записываются в нотированной книге Стихирарь «Дьячье око».

Несмотря на то, что службы, входящие в Стихирарь, воспевают святых, прославившихся в разных государствах, все они связаны с канонической традицией византийской церкви, что, собственно и позволило ввести их в русскую певческую практику. Они ориентированы на Иерусалимский устав с его регламентацией общей структуры службы: наличием вечерни, утрени, литургии. Разумеется, в Стихирарях записывались далеко не все песнопения, звучавшие в службах. Уже само название книг определяет основной жанр, присутствующий в них – стихиры. Впрочем, в образцовые Стихирари кроме стихир вошли и песнопения других жанров – тропари, или тропари с кондаками, или (в избранных службах) распетые каноны. Но стихиры в них присутствуют обязательно, и каждая их группа (т. н. микроциклы) занимает определенное место в этих разделах: на «Господи воззвах», на стиховне, на хвалитех.

Общей является также иерархия служб по степени торжественности богослужения: подразделение их на бденные, полиелейные, славословные, шестеричные и вседневные. В церковных Уставах степень значимости той или иной службы отмечается определенными знаками. В Стихирарях же эти знаки отсутствуют, но на ранг службы указывает наличие или отсутствие определенных песнопений или разделов служб.

Так, в бденных службах, помимо стихир, поющихся на вечерне и на утрени, включая стихиру по 50-м псалме и стихиры на хвалитех обязательно записываются

НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬЕВНА РАМАЗАНОВА

СЛУЖБЫ РУССКИМ И СЕРБСКИМ СВЯТЫМ В КОНТЕКСТЕ ГОДОВОГО КРУГА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

стихиры малой вечерни и литии. В полиелейных при отсутствии малой вечерни (лития могла находиться в службе) неизменно записывалась стихира по 50-м псалме и стихиры на хвалитех. В славословных службах не было малой вечерни, литии и стихиры по 50-м псалме, но сохранились стихиры на хвалитех.

Шестеричные и вседневные в Стихиарях отличить друг от друга невозможно, поскольку различие между ними определялось количеством стихир на «Господи, воззвах» (в шестеричных – 6, воспевающих святого, т. е. 3 записанных стихиры повторялись дважды, а во вседневных – 3, воспевающих святого, и 3 из Октоиха). В остальных местах служб записывались только славники и богородичны.

Однако надо учесть, что все эти признаки проявляются только в наиболее полных Стихиарях конца XVI – середины XVII в. В других же на них ориентироваться невозможно, поскольку писцы, составляя свои рукописи, в соответствии с практикой храма или монастыря, для которого создавался список, самостоятельно определяли жанровый состав песнопений каждого праздника: он мог ограничиваться только славниками, мог включать славники и стихиры на «Господи воззвах», на хвалитех, на стиховне и т. д., не выходя за пределы ранга службы.

В некоторых случаях празднование святому меняло место в церковной иерархии. Так, Служба святому Арсению Сербскому первоначально относилась к типу славословных. Именно в таком виде она существовала как в сербских, так и во множестве русских Миней и церковных Уставов. Более того, в русской литургической практике совершение ее не являлось обязательным. В ремарках, имеющихся в целом ряде русских миней, указано: «служба его (Арьсения, епископа Сербьскаго) поется, коли разсудить предстатель». При этом сами песнопения могли вообще не записываться. Новый ее состав появляется и распространяется в русских нотированных рукописях с 80-х гг. XVI в. В этих источниках празднование памяти сербского святителя является уже «бденным». В образцовых Стихиарях служба записывается полностью, включая песнопения малой и великой вечерни с литией, стихир по 50-м псалме и стихиры на хвалитех.

Интересно, что при переходе Службы Арсению к новому (бденному) типу богослужения в русских рукописях стихирами малой вечерни и литии дополнили текст несколько составителей. В разных рукописях существует три версии гимнографических текстов этих разделов Службы. Причем ни одна из них не была создана специально в честь святого Арсения. Две стихиры первой версии были заимствованы из Службы Парфению, епископу Лампсакийскому (Малая Азия), вследствие чего в песнопении малой вечерни появилась формулировка «Девству тезоименит еси». Она совершенно не соответствует имени Арсений, поскольку в переводе с греческого Арсений – «мужчина», «мужественный», а слова «девственный», «целомудренный» соответствуют имени Парфений. Третья же стихира взята из Службы священномученику Власию, епископу Севастийскому.

Стихиры второй версии привлечены в Службу святому Арсению из Службы святителю Стефану Пермскому, составленной известным гимнографом и агиографом Пахомием Сербом. В результате заимствования стихир Арсений Серб-

ский становится борцом с язычеством, чего в его Житии нет. Славник же малой вечерни введен в Службу Арсению из последования святителю Николаю Мирликийскому. Оттуда же взят и славник на литии «Благии рабе».

Третья версия основывается на заимствовании песнопений из Службы Савве Сербскому. И если стихиры, созданные в честь сербского святителя вполне органично встраиваются в Службу, то песнопения Парфению, епископу Лампсакийскому и Стефану Пермскому не соотносятся ни с именем, ни с Житием святого.

Встречается и противоположная ситуация, когда торжественность богослужения не возрастает, а, напротив, снижается. Это касается, в частности, службы афонскому подвижнику Григорию Паламе, святителю Фессалоникийскому. В ненотированных источниках, как в рукописных, так и в печатных, приводится состав бденной службы с малой вечерней и литией. В нотированных же образцовых Стихирарях малая вечерня отсутствует. Вследствие этого меняется и тип Службы. Вместо более торжественной бденной здесь записывается Служба полиелейная, находящаяся на более низкой ступени в иерархии богослужения. Причем такое снижение уровня не является произволом составителей нотированных Стихирарей. Оно предусматривалось в некоторых ненотированных источниках, где присутствовало указание: «Аще хоцет настоятель, творимъ бдение» (Анон. 1637: 331 [300]). Вероятно на практике настоятель желая «творить бдение» не изъявлял, и в нотированных рукописях был зафиксирован именно тот тип Службы Григорию Паламе, который соответствовал реальному положению дела.

Иными словами, русская церковная практика диктовала свои условия, от которых зависел и состав службы, и уровень ее торжественности, что и отразилось в Стихираре.

Рассматривая службы, вошедшие в Стихирарь «Дьячье око», можно отметить и еще ряд универсальных черт. Общей для всех служб является система осмогласия как основа музыкальной организации песнопений. Кроме того, в них используется общая система подобия, т. е. создание песнопений по определенным образцам – подобнам (аутомелонам).

Одни и те же образцы могут использоваться в службах разным святым, независимо от места их подвижничества, чина святости и происхождения. Так, подобен 4-го гласа «Дал еси знамение» (первоисточник которой – стихира на стиховне Октоиха, в среду и пятницу на утрени) указан на малой вечерне на «Господи воззвах» и апостолам Петру и Павлу, и Арсению Сербскому, и в стихирах на стиховне службы преподобному Сергию Радонежскому, и многим другим святым. Стихирам на стиховне в огромном количестве служб разным святым предшествует подобен 2-го гласа «Доме Евфрафов», в числе которых можно назвать Иоанна Новгородского и Савву Сербского. Образец «Званный свыше» присутствует в службах русским подвижникам, например, прпп. Сергию и Никону Радонежским, Кириллу Белозерскому, еп. Стефану Пермскому, митр. Киевскому Ионе. Однако такой же подобен указан и в службах Илариону Великому и Иоанну Рыльскому, и Пантелеймону целителю и др. святым. А источником образца является стихира на хвалитех из службы апостолам Петру и Павлу.

НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬЕВНА РАМАЗАНОВА

СЛУЖБЫ РУССКИМ И СЕРБСКИМ СВЯТЫМ В КОНТЕКСТЕ ГОДОВОГО КРУГА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

Иными словами, при выборе образца для создания песнопений совершенно не имело значения ни происхождение святого, ни страна, которую он прославил и где началось его почитание.

К тому же существование образца (подобна) не означало точное соответствие ему ни в поэтическом тексте, ни в роспеве. В одних случаях ориентация на образец бывает очевидной, в других – отступление оказывается настолько существенным, что связь с образцом, по сути дела, теряется. Примером этому, могут служить, в частности песнопения новгородским святителям: Иоанну и Никите. В них указан образец «Егда от древа» (источник которого стихира на стиховне на вечерне Великого пятка). В службе святителю Иоанну Новгородскому все стихиры микроцикла имеют связь с образцом хотя далеко не во всем следуют ему. Связь проявляется как на уровне роспева, так и на уровне поэтического текста. Сходство присутствует в начале и в конце текста образца. Первая стихира начинается с того же слова, что и образец – «Егда». Почти идентичны и строки завершающего славословного раздела: «срадуяся вопияше Ти (Христу): слава Человеколюбче Твоему смотрению». Что же касается роспева, то здесь имеются некоторые отличия, но большинство попевок на концах строк сохраняются, а в последнем разделе используется тот же музыкальный материал, что и в подобне.

Иную картину мы видим в службе Никите Новгородскому в списке середины XVII в. (из рукописи собрания Разумовского). Здесь каждая из трех стихир стихир по роспеву индивидуальна, несмотря на то, что дано указание на образец. Более того, в каждой последующей стихире увеличивается количество фит – наиболее ярких средств музыкальной выразительности. Фиты – мелодические формулы мелизматического типа, применявшиеся в древнерусской музыке, в графической записи имели греческую букву фита. Развитый протяженный роспев фит, приходящийся на 2–3 слога одного слова, записывался всего несколькими знаками, которые скрывали в себе большое количество звуков. К примеру, их могло быть 17, как в фите «поводной» или 67, как в фите «утешительной»). Не случайно фиты именовались «тайнозамкненными», заключающими в себе тайный музыкальный смысл, скрытый роспев. Протяженный роспев фит выделял определенные, как правило, ключевые слова песнопения из общего контекста, сосредоточивая на них внимание и певчих, и прихожан.

Это средство активно используется, например, в стихирах Никите Новгородскому на подобен «Егда от древа». Но только первая стихира близка образцу. Причем, в отличие от него, где совсем нет фитных начертаний, здесь есть одна фита. Ею распевается слово «святителю». Во второй – их три. Причем роспев фит приходится на строки: «ныне же / и яко светозарное солнце сияюще / и всего мира озаряющее». В третьей стихире пять фит, три из которых также озвучивают строки, связанные со светом: «и яко заря прекрасная / и яко звезда незаходимая / посреди великия церкви провозсиявоши». Надо заметить, что это уподобление святителя источникам света начинается еще во второй стихире («яко светозарное солнце сияюще») и продолжается в третьей, а само определение в звательной форме («святителю») находится в первом песнопении

микроцикла. Двумя последними фитами расппеваются слова «со страхом» и «сон честено». Причем последняя соединяет предыдущий текст с перефразируемой цитаты из Псалтири: «Честена пред Господем смерть преподобных Его». Именно здесь два основополагающих понятия свет и святость, характерные для святительских служб, предстают не только на уровне поэтического текста. Роспевщик «высвечивает» их музыкальными средствами, благодаря чему возникает новая музыкально-поэтическая реальность, возвышающаяся над общим текстом стихир. Надо заметить, что расппеть микроцикл таким образом, создавая посредством фит особый текст в тексте (прием, получивший название художественной скрепы), мог только большой мастер. Такого рода примеры встречаются чрезвычайно редко.

Художественные, а точнее смысловые скрепы есть и в песнопениях сербским святым. Приведу лишь один пример. В стихире 6-го гласа святителю Арсению в Стихираре середины XVII в. есть одна такая скрепа, создающаяся не с помощью фит, а благодаря повторяющейся попевке – кадансовой формуле. Она завершает две строки, находящиеся на существенном расстоянии друг от друга. В одной строке упоминаются мощи святого, в другой – исцеления, принимающиеся христианами («верными») от этих мощей.

Итак, службы русским святым, подвизавшихся в разных землях русского государства (Новгородской, Ростовской, Московской и др.), а также сербским подвижникам, включенным в годовой круг русского церковного пения были распеты русскими мастеропевцами. Это стало возможным, благодаря тому, что и те, и другие были связаны с византийской традицией, с точки зрения их состава, последовательности песнопений, ориентации на определенные образцы (подобны – аутомелоны). Роспевщики использовали в них сходные художественные приемы. В то же время несмотря на заимствования песнопений из других служб, каждая из создаваемых на русской почве или распетая здесь служба имеет свои индивидуальные особенности. Даже при наличии указания на один и тот же образец распевы песнопений существенно различаются. Более того, один и тот же текст мог иметь несколько распевов. Это было связано с творческим отношением роспевщиков к «прочтению» поэтических текстов музыкальными средствами.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Anon. (1637) *Trefologion na sentiabr'-noiabr'*, Moskva: s. n. / Anon. (1637) *Трефологион на сентябрь-ноябрь*, Москва: s. n.
- Batalov, Andrei Leonidovich (1993) „Idei monogprestol'nosti v moskovskom kamennom zodchestve serediny“. V *Russkoe isskustvo Pozdnego Srednevekov'ia: Obraz i smysl*, Moskva: Rossiiskaia akademiia khudozhestv, Nauchno-isledovatel'skii Institut teorii i istorii izobrazitel'nogo iskusstva, 103–141. / Баталов, Андрей Леонидович (1993) „Идея многопрестольности в московском каменном зодчестве середины – второй половины XVI века“. В *Русское искусство Позднего Средневековья: Образ и смысл*, Москва: Российская академия художеств, Научно-исследовательский Институт теории и истории изобразительного искусства, 103–141.

НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬВЕНА РАМАЗАНОВА

СЛУЖБЫ РУССКИМ И СЕРБСКИМ СВЯТЫМ В КОНТЕКСТЕ ГОДОВОГО КРУГА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

- Beliakova, Elena Vladimirovna (2000) „Obosnovanie avtokefalii v russkikh Kormchikh“. In Elena Vladimirovna Beliakova (ed.) *Tserkov' v istorii Rossii*, Вып. 4, Москва: Наука, 139–161. / Белякова, Елена Владимировна (2000) „Обоснование автокефалии в русских Кормчих“. В Елена Владимировна Белякова (ред.) *Церковь в истории России*, Вып. 4, Москва: Наука, 139–161.
- Dmitrieva, Zoia Vasil'evna i Sharomazov, Mikhail Nikolaevich (sost.) (1998) *Opis' Stroeniia i imushchestva Kirillo-Belozerskogo monastyra 1601 goda*, Sankt-Peterburg: Rossiiskaia Natsional'naia biblioteka, Peterburgskoe Vostokovedenie. / Дмитриева, Зоя Васильевна и Шаромазов, Михаил Николаевич (сост.) (1998) *Опись строения и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года*, Санкт-Петербург: Российская Национальная библиотека, Петербургское Востоковедение.
- Kuskov, Vladimir Vladimirovich (1989) *Istoriia drevnerusskoi literatury*, Moskva: Vysshiaia shkola. / Кусков, Владимир Владимирович (1989) *История древнерусской литературы*, Москва: Высшая школа.
- Malinovskii, Aleksei Fiodorovich (1992) *Obozrenie Moskvu*, Moskva: Moskovskii rabochii. / Малиновский, Алексей Фёдорович (1992) *Обозрение Москвы*, Москва: Московский рабочий.
- Minchenkova, Nadezhda (2014) „Pevcheskaia kniga Trezvony“, *Opera Musicology* No. 4 [22]: 57–77. / Минченкова, Надежда (2014) „Певческая книга Трезвоны“, *Opera Musicology* No. 4 [22]: 57–77.
- Murav'ev, Andrei Nikolaevich (1858) *Snosheniia Rossii s Vostokom po delam tserkovnym*, Т. 1, Sankt-Peterburg: s. n. / Муравьев, Андрей Николаевич (1858) *Сношения России с Востоком по делам церковным*, Т. 1, Санкт-Петербург: s. n.
- Panchenko, Florentina Viktorovna (2006) *Stikhirar' kontsa XVI v. iz sobraniia S. G. Stroganova*, Materialy i soobshcheniia po fondam otdela rukopisei BAN. Otv. red. I. M. Beliaeva. Sankt-Peterburg. / Панченко, Флорентина Викторовна (2006) *Стихирарь конца XVI в. из собрания С. Г. Стrogанова*, Материалы и сообщения по фондам отдела рукописей БАН. Отв. ред. И. М. Беляева. Санкт-Петербург.
- Ramazanova, Natal'ia Vasil'evna i Khachan'ian, Ritta Karpovna (1988) „Notirovannyi sbornik pervoi poloviny XVII v. kak rukovodstvo k 'ispravleniiu' znamennoogo peniia“, *Issledovanie pamiatnikov pis'mennoi kul'tury v sobraniakh i arhivakh otdela rukopisei i redkikh knig*. Leningrad: Gosudarstvennaia Publchnaia biblioteka im. M. E. Saltykova-Shchedrina, 58–66. / Рамазанова, Наталья Васильевна и Хачаньян, Ритта Карповна (1988) „Нотированный сборник первой половины XVII в. как руководство к 'исправлению' знаменного пения“, *Исследование памятников письменной культуры в собраниях и архивах отдела рукописей и редких книг*. Ленинград: Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, 58–66.
- Ramazanova, Natal'ia Vasil'evna (2004) *Moskovskoe tsarstvo v tserkovno-pevchevskom iskusstve XVI–XVII vekov*, Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin. / Рамазанова, Наталья Васильевна (2004) *Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII веков*, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Sergii (Spasskii), arhier. (1901) *Polnyi mesiatseslov Vostoka*. Т. 2, Vladimir: s. n. / Сергий (Спасский), архиеп. (1901) *Полный месяцеслов Востока*. Т. 2, Владимир: s. n.
- Seregina, Natal'ia Semenovna (1991) *Pesnopeniia russkim sviatym*, Sankt-Peterburg: s. n. / Серегина, Наталья Семеновна (1991) *Песнопения русским святым*, Санкт-Петербург: s. n.
- Sinit'syna, Nina Vasil'evna (1988) *Tretii Rim*, Moskva: Indrik. / Синицына, Нина Васильевна (1988) *Третий Рим*, Москва: Индрик.

- Spasskii, Feodosii Georgievich (2008) *Russkoe liturgicheskoe tvorchestvo*. Moskva: Izdatel'skii Sovet Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi. / Спасский, Феодосий Георгиевич (2008) *Русское литургическое творчество*. Москва: Издательский Совет Русской Православной Церкви.
- Turilov, Anatolii (2009) *Sviatogorets Rastimir*. / Турилов, Анатолий (2009) *Святогорец Растимир*, <http://www.srpska.ru/article.php?nid=12760>
- Vasilik (Hoshchenko), Mihail Alekseevich (2000) „Stihirar' D'iachee oko. Osobennosti mesiatseslova i zhanrovogo sostava“. In *Muzykal'noe nasledie Rossii: istoki i traditsii*, Sankt-Peterburg, s. n., 55–79. / Василик (Хощенко), Михаил Алексеевич (2000) „Стихирарь Дьячее око. Особенности месясцеслова и жанрового состава“. В *Музыкальное наследие России: истоки и традиции*, Санкт-Петербург, s. n., 55–79.
- Vlasov, Sergei (1999), *Deiania Konstantina Velikogo*, Moskva: Orden Konstantina Velikogo. / Власов, Сергей (1999) *Деяния Константина Великого*, Москва: Орден Константина Великого.
- Zabolotnaia, Nataliia Viktorovna (2001) *Tserkovno-pevcheskie rukopisi XI–XIV vekov: osnovnye tipy knig v istoriko-funktional'nom aspekte*, Moskva: s. n. / Заболотная, Наталия Викторовна (2001) *Церковно-певческие рукописи XI–XIV веков: основные типы книг в историко-функциональном аспекте*, Москва: s. n.

НАТАЛИЈА ВАСИЉЕВНА РАМАЗАНОВА

СЛУЖБЕ РУСКИМ И СРПСКИМ СВЕЦИМА У КОНТЕКСТУ ГОДИШЊЕГ КРУГА ЦРКВЕНОГ ПОЈАЊА XVI–XVII ВЕКА

(РЕЗИМЕ)

Од краја XIV до средине XV века у писмености, архитектури, иконопису и црквенопојачкој уметности настају дела која Русију представљају као наследницу православних светиња. У житијима Великих чти-минеја, у историјским догађајима Илустрованог летописног свода (рус. Лицевой Летописный свод), у храмовима с више капела од којих свака има и свој посебан олтар, на иконама се, једни поред других, налазе руски, римски, византијски, српски свеци. У појачкој уметности су се од краја XVI века, као најпотпунији, формирали стихирари с поднасловом „Дијаково око“. У њих се уносио већи број служби свецима разних епоха и нација, којих није било у старим рукописима. Међу њима су, заједно с бугарским и српским, и многи римски и грчки свеци.

У раду се и службе српским свецима разматрају подробније. Посебно се истичу службе Петки Српској, које постоје у разним рукописима; исто тако дају се подаци о постојању поетских текстова служби краљу Милутину и српском кнезу Лазару у Русији. Наглашава се чињеница да су у Русији за песме не само руским, већ и српским свецима, били састављани нови напеви (рус. распевы). То је постало могуће захваљујући чињеници да су се аутори

НАТАЛЉА ВАСИЉЕВНА РАМАЗАНОВА
СЛУЖБЫ РУССКИМ И СЕРБСКИМ СВЯТЫМ В КОНТЕКСТЕ ГОДОВОГО КРУГА ЦЕРКОВНОГО
ПЕНИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

напева ослањали на византијску традицију, оријентисану и на Јерусалимски типик, који је диктирао општу структуру служби – постојање вечерње, јутрења и литургије. Византијска служба подразумева и принцип хијерархије служби – њихову поделу на службе с бдењем, полијелејне службе, службе са славословљем, „шестеричне“ (на овим се службама на вечерњи поје шест стихира уместо три, а на јутрењу – један канон светоме чије песме имају по шест тропара, уместо уобичајена четири; одлика ових служби је и присуство већег броја покајних молитвословља). Притом, у неким случајевима је прослављање свеца мењало место у црквеној хијерархији. Тако је служба Светом Арсенију Српском првобитно припадала типу служби с славословљем, а касније је постала служба са бдењем. Исто тако се служба светогорском аскети Григорију Палами, која је у минејима забележена као служба са бдењем, у стихирару „Дијаково око“ прешла у категорију полијелејних служби, што је било условљено карактеристикама богослужења у Русији.

Као универзалне одлике службе истакнути су: оријентација на распрострањене образце – „подобни“ и систем осмогласја као основа музичке организације песама. У службама се такође користе и слични уметнички поступци. На пример, истицање одређених речи и комбинација речи помоћу тита нотације музичким средствима, стварајући музичким средствима, помоћу тита нотације. Напеви песама су се у то време значајно међусобно разликовали, будући да су се аутори, користећи различита средства музичког израза, креативно односили према поетским текстовима.

Кључне речи: руски свеци, српски свеци, службе, стихирари, музичке методе

POLITICS, ORTHODOXY AND ARTS: SERBIAN-RUSSIAN CULTURAL RELATIONS IN THE 18TH CENTURY*

*Vladimir Simić*¹

Associate Professor, Art History Department, Faculty of Philosophy,
University of Belgrade, Serbia

ПОЛИТИКА, ПРАВОСЛАВЉЕ И УМЕТНОСТ: СРПСКО-РУСКЕ КУЛТУРНЕ ВЕЗЕ У XVIII ВЕКУ

Владимир Симић

ванредни професор, Одељење за историју уметности,
Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Србија

Received: 15 March 2020

Accepted: 1 May 2020

Original scientific paper

АБСТРАКТ

The complicated political and cultural position of the Serbs who migrated to the Habsburg Monarchy in the early eighteenth century caused the rise of popularity of Russian rulers, who were recognized as protectors of the Orthodox against religious persecution. Political ties were accompanied by a strong Russification of Serbian culture, which was carried out through the mass procurement of Russian liturgical books and the arrival of many Russian teachers to Serbian schools. Ukrainian painters who came to the Metropolitanate of Karlovci brought new forms of baroque religious painting and introduced changes in the structure of the iconostasis. The cult of the Romanov dynasty among Orthodox Serbs in Hungary was amplified by their numerous portraits and engravings.

KEYWORDS: Russian-Serbian relations, eighteenth century, religious painting, portraits, Romanov dynasty

АПСТРАКТ

Сложене политичке и културне позиције Срба који су се населили у Хабзбуршкој монархији током раног XVIII века узроковале су пораст

* The paper is a result of the research on the project *Representations of identity in art and verbal-visual culture of the Modern era* (No. 177001) supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

популарности руских владара, који су били препознати као заштитници православља против верског омаловажавања. Политичке везе су пропраћене јаком русификацијом српске културе, која је спроведена кроз масовне набавке руских литургијских књига и долазак многобројних руских учитеља у српске школе. Украјински сликари који су дошли у Карловачку митрополију, донели су нове форме барокног сакралног сликарства и увели су промене у структури иконостаса. Култ династије Романов међу православним Србима у Мађарској појачан је њиховим бројним портретима и гравирама.

Кључне речи: руско-српски односи, XVIII век, сакрално сликарство, портрети, династија Романов

INTRODUCTION: POLITICS AND ORTHODOXY

The spiritual ties between the Serbs and the Russians, dating back to the time of the building of the first Serbian state, have been firm for centuries. The Orthodox Church was the most important mediator in this relationship, which, from the time of the Great Turkish War (1683–1699) and the reign of Emperor Peter the Great, also acquired a political component. Patriarch Arsenije III Čarnojević, the leader of the Serbs who migrated from the Ottoman Empire to the Habsburg Monarchy in 1690, corresponded with the Russian emperor in search of spiritual support (Jovanović 2012: 23–24; Dolgova and Ivanova 2009). Before the Petrine era, during the sixteenth and seventeenth centuries, this relationship was mostly based on raising aid for Serbian monasteries in the Ottoman Empire which were in an awkward position. The patriarchs of Peć addressed Russian rulers asking for help to rebuild the damaged temples, sending not only individual monks but also entire delegations to Russia (Turilov 2009: 172–175; Radojčić 1965: 261–309). The preserved archival sources testify to numerous gifts donated by the Russian rulers, primarily liturgical books and items (Veselinović 1986: 23–24; Dimitrijević 1922: 75–78, 89, 122, 129, 140, 150, 160–161, 201, 223, 278). This expression of the ruler's goodwill towards Orthodox peoples under Ottoman rule was also a means of political representation of the Russian dynasty. In doing so, they established their autocratic ideology and affirmed the idea of Moscow as the Third Rome (Subotić 2011: 167–192; Sinicina 1998: 174–220).

During the seventeenth and eighteenth centuries, Moscow was visited by numerous Serbian monastery envoys, like those from Papraća, Gomirje, Lepavina, Šemljug, Studenica, Šišatovac, Hopovo, Velika Remeta, Krušedol, Rakovac, Kovilj, Grgeteg, Lesnovo, Dečani, Ravanica and Hilandar. As their numbers increased over time, rules were introduced for the admission of petitioners by the Russian emperor (Dolgova 2013: 74–75; Jovanović 2012: 61–62). Thus, the monks of Mileševa, who used to come most frequently, enjoyed the highest reputation; Hilandar had a special status as the endowment of the Nemanjić dynasty, while others were often given alms at the border crossing in Putyvl (Putivlje) (Dimitrijević 1948: 54–55; Petković 1995:

VLADIMIR SIMIĆ

POLITICS, ORTHODOXY AND ARTS: SERBIAN-RUSSIAN CULTURAL RELATIONS IN THE 18TH CENTURY

147–148; Turilov 2009: 174; Dolgova 2013: 55). The fraternity of the Krušedol Monastery had always relied on the assistance from Russia, primarily in the form of books and worship items (Dimitrijević 1948: 52).

Russian Emperor Alexei Mikhailovich (1629–1676), father of Peter the Great, donated priestly robes to the Šišatovac Monastery, and the Vrdnik Monastery received some privileges too (Leskovac 1977: 42–43). It is also known that in 1721 two monks of the Velika Remeta Monastery went to Russia to seek help with books, clothing, and other liturgical items destroyed during the Turkish reprisals of 1717 and 1718 (Dimitrijević 1922: 189–194, 221–223; Ruvarac 1906: 340–343; Denić 2010: 219–220; Vasić 1971, 30–31; Kovačević 2005: 52) (**Fig. 1**). They carried with them valuable icons and relics that encouraged the Russian Orthodox people to help. Archival sources speak about the gifts given to the Russian rulers: in 1652, the monks of the Mileševa Monastery presented the Russian emperor with an icon of Saint Sava, Simeon, and Stefan



Fig. 1. Anonymous painter (after Louis Caravaque), Peter the Great, oil on canvas, formerly in Velika Remeta monastery, middle of 18th C.

the First-Crowned (Prvovenčani); the monks from Hilandar gave him a wood-carved encolpion and icons representing Saint Sava and Simeon; in 1662, the deputation from the Studenica Monastery gave an icon of the Second Coming of Christ; and in 1692, the monks from Ravanica icons of the Ascension of Christ and the Holy Prince Lazar (Dimitrijević 1922: 159, 124, 141, 164, 218; Dolgova 2013: 56–58; Radojčić 1948: 246–248, 251–254; Petković 1961: 91–94). However, by the end of the eighteenth century, this model of raising funds was criticized by the enlightened public, which saw it as an inappropriate form of begging around Russia and Europe (Piščević 1998: 204; Pavić 1976: 119).

In 1689, Patriarch Arsenije III sent Archimandrite Isaiah of the Athonite monastery of St. Paul's as an envoy to the emperor. He brought a petition that contained an appeal to the emperor to use his troops to expel the Turks from the Balkans and to liberate the enslaved Orthodox people. He offered the help of 300,000 Serbs and Bulgarians ready to step in under his command, promising that other Balkan Christians would join as well. Unfortunately, no answer from the emperor ever came, because the Austrian authorities arrested Archimandrite Isaiah on his return and confiscated his imperial diplomas. Despite the failure of the plan, the patriarch continued to publicly maintain good relations with Kozma Nefimov (Козма Никитич Нефимонов), the Russian ambassador in Vienna, who in 1697 submitted an official petition to the Austrian authorities against the pressure on the Serb population (Jovanović 2012: 81–83; Dolgova 2013: 62–64, 346–349). During Emperor Peter's journey through Western Europe from March 1697 to July 1698, the patriarch also took the opportunity to meet him in Vienna and to ask for protection for the Orthodox people in Hungary (Kostić 2010: 80–83; Radojčić 1960: 288–291, 365). Many Serbs migrated to Russia with the desire to place themselves in the service of the Russian emperor. For that purpose, they would usually first send a capable and reliable officer on a secret mission to Moscow, like colonel Pana Božić, cavalry officer Hristifor Stefanović Tutrinović, or captain Bogdan Isajev Popović (Kostić 2010: 84–87).

The introduction of Serbian culture into the sphere of Russian influence was further intensified by metropolitans Mojsije Petrović and Vikentije Jovanović in the first half of the eighteenth century. Pinned between hostile Catholics in the Habsburg Monarchy and the Muslim government in the Ottoman Empire, Serbs in Hungary turned to Orthodox authorities in Russia. This was further facilitated by Russia's military successes and its transformation into a European power. The anti-Turkish and anti-Catholic policies of the Russian court were significant elements in nurturing Russophilia among the Serbian people (Jovanović 2012: 67–68; Veselinović 1986: 25–26). They hoped that Russia would carry out a liberation mission in the Balkans and reclaim their lost homeland, a possibility that was hinted at in 1710 when Peter the Great issued a manifesto proclaiming himself the protector of all Christians in the Balkans (Mokuter 1965: 348–349). All this aroused general enthusiasm for the Russian emperor so that songs and legends about him soon began to emerge. Unfavorable religious policies of the Habsburgs in the middle of the century led Serbs to several waves of migration to Russia. Those events sought to prevent the actions of both the court of Vienna and Pavle Nenadović, the Metro-

politan of Karlovci. On the other side, Russian rulers sent secret emissaries to the Serbs, encouraged migration and promised autonomy to the settlers intending to inhabit the desolate areas of southwestern Russia (Kostić 2001: 45–58; Lalić 2005). Even during the reign of Catherine II, such relations were maintained. She was also addressed by the Serbs in 1770, with a plea to protect them from Ottoman rule, which she partially did by concluding the peace treaty in Kuchuk-Kainarji in 1774 (Jovanović 2012: 84–85; Samardžić 1986: 351–355). After the beginning of the Serbian uprising in 1804, Metropolitan Stefan Stratimirović and Bishop of Bačka Jovan Jovanović also appealed to the Russian emperor Alexander I, asking that Russia establish a kind of protectorate over Serbia (Dimitrijević 1926: 47–51, 55; Slijepčević 1936: 171–185).

Church reforms implemented by Peter the Great also became a template for implementing similar reforms by the Serbs in Hungary. The most important document of his time was the Spiritual Regulation, drafted and published by Theophan Prokopovich in 1721 (Florovski 1997: 102–125; Cracraft 1971: 49–62; Kostić 2010: 100–101). Soon after it was published, copies of that document reached the Serbs in Hungary, affecting the reforms implemented in the Metropolitanate (Ward 2001: 155–163; Dickson 1993: 89–94; Puzović 2014: 37–41). Although the majority of the clergy rejected it, it is known that some monks possessed copies and that it was part of the libraries in some Episcopal courts (Denić 2010: 153; Stajić 1947: 87). Vikentije Popović, the archimandrite of the Šišatovac Monastery, also had in his private library a book by Stefan Yavorsky – Знаменія пришествія Антихристова (The Signs of the Advent of Antichrist). It was published as a response to numerous prints made by Grigory Talicki around 1700, in which he attacked the reforms of Peter the Great, claiming that the emperor was possessed by the Antichrist (Ostojić 2002: 353; Riasanovsky 1985: 76–79). Some biographical elements from the life of a famous Russian monarch were used by Jovan Muškatirović to propagate Enlightenment ideas and reforms introduced by Joseph II. In his work Краткое размышление о праздники (A brief reflection on the feasts) (1786) he justified the abolition of some religious feasts by the state authorities, referring to the same measures implemented in 1723 by Emperor Peter in Russia (Muškatirović 1786: 22–24).

BOOKS, LANGUAGE AND RUSSIFICATION OF CULTURE

A large number of Russian school textbooks and religious books eventually became a hallmark of this period. Significant mediators in the process of Russification of the Serbian language and culture in the first half of the eighteenth century were traveling book dealers called “Moskoviti”, who sold books printed in Russia throughout Hungary. For Orthodox Serbs the place of publication meant a confirmation of religious rightness, which was crucial for maintaining a genuine liturgical life (Kostić 2010: 129, 135; Kostić 1932: 14–30). That was the most obvious way of promoting and preserving the distinctive Serbian identity in multiethnic and multi-confessional Hungary. Not much time passed before Russian liturgical books replaced old Serbian

manuscripts. That caused a kind of confusion because those books were meant for use in domestic churches and not abroad, and as such they commemorated only Russian emperors (Simić 2018: 34–37). Since the names of the emperors and the royal family were printed routinely in the *Service Book*, they were also mentioned in liturgies at the Metropolitanate of Karlovci without any change (Dimitrijević 1922: 248). That had an extremely political character, and the Habsburg court policy was firmly against this kind of liturgical practice. Because of the loyalty issue, which was the core of this problem, the Metropolitan had to give a justification, and so, in the end, the Austrian empress was liturgically commemorated as a ruler of all the Orthodox in the Habsburg Monarchy. However, that did not exclude Russian emperors from being mentioned in the liturgy at all. Dionisije Novaković, a professor of the Petrovaradin school and the future bishop of Buda, was permanently banned from preaching by the Holy Synod's decision from 1744, because of mentioning the Russian emperor instead of the Habsburg monarch (Marinković 1968: 226). So, hand-written corrections were made in Russian liturgical books, where the names of Russian saints were replaced with Serbian ones, and names of the Russian emperors were replaced with the names of the Habsburg monarchs. On the first empty page of the *Moscow Service Book* from the Krušedol Monastery, the names of Joseph II and Maria Theresa were written instead of the names of Russian emperors. Something similar happened to the *Book of Hours* printed in Kyiv in 1729, which was used very often in the Metropolitanate of Karlovci. In part concerning the liturgical act of the elevation of Panagia, there are extensive instructions on how a priest should say a litany at the end of this act, where the emperor was commemorated explicitly (Timotijević 2008: 65).

Even under the metropolitan Pavle Nenadović, the issue of the liturgical commemoration of Russian rulers was not solved. To avoid problems with the Austrian government, he had to send a circular letter to the monasteries in Fruška Gora in 1768, in which he established the rules for mentioning the Catholic Austrian emperor at the liturgy and for his place in the church during his announced visit (Rugarac 1905: 682). When the emperor was entering the church, a priest had to cense him, and during the service, the Gospel was brought to him for veneration. He was to sit on a prepared throne placed on the ambo and, at his express wish, was to be introduced into the sanctuary (Timotijević 1994: 291–292). A discussion about the ruler's invocation was led at the church council in Sremski Karlovci in 1769. The plenipotentiary of the empress at the council publicly stated that Maria Theresa was aware of the fact that images of the Russian empress Elizabeth were kept in Orthodox churches and that, instead of Maria Theresa herself, Elizabeth was being commemorated in the liturgy. Representatives at the council, of course, denied that claim (Rajković 1872: 170–171).

The figure of the Russian emperor as a symbol of paternal grandeur and protection was constantly present in the public consciousness of the Serbs, therefore it was also a frequent topic in literature (Mokuter 1965: 345). Heroic poems about the emperor as a great and successful commander-in-chief were recorded in different variants throughout Southeastern Europe. Count Sava Vladislavić, a diplomat at the court of Emperor Peter the Great, translated and published at his request the work of

the Ragusan historian Mavro Orbini *Il Regno degli Slavi* (The Kingdom of the Slavs) from 1601. Zacharia Orfelin composed and printed *Житије и славнија дела государја императора Петра Великаго* (Life and glorious affairs of the Emperor Peter the Great) (1772), which he dedicated to Empress Catherine II (Fig. 2). In this book Orfelin also included a poem commemorating the Tsar's declaration of war against the Ottoman Empire of March 3, 1711 (Boškov 1986: 215–218; Marinković 1966: 420–421). Similar patriotic feelings can be recognized in the panegyric written by Parteniје Pavlović titled *Песен славнаго орла росијскаго* (The Song of the Glorious Russian Eagle) in which he celebrates the symbols of the Romanov dynasty (Grđinić 2005: 8, 204). Another example is provided by Stefan Novaković, the publisher of the important book *Историја разних словенских народа, посебице Бугара, Хрвајџа и Срба*

(The History of various Slovenian nations, especially Bulgarians, Croats and Serbs) written by Jovan Rajić, who gave a copy of this work to Catherine II. He inscribed in it an eloquent dedication praising the universal glory of the Russian empress and the immortal Slavic-Russian nation (Čalić 2010: 270–277; Dolgova and Ivanova 2009: 443–444; Dučić 1999: 132–134).

In the 1720s, Russian and Ukrainian teachers came to the Metropolitanate of Karlovci, where they introduced Russian educational elements and methodology into the local schools. In addition to the most famous among them, Maxim Suvorov and Emanuil Kozachinsky, Jelisej Pletinecki, Piotr Padunovski, Sinesij Zalucki, and Timofey Levandovsk also worked in Serbian schools, further contributing to the Russification of Serbian culture (Čurić 1974: 103–118; Vukašinović 2008: 205–209). On the other hand, a growing number of



Anonymous Ukrainian painter, Resurrection of Christ, iconostasis, Church of the Transfiguration of Christ, Szentendre, 1745/46.

Serbian students went to study at the Kyiv Theological Academy, increasingly disseminating its theological and artistic influences. Leading Serbian intellectuals and painters of the period, such as Dionisije Novaković, later the bishop of Buda, and Stefan Tenecki, who left a notable oeuvre in religious painting, had been educated in Kyiv. That university remained the center of the spread of the Russophile sentiment among Serbs until the 1760s (Denić 1986: 239–259; Medaković 1954: 291–293; Puzović 2017: 15–57). Some individuals made great careers after moving to Russia, such as Sava Vladislavić who became a diplomat, Petar Smelić who became the archimandrite of the Alexander Nevsky Monastery in St. Petersburg (later Archbishop of Belgorod and Oboiansk), or Teodor Janković Mirijevski who became a reformer of the Russian educational system and a distinguished nobleman. Atanasije Stojković, Gligorije Trlajić, Pavle Julinac, and Petar Tekelija were also linked to Russia in different ways (Jovanović 2012: 101–108, 110–111). Some of them were even introduced to the reigning emperor or empress, e.g., Jovan Popović Tekelija to Peter the Great, Simeon Piščević to Elizabeth Petrovna, and Sava Tekelija and Gerasim Zelić to Catherine II (Simić 2018: 138–140).

ARTS

Ukrainian painters who began to arrive to southern Hungary from the 1720s onwards, namely Jov Vasilijević, Vasilije Romanović and Grigorij Gerasimov, had a significant influence on Serbian baroque art (Kučeković 2014: 335–340; Kučeković 2016: 177–200; Davidov 1969: 121–138; Timotijević 1987: 109–126; Timotijević 1994: 63–90) (Fig. 3). Also, many icons were brought from painting centers such as Mstera, Šuja, Holuj, and Paleh, where they were mass-produced for the Russian and foreign markets (Jovanović 1963: 396–398; Krasilin 2007: 211–230). Along with these craftworks, high-quality religious art pieces were brought to the Metropolitanate. That is



Fig. 3. Jov Vasilijević, Jesus Christ, iconostasis, throne icon, Monastery of Krušedol, 1745.

very well illustrated by the example of the abbot Grigorije who brought icons by Russian court painters to the Rakovica Monastery in 1701. These icons by Leontije Stefanov, Jovan Maksimov, Spiridon Grigorijev, and Tihon Ivanov marked the new style, which had begun to take shape already in the second half of the seventeenth century. It emphasized the realities of saintly figures, which became a model for the development of Serbian icon-painting in the following decades (Rakić 1986: 128–144).

The painting coming from the Kyiv-Pechersk Lavra had some characteristics somewhat different from Russian art, primarily because of its strong links with the Catholic Baroque culture of Central Europe. The influence of Polish painting from the end of the sixteenth century heightened interest in portrait and landscape painting, which subsequently led to changes in the iconography of Orthodox icon-painting. After significant parts of Ukraine were incorporated into Russia in the mid-seventeenth century, the Kyiv Spiritual Academy began to occupy an increasingly important place in the Christian topography of Eastern Europe (Davidov 2004: 171–173; Puzović 2015: 209–215; Jovanović 1926: 3) which, in turn, caused iconographic and thematic novelties to gradually make their way into Serbian religious painting (Fig. 4). The structure of the iconostasis changed, growing in height, and over the following few decades, this new type of iconostasis became dominant all over the Metropolitanate (Vuksan 2016: 13–37; Timotijević 1996: 51–58). At the same time, under the auspices

of the Russian emperors, the Lavra began a delicate cultural transmission of the Romanov imperial ideology to the peoples of Southeastern Europe. Some Russian engravers, like Alexei Zubov, produced images for those Slavic markets. Among other things, he made an engraving with a portrait of Peter the Great on horseback, which served as a portrait model for engravings made by the Serbian printer Hristofor Džefarović. Russian prints also influenced Serbian icon-painters, like Teodor Stefanović Gologlavac, Kiprijan Račanin and Gavril Stefanović Venclović, who used Толковая псалтир (Tolkovaya



Fig. 4. Zaharija Orfelin, Dedication to Empress Catherine II, from the book *History of Peter the Great*, engraving, 1772.

psaltir) published in Kyiv in 1697 (Jovanović 1963: 387–389; Lebedianski 1973: кат. бр. 36). The image of Saint Simeon Nemanja published in the book Србљак (Srbljak), printed in Rymnik in 1761, was modeled after an illustration from the Патерик (Paterik) made in Kyiv in 1702. Similarly, the book Зборник молитава (Collection of Prayers) published in 1770 by Joseph Kurtzbek in Vienna repeated the graphic elements of the book of the same name published in Moscow between 1741 and 1762 (Stošić 1960: 256-263).

The appearance of baroque imperial portraits was connected with the changes brought about by the reign of Peter the Great. Historiography has recognized the icon, the reforms, and the establishment of the Academy of Fine Arts as crucial elements for the emergence of this new type of portrait (Cracraft 1997: 149–231; Cracraft 2004: 219–276). Earlier researchers assumed that it possibly developed in the older Russian tradition of imperial portraits – known as парсуна (parsuna). These early portraits, in stylistic and morphological terms, were close to icons and derived from traditional images of saints. Their name came from the Latin word *persona* because they referred to the peculiar connection between an individual personality and its visual image, which became its double. The term *parsuna* covered many phenomena with different meanings, most often referring to Russian, Belarussian and Ukrainian portraits from the sixteenth to the eighteenth centuries. In stylistic terms, a *parsuna* is close to the icon, because it depicts hieratic and idealized figures, whose body posture is accentuated by the costume, with a pronounced ornamentalization (Vasser 2015: 91–92). The iconic foundation of the *parsuna* is well illustrated by the image of Emperor Fyodor III, depicted in the presence of Christ in the form of the Veil of Veronica. With its four cartouches with emblematic inscriptions the portrait symbolically confirms the divine origin of the emperor's power (Uspenskij and Zhivov 2012: 3–37; Napp 2010: 31–32; Vdovin 2005).

Based on the image of a ruler created in the literary panegyrics of Simeon Polocki, painter Josif Vladimirov recreated it in the visual arts. He founded it on the iconic character of the earthly monarch as a representation of Christ as the ruler of the world. However, he criticized the dark incarnate of the face, and in the theological sense, the idea of the prototype followed by Russian icon-painters (Timotijević 2003: 214–218). He emphasized that, unlike in Russia, painters in Western Europe represented their rulers as faithfully and “life-like” as possible. The aspect of memorializing the ruler's character through the image contained the elements of reverence that his subjects were expected to feel towards his real personality. That inevitably conveyed his image as his effigy (Kämpfer 1978: 205; Ovčinnikova 1964: 41, 45). Vladimirov expressed not only his attitude, but also the opinion of an influential group of painters, including the court master Simon Ušakov (Kämpfer 1978: 206).

In addition to money, books, and ecclesiastics, Serbian monks also brought to Hungary images of Russian rulers. Most often, these were engravings made to illustrate books, while in other cases they were copies of official portraits intended to spread and strengthen the cult of the Russian monarch. Sometimes they also brought large-format oil portraits, though this was not a typical case, as the Austrian border and customs controls were rigorous, and the possession of such paintings could cause

problems to the owner. Serbs held the Romanov dynasty in high regard, secretly procuring and treasuring their portraits, mentioning them at liturgies, and thereby leading the Habsburgs authorities to question their loyalty (Simić 2012: 29–32; Kostić 2014: 148–155).

A portrait of a Russian ruler had iconic power, and that was one of the reasons why it was increasingly encountered in private homes of the Serbs. Prints, and sometimes medals, were most often an integral part of the interior of civic houses. Getting a portrait of a ruler became a vital means of political communication and the highest expression of his grace toward loyal subjects (Simić 2012: 32–33). That was aptly illustrated by the example of Bogdan Isajjev Popović, who returned in 1710 from a secret mission to the Russian court and brought with him the gifts of Peter the Great: four portraits mounted with precious stones for Serbian officers, and fifty-three gold ducats with his figure for the lower ranks (Dimitrijević 1922: 51; Kostić 2010: 86). Later on, wills and inventories often mentioned various figures: a portrait of Peter the Great is found in the legacy of Ana Savić, née de Mosko (Stajić 2003: 243; Stajić 2002: 292). It also appears in the inventory of the Metropolitan Court in Sremski Karlovci from 1731, which records that in the Great Room, besides paintings of earlier metropolitans, there is also a portrait of “Peter I, the Emperor of Moscow” (Denić 2010: 97). In the inventory of the bishop’s court in Novi Sad, compiled on August 7, 1757, it was noted that in the middle room there were portraits of Peter the Great, Elizabeth Petrovna and her heir, right next to the portraits of Empress Maria Theresa and Prince Joseph (Stajić 1947: 111).

At the auction of the personal belongings of Metropolitan Vikentije Jovanović Vidak, after his death in 1780, one quality and expensive oil portrait of Peter the Great was sold, at least according to the documents (Ćorović 1934: 195–196). Portraits of Russian emperors were famous long after their death. One such example is preserved in the Savina Monastery, where it is believed to have come from either the collection of Count Sava Vladislavić or some other Serbian nobleman in the service of the Russian emperor. A similar portrait was also made by the painter Stefan Tenecki during his studies at the academy in Russia in the 1730s. According to legend, it was created when the painter was only twenty years old, which is the reason for the rather lackluster execution: crude drawing, rigidity of the torso, small and hard-drawn hands. However, when one looks at the model he copied, one immediately notices the high fidelity of the face Tenecki achieved. This portrait belongs to a group of works designed for the Russian court by the famous French painter Louis Caravaque (1684–1754) (Vasser 2015: 115–127; Sobko 1882: 139–142). The same circle of Caravaque’s works also includes the famous portrait of Peter the Great from the Srem monastery of Velika Remeta, whose tumultuous history has been described before. At the end of the nineteenth century, the portrait was transferred from the monastery to St. Petersburg, where, at the personal request of Emperor Alexander III, it was purchased for the Imperial Hermitage, where it is still kept (Stasov 1882: 214; Simić 2014: 619–624).

The end of the eighteenth century was marked by the appearance of the Russian Princess Alexandra Pavlovna in Hungary and the intense cult that developed around her tragic fate. In 1799, she married the Hungarian palatine Joseph in order to form

a political alliance between the houses of Habsburg and Romanov. The arrival of the princess caused an outburst of joy among the Serbs in Hungary, as they finally received what they had hoped for throughout the eighteenth century – an Orthodox ruler. She was a symbol of a long-lasting connection with the Russian emperors and a guarantee of Serbian rights in the Habsburg Monarchy. Many poems were published in her honor, like the one written by Grigorije Trlajić in which he celebrated her ideal young character. Thanks to Princess Alexandra, the court in Buda became open to Serbian intellectuals and artists for the first time. After her sudden and tragic death in 1801, her confessor, priest Andrei Samborski, commissioned an engraving showing her on her deathbed. He printed it in several thousand copies and distributed it to all leading figures in the country. Many similar images and poems testified about the popularity of Alexandra Pavlovna and the public sorrow after her death, which together became one of the means for the religious and political unification of Orthodox subjects in Hungary.

The image of the Russian rulers in the eighteenth century was idealized, and as such, the Serbs wholeheartedly accepted it. In whatever way it came, publicly or secretly, it was respected to such an extent that it was worth every risk, even the accusation of treason. It was translated into various mediums, verbal and visual, but it always carried the same message – the liberation of the Serbs from the enemy and unification under one Orthodox ruler.

LIST OF REFERENCES

- Boškov, Mirjana (1986) „Orfelinova Istorija Petra Velikog i odjeci ideje o Moskvi kao Trećem Rimu”, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 34–2: 173–225. / Бошков, Мирјана (1986) „Орфелинова Историја Петра Великог и одјечи идеје о Москви као Трећем Риму”, *Зборник Матике српске за књижевност и језик* 34–2: 173–225.
- Cracraft, James (1997) *The Petrine Revolution in Russian Imagery*, Chicago: University of Chicago Press.
- Cracraft, James (2004) *The Petrine Revolution in Russian Culture*, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Čalić, Borivoj (2010) „Prilozi o Žitiju Petra Velikog Zaharije Orfelina”. U Čedomir Višnjić (ur.) *Ljetopis*, Zagreb: Srpsko kulturno društvo „Prosvjeta”, 258–281. / Чалић, Боривој (2010) „Прилози о Житију Петра Великог Захарије Орфелина”. У Чедомир Вишњић (ур.) *Летопис*, Загреб: Српско културно друштво „Просвјета”, 258–281.
- Čurić, Radoslav (1974) „O rusko-slovenskim školama kod Srba u prvoj polovini 18. veka”. U Edib Hasanagić (ur.) *Istorija škola i obrazovanja kod Srba*, Beograd: Istorijski muzej SR Srbije. / Чурић, Радослав (1974) „О руско-словенским школама код Срба у првој половини 18. века”. У Едиб Хасанагић (ур.) *Историја школа и образовања код Срба*, Београд: Историјски музеј СР Србије, 103–118.
- Ćorović, Vladimir (1934) „Licitacija ostavštine mitropolita Vićentija Jovanovića”, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 14 (1–2): 195–196. / Ћоровић, Владимир (1934) „Лицитација оставштине митрополита Вићентија Јовановића”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 14 (1–2): 195–196.

VLADIMIR SIMIĆ

POLITICS, ORTHODOXY AND ARTS: SERBIAN-RUSSIAN CULTURAL RELATIONS IN THE 18TH CENTURY

- Davidov, Dinko (1969) „Ukrajinski uticaji na srpsku umetnost sredine XVIII veka i slikar Vasilije Romanović“, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 5: 121–138. / Давидов, Динко (1969) „Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 5: 119–138.
- Davidov, Dinko (2004) „О руско-украјинским и српским уметничким везама“. У *Студије о српској уметности XVIII века*, Београд: Српска књижевна задруга, 171–206. / Давидов, Динко (2004) „О руско-украјинским и српским уметничким везама“. У *Студије о српској уметности XVIII века*, Београд: Српска књижевна задруга, 171–206.
- Denić, Čedomir (1986) „Školovanje Srba u Rusiji krajem XVIII veka i odnos sunarodnika prema njima“. У *Vasa Čubrilović (ur.) Jugoslovenske zemlje i Rusija u XVIII veku*, Београд: Српска академија наука и уметности, 239–262. / Денић, Чедомир (1986) „Школовање Срба у Русији крајем XVIII века и однос сународника према њима“. У *Vasa Čubrilović (ur.) Југословенске земље и Русија у XVIII веку*, Београд: Српска академија наука и уметности, 239–262.
- Denić, Čedomir (2010) *Srpske biblioteke u Habsburškoj monarhiji tokom 18. veka*, knj. I, Београд: Српска академија наука и уметности. / Денић, Чедомир (2010) *Српске библиотеке у Хабзбуршкој монархији током 18. века*, књ. I, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Dickson, Peter (1993) “Joseph II’s Reshaping of the Austrian Church”, *The Historical Journal*, Vol. 36, No. 1: 89–114.
- Dimitrijević, Stevan (1922) „Грађа за српску историју из руских архива и библиотека“. У *Spomenik Srpske kraljevske akademije* LIII, II razred 45, Београд. / Димитријевић, Стеван (1922) „Грађа за српску историју из руских архива и библиотека“. У *Споменик Српске краљевске академије* LIII, II разред 45, Београд.
- Dimitrijević, Stevan (1923) „Stevana Stratimirovića, mitropolita karlovačkog, plan za oslobodenje srpskog naroda“, *Bogoslovlje*, sv. 1, knj. 1: 38–66. / Димитријевић, Стеван (1923) „Стевана Стратимировића, митрополита карловачког, план за ослобођење српског народа“, *Богословље*, св. 1, књ. 1: 38–66.
- Dimitrijević, Stevan (1948) „Узјамне везе између Срба и Руса у прошлости“, *Crkva. Kalendar Srpske pravoslavne patrijaršije*: 48–79. / Димитријевић, Стеван (1948) „Узјамне везе између Срба и Руса у прошлости“, *Црква. Календар Српске православне патријаршије*: 48–79.
- Dolgova, Svetlana i Ivanova, Ekaterina (2009) „Руско-српске православне везе од XVI до XVIII века“. У *Moskva – Srbija, Beograd – Rusija = Moskva – Serbia, Belgrad – Rossia. Dokumenta i materijali = sbornik dokumentov i materialov*, том 1, Београд: Архив Србије; Москва: Главное архивное управление города Москвы. / Долгова, Светлана и Иванова, Екатерина (2009) „Руско-српске православне везе од XVI до XVIII века“. У *Москва – Србија, Београд – Русија = Москва – Србија, Белград – Россия. Документа и материјали = сборник документов и материјали*, том 1, Београд: Архив Србије; Москва: Главное архивное управление города Москвы, 46–77.
- Grdinić, Nikola (2005) *Antologija starijeg srpskog pesništva: XVIII vek*, Novi Sad: Svetovi. / Грдинић, Никола (2005) *Антологија старијег српског песништва: XVIII век*, Нови Сад: Светови.
- Jovanović, Mirko (1926) *Srbi u ruskim školama XVIII veka*, Скопље: Штампарија и књигоевзница Стара Србија. / Јовановић, Мирко (1926) *Срби у руским школама XVIII века*, Скопље: Штампарија и књигоевзница Стара Србија.
- Jovanović, Miodrag (1963) „Руско-српске уметничке везе у XVIII веку“, *Zbornik Filozofskog fakulteta* 7, 1: 379–410. / Јовановић, Миодраг (1963) „Руско-српске уметничке везе у XVIII веку“, *Зборник Филозофског факултета* 7, 1: 379–410.

- Jovanović, Miroslav (2012) *Srbi i Rusi, 12–21. vek: istorija odnosa*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije. / Јовановић, Мирослав (2012) *Срби и Руси, 12–21. век: историја односа*. Београд: Народна библиотека Србије.
- Kämpfer, Frank (1978) *Das russische Herrscherbild: von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen: Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis*, Recklinghausen: Aurel Bongers.
- Kostić, Mita (1932) *Grof Koler kao kulturnoprosvetni reformator kod Srba u Ugarskoj u XVIII veku*, Beograd: Srpska kraljevska akademija. / Костић, Мита (1932) *Гроф Колер као културнопросветни реформатор код Срба у Угарској у XVIII веку*, Београд: Српска краљевска академија.
- Kostić, Mita (2001) *Nova Srbija i Slavenosrbija*, Novi Sad: Srpsko-ukrajinsko društvo. / Костић, Мита (2001) *Нова Србија и Славеносрбија*, Нови Сад: Српско-украјинско друштво.
- Kostić, Mita (2010) *Kulturno-istorijska raskrsnica Srba u XVIII veku: odabrane studije*, Zagreb: SKD Prosvjeta. / Костић, Мита (2010) *Културно-историјска раскрсница Срба у XVIII веку: одабране студије*, Загреб: СКД Просвета.
- Kostić, Miroslava (2014) „Portreti grofa Georgija Brankovića“, *Zbornik Narodnog muzeja* 21/2: 148–155. / Костић, Мирослава (2014) „Портрети грофа Георгија Бранковића“, *Зборник Народног музеја* 21/2: 148–155.
- Kovačević, Duško (2005) „Velika Remeta, prilog za istoriju manastira“, *Spomenica Istorijskog arhiva „Srem“*, 4: 46–57. / Ковачевић, Душко (2005) „Велика Ремета, прилог за историју манастира“, *Споменица Историјског архива „Срем“*, 4: 46–57.
- Krasilin, Mihail (2007) „Ruska ikona XVIII–početka XX veka“. U Velibor Džomić (ur.) *Istorija ikonopisa od VI do XX veka: izvori, tradicije, savremenost*, Podgorica: Oktoih, 209–230. / Красилин, Михаил (2007) „Руска икона XVIII–почетка XX века“. У Велибор Џомић (ур.) *Историја иконописа од VI до XX века: извори, традиције, савременост*, Подгорица: Октоих, 209–230.
- Kučeković, Aleksandra (2014) *Umetnost Pakračko-Slavonske eparhije u XVIII veku*, Beograd: Akademija Srpske pravoslavne crkve za umetnost i konservaciju. / Кучековић, Александра (2014) *Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку*, Београд: Академија Српске православне цркве за уметност и конзервацију.
- Kučeković, Aleksandra (2016) „Vasilije Romanović – još jedan ikonostas u Slavoniji“, *Zbornik Narodnog muzeja* 22/2: 177–200. / Кучековић, Александра (2016) „Василије Романовић – још један иконостас у Славонији“, *Зборник Народног музеја* 22/2: 177–200.
- Lalić, Sredoje (2003) *Seoba Srba u Rusko carstvo polovinom 18. veka*, Novi Sad: Srpsko-ukrajinsko društvo; Arhiv Vojvodine. / Лалић, Средоје (2003) *Сеоба Срба у Руско царство половином 18. века*, Нови Сад: Српско-украјинско друштво; Архив Војводине.
- Lebedianskii, Mikhail (1973) *Graver petrovskoi epokhi Aleksei Zubov*, Moskva: Iskusstvo. / Лебедянскии, Михаил (1973) *Гравер петровској епохи Алексеј Зубов*, Москва: Искусство.
- Leskovac, Mladen (1977) „Srpska književnost u Vojvodini pre Velike seobe“. U *Baština: članci i ogledi iz srpske književnosti*, Beograd: Srpska književna zadruga, 7–44. / Лесковац, Младен (1977) „Српска књижевност у Војводини пре Велике сеобе“. У *Башићина: чланци и огледи из српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга, 7–44.
- Marinković, Borivoje (1966) *Srpska građanska poezija XVIII i s početka XIX stoleća*, II, Beograd: Prosveta. / Маринковић, Боривоје (1966) *Српска грађанска поезија XVIII и с почетка XIX столећа*, II, Београд: Просвета.

VLADIMIR SIMIĆ

POLITICS, ORTHODOXY AND ARTS: SERBIAN-RUSSIAN CULTURAL RELATIONS IN THE 18TH CENTURY

- Marinković, Borivoje (1968) „Skica za tri portreta – I Dionisije Novaković“, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 11/1: 221–250. / Маринковић, Боривоје (1968) „Скица за три портрета – I Дионисије Новаковић“, *Годишњак Филозофској факултету у Новом Саду* 11/1: 221–250.
- Medaković, Dejan (1954) „Jedno neostvareno slikarsko školovanje Gerasima Zelića“, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 3–4: 291–293. / Медаковић, Дејан (1954) „Једно неостварено сликарско школовање Герасима Зелића“, *Прилози за књижевности, језик, историју и фолклор* 3–4: 291–293.
- Medaković, Dejan (1980) *Srpska umetnost u XVIII veku*, Beograd: Srpska književna zadruga. / Медаковић, Дејан (1980) *Српска уметности у XVIII веку*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Mikić, Olga i Šelmić, Leposava (1981) *Majstori prelaznog perioda srpskog slikarstva XVIII veka*, Novi Sad: Galerija Matice srpske. / Микић, Олга и Шелмић, Лепосава (1981) *Мажстори прелазној периода српској сликарству XVIII века*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Mokuter, Ivan (1965) „Petar Veliki u srpskoj književnosti XVIII veka“, *Studia Slavica Hungarica* XI: 345–372. / Мокутер, Иван (1965) „Петар Велики у српској књижевности XVIII века“, *Studia Slavica Hungarica* XI: 345–372.
- Mushkatirovich, Jovan (1786) *Kratkoe razmishlenije o prazdnitsi*, Веџ: s. n. / Мушкатиrowић, Јован (1786) *Краткое размишленије о праздници*, Беч: s. n.
- Napp, Antonia (2010) *Russische Porträts: Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820*, Köln: Böhlau.
- Pavić, Milorad (1976) *Jezičko ratčenje i pesnički oblik*, Novi Sad: Matica srpska. / Павић, Милорад (1976) *Језичко ђамћење и песнички облик*, Нови Сад: Матица српска.
- Petković, Sreten (1961) „Руски uticaj na srpsko slikarstvo XVI i XVII veka“, *Starinar* 12: 91–109. / Петковић, Сретен (1961) „Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века“, *Сјаринар* 12: 91–109.
- Petković, Sreten (1995) „Hilandar i Rusija u XVI i XVII veku“. U Milka Janković (ur.) *Kazivanja o Svetoj Gori*, Beograd: Prosveta, 143–170. / Петковић, Сретен (1995) „Хиландар и Русија у XVI и XVII веку“. У Милка Јанковић (ур.) *Казивања о Свјетој Гори*, Београд: Просвета, 143–170.
- Petković, Sreten (2007) *Srpski svetitelji u slikarstvu pravoslavnih naroda*, Novi Sad: Matica srpska. / Петковић, Сретен (2007) *Српски светијићели у сликарству ђравославних народа*, Нови Сад: Матица српска.
- Piščević, Simeon (1998) *Život generalmajora i kavaljera Simeona sina Stefana Piščevića*, прир. Lazar Čurčić, Novi Sad: Matica srpska. / Пишчевић, Симеон (1998) *Животи генералмајора и кавалјера Симеона сина Стефана Пишчевића*, прир. Лазар Чурчић, Нови Сад: Матица српска.
- Puzović, Vladislav (2014) „Uticaj Duhovnog regulamenta (1721) na Sveštenička i Monaška pravila mitropolita beogradsko-karlovačkog Vićentija (Jovanovića)“, *Zbornik Matice srpske za istoriju* 90: 37–54. / Пузовић, Владислав (2014) „Утицај Духовног регуламента (1721) на Свештеничка и Монашка правила митрополита београдско-карловачког Вићентија (Јовановића)“, *Зборник Матице српске за историју* 90: 37–54.
- Puzović, Vladislav (2015) „Kievskaja duhovnaia akademija i serby: istoricheskoe nasledie i bogoslovskie perspektivy“, *Trudi Kievskoi Duhovnoi Akademii* 23: 209–222. / Пузовић, Владислав (2015) „Киевскаја духовнаја академја и сербы: историческое наслеђе и богословске перспективе“, *Труди Кијевској Духовној Академији* 23: 209–222.

- Puzović, Vladislav (2017) *Ruski putevi srpskog bogoslovlja. Školovanje Srba na ruskim duhovnim akademijama 1849–1917*, Beograd: Pravoslavni bogoslovski fakultet. / Пузовић, Владислав (2017) *Руски љуџеви српској боџословља. Школовање Срба на руским духовним академијама 1849–1917*, Београд: Православни богословски факултет.
- Radojčić, Svetozar (1948) „Veze između srpske i ruske umetnosti u srednjem veku”, *Zbornik Filozofskog fakulteta* 1: 241–258. / Радојчић, Светозар (1948) „Везе између српске и руске уметности у средњем веку”, *Зборник Филозофској факултета* 1: 241–258.
- Radojčić, Đorđe (1965) „Južnoslovensko-ruske kulturne veze do početka XVIII veka”, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 13/2: 261–309. / Радојчић, Ђорђе (1965) „Јужнословенско-руске културне везе до почетка XVIII века”, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* 13/2: 261–309.
- Rajković, Đorđe (1872) „Srpski narodno-crkveni sabor 1769. u Karlovcima”, *Letopis Matice srpske* 114: 151–202. / Рајковић, Ђорђе (1872) „Српски народно-црквени сабор 1769. у Карловцима”, *Летопис Мајице српске* 114: 151–202.
- Rakić, Zoran (1986) „Velikoremetске ikone iz 1687. godine i njihovi autori”, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 22: 127–146. / Ракић, Зоран (1986) „Великореметске иконе из 1687. године и њихови аутори”, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 22: 127–146.
- Riasanovsky, Nicholas (1985) *The Image of Peter the Great in Russian History and Thought*, Oxford: Oxford University Press.
- Rovinskii, Dmitrii Aleksandrovich (1900) *Russkie narodnye kartinki*, t. I, Sankt Peterburg: Izdanie R. Golike. / Ровинский, Дмитрий Александрович (1900) *Русские народные картинки*, t. I, Санкт Петербург: Издание Р. Голике.
- Ruvarac, Dimitrije (1905) „Nastavlenie Mitropolita Pavla Nenadovića fruškogorskim nastojateljima o vladanju pri dolazu cara Josifa II u manastir”, *Srpski Sion* 23: 680–682. / Руварац, Димитрије (1905) „Наставление Митрополита Павла Ненадовића фрушкогорским настојатељима о владању при долазу цара Јосифа II у манастир”, *Српски Сион* 23: 680–682.
- Ruvarac, Dimitrije (1906) „Manastir Rakovica i Remeta”, *Srpski Sion* 12: 340–346. / Руварац, Димитрије (1906) „Манастир Раковица и Ремета”, *Српски Сион* 12: 340–346.
- Ostojić, Tihomir (2002) *Dositej Obradović u Horovu*, Novi Sad: Matica srpska. / Остојић, Тихомир (2002) *Досијеј Обрадовић у Хојову*, Нови Сад: Матица српска.
- Samardžić, Radovan et al. (1986) „Srbi u XVIII veku”. U Slavko Gavrilović (ur.) *Istorija srpskog naroda*, knj. IV/1, Beograd: Srpska književna zadruга. / Самарџић, Радован et al. (1986) „Срби у XVIII веку”. У Славко Гавриловић (ур.) *Историја српској народа*, књ. IV/1, Београд: Српска књижевна задруга.
- Simić, Vladimir (2012) “Gnädiger Kaiser und treuer Untertan: dynastic patriotism and Orthodox subjects in the eighteenth-century Habsburg monarchy”. In Harald Heppner and Eva Posch (eds.) *Encounters in Europe’s Southeast: the Habsburg empire and the Orthodox world in the eighteenth and nineteenth centuries*, Bochum: D. Winkler, 25–43.
- Simić, Vladimir (2014) „О портрету Петра Великог из манастира Велике Ремете”. У *Три века Карловачке митрополије 1713–2013*, Сремски Карловци: Епархија сремска; Нови Сад: Филозофски факултет, 611–630. / Симић, Владимир (2014) „О портрету Петра Великог из манастира Велике Ремете”. У *Три века Карловачке митрополије 1713–2013*, Сремски Карловци: Епархија сремска; Нови Сад: Филозофски факултет, 611–630.

VLADIMIR SIMIĆ

POLITICS, ORTHODOXY AND ARTS: SERBIAN-RUSSIAN CULTURAL RELATIONS IN THE 18TH CENTURY

- Simić, Vladimir (2018) *Romanovi i Srbi: recepcija slike ruskih vladara u umetnosti 18. veka*, Novi Sad: Galerija Matice srpske. / Симић, Владимир (2018) *Романови и Срби: рецејција слике руских владара у уметности 18. века*, Нови Сад: Галерија Матиче српске.
- Sinitsyna, Nina (1998) *Tretii Rim: Istoki i evoliutsia russskoi srednovekovnoi konceptsii (XV–XVI vv.)*, Moskva: Indrik. / Синицына, Нина (1998) *Третий Рим: Истоки и эволюция русской средновековой концепции (XV–XVI вв.)*, Москва: Индрик.
- Slijepčević, Đoko (1936) *Stevan Stratimirović: mitropolit Karlovački kao poglavar crkve, prosvetni i nacionalno politički radnik*, Beograd: Knjižara Vlad. N. Rajković i Komp. / Слјепчевић, Ђоко (1936) *Стеван Стјратимировић: митрополић Карловачки као поглавар цркве, просветни и национално политички радник*, Београд: Књижара Влад. Н. Рајковић и Комп.
- Sobko, Nikolai Petrovich (1882) „Francuzskie khudozhniki v” Rossii v XVIII veke: zhivopisec” Liudovik’ Karavak”, *Istoricheskii Vestnik* VIII: 138–148. / Собко, Николай Петрович (1882) „Французские художники в России в XVIII веке: живописец Людовик Каравак”, *Исторический Вѣстникъ* VIII: 138–148.
- Stasov, Vladimir Vasil’evich (1882) „Serbskii portret” Petra Velikago”, *Istoricheskii vestnik* VIII: 208–214. / Стасов, Владимир Васильевич (1882) „Сербский портрет Петра Великого”, *Исторический вѣстникъ* VIII: 208–214.
- Stajić, Vasa (2002) *Novosadske biografije*, I–1, Novi Sad: Matica srpska. / Стајић, Васа (2002) *Новосадске биографије*, I–1, Нови Сад: Матица српска.
- Stajić, Vasa (2003) *Novosadske biografije*, II–3, Novi Sad: Matica srpska. / Стајић, Васа (2003) *Новосадске биографије*, II–3, Нови Сад: Матица српска.
- Stajić, Vasa (1947) *Građa za kulturnu istoriju Novog Sada*, Novi Sad: Matica srpska. / Стајић, Васа (1947) *Грађа за културну историју Новог Сада*, Нови Сад: Матица српска.
- Stošić, Dušica (1960) „Ugledanje na jedan ruski zbornik iz XVIII veka”, *Rad vojevođanskih muzeja* 9: 256–263. / Стошић, Душица (1960) „Угледање на један руски зборник из XVIII века”, *Раd војевођанских музеја* 9: 256–263.
- Subotić, Milan (2011) „Moskva kao treći Rim: prilog istoriji ruskog mesijanizma (I deo)”, *Filozofija i društvo* 1 (2011): 167–192.
- Timotijević, Miroslav (1987) „Idejni program zidnog slikarstva u priprati manastira Krušedola”, *Saopštenja* 19: 109–126. / Тимотијевић, Мирослав (1987) „Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола”, *Саопшћења* 19: 109–126.
- Timotijević, Miroslav (1994) „Umetnost i politika: portret Josifa II na ikonostasu Teodora Pića Češljara u Mokrinu”, *Zbornik Filozofskog fakulteta XVIII*: 283–310. / Тимотијевић, Мирослав (1994) „Уметност и политика: портрет Јосифа II на иконостасу Теодора Илића Чешљара у Мокрину”, *Зборник Филозофског факултета XVIII*: 283–310.
- Timotijević, Miroslav (1994) „Idejni program zidnog slikarstva u oltarskom prostoru manastira Krušedola”, *Saopštenja* 26: 63–90. / Тимотијевић, Мирослав (1994) „Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола”, *Саопшћења* 26: 63–90.
- Timotijević, Miroslav (1996) *Srpsko barokno slikarstvo*, Novi Sad: Matica srpska. / Тимотијевић, Мирослав (1996) *Српско барокно сликарство*, Нови Сад: Матица српска.

- Timotijević, Miroslav (2003) „Tradicija i barok (tumačenje tradicije u reformama barokne piktoralne poetike)”, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 34–35: 201–222. / Тимотијевић, Мирослав (2003) „Традиција и барок (тумачење традиције у реформама барокне пикторалне поетике)”, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 34–35: 201–222.
- Timotijević, Miroslav (2008) „Krušedolska trpezarija i versko politički program ‘druge crkve’ u Karlovačkoj mitropoliji,” *Analni Ogranka SANU u Novom Sadu* (dodatak broju 4): 61–82. / Тимотијевић, Мирослав (2008) „Крушедолска трпезарија и верско политички програм ‘друге цркве’ у Карловачкој митрополији,” *Анали Огранка САНУ у Новом Саду* (додатак броју 4): 61–82.
- Turilov, Anatolii Arkad'evich (2009) „Kulturne veze Moskovske Rusije i Srbije od XIV do XVI veka”. U *Moskva – Srbija, Beograd – Rusija = Moskva – Serbia, Belgrad – Rossia. Dokumenta i materijali = sbornik dokumentov i materialov*, том 1, Beograd: Arhiv Srbije; Moskva: Glavnoe arhivnoe upravlenie goroda Moskvu. / Турилов, Анатолий Аркадьевич (2009) „Културне везе Московске Русије и Србије од XIV до XVI века”. У *Москва – Србија, Београд – Русија = Москва – Србија, Белград – Русија. Документа и материјали = сборник докумендова и материјалова*, том 1, Београд: Архив Србије; Москва: Главно архивно управленје града Москве, 141–178.
- Uspenskij, Boris and Zhivov, Victor (2012) “Tsar and God: Semiotic Aspects of the Sacralization of the Monarch in Russia”. In “*Tsar and God*” and Other Essays in Russian Cultural Semiotics, Ed. Marcus C. Levitt, Boston: Academic Studies Press, 3–37.
- Ward, William Reginald (2001) “Late Jansenism and the Habsburgs”. In James E. Bradley and Dale K. van Kley (eds.) *Religion and Politics in Enlightenment Europe*, Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 154–186.
- Vasser, Larissa (2015) *Europäische Hofkünstler in St. Petersburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Bildhauer Bartolomeo Carlo Rastrelli, Maler Johann Gottfried Tannauer und Louis Caravaque. Ein Beitrag zur „Europäisierung“ Russlands*, Berlin: Logos.
- Vasić, Pavle (1971) *Doba baroka: studije i članci*, Beograd: Umetnička akademija. / Васић, Павле (1971) *Доба барока: студије и чланци*, Београд: Уметничка академија.
- Vdovin, Gennadii Viktorovich (2005) *Persona. Individual'nost'. Lichnost': opyt samopoznania v iskusstve ruskogo portreta XVIII veka*, Moskva: Progress – Traditsia. / Вдовин, Геннадий Викторович (2005) *Персона. Индивидуальность. Личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века*, Москва: Прогресс-Традиция.
- Veselinović, Rajko (1986) „Srpsko-ruske veze krajem XVII i prvih godina XVIII stoleća”. U Vasa Čubrilović (ur.) *Jugoslovenske zemlje i Rusija u XVIII veku*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 15–38. / Веселиновић, Рајко (1986) „Српско-руске везе крајем XVII и првих година XVIII столећа”. У Васа Чубриловић (ур.) *Југословенске земље и Русија у XVIII веку*, Београд: Српска академија наука и уметности, 15–38.
- Vukašinić, Vladimir (2008) *Srpska barokno bogoslovlje. Biblijsko i svetotajinsko bogoslovlje u Karlovačkoj mitropoliji XVIII veka*, Beograd: Izdavački fond Srpske pravoslavne crkve Arhiepiskopije beogradsko-karlovačke. / Вукашиновић, Владимир (2008) *Српска барокно бојословље. Библијско и светиоџајинско бојословље у Карловачкој митрополији XVIII века*, Београд: Издавачки фонд Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке.
- Vuksan, Bodin (2016) *Barokne teme srpskog ikonostasa XVIII veka*, Novi Sad: Platoneum. / Вуксан, Бодин (2016) *Барокне теме српској иконосијаса XVIII века*, Нови Сад: Платонеум.

Владимир Симић

ПОЛИТИКА, ПРАВОСЛАВЉЕ И УМЕТНОСТ:
СРПСКО-РУСКЕ КУЛТУРНЕ ВЕЗЕ У XVIII ВЕКУ

(РЕЗИМЕ)

Од времена Петра Великог и Великог турског рата (1683–1699) српско-руски односи све више добијају политички карактер. Пећки патријарх Арсеније III Чарнојевић, предводник Срба избеглих 1690. из Отоманског царства, одржава преписку с руским владарима тражећи заштиту од римокатолика. Руски владари наступају као заштитници православних на Балкану, тежећи ка остварењу својих политичких интереса. Такви односи су задржани и у другој половини XVIII века, за време владавине Катарине II, којој су се Срби обратили 1770. с молбом да их заштити од османске власти, што је она и учинила приликом склапања мировног уговора у Кучук-Кајнарџију 1774.

Русификацији српске културе у првој половини XVIII века највише су доприносили путујући трговци, називани „Московима”, који су широм Угарске продавали књиге штампане у Русији. Место издања је за православне Србе означавало потврду верске исправности, па је такав начин набавке религиозне литературе опстао све до терезијанских реформи седамдесетих година XVIII века. Током двадесетих година XVIII века, на позив карловачких митрополита, долазе руски и украјински учитељи, који преносе концепте тамошњег школског система у Карловачку митрополију. Српски студенти одлазе на студије на Кијевску духовну академију, одакле пристижу богословски, али и уметнички утицаји. Појединци који одлазе у Русију успевају да направе велике каријере, попут Саве Владиславића, Петра Смелића или Теодора Јанковића Миријевског.

На барокизацију српске уметности велики утицај су имали руски сликари који су од двадесетих година XVIII века почели да се појављују у Карловачкој митрополији, посебно Јов Василијевич, Василије Романович и Григорије Герасимов. Такође, уочена је и специфичност утицаја украјинске уметности на српску, превасходно оне настале у Кијево-печерској лаври. Мења се архитектоника иконостаса, који све више расте у висину, а иконографске и тематске новине постепено проналазе место у репертоару српског религиозног сликарства. Тај развијени тип иконостаса остаје доминантан све до друге половине XIX века. Истовремено, под покровитељством руских царева Лавра започиње с деликатном културном трансмисијом идеологије

Романових ка народима југоисточне Европе. Поред других дарова, српски монаси су из Русије доносили и слике руских владара. Најчешће су то били графички листови рађени за потребе илустровања књига, док се у појединим случајевима радило о самосталним уљаним портретима великог формата. То није био чест случај, јер су граничне и царинске контроле биле ригорозне, а поседовање таквих слика могло је да изазове сумњу аустријских власти. Православни Срби су гајили велико поштовање према руској владарској династији, кришом набављали и чували њихове портрете, помињали их на литургији, чиме су у очима власти доводили у питање своју лојалност према Хабзбурговцима.

Кључне речи: руско-српске везе, XVIII век, религиозно сликарство, портрети, династија Романов

A CONTRIBUTION TO RESEARCHING RUSSIAN-SERBIAN
CONNECTIONS IN SACRAL AND COURT PAINTING AND
ARCHITECTURE THROUGH THE OPERA OF RUSSIAN EMIGRANTS
IN SERBIA BETWEEN THE WORLD WARS:
EXAMPLES OF ADOPTING RUSSIAN MODELS

*Jelena Mežinski Milovanović*¹

Senior Curator, Deputy Director, Serbian Academy of Sciences and Arts
– SASA Gallery, Belgrade, Serbia

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ
И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ И ГРАДИТЕЉСТВУ КРОЗ ОПУСЕ
РУСКИХ ЕМИГРАНАТА У СРБИЈИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА:
ПРИМЕРИ ПРЕУЗИМАЊА РУСКИХ МОДЕЛА

Јелена Межински Миловановић

виши кустос, заменик управника, Галерија Српске академије наука
и уметности, Београд, Србија

Примљено: 15. март 2020.
Прихваћено: 1. мај 2020.
Оригинални научни рад

ABSTRACT

Russian-Serbian cultural connections in a broader sense, represented through direct parallels in Russian and Serbian sacral painting, architectural decoration, sacral interior design and phenomena in court art canons of the last Romanov's and Karađorđević's dynasties are insufficiently researched. By using the concrete monuments, mostly in Russian style, Russian symbolism and Art Nouveau, but also the court canon at the turn of the century in Russia through the works of Russian emigrants after the October revolution in Serbia during the 1920s and 1930s, the use of Russian pictorial features and cultural models adapted to Serbian demands is going to be demonstrated.

KEYWORDS: Fine arts – Russian artists, Sergei M. Smirnov, Andrei V. Bishchenko, painters in Oplenac, sacral painting.

АПСТРАКТ

Руско-српске културне везе у ширем контексту представљене су кроз до сада мало проучаване, директне паралеле у руском и српском црквеном сликарству, архитектонском украсу, опремању црквених ентеријера и појаве у дворској уметности и протоколу последњих Романова и Карађорђевића. На примерима конкретних споменика, углавном руског стила, руског симболизма и ар нувоа, али и дворског протокола с краја 19. и почетка 20. века у Русији и кроз деловање руских емиграната после Октобарске револуције у Србији током двадесетих и тридесетих година 20. века, илуструје се преузимање руских ликовних решења и културолошких модела који се прилагођавају потребама српских поручилаца.

Кључне речи: ликовни уметници – руски емигранти, Сергеј М. Смирнов, Андреј В. Бишченко, опленачки сликари, црквено сликарство

Осим директних руско-српских уметничких веза већ дефинисаних у историји уметности, сагледаних првенствено из угла конкретних додира српских и руских ликовних уметника, и њиховог присуства у руској, односно српској средини од средњег века до наших дана, као битан моменат за деловање руских ликовних уметника емиграната у српској средини после Октобарске револуције и грађанског рата, намећу се индиректне и директне династичке везе српског и руског двора с краја 19. и почетка 20. века, које су утицале како на формирање дворске уметности у Србији, тако и на црквену уметност.

Политичке везе и све веће ослањање на Русију током последњих година 19. и почетком 20. века, имале су логичних последица и у култури, па и ликовној уметности. Те контакте ојачали су и конкретне везе руске и српских династија, покровитељство и кумство руских царева са српским владарима, а онда и директно бракови црногорских принцеца Милице и Анастасије, сестара супруге Петра Карађорђевића – Зорке с руским великим кнежевима, планирање бракова српских престолонаследника Ђорђа, па Александра с кћерима Николаја II Романова, и коначно брак кћери Петра I Карађорђевића, Јелене, с једним од кнежева царске крви, Јованом Констанитновичем (1911).

Као руско-српске везе у ликовној уметности и, нешто шире, у визуелној култури, овога пута се разматрају само конкретне паралеле, готово „цитати“ из руске уметности, које су уметници емигранти у својој новој домовини Краљевини СХС користили радећи за нове поручиоце.

У Русији се већ у време Александра II у уметности све више јавља интерес за национално средњовековно културно наслеђе. За време владавине Александра III, који од ступања на престо 1881. русификује војне и полицијске униформе, фаворизује се псеудоруски стил у архитектури, а 25. јануара 1883. на двору је одржан и први „историјски бал“. Званице су носиле костиме инспирисане руским средњим веком и „препетровском“ епохом, чијој изради су претходила озбиљна истраживања у архивама Императорске академије уметности.

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ
И ГРАДИТЕЉСТВУ...

Затим је и крунисање Александра III 15. маја 1883. било осмишљено у руском традиционалном духу. У оквиру прославе свечано је отворен Историјски музеј и освећен је дуго грађени Храм Христа Спаситеља у Москви чије се форме ослањају на средњовековне узоре. Чак су и јеловници за бројне пријеме и свечане обеде били украшени илустрацијама старинских руских пријема према реконструкцијама у духу сецесије тада поштованог сликара Виктора Михајловича Васњецова (1848–1926) (Чакировъ 1971: 208–265; *Торжественный обед по случаю коронации Александра III Романова*; Коронационные, исторические и цветные балы).

У атмосфери јачања интереса за руску „препетровску“ епоху организовано је крунисање Николаја II маја 1896, а тако је осмишљено и обележавање 290 година владавине династије Романов фебруара 1903. у Зимском дворцу у Петрограду, на коме ће све званице бити одевене као дворјани цара Алексеја Михајловича Романова, владарског узора младог Николаја из 17. века. Иако разонода, тај бал је био и снажна идеолошка порука у сусрет обележавању тристоте годишњице династије. Сложене костиме осмишљавали су историчари, стручњаци за „препетровску“ епоху, дизајнирали су их уметници, нпр. Сергеј Сергејевич Соломко (1867–1928), а коришћени су аутентични накит и предмети примењене уметности из епохе. Све се надовезивало на сложене дворске ритуале, истраживале су се историјске збирке. Костими су шивени у радионицама Царских позоришта. Костим цара је сашио И. И. Кафи (Чакировъ 1971; Yermilova 2002: 170; Сванидзе 2008; *Костюмированный бал 1903 года — самый известный маскарад последнего императора России*) видети илустрацију 1.

У време нешто пре крунисања последњег руског цара, 1895–1896. (Чакировъ 1971: 265–421) српска држава, уз ангажовање и Српске краљевске академије, од већ прослављеног сликара Паје Јовановића (1859–1957) за светску изложбу у Паризу 1900. као политички манифест и потврду за своје претензије за ширење ка југу, поручује монументалну историјску композицију *Крунисање Стефана Душана у Скопљу за цара Србаљ, Грка, Бугара и Арбанаса 14. априла 1346. године, по старом календару, на Ускрс, у Скопљу*. За тај пројекат уметник је морао много истраживати на терену, читати историјске изворе, обратити се за помоћ Стојану Новковићу, у оно доба једном од најцењенијих српских историчара, нпр. ради израде костима према властелинској одећи на фрескама, које је за моделе који су позирали за слику шио костимер бечке Опере, Блашкер (Кусовац 1979: 35; Макуљевић 2006: 85; Марковић 2009: 36; Тимотијевић 2009: 132; Кусовац 2010: 153–161).

У Српској краљевској академији много пажње се посвећује истраживању „старина“. Уз Драгишу Милутиновића, крајем 19. и почетком 20. века, у тој области активни су Љубомир Стојановић, Владимир Р. Петковић, Андра Стевановић, Пера Ј. Поповић, а од млађих Жарко Татић, Ђурђе Бошковић, Лазар Мирковић и др. (Межински Миловановић 2011: 23, 26). Управо један од најистакнутијих истраживача „старина“ још у Српском ученом друштву, Михаило Валтровић (1839–1915), око 1902. према узорима на средњовековним фрескама осмишљава костим за официјелне прилике за српску краљицу Драгу Обреновић (видети илустрацију 2), која је још као дворска дама краљице Наталије (1892–1897) боравила на

руском двору и тамо била у прилици да упозна руску „дворску моду“. За разлику од Романова који су костимима из националне прошлости прослављали континитет своје власти, омражена и критикована Драга је, тражећи да се дворске даме облаче у средњовековне костиме, покушавала да потврди свој легитимитет и ојача своју позицију „српске краљице“ после странкиња на српском престолу (Васић 2012: 37; Митровић 2012: 45, 46).

Ускоро, године 1904. за крунисање краља Петра Карађорђевића, у време када се по руским узорима мењала српска војна униформа, а и сам чин крунисања, приступило се сличном процесу „ре/конструкције“ српских владарских регалија, на чему је поново био ангажован директор Народног музеја Михаило Валтровић (Васић 2012: 31, 32). Свечана крунидбена поворка била је допуњена костимираним ликовима српске средњовековне властеле, од цара Душана до краљевића Марка, и учесницима који су носили српске војне униформе од средњовековних до савремених (Љубић 1940).

И после крунисања српског краља, у периоду између два рата, када у нашу средину долазе руски емигранти, настављена је пракса организовања поворки маскираних у униформи српске средњовековне властеле и витезова најчешће на покладе, али и приликом разних прослава („Слава Гвозденог пука кнеза Михаила у Горњем граду“; „Бела недеља у Нишу. Поворка косовских јунака“; „Сутра ће се код ‘Петрограда’ одржати косовска вечера цара Лазара и распорити стомак цару Мурату, Прва сезона забава друштва ‘Традиције’“).

У периоду после Октобарске револуције и грађанског рата у Русији, када се у српској средини нашао велики број руских избеглица, а међу њима и ликовних уметника, значајни аутори били су двору цара Николаја II блиски архитекта Николај Петровић Краснов (1864–1939), који је за последња два руска цара и њихове рођаке пројектовао дворца у Ливадији на Јалти и друге летњиковце на Криму и инжењер грађевинац Сергеј Николајевич Смирнов (1877–1958) административно лице у служби великог кнеза Константина Константиновича Романова и његовог најстаријег сина Јована. Ангажовани за краља Александра Карађорђевића, на двору нове јужнословенске државе и за Српску православну цркву Краснов и Смирнов били су у прилици да значајније утичу на културну климу и одређене токове у ликовној уметности.

Смирнов, археолог, историчар уметности, истраживач старина, уметник, колекционар, нумизматичар, културни посленик, управник великокнежевског имања у Павловску и дворски библиотекар за време његових последњих власника, Јована Константиновича и Јелене Карађорђевић, кћери краља Петра, пре револуције био је ангажован на бројним уметничким пројектима значајним за двор Романова (Смирнов 2016; Кузьмичева 2016: 32–57; Гойкович; *Жизнедеятельность С. Н. Смирнова в России /1877–1918 гг./*). У другој половини прве деценије 20. века учествовао је у научним експедицијама које су обилазиле и снимале руске средњовековне црквене, али и профане споменике, детаље ентеријера, израђивале копије фресака, прикупљале предмете примењене уметности, црквене утвари, иконе итд. (Смирнов 2016: 259; Гойкович; Глушков).

Тако стечена искуства Смирнов је примењивао на објектима на којима је

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ
И ГРАДИТЕЉСТВУ...

радио за припаднике великокнежевске породице Константина Константиновича на имању у Стрелњи и Осташеву, црквама за сестру Константина Константиновича – грчку краљицу Олгу Константиновну (Романов) у Солуну и Атини и покретној цркви у Павловску (Кузьмичева 2016: 45; *Жизнедеятельность С. Н. Смирнова в России /1877–1918 гг./*; Саков 2017; *Церковь Олега Брянского; Церковь Олега Брянского, Серафима Саровского и Игоря Черниговского в Осташево*).

Најзначајнији храм на чијој реализацији 1908–1913. ради Смирнов, и то као члан Комисије за изградњу цркве посвећене обележавању успомене на руске војнике и официре погинуле у Руско-јапанском рату 1905, на чијем челу су биле грчка краљица Олга Константиновна и руска царица Александра Фјодоровна је Спас-на-водама крај Неве у Петрограду. Подршку пројекту, уз царску породицу дао је и велики кнез Константин Константинович. Смирнов је овом приликом сарађивао са архитектом Маријаном Маријановичем Перетјатковичем (1872–1916) и вајаром Борисом Михаиловичем Микешиним (1873–1937) (*Храм Христа Спасителя – Церковь Спас-на-водах; Глушков; Гойкович; Жизнедеятельность С. Н. Смирнова в России /1877–1918 гг./*).

У емиграцији у коју је стигао у Краљевину СХС, помогавши принцези/кнегињи Јелени и њеној деци да побегну пред прогоном совјетске власти, после мученичке смрти кнеза Јована Константиновича и његове браће и бројних рођака из царске породице, Смирнов са Красновим, у сарадњи са српским архитектом и истраживачем старина Пером Ј. Поповићем за краља Александра ради на уређењу ентеријера маузолеја Карађорђевића на Опленцу. Концепт уређења цркве је тада измењен и планира се израда мозаика.

Као узор за опленачки храм послужио је и ентеријер надгробне цркве цара Александра II, петроградског Спаса на крви, завршене тек 1907. године, сигурно из искустава руских уметника, али и на основу сазнања самог Александра Карађорђевића, који је у време довршења петроградског храма учио у Корпусу пажева у престоници Царске Русије (Бартуловић 1931: 14; Кожина-Заборовская 1936: 12; Иљин и Борисова 1965: 268–269; Јовановић 1990: 229, 230; Живојиновић 2003: 363–367, 370). Зидови петроградског владарског маузолеја у потпуности су прекривени мозаицима, уз раскошне парапете, мобилијар и подове од мермера и полудрагог камена. Преклапања у ентеријерима Спаса на крви и Опленца су бројна, све до детаља звезданог неба – мотива декорације из маузолеја Гале Плациде у Равени (Јовановић 1990: 103). Осим што обе цркве имају фунерални карактер везан за владајућу династију, обе грађевине реплицирају националну архитектуру ранијих историјских епоха.

По руском моделу, Смирнов је организовао екипу руских сликара емиграната – Ивана Петровича Дикија (1896–1990), Сергеја Ивановича Образкова (?–1971), барона Николаја Богдановича фон Мејендорфа (1888–1969), Владимира Јаковљевича Преодојевича (?–?), Виктора Николајевича Шевцова (?–?), Матфеја Едмундовича фон Рејтлингера (1897–1983), Евгенија В. Варун-Секрета (1896–?), фотографа Бориса Ивашенц(ов)а, који су у новој домовини обилазили српске средњовековне црквене споменике прикупљајући материјал за израду мозаика у опленачкој цркви.

У оставини Пере Ј. Поповића (1873–1945) у Музеју Српске православне цркве

у Београду, уз бројне копије фресака које је вероватно управо опленачка екипа припремила за израду мозаика владарског маузолеја (Поповић 2007: 511, 512, 514, 515), налазимо и цртеже руских средњовековних цркава с руским натписима; није искључено да се ради о материјалу Сергеја Смирнова (Музеј Српске православне цркве, Оставина Пере Ј. Поповића, инв. бр. 8111, 8112, 8113, 8120) видети илустрацију 3.

Смирнов у Србији наставља и своју археолошку делатност, постаје покровитељ Руског археолошког друштва Краљевине Србије (под покровитељством принцезе Јелене). А на двору краља Александра Карађорђевића, као раније у Павловску, продужио је и своју активност библиотекара.

Много је сличности у процесима градње, израде и опремања Спаса-на-водама у Патрограду и ентеријера цркве Светог Ђорђа на Опленцу. У Спасу-на-водама Михаил Михайлович Адамович (1884–1947) живопис доњег Храма Светог Николе ради према фрескама старих ростовско-суздањских цркава, а на Опленцу се мозаици израђују према скицама српског средњовековног живописа (Кузьмичева 2016: 45, 51, 52; Глушков; Гойкович; *Жизнедеятельность С. Н. Смирнова в России /1877–1918 гг./*).

Према нацртима Николаја Александровича Брунија (1856–1935) и Виктора Васњецова за горњу цркву петроградског Спаса-на-водама, посвећену Христовој молитви на Маслиновој гори, четири мозаичка паноа од смалте слагала је немачка фирма Пул и Вагнер. Сигурно није случајно што је по доласку на чело опленачке екипе Сергеја Смирнова, уметника, али и пословног човека – власника акција везаних за производњу стакла у Русији (Смирнов 2016: 6, 292–293), за украс зидова маузолеја Карађорђевића одабран мозаик, а реализација паноа поверена управо фирми Пул и Вагнер.

Током експедиција на терену Смирнов је у Русији прикупљао бројне уметничке предмете. Неке од оригиналних икона и царске двери из старијих цркава даривао је Спасу-на-водама. Касније, када је Смирнов са Красновим радио на уређењу ентеријера придворне капеле Светог Андреја на Дедињу, румунска краљица Марија и њена кћи Марија, супруга Александра Карађорђевића, за дедињску цркву у Цариграду купују антикварни старински иконостас на који је монтирано неколико аутентичних древних икона. Архитектура Спаса-на-водама следила је своје руске средњовековне узор (ростовске и владимиристо-суздањске цркве Покрова на Нерли и Успенске цркве Светог Димитрија у Владимиру). Одјек тих руских искустава видимо и у архитектури капеле Светог Андреја чије пропорције понављају средњовековне форме Андрејаша у Македонији, односно Краљеве цркве у Студеници (Бабац и Борић 2012: 75, 76, 169, 237, 263, 269; Ацовић 2017: 207–209).

Руска сецесија /Art Nouveau/, руски *стиљ модерн*, која се развијала у уметничким кружоцима на имањима Мамонтових у Абрамцеву и кнегиње М. К. Тенишеве у Талашкину као резултат истраживања средњовековних византијских и словенских корена руске културе, али и фолклора, народне уметности и заната, оснивањем Друштва препорода уметничке Русије /Общество возрождения художественной Руси (1915) достигла је свој особени израз, али и већи значај

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ
И ГРАДИТЕЉСТВУ...

за државу у време обележавања три века континуитета династије Романов 1913. У том кругу било је активно готово 300 људи – већ поменути велики кнез Константин Константинович, његова сестра Олга, његови синови, али и кћи Великог кнеза – Татјана Константиновна (удата Багратион Мухрански), истакнути дворски чиновници – кнез А. А. Ширински-Шихматов, главни организатор послова Друштва штабни официр пуковник Д. Н. Ломан, М. М. Пуришкевич, И. Л. и М. И. Горемикини; свештена лица; архитекте С. С. Кричински, В. А. Покровски, А. В. Померанцев, А. А. Парланда, В. Ф. Свињин, А. В. Шчусев; сликари – В. Васњецов али и М. Ј. Њестеров, И. Ј. Биљибин, Н. К. Рерих, мозаичар В. А. Фролов, кнез М. С. Путјатина, (касније емигрант у Паризу и аутор иконостаса руске цркве Свете Тројице у Београду), иконописац Н. С. Јемелјанов, фотограф С. М. Прокудин-Горски; научници – П. П. Покришкин, А. В. Прахов, Н. В. Покровски, Н. П. Лихачев, Д. В. Ајналов, колекционари Морозови и многи други (Иљин и Борисова 1965: 257–301; *Возвращение к русскому стилю в XIX веке; Воссоздание образа Святой Руси; Общество возрождения художественной Руси; Ратная палата; Фёдоровский городок*).

У Царском селу, у близини Александровског дворца, 1909–1913. према моделу Благовештенске саборне цркве у московском царском Кремљу гради се Саборна црква посвећена Фјодоровској Мајци Божјој, покровитељки Рјуриковича, па Романова (Майорова и Соколов 2017). У то време Николај II, у склопу обележавања јубилеја три стотине година династије Романов, обилази бројне древне цркве и доноси одлуку да се и нова пуковска црква иконе Богородице Фјодоровске, истовремено и место молитве царске породице, ослика у духу руског средњовековног живописа. Владар лично надзире рад нарочите комисије која је обилазила средњовековне цркве, копирала и фотографисала фреске за тај пројекат (Чакировъ 1971: 455; *Возвращение к русскому стилю в XIX веке; Воссоздание образа Святой Руси; Феодоровская икона Божией Матери; Феодоровский собор [Пушкин]; Феодоровская икона Божией Матери*).

На исти начин је касније, у емиграцији, радила опленачка, односно дворска екипа руских сликара у организацији инжењера Смирнова, а под владарским надзором краља Александра.

У духу обележавања јубилеја Романова 1913, на иконостасу Фјодоровске цареве саборне цркве били су приказани велики кнежеви Рјуриковичи и Романови са својим свецима покровитељима. Исти концепт ће следити краљ Александар, одлучивши, према неким изворима управо под утицајем емигранта Смирнова, који је сигурно познавао придворну праксу Романова, да на зидовима Опленца прикаже све српске средњовековне владаре и да тој лози придружи и свог преминулог оца, краља Петра.

Уметничке тенденције Друштва препорода уметничке Русије одразиле су се и у Фјодоровском, руском градићу грађеном од 1913. уз Цркву Богородице Фјодоровске, такође под покровитељством цара Николаја и руководством Комитета за градњу зграда и кућа при Фјодоровској цркви у коме делују опет сликар В. М. Васњецов, научник П. П. Покришкин и други. Архитекта Степан Самојлович Кричински (1874–1923) по моделу старог руског утврђеног града ради скице за

насеље с неколико капија и зидинама са шест кула и руководи изградњом Трпезаријске палате за црквене скупове, Белокамене, Ружичасте и Жуте палате и Ружичасте куле са становима за свештенике, ђаконе, ниже црквене чинове и чиновнике. Сложени комплекс обухвата и помоћне зграде, бање/купаонице, перioniце и низ других објеката. Изван зидина подигнуте су Ратна/Војна палата – Дом официра замишљена као војни музеј и царска железничка станица у Царском селу. Тако је, уз царску резиденцију у близини северне европејске руске престонице, настао прави музеј руске средњовековне културе и уметности (Борисов и сар. 1980: 359, 360).

Као узори за опремање ентеријера и осликавање зидова комплекса, углавном под руководством В. М. Васњецова (видети илустрацију 4) и Георгија Павловича Пашкова (1886–1925) са екипом (видети илустрацију 5), послужиле су палате бојара Романових у Москви, Грановита палата, Теремни дворац московског Кремља и бројне зидине и палате руских средњовековних градова. Намештај, предмети примењене уметности и украси за Фјодоровски градић израђују се према музејским експонатима „из епохе“, ентеријери су опремани и бројним оригиналним средњовековним предметима (Рогозина 2004; *Воссоздание образа Святой Руси; Ратная палата; Фёдоровский городок; Феодоровская икона Божией Матери*).

Тако су раскошни балски костими с прославе 290 година владавине Романова, на јубиларној 300. годишњици династије у Фјодоровском, руском градићу добили адекватну сценографију. И у новом контексту царски маскенбал с почетка века није више само подсећање на изворе националне државе, него је и путоказ за даља трагања у свим сферама културног живота, па тако и на пољу ликовне уметности.

И профани пројекат Руског градића имао је одјека у емигрантском периоду у делатности руске дворске/опленачке екипе уметника. Као паралелу активностима Смирнова и Краснова у области сакралне уметности (Опленац, дедињска дворска капела и радови опленачке групе уметника руских емиграната у црквама широм Србије) (Межински Миловановић 2020: 137–154), сагледавамо украшавање и опремање профаног простора краљеве виле/Двора на Дедињу који се гради током четврте деценије. Под руководством Краснова и Смирнова део опленачке екипе (Николај Мејендорф, Борис Образков и Иван Дикиј) у сутерену Двора осликава централни салон, плави салон за пушење, вински подрум и биоскопску салу (Шкаламера 1983: 121, 122; Бабац и Борић 2012: 75), видети илустрацију 6. Чест мотив сликане декорације Фјодоровског градића – хералдичке симболе срећемо и у дедињском централном салону (уклоњено у време комунизма). У смислу садржаја, али и у погледу уметничког израза, осим паралела у сложеним флоралним декорацијама, фигуралне композиције Фјодоровског градића у очигледном су дијалогу са живописом дедињског винског подрума где је насликан низ сцена из народне песме *Женидба Душанова*, видети илустрацију 7. Искуство декорације профаних просторија у духу средњег века, које су донели уметници емигранти око Сергеја Смирнова, било је адекватно решење приликом уређења простора који је за себе и своју породицу као краљеву вилу на Дедињу наручио Александар Карађорђевић. Како се

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВеноМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ
И ГРАДИТЕЉСТВУ...

у нашој средини готово уопште нису сачували профани средњовековни ентеријери, било је логично посезање за постојећим руским узорима заснованим на заједничким византијским изворима, допуњеним решењима која је крајем 19. века у свом дворцу Котрочени у Букурешту, „по истој моди“ историзма и ар нувоа, креирала румунска владарска породица, у простору у коме је живела будућа југословенска краљица Марија.

Посматрана у широј визури, до сада тумачене као буквални „цитати“ московских кремаљских ентеријера, декорације дедињских сутерена у контексту размотрених династичких веза и уметничких додира добијају потпунији смисао и дубљи значај.

За разлику од дворске опленачке екипе, која је, према руском моделу, за свој рад у бројним српским црквама припремала скице и фотографије с терена у Србији, руски емигрант Андреј Васиљевич Бишченко (1886–1985), који је са својом екипом сарадника такође живописао велики број храмова широм земље, Српској православној цркви понудио је другачије решење осликавања зидова. Он је следио модел Двору Романова блиског Виктора Васњецова – аутора који је у Русији стекао велику славу црквеног сликара (Бахревский 1989: 277, 302, 303, 366). Уместо на средњовековне моделе, Бишченко се у свом раду ослањао на готова решења из Саборне цркве Светог великог кнеза Владимира у Кијеву, подигнуте у част прихватања хришћанства у Русији коју је 1885–1896, са сарадницима – Михаилом Васиљевичем Њестеровим (1862–1942), Вилхелмом Александровичем Котарбинским (1849–1922), Павелом Александровичем Сведомским (1849–1904) и другима, осликавао В. Васњецов (Коваленская 1965: 109–112; Бахревский 1985: 302; Маркович 2008: 78; Марковић 2012: 141; Киселева).

Васњецов је утемељио особен ток црквене ликовне уметности руског *стила модерн* управо у Владимирској саборној цркви, како у погледу стила, тако и у новим особеним иконографским решењима доминантне стојеће фигуре Богородице са Христом у рукама на златном фону апсиде, престоних икона Христа, а посебно Богородице са Христом на престолу која су као нови канон понављани у Русији пре октобарског преврата. Касније ликовни уметници руски емигранти и на западу раде реплике тих икона.

У Србији се иконографски типови Васњецова јављају већ почетком 20. века у Цркви Свете Тројице у Адровцу, на пример, али их је живопис и иконопис Бишченка и његових сарадника између два светска рата и непосредно после Другог светског рата умножио широм земље.

Као петроградски, али и кијевски ђак, Бишченко је сигурно познавао оригинално дело Васњецова у кијевском Светом Владимиру. Висок степен подударности радова Бишченка за цркве у Краљевини СХС/Југославији са оригиналима Васњецова и конкретни „цитати“ и преузимања руског модела у „емигрантским“ решењима наводе на закључак да је Бишченко морао располагати нацртима или бројним детаљним снимцима живописа и иконописа кијевске Владимирске цркве, врло вероватно албумом с репродукцијама живописа и иконописа кијевске Владимирске саборне цркве, какву је, на пример 1905. публиковао С. В. Куљженко у Кијеву.

До сада само узгред помињана сличност радова Бишченка и Васњецова (Марковић 1995: 82, 83; Миљановић 1998: 154, 156; Марковић 2001; Марковић 2005) није детаљније разматрана, па се тако често као аутентична Бишченкова решења у српским црквама, заправо анализирају кијевске композиције Васњецова, Сведомског, Котарбинског.

Бишченко је следио кијевско иконографско решење Васњецова (видети илустрацију 8) за престоње иконе Христа и Богородице са Христом већ у једном од својих најранијих радова – на иконостасу Саборне цркве Успења у Крагујевцу из 1926–1927. године, а варијанте тих решења срећемо још и 1939. када Бишченко, или неко од његових сарадника или ученика, ради престоње иконе у Цркви Свете Марије Магдалене у Белом Потоку, видети илустрацију 9, 1–2.

И касније у живопису Цркве Свете Тројице у Лесковцу Бишченко 1928–1931. следи решења Васњецова. У црквеном летопису је забележено да је од Бишченка тражено да цркву ослика у стилу радова Виктора Васњецова (Р 1931; „Свечано освећење нове цркве у Лесковцу“; Марковић 1995; Маркович 2008: 79), али чини се логичним да је сам аутор предложио да настави да ради у стилу Васњецова, чијим је сликарским материјалом располагао, а што се већ показало успешним.

Једна од најсложенијих целина црквеног сликарства коју је Бишченко реализовао у емиграцији у нашој средини је обиман живопис Цркве Светих Петра и Павла у Шапцу из 1931. (Марковић 2001; Марковић 2012: 142). Јасно се прати како Бишченко дословно преузима решење Васњецова из Кијева у стојећој Богородица са Христом Младенцем раширених руку у олтару, насликаној према Васњецовљевој супрузи и сину (видети илустрацију 10), у Богу Сину на своду, у *Страшном суду* и сцени из раја с Адамом и Евом (видети илустрације 11 и 12). С друге стране, приликом израде других сцена Стварања света Бишченко се ослања и на решења В. Котарбинског и П. Сведомског из Владимирске цркве у Кијеву, видети илустрације 13 и 14. Осим у Русији популарним владимирским узорима, Бишченко се у монументалном шабачком сликарском комплексу за лик Триипостасног Бога Оца инспирисао и у Русији познатим решењем Алексеја Тарасовича Маркова (1802–1878) из централне куполе једне од најпоштованијих руских цркава, Храма Христа Спаситеља у Москви из седме деценије 19. века (Брусилоски; *Графика стен. Эскизы монументальных росписей XIX – начала XX век*). У години у којој је Бишченко сликао шабачког Бога Оца, комунистичке власти су срушиле московску Цркву Светог Спаса иначе један од првих објеката у којем се тежило повратку националном стилу.

Сажето Васњецовљево кијеваско *Распеће* Бишченко слика у шабачкој цркви, а касније његову варијанту примењује и у Цркви Светог Ђорђа у Смедереву (1936–1937) где ради с једним опленачким мајстором, Николајем Мејендорфом („Обновљена смедеревска црква биће ускоро и освећена“; Ђорђевић 1936; Марковић 2005: 139; Маркович 2008: 78; Марковић 2012: 147; Киселева).

Васњецовљевог кијевског Христа Пантократора Бишченко реплицира на пример, у цркви у Врбовцу 1936–1939. (Марковић 2012: 154–162) и 1937. у београдској Вазнесенској цркви за чије живописање га је препоручио његов познаник

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ И ГРАДИТЕЉСТВУ...

Урош Предић (1857–1853) (Колунџић 1971: 387; Марковић 2005: 139; Јовановић 2006: 66; *Вазнесењска црква*).

У живопису позније емигрантске фазе Бишченко у Цркви Ружици на Калемегдану 1938. „цитира“ Васњецовљева решења ликовна руских светитеља – Светог Владимира и Светог Александра Невског (из иконостаса) и митрополита све Русије Светог Алексеја из живописа Владимирске цркве у Кијеву, али их комбинује са српским светитељима за које моделе проналази у опусу српских сликара, Уроша Предића на пример.

Из разматраних примера директних паралела у руском и српском црквеном сликарству, архитектонском украсу, опремању црквених ентеријера и у дворској уметности и протоколу, може се закључити да су ликовни уметници руски емигранти ангажовани за двор Александра Карађорђевића и Српску православну цркву у новој домовини понудили сажетак оних резултата до којих се у области црквене и дворске уметности дошло у пројектима реализованим за последње Романове и њима близак круг поручилаца.

Ликовно, али и концептуално решење Саборне цркве Фјодоровске иконе Мајке Божије и Фјодоровског, руског градића, али и храма Спаса-на-Водама, под династијом Романова обједињује наслеђе древне Русије и нуди га новим поколењима. Уметници руски емигранти тај концепт преносе на српски двор Карађорђевића где се прилагођеним ликовним језиком шаље нова идеолошка порука легитимности ширења државе, обједињења Јужних Словена, али се и отварају врата ширим словенским пројектима и новим идејама уједињења.

„Руска декорација“ сутерена Двора на Дедињу није, како се углавном до сада интерпретирало, пуки омаж земљи порекла једног од градитеља тог објекта, Виктора Викторовича Лукомског (1884–1947) (Трпковић 1985), односно аутора концепта ентеријера Краснова и Смирнова и извођача – опленачких сликара, већ је резултат деловања духовне климе на двору Романова у време прославе последњих јубилеја њихове владавине. Она има дубоког смисла у дефинисању конкретне поруке континуитета и јединства православне словенске монархије, наследнице Византије, у новој дворској средини Карађорђевића, и нових, сложених и до данас још недовољно проучених политичких и културних тенденција и нереализованих планова за будућност, настајалих у том окружењу.

Иако се делатност Андреја Бишченка и његових сарадника на осликовању бројних цркава у Србији директно иконографски и стилски ослања на опус Виктора Васњецова, а не на непосредне средњовековне националне и византијске уметничке изворе, иконопис и живопис Бишченка у нашој средини само је сегмент ширег концепта повратка средњовековним, византијским и православним основама руске, а у новој средини – српске културе, јер се уметнички израз Васњецова, једног од најзначајнијих руских уметника новог руског стила с краја 19. и почетка 20. века, темељи управо на интерпретацији средњовековних традиција.

На примерима преузимања руских модела у српској средини и дефинисању низа директних копија руских ликовних решења *стилска модерн* и симболизма у нашој ликовној уметности, уочава се шири значај транспоновања духовне климе

настале у руској култури с краја 19. и почетка 20. века у Србију. У обе средине истицан је легитимитет династије и проучавани су средњовековни, византијски, православни – Србији и Русији заједнички – корени државности, цркве и културе. У процесу прожимања руских и српских културних образаца још једна спона су опуси ликовних уметника руских емиграната у нашој средини.

ИЛУСТРАЦИЈЕ



Илустрација 1. Николај II Романов у костиму цара Алексеја Михајловича и царица Александра у костиму царице Марије Иљиничне, на дворском балу 1903.

Извор: L. Yermilova (2002) *The last tsar*, London: Sirocco, 170.

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ
 ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ
 И ГРАДИТЕЉСТВУ...



Илустрација 2. Краљица Драга Обреновић
 у средњовековном костиму, око 1902.
 Репродукција из приватне колекције.



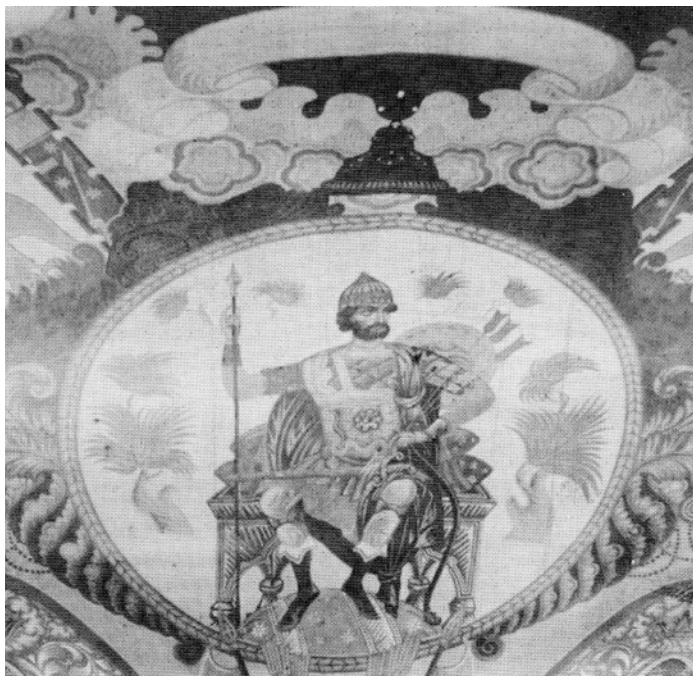
Илустрација 3. С. Н. Смирнов (?) Скице
 старије руске архитектуре, Оставина П. Ј.
 Поповића, Музеј СПЦ, Београд.



Илустрација 4. Ентеријер Трпезаријске палате у Фјодоровском / Руском градићу (снимак 1917).

Извор: *Символика росписи Трапезной палаты Русского городка,*

<http://natalya-ugliadelckina.narod.ru/index/0-7>, 11. 9. 2019.



Илустрација 5.

Г. П. Пашков с
помоћницима,
Храброст, живопис
Ратне / Војне палате,
Царско Село.

Извор: М. Рогозина,
Мария (2004)

„Альбом художников
Пашковых“. В Анна
В. Рындина (ред.)
*Русское церковное
искусство нового
времени*, Москва:
Российская академия
художеств, Научно-
исследовательский
институт теории
и истории
изобразительных
искусств, ИНДРИК
(приложение к статье)

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ И ГРАДИТЕЉСТВУ...

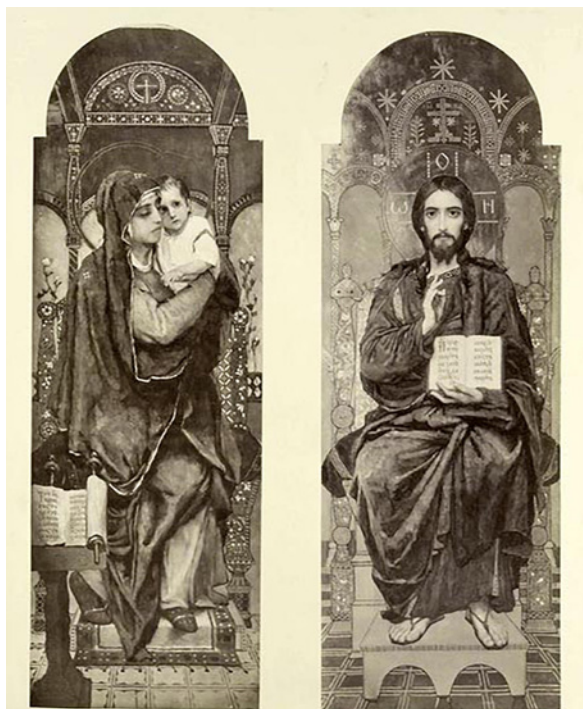


Илустрација 6. Опленачки мајстори, Живопис сутерена краљеве виле на Дедињу, 1933.
Фото: Милан Миловановић.



Илустрација 7. Н. Б. Мејендорф, *Женидба цара Душана / Стефана*, вински подрум, краљева виле на Дедињу, 1933.

Извор: В. Роровић (2011) *Применјена уметност и Београд 1918–1941*, Београд: Музеј применјене уметности, 79.



Илустрација 8. В. М. Васњецов, престоне иконе Богородице са Христом и Христа, иконостас Саборне цркве Светог Владимира у Кијеву, 1885–1896. из албума репродукција у издању С. В. Куљженка.

Извор: *Русски модерн в иконописи*, 2, <http://www.raruss.ru/russe-moderne/3984-modernist-style-russian-icons.html?start=1>, 30. 5. 2020.



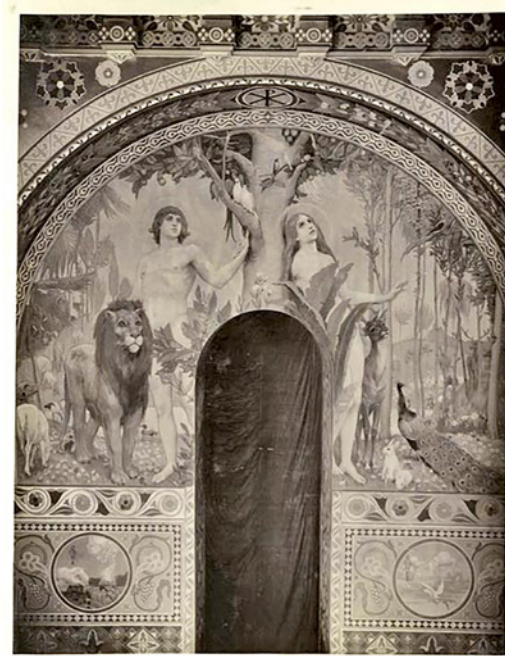
Илустрација 9. Андреј Бишченко или сарадници, престоне иконе Богородице са Христом и Христа на престолу Цркве Свете Марије Магдалине у Белом Поточу, 1939. Фото: Милан Миловановић.

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ И ГРАДИТЕЉСТВУ...



Илустрација 10. А. Бишченко, *Бојородица са Хрисџом*, олтар Цркве Светих Петра и Павла, Шабац, 1931.
Фото: Милан Миловановић.



Илустрација 11. В. М. Васњецов, *Адам и Ева у рају*, Саборна црква Светог Владимира у Кијеву, 1885–1896. из албума репродукција у издању С. В. Куљженка.

Извор: *Руски модерн в иконописи, 2*,
<http://www.raruss.ru/russe-moderne/3984-modernist-style-russian-icons.html?start=1>,
30. 5. 2020



Илустрација 12. А. Бишченко, *Адам и Ева у рају*, Црква Светих Петра и Павла, Шабац, 1931.
Фото: Милан Миловановић.



Илустрација 13. *Сиварање свеџа*, Саборна црква Светог Владимира у Кијеву,
1885–1896. из албума репродукција у издању С. В. Куљженка.

Извор: *Русски модерн в иконописи*, 2, <http://www.raruss.ru/russe-moderne/3984-modernist-style-russian-icons.html?start=1>, 30. 5. 2020.

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ
ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ
И ГРАДИТЕЉСТВУ...



Илустрација 14. А. Бишченко, *Четврти дан стварања свећа*,
Црква Светих Петра и Павла, Шабац, 1931.
Фото: Милан Миловановић.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Acović, Dragomir (2017) *Nikolaj Krasnov. Album sećanja*, Beograd: Heraldčki klub. / Ацовић, Драгомир (2017) *Николај Краснов. Албум сећања*, Београд: Хералдички клуб.
- Anon. (1928) „Bela nedelja u Nišu. Povorka kosovskih junaka“, *Politika* (28. 2. 1928): 9. / Anon. (1928) „Бела недеља у Нишу. Поворка косовских јунака“, *Политика* (28. 2. 1928): 9, <http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/novine/politika/1928/02/28#page/8/mode/1up>, 30. 5. 2019.
- Anon. (s. a.) *Feodorovskaia ikona Bozhiei Materi*. / Anon. (s. a.) *Феодоровская икона Божией Матери*, http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0_%D0%91%D0%BE%D0%B6%D0%B8%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8, 15. 10. 2013.
- Anon. (s. a.) *Feodorovskii sobor (Pushkin)*. / Anon. (s. a.) *Феодоровский собор (Пушкин)*, http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_%28%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD%29, 15. 10. 2013.
- Anon. (s. a.) *Fiodorovskii gorodok*. / Anon. (s. a.) *Фёдоровский городок*, http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%BA_%28%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD%29, 15. 10. 2013.
- Anon. (s. a.) *Grafika sten. Eskizy monumental'nyh rospisei XIX – nachala XX vek*. / Anon. (s. a.) *Графика стен. Эскизы монументальных росписей XIX – начала XX век*, <http://cultobzor.ru/2016/12/grafika-sten-gtg/05-3520/>, 23. 9. 2018.
- Anon. (2008) *Khram Khrista Spasitelia – Tserkov' Spas-na-vodakh*. / Anon. (2008) *Храм Христа Спасителя – Церковь Спас-на-водах*, <http://www.citywalls.ru/house1416.html?s=78s3qqrstrtdt8l9jph7jbm7>, 14. 6. 2018.
- Anon. (s. a.) *Koronatsionnye, istoricheskie i tsvetnye baly*. / Anon. (s. a.) *Коронационные, исторические и цветные балы*, https://www.e-reading.club/chapter.php/1053139/48/Zimin_-_Vzroslyu_mir_imperatorskih_rezidenciy._Vtoraya_chetvert_XIX_-_nachalo_XX_veka.html, 23. 9. 2018.
- Anon. (s. a.) *Kostiumirovanniy bal 1903 goda – samyi izvestnyi maskarad poslednego imperatora Rossii*. / Anon. (s. a.) *Костюмированный бал 1903 года – самый известный маскарад последнего императора России*, <https://bigpicture.ru/?p=885370>, 23. 9. 2018.
- Anon. (1937) „Обновљена smederevska crkva biće uskoro i osvećena“, *Pravda* (23. 2. 1937): 16. / Anon. (1937) „Обновљена смедеревска црква биће ускоро и освећена“, *Правда* (23. 2. 1937): 16, <https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/novine/pravda/1937/02/23#page/15/mode/1up>, 20. 5. 2020.
- Anon. (s. a.) *Obshchestvo vrozozhdeniia khudozhestvennoi Rusi*. / Anon. (s. a.) *Общество возрождения художественной Руси*, <http://natalya-ugliadelckina.narod.ru/index/0-11>, 27. 9. 2014.
- Anon. (s. a.) *Ratnaia palata*. / Anon. (s. a.) *Ратная палата*, http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%B0, 15. 10. 2013.
- Anon. (1931) „Svečano osvećenje nove crkve u Leskovcu“, *Ilustrovano vreme* (3. 10. 1931): 40. / Anon. (1931) „Свечано освећење нове цркве у Лесковцу“, *Илустровано време* (3. 10. 1931): 40.

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ
И ГРАДИТЕЉСТВУ...

- Anon. (1926) „Slava Gvozdenog puka kneza Mihaila u Gornjem Gradu“, *Vreme* (20. 4. 1926): 5. / Anon. (1926) „Слава Гвозденог пука кнеза Михаила у Горњем граду“, *Време* (20. 4. 1926): 5, <http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/novine/vreme/1926/04/20#page/4/mode/1up>, 30. 5. 2019.
- Anon. (1929) „Sutra će se kod ‘Petrograda’ održati kosovska večera cara Lazara i raspорити stomak caru Muratu, Prva sezona zabava društva ‘Tradicije’“, *Vreme* (2. 11. 1929): 6. / Anon. (1929) „Сутра ће се код ‘Петрограда’ одржати косовска вечера цара Лазара и распорити стомак цару Мурату, Прва сезона забава друштва ‘Традиције’“, *Време* (2. 11. 1929): 6. http://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00043_19291102|page:6|query:%D0%BE%D0%B4%D1%80%D0%B6%D0%B0%D1%82%D0%B8%20%D0%BA%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%20%D1%86%D0%B0%D1%80%D0%B0%20%D0%BB%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%B0%20%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B8%20%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BA%20%D1%86%D0%B0%D1%80%D1%83%20%D0%BC%D1%83%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%20%D0%B2%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%B0, 30. 5. 2019.
- Anon. (2013) *Torzhestvennyi obed po sluchaiu koronatsii Aleksandra III Romanova*. / Anon. (2013) *Торжественный обед по случаю коронации Александра III Романова*, <https://www.liveinternet.ru/users/otatuana/post297435122/>, 7. 10. 2018.
- Anon. (s. a.) *Vaznesenjska crkva*. / Anon. (s. a.) *Вазнесењска црква*, <http://www.vaznesenjskacrkva.rs/2014-08-01-17-40-9/2014-08-05-18-06-60/%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%BC.html>, 17. 3. 2018.
- Anon. (s. a.) *Vossozdanie obraza Sviatoi Rusi*. / Anon. (s. a.) *Воссоздание образа Святой Руси*, <http://natalya-ugliadelckina.narod.ru/index/0-6>, 10. 9. 2014.
- Anon (s. a.) *Vozvrashchenie k russkomu stiliiu v XIX veke*. / Anon. (s. a.) *Возвращение к русскому стилю в XIX веке*. <http://natalya-ugliadelckina.narod.ru/index/0-4>, 10. 9. 2014.
- Anon. (s. a.) *Zhiznedeiatel'nost' S. N. Smirnova v Rossii (1877–1918 gg.)*. / Anon. (s. a.) *Жизнедеятельность С. Н. Смирнова в России (1877–1918 гг.)*, <http://korenev.org/index.php/ru/2011-04-07-13-55-37/2011-04-07-14-16-28/148-takaya-vot-vypala-ipostas-smirnovu>, 27. 7. 2018.
- Babac, Dušan M. i Borić, Tijana (2012) *Dvorski kompleks na Dedinju*, Beograd: Zavod za udžbenike. / Бабац, Душан М. и Борић, Тијана (2012) *Дворски комплекс на Дединју*, Београд: Завод за уџбенике.
- Bakhrevskii, Vladislav (1989) *Viktor Vasnetsov*, Moskva: Molodaia gvardiia. / Бахревский Владислав (1989) *Виктор Васнецов*, Москва: Молодая гвардия.
- Bartulović, Niko (ur.) (1931) *Spomen knjiga deset godina vladavine Njegovog veličanstva Kralja Aleksandra I, 1921–1931*, Beograd: Uprava „Spomen knjige 10 godina Nj. V. Kralja Aleksandra I“. / Бартуловић, Нико (ур.) (1931) *Спомен књига десет година владавине Њејвојој величансјтва Краља Александра I, 1921–1931*, Београд: Управа „Спомен књиге 10 година Њ. В. Краља Александра I“.
- Borisov, E. A. i sar. (1980) „Arkhitektura i arkhitekturnaia zhizn“. In A. D. Alekseev i sar. (ed.) *Russkaia khudozhestvennaia kul'tura kontsa XIX – nachala XX veka (1908–1917). Izobrazitel'noe iskusstvo, arkhitektura, dekorativno-prikladnoe iskusstvo*, kniga chetvertaia, Moskva: Izdatel'stvo „Nauka“, 297–364. / Борисов, Е. А. и сар. (1980) „Архитектура и архитектурная жизнь“. В А. Д. Алексеев и сар. (ред.) *Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Изобразительное искусство, архитектура, декоративно-прикладное искусство*, книга четвертая, Москва: Издательство „Наука“, 297–364.

- Brusilovskii, Nikita (s. a.) *Khram Khrista Spasitelia*. / Брусиловский, Никита (s. a.) *Храм Христа Спасителя*, <https://um.mos.ru/houses/khram-khrista-spasitelya-volhonka/>, 14. 6. 2018.
- Chakirov, Nikita (ed.) (1971) *Tsarskaia koronatsii na Rusi. Iz" istorii Derzhavy Rossiiskoi XVI–XX vv.*, Iaponia: Komitet Russkoi Pravoslavnoi Molodezhi Zagranitse. / Чакиров, Никита (ред.) (1971) *Царскія коронаціи на Руси. Изъ исторіи Державы Россійской XVI–XX вв.*, Япония: Комитет Русской Православной Молодежи Заграницей.
- Dorđević, D. (1936) „Preko 1,600.000 dinara utrošeno je na obnovu crkve u Smederevu i izradu umetničkog živopisa“, *Vreme* (13. 12. 1936): 8. / Ђорђевић, Д. (1936) „Преко 1,600.000 динара утрошено је на обнову цркве у Смедереву и израду уметничког живописа“, *Vreme* (13. 12. 1936): 8.
- Glushkov, V. V. (s. a.) *K 100-letiiu so dnaia zaversheniia stroitel'stva i osviashcheniia morskogo khrama Spasana-Vodakh*. / Глушков, В. В. (s. a.) *К 100-летию со дня завершения строительства и освящения морского храма Спаса-на-Водах*, <http://genrogge.ru/glushkov/glushkov-vv-05.htm>, 8. 11. 2015.
- Goikovitch, Ranko (s. a.) „Sergei Nikolaevich Smirnov“. In Olga Simonova i Pavel Tikhomirov (eds.) *Znamenitye russkie v Serbskoj istorii*. / Гойкович, Ранко (s. a.) „Сергей Николаевич Смирнов“. В Олга Симонова и Павел Тихомиров (ред.) *Знаменитые русские в Сербской истории*, http://ruskline.ru/analitika/2017/07/12/sergej_nikolaevich_smirnov/, 27. 7. 2018.
- П'ин, М. А. и Борисова, Е. А. (1965) „Архитектура“. In I. E. Grabar', S. Kamenov i V. N. Lazarev (eds.) *Istoria russkogo iskusstva*, том II, книга вторая, Москва: Izdatel'stvo „Nauka“, 257–301. / Ильин, М. А. и Борисова, Е. А. (1965) „Архитектура“. В И. Э. Грабарь, В. С. Каменов и В. Н. Лазарев (ред.) *История русского искусства*, том II, книга вторая, Москва: Издательство „Наука“, 257–301.
- Jovanović, Miodrag (1990) *Oplenas. Hram svetog Đorđa i Mauzolej Karađorđevića*, Topola: Zadužbina kralja Petra I. / Јовановић, Миодраг (1990) *Ойленац. Храм светиој Ђорђа и Маузолеј Карађорђевића*, Топола: Задужбина краља Петра I.
- Jovanović, Miodrag (2006) „Jedan prilog poznavanju vredosti nove crkve u Smederevu“, *Smederevski zbornik* 1: 63–70. / Јовановић, Миодраг (2006) „Један прилог познавању вредности нове цркве у Смедереву“, *Смедеревски зборник* 1: 63–70.
- Kiseleva, Genrietta (2011) *Neizvestnyi Viktor Vasnetsov*. / Киселева, Генриетта (2011) *Неизвестный Виктор Васнецов*, http://www.logoslovo.ru/forum_std/all/section_0/topic_1982/, 22. 9. 2018.
- Kovalenskaia, N. N. (1965) „V. M. Vasnetsov“. In I. E. Grabar', V. S. Kamenov i V. N. Lazarev (eds.) *Istoria russkogo iskusstva*, том II, книга вторая, Москва: Izdatel'stvo „Nauka“, 93–118. / Коваленская, Н. Н. (1965) „В. М. Васнецов“. В И. Э. Грабарь, В. С. Каменов и В. Н. Лазарев (ред.) *История русского искусства*, том II, книга вторая, Москва: Издательство „Наука“, 93–118.
- Kolundžić, Dušan M. (1971) „Crkveno slikarstvo 1920–1970“. In Vladislav, mitropolit dabro-bosanski (ed.) *Srpska pravoslavna crkva 1920–1970. Spomenica o 50-godišnjici vaspustavljanja Srpske Patrijaršije*, Beograd: Sveti arhijerejski sinod SPC, 363–394. / Колунџић, Душан М. (1971) „Црквено сликарство 1920–1970“. У Владислав, митрополит дабро-босански (ур.) *Српска православна црква 1920–1970. Споменица о 50-годишњици васпостављања Српске Патријаршије*, Београд: Свети архијерејски синод СПЦ, 363–394.
- Kozhina-Zaborovskaia, M. (1936) *Netlennyi venok'*, Belgrad": Nacional'noe Obshchestvo russkikh' zhenshchin'. / Кожина-Заборовская, М. (1936) *Нетлнный венокъ*, Блградъ: Национальное Общество русскихъ женщинъ.
- Kuz'micheva, Liudmila Vasil'evna (2016) „Serbskaia tema v imperatorskom Dome Romanovykh v gody Pervoi mirovoi voiny“. In Konstantin Vladimirovich Nikiforov (ed.) *Vmeste v stoletii konfliktov*.

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВЕНОМ И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ И ГРАДИТЕЛСТВУ...

- Rossia i Serbia v XX veke*, Moskva: Institut slavianovedania RAN, 32–57. / Кузьмичева, Людмила Васильевна (2016) „Сербская тема в императорском Доме Романовых в годы Первой мировой войны“. В Константин Владимирович Никифоров (ред.) *Вместе в столетии конфликтов. Россия и Сербия в XX веке*, Москва: Институт славяноведения РАН, 32–57, http://inslav.ru/sites/default/files/editions/2016_vmeste_v_stoletii_konfliktov.pdf, 14. 10. 2018.
- Kusovac, Nikola (1979) *Paja Jovanović, slike velikog formata*, Beograd: Narodni muzej. / Кусовац, Никола (1979) *Паја Јовановић, слике великој формата*, Београд: Народни музеј.
- Kusovac, Nikola (2010) *Paja Jovanović*, Beograd: Muzej grada Beograda. / Кусовац, Никола (2010) *Паја Јовановић*, Београд: Музеј града Београда.
- Ljubić, V. (1940) „Jedna uspomena iz 1904 godine. Beograd za vreme krunisanja Kralja Petra I Oslobođioca. Prema opisu jednog učesnika Hrvata“, *Beogradske opštinske novine* 9 (septembar): 744–749. / Љубић, В. (1940) „Једна успомена из 1904 године. Београд за време крунисања Краља Петра I Ослобођиоца. Према опису једног учесника Хрвата“, *Београдске општинске новине* 9 (септембар): 744–749.
- Makuljević, Nenad (2006) *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku. Sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*, Beograd: Zavod za udžbenike. / Макуљевић, Ненад (2006) *Уметности и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд: Завод за уџбенике.
- Maierova, N. i Sokolov, G. (2017) „Bogomater' Feodorovskaia“. In Liudmila Zhukova (ed.) *Shedevry russkoi ikonopisi*. Moskva: Belyi gorod, 88–91. / Мајорова, Н. и Соколов, Г. (2017) „Богоматеръ Феодоровская“. В Людмила Жукова (ред.) *Шедевры русской иконописи*, Москва: Белый город, 88–91.
- Marković, Anita (2005) „Živopis Andreja Vasiljeviča Bicenka u hramu Svetog velikomučenika Georgija u Smederevu“, *Mons Aureus* 7: 137–148. / Марковић, Анита (2005) „Живопис Андреја Васильевича Биценка у храму Светог великомученика Георгија у Смедереву“, *Mons Aureus* 7: 137–148.
- Marković, Anita (2012) „Crkveno slikarstvo Andreja Bicenka u smederevskom kraju“, *Smederevski zbornik* 3: 141–167. / Марковић, Анита (2012) „Црквено сликарство Андреја Биценка у смедеревском крају“, *Смедеревски зборник* 3: 141–167, <https://mus.org.rs/wp-content/uploads/2018/02/08-A.-Markovic-Crkveno-slikarstvo-Andreja-Bicenka.pdf>, 3. 10. 2018.
- Marković, Jasna (2009) *Muzej Paje Jovanovića (1859–1957–2009)*, Beograd: Muzej grada Beograda. / Марковић, Јасна (2009) *Музеј Паје Јовановића (1859–1957–2009)*, Београд: Музеј града Београда.
- Marković, Srđan (1995) „Andrej Bicenka u Leskovcu“, *Leskovački zbornik* 35: 81–84. / Марковић, Срђан (1995) „Андреј Биценко у Лесковцу“, *Лесковачки зборник* 35: 81–84.
- Marković, Tatjana (2001) „Rad Andreja V. Bicenka u Šarcu, Oridu, Kaoni i Šabačkoј Kamenici“, *Museum*, godišnjak Narodnog muzeja u Šarcu 2: 171–181. / Марковић, Татјана (2001) „Раd Андреја В. Биценка у Шапцу, Ориду, Каони и Шабачкој Каменици“, *Museum*, годишњак Народног музеја у Шапцу 2: 171–181.
- Markovich, Srđan (2008) „Khudozhnik Andrei Bitsenko“. In Oleg Leonidovich Leinkind (ed.) *Izobrazitel'noe iskusstvo, arhitektura i iskusstvovedenie Russkogo zarubezh'ia*, Sankt Peterburg: Dmitrii Bulanin, 75–85. / Маркович, Срђан (2008) „Художник Андрей Биценко“. В Олег Леонидович Лейкинд (ред.) *Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья*, Санкт Петербург: Дмитрий Буланин, 75–85, <http://www.artzr.ru/download/1804836099/1804856792/8>, 3. 10. 2018.

- Mežinski Milovanović, Jelena (2011) „Povodom jubileja SANU 1841–2011. Društvo srpske slovesnosti, Srpsko učeno društvo, Srpska kraljevska akademija, Srpska akademija nauka, Srpska akademija nauka i umetnosti i likovna umetnost. Nastajanje umetničke zbirke SANU“. U Dimitrije Stefanović (ed.) *Akademici – likovni umetnici iz umetničke zbirke Srpske akademije nauka i umetnosti*, Beograd: SANU, 19–47. / Межински Миловановић, Јелена (2011) „Поводом јубилеја САНУ 1841–2011. Друштво српске словесности, Српско учено друштво, Српска краљевска академија, Српска академија наука, Српска академија наука и уметности и likovna umetnost. Настајање уметничке Збирке САНУ“. У Димитрије Стефановић (ур.) *Академици – ликовни уметници из Уметничке збирке Српске академије наука и уметности*, Београд: САНУ, 19–47.
- Mežinski Milovanović, Jelena (2020) „Crkveno slikarstvo i vajarstvo ruskih emigranata u Kraljevini SHS/ Jugoslaviji“. U Ivan R. Marković i Jelena Mežinski Milovanović, *Srpska crkva ruska ruka*, Beograd: Heraldčki klub, 126–214. / Межински Миловановић, Јелена (2020) „Црквено сликарство и вајарство руских емиграната у Краљевини СХС/Југославији“. У Иван Р. Марковић и Јелена Межински Миловановић, *Српска црква руска рука*, Београд: Хералдички клуб, 126–214.
- Miljanović, Marko (1998) „Ikostas Andreja Bišćenka u Prijepolju“, *Mileševski zapisi* 3: 151–163. / Миљановић, Марко (1998) „Иконостас Андреја Бишћенка у Пријеполју“, *Милешевски записи* 3: 151–163.
- Mitrović, Katarina (2012) „Luxury Dress: Costume and the Politics of Representation in 19th-Century Serbia“. In Mirjana M. Menković (ed.) *In Between. Culture of Dress between the East and the West*, Belgrade: Ethnographic Museum, 38–48, https://books.google.rs/books?id=75EmBAAAQBAJ&pg=PA31&lpq=PA31&dq=%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%99%D0%B8%D1%86%D0%B0+%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%B0+%D1%83+%D0%BA%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BC%D1%83&source=bl&ots=PC2us_hTjMU&sig=KwJrt2xMRqPXtD05_onZ3g_QYi8&hl=sr&sa=X&ved=2ahUKEwiBoPWB1dTdAhWSsKQKHekrDtG6AEwDXoECAMQAQ#v=onepage&q=%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%99%D0%B8%D1%86%D0%B0%20%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%B0%20%D1%83%20%D0%BA%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BC%D1%83&f=false, 24. 9. 2018.
- Muzej Srpske pravoslavne crkve, Ostavina Pere J. Popovića (inv. br. 8111, 8112, 8113, 8120). / Музеј Српске православне цркве, Оставина Пере Ј. Поповића (инв. бр. 8111, 8112, 8113, 8120).
- Popović, Bojan (2007) „Stvaranje zbirke kopija fresaka i srpsko stručno mnjenje XX veka“, *Zbornik Narodnog muzeja u Beogradu XVIII/2*: 511–527. / Поповић, Бојан (2007) „Стварање збирке копија фресака и српско стручно мњење XX века“, *Зборник Народног музеја у Београду XVIII/2*: 511–527.
- R. A. (1931) „Osvećenje nove saborne crkve u Leskovcu“, *Politika* (15. 9. 1931): 5. / Р. А. (1931) „Освећење нове саборне цркве у Лесковцу“, *Полићика* (15. 9. 1931): 5.
- Rogozina, Maria (2004) „Al'bom khudozhnikov Pashkovykh“. In Anna Ryndina (ed.) *Russkoe tserkovnoe iskusstvo novogo vremeni*, Moskva: Rossiiskaia akademija khudozhestv, Nauchno-issledovatel'skii institut teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv, INDRIK, 306–308. / Рогозина, Марија (2004) „Альбом художников Пашковых“. В Анна В. Рындина (ред.) *Русское церковное искусство нового времени*, Москва: Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, ИНДРИК, 306–308.
- Sakov, Anton (2017) *Dva khrama na beregakh vodokhranilishcha*. / Саков, Антон (2017) *Два храма на берегах водохранилища*, <https://mosregtoday.ru/istorii-svyatyn-podmoskov-ya/dva-hrama-na-beregah-vodokhranilisha/>, 14. 10. 2018.

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ ВЕЗА У ЦРКВеном И ДВОРСКОМ СЛИКАРСТВУ
И ГРАДИТЕЉСТВУ...

- Smirnov, Sergei (2016) *V plenu u tsareubiiti*, Belgrad: Logos. / Смирнов, Сергей (2016) *В плену у царевубийци*, Белград: Логос.
- Svanidze, Marina (2008) *Istoricheskie khroniki s Nikolaem Svanidze*. Книга 1. 1913–1933 (fb2). / Сванидзе, Марина (2008) *Исторические хроники с Николаем Сванидзе*. Книга 1. 1913–1933 (fb2), <https://coollib.com/b/348771/read>, 28. 9. 2018.
- Timotijević, Miroslav (2009) „Vizualizovanje nacionalne prošlosti: između istorije i mita“. U Tatjana Cvjetičanin (ed.) *Paја Јовановић/Paul Joanowitch*, Beograd: Narodni muzej, 117–142. / Тимотијевић, Мирослав (2009) „Визуелизовање националне прошлости: између историје и мита“. У Татјана Цвјетићанин (ур.) *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, Београд: Народни музеј, 117–142.
- Trpković, B. (1985) „Stari dvor na Dedinju“, *Sveske Društva istoričara umetnosti Srbije* 16: 100–104. / Трпковић, Б. (1985) „Стари двор на Дединју“, *Свеске Друштва истражачара уметности Србије* 16: 100–104.
- Vasić, Čedomir (2012) „Zvanična odela vladara u Srbiji u XIX i XX veku“. U Mirjana M. Menković (ur.) *Između. Kultura odevanja između Istoka i Zapada*, Beograd: Etnografski muzej, 27–37. / Васић, Чедомир (2012) „Званична одела владара у Србији у XIX и XX веку“. У Мирјана М. Менковић (ур.) *Између. Култура одевања између Истока и Запада*, Београд: Етнографски музеј, 25–37, https://books.google.rs/books?id=75EmBAAQVAJ&pg=PA31&lpg=PA31&dq=%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%99%D0%B8%D1%86%D0%B0+%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%B0+%D1%83+%D0%BA%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BC%D1%83&source=bl&ots=PC2us_hTMY&sig=KwJrt2xMRqPXtD05_onZ3g_QYi8&hl=sr&sa=X&ved=2ahYKEwiBoPWB1dTdAhWSsKQKHeKrDtgQ6AEwDXoECAMQAQ#v=onepage&q=%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%99%D0%B8%D1%86%D0%B0%20%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%B0%20%D1%83%20%D0%BA%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BC%D1%83&f=false, 24. 9. 2018.
- Yermilova, Larissa (2002) *The last tsar*, London: Sirocco.
- Živojinović, Dragoljub R. (2003) *Kralj Petar I Karađorđević. U otadžbini*, том 2, Beograd: Zavod za udžbenike./ Живојиновић, Драгољуб Р. (2003) *Краљ Петар I Карађорђевић. У оцаџбини*, том 2, Београд: Завод за уџбенике.

ЕЛЕНА КОНСТАНТИНОВНА МЕЖИНСКАЈА МИЛОВАНОВИЧ

ДОПОЛНЕНИЕ К ИССЛЕДОВАНИЮ РУССКО-СЕРБСКИХ СВЯЗЕЙ
В ЦЕРКОВНОЙ И ДВОРЦОВОЙ ЖИВОПИСИ И АРХИТЕКТУРЕ
НА ФОНЕ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ В СЕРБИИ МЕЖДУ
ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ:
ПРИМЕРЫ ПЕРЕНИМАНИЕ РУССКИХ МОДЕЛЕЙ

(РЕЗЮМЕ)

В тексте представлены русско-сербские связи в обобщенном смысле, во-первых в области церковной живописи, на примерах архитектурной декорации и интерьеров храмов, но и дворцового убранства и архитектуры времен последних Романовых и Карагеоргиевичей на фоне деятельности художников-русских эмигрантов после Октябрьской революции в Сербии, то есть в Югославии.

На основании малоизвестных параллелей в русском и сербском церковном искусстве, на примерах определенных памятников конца XIX и начала XX веков в России (Владимирский собор в Киеве, Спас на крови и Спас-на-водах в Петербурге, Русский городок в Царском селе и т.д.) и 20-ых и 30-ых годов XX века в Сербии (церковь Святого Георгия на Опленаци, Дворец на Дедине, саборы в Шабаце, Крагуеваце, Смедерево и т.п.), иллюстрировано перенимание русских художественных образцов и их приспособление к потребностям сербских заказчиков, на пример, в деятельности инженера Сергея Николаевича Смирнова.

Кроме того, что живописцы эмигранты (мастера Опленаци, Андрей Василевич Бищенко и др), опирались на опыт исследования русского искусства средневековья, использовали модели русского стиля модерн и символизма (во первых работы Виктора Михайловича Васнецова), и что создавались копии русских оригиналов в сербской среде, более значительно было перенесение духовной атмосферы русской культурной среды конца XIX и начала XX веков в сербскую и их взаимное проникновение. В обоих случаях выдвигались законность пребывания на троне династий и изучались общие для Сербии и России средневековые, византийские, православные корни государственности, церкви и культуры, которые вновь укрепились деятельностью художников-русских эмигрантов.

Ключевые слова: художники – русские эмигранты, Сергей М. Смирнов, Андрей В. Бищенко, живопись Опленаци, церковная живопись

„A RUSSIAN CHOIR THAT RUSSIA HAD NEVER HEARD BEFORE“:
THE DON COSSACK CHOIR SERGE JAROFF ON THE CONCERT
STAGE IN THE INTERWAR BELGRADE*

Marija Golubović¹

Research assistant, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts,
Belgrade, Serbia

„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“:
ХОР ДОНСКИХ КОЗАКА СЕРГЕЈА ЖАРОВА НА КОНЦЕРТНОЈ
СЦЕНИ МЕЂУРАТНОГ БЕОГРАДА

Марија Голубовић

истраживач-приправник, Музиколошки институт Српске академије наука и
уметности, Београд, Србија

Примљено: 15. март 2020.

Прихваћено: 1. мај 2020.

Оригинални научни рад

АБСТРАКТ

After the October Revolution, the Russian tradition of spiritual and folk choral singing was introduced to the whole world by the active work of choirs that appeared in exile. The Don Cossack Choir Sergei Jaroff and the Metropolitan Choir of Alexander Nevsky Cathedral in Paris under Nikolai Afonsky, were two unique choirs that stood out over time.

During the interwar period Jaroff's Choir performed ten times in Belgrade with great success. The capital's press announced them with great enthusiasm and the first Belgrade concert attracted the attention of significant critics such as Miloje Milojević, Branko Dragutinović, Viktor Novak, Jovan Dimitrijević and Petar Bingulac. The day after their first concert in Belgrade in January 1929, The Don Cossack Choir Serge Jaroff attended a reception at the King Alexander's Court, who honored them on this occasion.

* Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

1 masa.dj.golubovic@gmail.com

The study of their performances in the 1920s and 1930s in Belgrade is based on domestic periodicals of that time and archival material from the Archives of Yugoslavia.

KEYWORDS: The Don Cossack Choir, Serge Jaroff, interwar period, Belgrade, king Alexander I of Yugoslavia, Miloje Milojević

АПСТРАКТ

Након Октобарске револуције у емиграцији су настали хорови који су својим активним деловањем цео свет упознали с руском традицијом духовног и народног хорског певања. Два јединствена хора која су се временом посебно издвојила били су Хор донских козака Сергеја Жарова и Митрополитски хор при Цркви Св. Александра Невског у Паризу којим је руководио Николај Афонски.

У периоду између два светска рата Хор Жарова је с великим успехом гостовао десет пута у Београду. Престоничка штампа најављивала је њихова гостовања с великим ентузијазмом, а први београдски концерт привукао је пажњу значајних критичара – Милоја Милојевића, Бранка Драгутиновића, Виктора Новака, Јована Димитријевића и Петра Бингулца. Дан након свог првог концерта у Београду у јануару 1929. године, Хор Жарова присуствовао је пријему на двору краља Александра, који их је том приликом и одликовао.

Истраживање њихових наступа двадесетих и тридесетих година XX века у Београду темељи се на домаћој периодици тог времена и архивској грађи из Архива Југославије.

Кључне речи: Хор донских козака, Сергеј Жаров, међуратни период, Београд, краљ Александар I Карађорђевић, Милоје Милојевић

УВОД

У периоду између два светска рата престоница Краљевине СХС/Југославије доживела је велики културни успон, који се одразио и на концертну сцену. Међу реномираним солистима и колективима који су је посетили у том временском раздобљу нашао се Хор донских козака Сергеја Жарова (Сергей Алексеевич Жаров), чија су гостовања занимљива из више аспеката. Наступи тог хора, који је умео да „запали“ препуну салу (Драгутиновић 1929: 26), толико су одушевљавали београдску публику да су им концерти били распродати чак и када би одржали по два концерта узастопце. Поред тога, пажњу привлачи однос домаћих критичара према овом хору, јер поред оцене уметничке вредности он говори и о њиховом степену познавања козачке културе и вредновању њихове традиције на

МАРИЈА ГОЛУБОВИЋ
„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“...

концертном подијуму у нашој средини. Када говоримо о козаштву треба имати у виду да је Краљевина СХС почетком двадесетих година XX века постала једна од земаља у коју су смештене козачке формације, првенствено с Кубана, али и с Дона, Терека, Астрахана и Урала, а чији је долазак био последица евакуације Руске армије с Крима, у позну јесен 1920. године (Арсењев 2004: 142–143). Према Арсењеву, постоје два облика уметничке делатности козака која су оставила трага у нашој средини: „дигитовке“ – акробатске егзибиције козака на коњима, и мушки козачки хорови (Арсењев 2004: 151). Деловање козачких хорова у Београду између два рата може се посматрати с две стране. Прву групу представља делатност „домаћих“ козачких хорова који су настајали при њиховим београдским станицама² и били незаобилазни део свих козачких догађаја. Другу групу чине гостовања иностраних козачких хорова (Голубовић 2019: 336). За пробирљиву београдску публику праву посластицу представљала су гостовања чувених хорова донских козака Сергеја Жарова и „Платова“, чији се концерти могу уврстити међу значајније музичке догађаје сезона у којима су наступали.

Проучавање наступања руских уметника, а међу њима и Хора Жарова, у Краљевини СХС/Југославији отежано је с неколико разлога. Ово се најпре односи на одсуство једног од најдрагоценијих извора о животу руских емиграната у нашој средини, руске периодике, која је на нашим просторима слабо очувана. Због тога готово увек недостаје „други“ поглед на њихова гостовања, у овом случају то је перспектива друштва с којим деле традицију и културно наслеђе. Друга препрека тиче се престоничке међуратне штампе. Наиме, преглед београдских листова из тог периода показао је како се временом све мање пажње посвећивало животу руског друштва, док је, у исто време, узлет музичког живота у граду повремено отежавао детаљније извештавање о свим догађајима (Арсењев 2004: 142, Голубовић 2019: 334). Такав приступ штампе делимично је усмерио и каснија истраживања концертног живота тога времена, те су и београдска гостовања Хора Жарова слабо позната у нашој музичкој историографији. Роксанда Пејовић у књизи о концертном животу међуратног Београда спомиње хор под називом Донски козаци тек у прилогу, у табели „Певачка друштва“, не правећи при томе разлику између Хора донских козака Сергеја Жарова и Донског козачког хора „Платов“ којим је руководио Николај Костријуков (Николај Федорович Костријуков) (Пејовић 2004: 293–294).³ Мемоарску грађу у којој се спомиње Хор Жарова треба користити са опрезом. Такав пример представљају сећања професора Станише Н. Костића (1913–1996) на дане проведене у Панчеву између 1921. и 1931. године:

„Међу козацима налазио се и атаман Жаров, коме је, као искусном хоровођи, пала на ум идеја, да због пролазности војног позива, образује Хор донских козака који

2 Козачка насеља су се називала станице (детаљније у: Ленивов 1971: 143; Губарев 1970: 114–116)

3 Донски козачки хор „Платов“ гостовао је у Београду пет пута између два рата: 12. и 15. јула 1929. и 10. и 13. маја 1931. године (видети: Турлаков 1994; Анон. 1929в: 7).

ће, од малене панчевачке групе, проширивањем талентима из целе Југославије, најзад повећати чланство на 300 козака. Хор донских козака, као највећи на свету, кренуће из непрегледне банатске равнице [...]” (Костић 1991: 243).

Иако из текста који претходи наведеном одломку делује да Костић ово сећање датира у 1925. годину, вероватније је да се ради о 1923. години када се Жаров са својим хором на путу од Бугарске ка Бечу зауставио у Београду (Сергей Жаров о себе).⁴ Осим тога, наведени подаци о настанку и бројности чланова хора нетачни су, будући да његова историја почиње неколико година раније у Турској. Без обзира на то, очигледно је да су козаци оставили довољно снажан утисак на младог Костића док их спомиње у својим сећањима објављеним готово седам деценија касније.

ИСТОРИЈА ХОРА: ОД „ЛОГОРА ГЛАДИ И СМРТИ“ ДО СВЕТСКЕ СЛАВЕ

По доласку бољшевика на власт након Октобарске револуције 1917. године распламсао се грађански рат у којем су главне супротстављене стране представљали тек формирана совјетска власт и Бели покрет, највећа антибољшевичка војно-политичка сила у Русији. Међу најзначајнијим догађајима који су обележили жестоке оружане сукобе била је Кримска евакуација у новембру 1920. године, када је морским путем евакуисан део Руске армије⁵ и цивилног становништва Крима чију је подршку Армија имала. Том приликом Крим је на више од стотину бродова руске морнарице напустило 120.000 људи, међу њима око 50.000 козака.⁶ По доласку у Константинопољ, Армија је с француским властима постигла договор да остане целовита и потчињена својој команди и дозвољено јој је да задржи своју организацију, судове, војна обележја и оружје. Било је, међутим, неопходно и

4 Успомене Жарова под називом „Сергей Жаров о себе“ објављене су у књизи Емилијана Клинског (Емельян Клинский) *Сергей Жаров и его Донской Казачий Хор* (Берлин, 1931). Како нисмо имали приступ самој књизи, у раду смо користили текст објављен на сајту http://ruskline.ru/analitika/2006/08/09/sergej_zharov_o_sebe.

5 Руска армија је назив за оружане снаге Белог покрета. Крајем 1918. и почетком 1919. сви команданти антибољшевичких покрета и армија признали су политичку власт председника Владе Русије, адмирала Александра Васильевича Колчака (Александр Васильевич Колчак, 1874–1920), као и његову врховну војну команду над свим армијама на територији Русије. Након година оружаних сукоба, 11. маја 1920. је од остатака оружаних снага југа Русије формирана Руска армија, на чије чело је био постављен генерал-лајтнант Петар Николајевич Врангел (1878–1928) (Клавинг 2003: 14, 300).

6 Подаци о броју људи коју су напустили Крим варирају. У изворима који су настали недуго после споменутог догађаја та цифра се креће између од 100 и 136.000 људи (Даватц 1926: 12; Казаки в Чаталдже и на Лемносе 1924: 11, 12; Даватц 1923: 12). Ратушњак наглашава да је по другим подацима Крим напустило између 110 и 150.000 људи (Ратушњак 2006).

МАРИЈА ГОЛУБОВИЋ
„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“...

да се Армија распореди. По наређењу генерала Врангела (Петр Николаевич Врангел) Армија је преформирана и организована у три корпуса: (1) Први Армијски корпус под командом генерала А. П. Кутепова (Александр Павлович Кутепов), који је распоређен у Галипоље; (2) Кубански корпус на челу са генералом М. А. Фостиковим (Михаил Архипович Фостиков), био је смештен на грчко острво Лемнос и (3) Донски корпус заједно с терским и астраханским Козацима под командом генерала Ф. Ф. Абрамова (Федор Федорович Абрамов), који је смештен у Чаталцу, у логоре Чилингир, Хадем-Кеј, Санџак-Тепе и Кабакца (Даватц 1923: 16; Казаки в Чаталадже и на Лемносе 1924: 14; Ратушняк 2013: 32).

Сергеј Жаров⁷ био је са својим саборцима евакуисан с Крима и распоређен у турски логор Чилингир. У својим успоменама Жаров је Чилингир описао као „мрачни логор глади и смрти“ (Жаров 1998: 458). Атмосфера у логору била је тешка и туробна, владала је глад, услед лоших хигијенских услова убрзо је почела да се шири колера због чега је логор био у потпуности изолован; војнички дух је падао. Тада је по наређењу генерала А. К. Гусељшчикова (Адриан Константинович Гусељшчиков), командира Гундуоровског Георгијевског пука, од најбољих певача пуковских хорова састављен хор за празнично богослужење на Светог Николу 19. децембра 1920. године.⁸ За диригента хора био је одређен Жаров. У марту 1921. Жаров с хором прелази на грчко острво Лемнос, а недуго потом у Бугарску. Већ прве недеље по доласку у Софију 1921. године, хор је почео да пева у малој цркви при руској амбасади и убрзо је замољен да остане у њој као стални хор. Време проведено у Бугарској било је кључно за наставак рада козачког хора зато што је добио велику подршку руског дипломате Александра Петрјајева (Александр Михайлович Петряев), „белог“ представника којег је током Грађанског рата поставио царски генерал Антон Деникин (Антон Иванович Деникин), балерине Тамаре Карсавине, чији је супруг био сарадник у дипломатској мисији, и представника Лиге народа барона Ван дер Ховена (van der Hoeven). Хор је

7 Сергеј Жаров (1896–1985) био је руски хорски диригент. Године 1906. уписао је Московску синодалну школу, где је учио код Н. М. Данилина, А. Д. Кастаљског, Н. С. Голованова и других. По завршетку Синодалне школе у Москви 1917. године, Жаров је отишао у Александровску војну школу у којој је остао врло кратко, будући да је већ после двонедељне обуке послат на фронт. По избијању Грађанског рата служио је у Трећој донској козачкој дивизији и за своје заслуге добио козачки подофицирски чин, а дириговао је и пуковским црквеним хором. У новембру 1920. године, након евакуације с Крима, нашао се у логору Чилингир, где је добио наређење да оснује хор који ће стицајем околности деловати на светској музичкој сцени скоро шездесет година (видети: Ковачевић 1977: 773. Зверева 2013).

8 Рудиченко истиче да већина „летописаца“ козачког хора Жарова, укључујући Хечинова и Клинског, узимају за датум његовог оснивања децембар 1921. године. С друге стране, Зверева која је аутор можда најзначајнијег чланка о Жарову, сматра да је хор основан уочи прославе дана Св. Николe Чудотворца 19. децембра 1920. године (Рудиченко 2017: 66). У прилог њеном ставу говоре и Жаровљеве успомене.

њиховим залагањем добио визе за Француску (Сергей Жаров о себе), која је након Великог рата вапила за радном снагом.

На путу за Француску, у којој је требало да раде у фабрици у малом граду Монтаржи, Жаров је у Бечу срео свог старог пријатеља Хуга Хелера (Hugo Heller), на чије наговарање је Хор одржао концерт у сали бечког Хофбурга 4. јула 1923. године. О том историјском концерту писало се много година касније у београдској штампи, у чланку под насловом *Чейргесей козака освајају свейт*:

Певачи руског хора били су тада скромно одевени, по прописима козачке ношње. Они су са својим огромним чизмама ходали по углачаном дворском паркету и својим природним, благим понашањем освојили и као људи свакога. Када су први пут изашли на бечку позорницу, смерни и честити Козаци су се почели крстити. Они који не познају руску душу и велику побожност Руса, осмехивали су се на то, а они који познају Русе били су тронуте [...] Прва песма брујала је као оргуље у цркви. У тим акордима брујао је сав бол руске душе, у њима се оцртавала велика носталгија Руса за прошлошћу. Тако хор још никада није певао (Анон. 1934: 18).

Наступ у Бечу показао се за Хор као преломан моменат, захваљујући којем ће његова историја трајати скоро шест деценија (1921–1981). Под руководством Сергеја Жарова козачки хор одржао је преко девет хиљада концерата по целом свету и постао један од највећих идеолошких непријатеља Совјетског Савеза, чији је „одговор“ на хорове настале у емиграцији било формирање Ансамбла „Александров“.⁹

ГОДИНА 1929: ПРВО НАСТУПАЊЕ У БЕОГРАДУ И ПРИЈЕМ КОД КРАЉА АЛЕКСАНДРА

После Великог рата Београд је током две деценије мирног доба упознавао руску културу и традицију захваљујући великом броју емиграната који су у њему пронашли нови дом. У исто време, југословенска престоница тежила је да се ослободи вишевековног утицаја Оријента и стане раме уз раме са европским градовима, што је временом привлачило све више истакнутих светских уметника. У јануару 1929. када је први пут гостовао пред београдском публиком, Хор донских козака Жарова већ је имао светски реноме. Управо то и јесте један од разлога што је интересовање за њихов наступ било велико, будући да козачки мушки хорови

9 Узевши у обзир период у којем је хор деловао и репертоар који је изводио, Хор донских козака Сергеја Жарова никада није крочио у своју домовину. Због тога смо одлучили да наслов рада „Руски хор који Русија није чула“ преузмемо из интервјуа протојереја Андреја Дјаконова, „Русский хор, которого не слышала Россия. О Жарове, казачьем пении и победоносном шествии русской песни по земному шару“; видети: <https://foma.ru/russkiy-hor-kotorogo-ne-slyshala-rossiya.html>.

МАРИЈА ГОЛУБОВИЋ
„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“...

нису били непознати београдској публици (Голубович 2019). Гостовање Хора Жарова било је у београдској штампи посматрано као гостовање једног угледног професионалног хора, који ће бити „велика сензација за Београд“, те да ће „чувени донски козаци, најсавршенији ансамбл своје врсте, под дирекцијом одличног Сергеја Јарофа“ одржати концерт у Народном позоришту (Анон. 1929а; Анон. 1929б). Први концерт¹⁰ одржан је 20. јануара, а осим бројне публике привукао је и низ истакнутих београдских музичких критичара, међу којима су били Милоје Милојевић, Бранко Драгутиновић, Виктор Новак, Јован Димитријевић и Петар Бингулац. Захваљујући њима о првом београдском наступу „Жароваца“ имамо и најбогатије изворе. Какав утисак је на домаће слушаоце оставио хор који је, од репертоара до изгледа који се током времена није мењао, одисао козачком војном традицијом Дона?

Преглед критика овог концерта одаје утисак да су споменути аутори били сложни у мишљењу да козачки хор има изузетне певаче и да представља „технички савршено тело“ (Милојевић 1929: 6), али су негодовали због репертоара изражавајући сумњу у вредност појединих дела која су се нашла на програму (Новак 1929: 6; Милојевић 1929: 6; Драгутиновић 1929: 26; Бингулац 1929: 218). У вези с тим, треба напоменути да су организациони принципи Хора Жарова били блиски онима на којима се темељио Донски војни хор.¹¹ То је укључивало организацију хора, форму концерта и структуру репертоара, извођачки стил, али и униформе у којима је хор наступао (Рудиченко 2017). Међутим, без обзира на то што је био устројен по војним принципима, Хор донских козака имао је сасвим другачији уметнички ниво, кроз који се веома убедљиво реализовала „руска идеја“, како ју је дефинисао нови правац руске духовне музике¹² (Данченкова 2016: 159). Због тога се њихов програм састојао из три најважније области руског хорског репертоара:

10 Хор Жарова одржао је укупно десет концерата у Београду у периоду између два светска рата: 20. јануара (Народно позориште) и 21. јануара (Краљев двор) 1929; 29. маја 1929. (Народно позориште); 9. и 11. јануара 1931. (Народно позориште); 12. и 13. фебруар, 11. март 1934. (Коларчев народни универзитет); 15. и 18. априла 1937. (Коларчев народни универзитет) (видети: Турлаков 1994).

11 Донски војни хор био је уређен у складу с првим Актом о Војсци Дона из 1835. и специјалном наредбом из 1872. године (видети: *Положение о войсковом музыкантском и певческом хорах Войска Донского. Приказ по военному ведомству* № 163 от 4 июня 1872 г.).

12 Руска хорска уметност доживљава велики успон у периоду од средине 1890-их до 1917. године, када се обнавља и интересовање за староруске напеве. У музичкој историографији тај период се назива нови правац руске духовне музике. Нови правац, који се темељио на генетичком сродству руског црквеног напева и народне песме, показао се као моћан стваралачки импулс и открио је нове могућности за националну хорску уметност. Та хорска уметност обухватала је три целине изједначене по уметничким правима: духовну, народну и класичну музику. Најзначајнији представници били су С. В. Рахмањин, А. Д. Кастаљски, А. Т. Гречанинов, браћа П. Г. и А. Г. Чеснокови, В. С. Калиников, М. М. Иполитов-Иванов, К. А. Шведов, Н. Н. Кедров и др. Захваљујући новом правцу народна песма је изашла на концертни подијум (Данченкова 2016: 146; Цыплакова 2018: 163–164; Рахманова 2012).

„[...] први је био духовни, други – неко велико дело, рецимо *Сајам* [ориг. *Ярмарка* – М. Г.] Шведова или *йоййиури* Чајковског – хор је певао нешто што је писано за симфонијски оркестар – врло ефектна ствар [...] Потом *Живои* за *цара*, то је такође Шведов направио за мушки хор; *йоййиури* о Донском козачком хору, његова историја: светски рат, револуција, грађански рат, ‘вечно сећање’ и концертна делатност хора [...] Потом козачке војне, световне песме и игре; трећи одсек у ком смо их певали завршавао се бесконачним бисевима. На самом крају смо изводили химну Бортњанског *Како је славан наш Госјод на Сиону* [ориг.

Кољ славен наш Господъ в Сионе – М. Г.]“ (Ассур 2005: 281).

Програм првог београдског концерта састављеног из два дела, једног „уметнички духовног“, а другог „само фолклористични световног“ (Димитријевић 1929: 153) можемо делимично реконструисати захваљујући музичким критикама. У духовном делу козачки хор је отпевао *Вјерују* А. Т. Гречанинова, *У цркви* П. И. Чајковског, *Услиши, Госјоди...* А. А. Архангелског и *Како си славан* Д. С. Бортњанског, а у световном *Еј, ухњем, Дванаесї разбојника*, *Волја, Волја, Народну козачку њесму* и *Козачку иїру* (Милојевић 1929: 6; Бингулац 1929: 218; Драгутиновић 1929: 26). Према Бранку Драгутиновићу, црквени део је по вредности композиција био уметнички, док је световни био „на граници уметности и ревије“, а чини се да је посебан утисак на тог критичара оставила *Народна козачка њесма* са „звиждањем и лајањем“ (Драгутиновић 1929: 26). Па ипак, и поред великог неразумевања критичара за поједина дела која су се нашла у световном делу програма, Јован Димитријевић није могао да не ода признање козацима да су у интерпретацији руских народних песама, нарочито козачких, ненадмашни и потпуно савршени (Димитријевић 1929: 153). Сачуван програм концерата које су Донски козаци Жарова одржали 12. и 13. фебруара 1934. у Великој дворани Коларчевог народног универзитета даје нам потпунију слику концепције концертног програма:

КОНЦЕРТ ХОРА РУСКИХ ДОНСКИХ КОЗАКА ПОД УПРАВОМ Г. СЕРГЕЈА ЖАРОВА

І. ДУХОВНИ ДЕО.

1. „Вјерују“ А. Кастаљског.
2. „Отче наш“ Обичног распева.
3. „Господи помилуј“ /за Празник Уздвижења/ Д. Љвовског.
4. „У Цркви“ П. Чајковског
5. „Кољ славен наш Господ в Сионе“ Д. Бортњанског.
6. „Спаси, Боже, људи Твоја“ П. Чеснокова.

МАРИЈА ГОЛУБОВИЋ
„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“...

II. СВЕТСКИ ДЕО.

1. 3 хора из опере „Живот за Цара“:
 - а/ „В бурју во грозу“,
 - б/ „Весна пришла“,
 - в/ „Славсја“ М. Глинке.
2. „Красни сарафан“ А. Варламова.
3. „Божјиње кољадке“ Н. Гоготског.
4. „Частушке“ К. Шведова.
5. „Вечерни звон“ аранжирао је Сергеје Жаров.
6. Донска козачка песма

(документ АЈ 74-202-500)

На ауторе критика посебан утисак су оставили динамички ефекти на којима, према речима Бранка Драгутиновића, Жаров и базира уметности свог хора (Драгутиновић 1929: 26). Посебно привлачни били су ефекат који се сматрао специјалитетом „овог ретко доброг збора певача: појачавањем тона (крешендо) до високог степена и онда изненадним прелазом у сасвим тихо (пиано) певање“ (Милојевић 1929: 6), као и контрасти *forte-piano*, велике градације и ефекат „од пианисимо најнежнијег прелива до бљештавог фортисимо“ (Драгутиновић 1929: 26). Виктор Новак је у свом приказу исто тако похвалио изузетне динамичке ефекте као једну посебну одлику виртуозитета козачког хора, наглашавајући да се она темељи на застарелој традицији коју је установио још Славјански (Дмитрий Александрович Агренов-Славјанский) (В. Н. 1929: 6). Заједничко за све приказе првог београдског концерта јесте поређење козачког хора с Хором Моравских учитеља, који се у нашој средини у то време сматрао врхунцем хорске уметности. Иако Милојевић закључује да Донски козаци могу својом техничком спремом, ауторитетом и дисциплином да послуже као пример српским певачким друштвима у Београду они, судећи по критикама, ипак нису успели да достигну ниво поменутог чешког хора.

Дан након свог првог концерта у Београду, Хор Жарова присуствовао је пријему на двору краља Александра, где су наступили са сличним програмом као претходног дана. О том догађају известила је престоничка штампа (Анон. 1929г: 1; Анон. 1929д: 5), а Жаров се у својим успоменама с великим поштовањем осврнуо на пријем на којем се сусрео с „краљем-русофилом“, Александром (видети Додатак А). Краљ Александар је том приликом одликовао диригента хора Сергеја Жарова орденом Св. Саве IV реда, администратора хора Георгија Колесникова орденом Св. Саве V реда, док су сви чланови хора одликовани медаљама за дворске заслуге (АЈ 74-202-491; Анон. 1929г: 1; Анон. 1929д: 5).¹³ Том приликом краљ се још једном

13 На материјал о Хору донских козака Сергеја Жарова у Архиву Југославије љубазно нам је указала др Ивана Весић, научни сарадник Музиколошког института САНУ, којој овом приликом срдечно захваљујемо.

показао као велики пријатељ и покровитељ Руса, подаривши Донским козацима из касе Управе Двора у оно време позамашну суму од тридесет шест хиљада динара (АЈ 74-491-55). Поштовање и захвалност Донских козака према краљу-покровитељу исказани су осам година касније, када су му 16. априла 1937. током свог последњег гостовања у Београду, уз одобрење кнеза-намесника Павла, одржали свечани помен на Опленцу. Радио Београд је преносио програм (АЈ 74-202-394), а чинодејствовао је митрополит руски г. Анастасије, одржавши по завршетку помена говор у којем је истакао значајну улогу краља Александра у животу руских емиграната у Југославији (Анон. 1937: 12).

НАСТУПАЊА У БЕОГРАДУ ТОКОМ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА

Током тридесетих година Хор Жарова је у Београду гостовао трипут; укупно је наступио седам пута. У тој деценији интересовање критичара за козачки хор је опало, па је и број приказа њихових концерата скромнији у односу на њихово прво гостовање. Према Турлакову, о седам одржаних београдских концерата постоји укупно седам критика – само две више у односу на први концерт (Турлаков 1994). Од критичара који су испратили први наступ козака у престоници, једино је Милоје Милојевић посећивао њихове концерте из тридесетих година. У том периоду уједно настаје заокрет у Милојевићевим критикама, које у том периоду постају све оштрије. Приказ концерта одржаног 9. јануара 1931. у Народном позоришту сврстава Донске козаке у тип хора којем звучни ефекат представља главни циљ, а програм им је „примитиван и приступачан“. Сличан став имао је још 1929. Виктор Новак, сматрајући да је козацима виртуозитет циљ а не средство (В. Н. 1929: 6). Милојевић овде, међутим, при пут издваја и два ефекта који карактеришу певање козачког хора: „тихо певање високих тенора у фалсету“ и „громко развијање басова (и баритона) у високом регистру“ (М. М. 1931: 8). Увођење фалсета био је специјалитет Жарова, којим је значајно проширио дијапазон свог хора, уносећи му нову свежину. Петар Крстић је са дивљењем описао гласовни обим хора као „ненадмашан, јер се креће од дубоких ‘руских басова’ који певају и контра тонове, па до највишег положаја првих тенора“ (Крстић 1931: 4). Развијањем деоница првих тенора (фалсетиста) до тона ми у другој октави и ослањањем на деонице другог баса (контрабаса), Жаров је успео да у мушком постигне звук мешовитог хора. Будући да су у Русији у центру интересовања били мешовитог хорови, он је активно радио на стварању новог репертоара и аранжирању постојећих дела за свој хор, а у томе су му помагали композитори А. Т. Гречанинов, К. Н. Шведов и И. А. Добровејн (Исај Александрович Добровејн) (Сергей Жаров о себе). Сва тројица поменутих композитора су током двадесетих година емигрирали из Совјетског Савеза.

У критици концерта из 1934. године Милојевић изнова наглашава да овај хор одликује стављање ефекта изнад уметности. Међутим, он сада иде корак даље, тврдећи да такав хор може да прође само у земљама попут Аустрије где нема изграђене хорске уметности и изражава бригу да наша публика не буде одведена

МАРИЈА ГОЛУБОВИЋ
„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“...

с правог пута, будући да наша певачка друштва озбиљно схватају свој задатак. Милојевић је незадовољан и самом публиком која је одушевљена наступом козака (Милојевић 1934: 12). Три године касније, Милојевић признаје да је био запањен када их је први пут чуо, али сматра да су Донски козаци „вешто искоришћена сензација“, чији се виртуозитет своди на неколико формула у служби једноставних композиција, чак и када су оне на бази фолклора (Милојевић 1937: 11). Однос Жарова према феномену народне песме био је далеко дубљи и свакако да свођење на примитиван и једноставан репертоар није био његов циљ. Према Данченковој, за Жарова народна песма није била само локална, фолклорна и дијалекатска појава, већ усмено распрострањени широки слој музичке културе, који је ушао у широку употребу. Том слоју популарне песме, то јест „општеруске“ певности, припадале су и традиционалне старије и новије народне песме, војне песме, ауторска „руска песма“ и романса (Данченкова 2016: 147). Спајајући традицију Донског војног хора са знањем и искуством стеченим у московској Синодалној школи, Жаров је у складу са стремљењима новог правца развио за свој хор посебан, препознатљив стил. Имајући то у виду, можемо рећи да Милојевић с правом коментарише како су козаци „израз једне прошлости“ и да ће код нас увек имати своје место јер „ми смо данас један кутак некадашње Русије“ (Милојевић 1937: 11). Треба, ипак, нагласити да се у време у којем настају Милојевићеве оштре критике из Прага враћа група младих композитора, доносећи у српску средину тековине модерне европске уметности, што је додатно обогатило београдску концертну сцену. У прилог томе да козаци не могу задовољити онога који жели да чује савремену композициону технику или класичну у смислу западноевропске хорске културе говори и осврт на њихов концерт из пера Рикарда Шварца из 1934. године (Švarc 1934: 187).¹⁴

На крају, желели бисмо укратко да скренемо пажњу на још један облик присуства Хора донских козака Сергеја Жарова на међуратној београдској сцени. Тај период обележио је велики успон филмске уметности, у којој је музика имала значајну улогу. Руска револуција и грађански рат инспирисали су неколико немачких и француских филмова у којима су учествовали „Жаровци“, па је београдска публика имала прилику да их упозна и кроз тонфилмове *Козачка њесма* (*Das Donkosakenlied*, 1930), *Хаџи-Мурат* (*Der weiße Teufel*, 1930) и *Москва–Шангај* (*Moskau–Shanghai / Der Weg nach Shanghai*, 1936).

ЗАКЉУЧАК

Иако је српска музичка историографија дала бројне књиге и студије о периоду између два светска рата, београдски концертни живот тог временског раздобља и даље остаје непресушни извор за истраживање. Наступања Хора донских козака Сергеја Жарова само су један сегмент историје престоничког концертног живота

¹⁴ О критичарским погледима Рикарда Шварца недавно је изашла студија др Александра Васића (Васић 2019). У том раду су представљени и Шварцови ставови о модерној хорској музици и певачким друштвима.

који је до сада остао недовољно познат. Овај случај, поред музичког контекста, осликава и однос великог заштитника руске емиграције, краља Александра, према Русима. Београдски музички критичари препознали су техничко савршенство и дисциплину, дивили су се гласовима чланова хора, али су углавном негирали његове истинске уметничке домете, истовремено показујући неразумевање за појаву руске народне песме у њеном ширем смислу на концертном подијуму. Иако значај овог хора није био у довољној мери препознат у домаћој професионалној музичкој средини, „Жаровци“ су током свог постојања дали непроцењив допринос у области руске уметности и на тај начин испунили мисију која има историјски значај (Гречанинов 1935: 3). Катарина Кухер је лепо закључила да се кроз Хор донских козака као у сликовници отвара панорама руске емиграције после 1917. године (Kucher 2007: 58).

ДОДАТАК А

НАСТУПИ ХОРА ПРЕД ВЛАДАРИМА: ХОР КОД СРПСКОГ КРАЉА АЛЕКСАНДРА¹⁵

Хладна зима 1929. године. Чак се и у возу осећала оштра, сурова хладноћа. Загреб. Сместили смо се у хотел. Прегледао сам репертоар спремајући се за вечерашњи наступ кад је одједном у мојој соби zazвонио телефон:

– С Вама ће разговарати Београд. На телефону је дворски церемонијал-мајстор српског краља Александра...

Представио сам се.

– Његово величанство, краљ Србије, изразио је жељу да код себе прими хор. Будите љубазни да дођете код мене 21. јануара ујутру како бисте са мном спремили редослед наступа хора. Осим тога, потребни су ми неки подаци о Вама и Вашем хору.

Радовао сам се могућности да се представим краљу, покровитељу руске емиграције; краљу, који је у своју земљу прихватио толико бескућних и сиромашних руских грађана. Српски краљ, који се и сам школовао у петербуршком Пажевском корпусу, није престао да воли Русију.

Код маршала двора сам био примљен изузетно љубазно. Разговор је трајао више од сат времена.

– Сутра, тачно у пет часова, Његово величанство ће бити у дворској сали за пријеме. Дођите мало раније. Биће много званица. Чланови Владе, дипломатски корпус, руска колонија. Након наступа Његово величанство моли Вас и хор да приђете за сто.

Двадесет првога увече стајали смо на сцени краљеве сале за пријеме. Дворска сала је била препуњена. Блиставе униформе генерала, црне мантије духовника, фракови и парадни сакои дипломатског корпуса, сутана боје малине папског нунција у једном од првих редова, даме у скупим и свечаним тоалетама. Чекали смо краља.

15 Превод успомена Сергеја Жарова из књиге Клинског начињен је с текста доступног на следећој адреси: http://ruskline.ru/analitika/2006/08/09/sergej_zharov_o_sebe.

МАРИЈА ГОЛУБОВИЋ
„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“...

Видео сам када су се врата отворила и када су се краљ и краљица појавили на прагу. Сви присутни су устали. Дубок наклон мушкараца и понизан поклон дама. Чекао сам да краљ заузме своје место. Он је сео у први ред, сасвим близу сцене на којој смо ми стајали. Почео сам концерт.

Звучима црквеног напева захваљивали смо краљу за његову љубав према нашој домовини, за добротинство и уточиште које је дао толиким изгнаницима... Певали смо му.

Отпевали смо први део. „Краљ моли диригента да му приђе“. – Нисам успео да обришем чело на којем су се појавиле капи зноја. Сишао сам са сцене и пришао краљу.

Живахно, изражајно лице краља разведрило се.

– Много сам чуо о Донском козачком хору – почео је он на беспрекорном руском.

– Обришите лице. Веома сте се уморили. Ваш посао је врло напоран... Певање хора је оставило на мене и краљицу изузетно јак утисак. Краљица Вас је већ једном слушала на двору своје мајке у Букурешту.

Говорио је са мном једноставно и из сваке његове речи избијала је љупкост доступног и срдечног човека. Причао сам му о првим корацима хора, о његовој борби и је краљ слушао пажљиво, није ме прекидао.

– Сада нам дозволите да Вас још једном чујемо, а потом ћу замолити Вас и хор да се окрепите код мене.

Концерт се завршио. Размењивали смо утиске за столом на којем се налазила руска закуска. Дворски оркестар је свирао дела руских композитора, а у суседној дворани је краљ примао госте.

Ушао је маршал двора и у име краља наградио чланове хора српским одличјима. За трен је на црним козачким блузама блистало златно ордење.

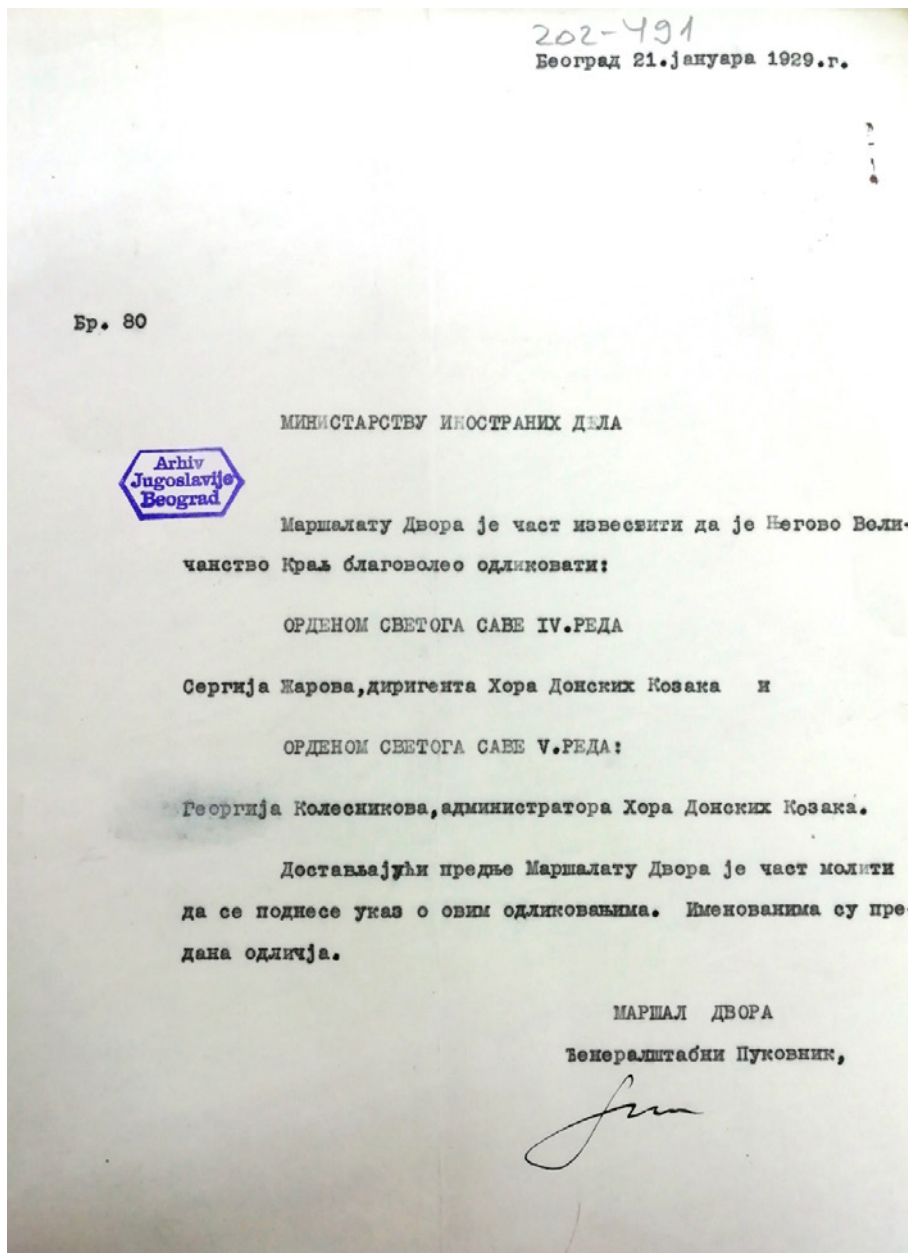
– Ваша екселенцијо – обратио сам се маршалу, Хор жели да захвали Његовом величанству.

Маршал је отишао у дворану код краља. Нисмо дуго чекали, после неколико минута су дошли краљ и краљица.

– Ваше Краљевско величанство, Донски козачки хор Вам изражава своју дубоку, срдачну захвалност и моли да му дозволите да Вама и Њеном Краљевском величанству отпева „Многаја љета“.

„Благоденственное и мирное житие ...“ – почео је протођаконским басом најстарији члан хора. „Многаја љета“ – и хор се одушевљено придружио на „многаја љета“. Краљ је захвалио. Мене је наградио орденом Св. Саве четвртог степена и пожелео ми успех. Напустили смо двор краља-русофила са осећањем да нисмо усамљени. У целом свету су постојали кући где су се сећали Русије, где су волели руску песму и руску прошлост.

ДОДАТАК Б
ХОР ДОНСКИХ КОЗАКА У АРХИВУ ЈУГОСЛАВИЈЕ



(Налог о одликовању Сергеја Жарова орденом Св. Саве IV реда и Георгија Колесникова орденом Св. Саве V реда, АЈ 74-202-491)

МАРИЈА ГОЛУБОВИЧ
„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“...

202-493

DON-KOSAKEN CHOR


DIRIGENT: SERGE JAROFF

TOURNEE-LEITUNG UND STÄNDIGE ADRESSE: KONZERTDIREKTION H. WOLFF & J. SACHS
BERLIN W. 9. LINKSTRASSE 42

DEN 16 Января 1929.

СПИСОКЪ
Донского Кавказяго Хора.

МАРШАЛАТ ДВОРА
К. Вр. 80

№ по порядку.	Фамилия и Имя.		
1.	Жаровъ Сергѣй.	Регентъ.	Сергѣе Жаров
2.	Колесниковъ Георгій.	Администраторъ	Горте Колесников
3.	Жижевъ Валентинъ.		✓ Кашитинъ Зларов
4.	Самецкій Василій.		✓ Кашинъ Семеники
5.	Яровицкій Адрианъ.		✓ Адријанъ Яровицки
6.	Захарченко Леонидъ.		✓ Леонидъ Захарченко
7.	Львовъ Викторъ.		✓ Викторъ Львов
8.	Давыдовъ Иванъ.		✓ Иванъ Давыдов
9.	Поповкинъ Сергѣй.		✓ Сергѣе Поповкин
10.	Горбачевъ Николай.		✓ Николае Горбачев
11.	Бажановъ Михаилъ.		✓ Михаило Бажанов
12.	Рябостикинъ Василій.		✓ Василюе Рябостикин
13.	Богдановъ Михаилъ.		✓ Михаило Богданов
14.	Магнушевичъ Владиміръ.		✓ Владиміръ Магнушевич
15.	Молчановъ Павелъ.		✓ Павелъ Молчанов

ИМ ПЛО ТОРАДЪ.	Фамилија и Имя.	
16.	Машинъ Засима.	Засима Машин
17.	Ковалевиќи Петръ.	Петар Ковалевиќи
18.	Шляхтинъ Оеодоръ.	Тодар Шляхтин
19.	Собескии Николай.	Никола Собески
20.	Пискуновъ Иванъ.	Иван Пискунов
21.	Евлампиевъ Петръ.	Петар
22.	Бородинъ Матвѣй.	Петар Евлампиев
23.	Золотареъ Гавриилъ.	Матвѣй Боредин
24.	Прозоровскии Сергѣй.	Гаврило Золотарев
25.	Горбовъ - Горбахъ Алексѣй.	Сергѣй Прозоровски
26.	Волковъ Борисъ.	Алекса Горбъ - Горбах
27.	Иратовъ Иванъ.	Борис Волков
28.	Дмитриевъ Николай.	Иван Иратов
29.	Алексеевъ Павелъ.	Никола Дмитриев
30.	Тереховъ Аѣимъ.	Павел Алексеев
31.	Оретицовъ Константинъ.	Аѣим Терехов
32.	Артемовъ Стефанъ.	Константиин Оретицов
33.	Ермаковъ - Трофимовъ Константинъ	Стефан Артемов
34.	Поляковъ Василий.	Константиин Ермаков
35.	Михайленковъ Карпъ.	Василие Поляков
36.	Коссовъ Георгѣй.	Карп Михайленков
37.	Танцуричъ - Соболевъ Михаилъ.	Георгѣ Косов
38.	Василевскии Владимиръ.	Михаѣло Танцурич
39.	Крыжановскии Риталий.	Владимир Василевски
		Виталие Крыжановски
		Боленъ, останаъ въ Дрезденъ.
	Регентъ Хафа,	

(Списак чланова Хора с првог гостовања у Београду у јануару 1929. године,

AJ 74-202-493)

МАРИЈА ГОЛУБОВИЋ
„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“...

КОРИШЋЕНА АРХИВСКА ГРАЂА

Arhiv Jugoslavije, Fond 74 (Dvor Kraljevine Jugoslavije) / Архив Југославије, Фонд 74 (Двор Краљевине Југославије)

КОРИШЋЕНИ ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

Digitalna biblioteka Univerzitetske biblioteke „Svetozar Marković“ u Beogradu / Дигитална библиотека Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ у Београду
<http://www.unilib.rs/sadrzaji/digitalna-biblioteka/>

Pravoslavnaia Entsiklopediia pod redaktsiei Patriarkha Moskovskogo i vseia Rusi Kirilla (elektronnaia versiia) / *Православная Энциклопедия* под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла (электронная версия)
<http://www.pravenc.ru/>

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Анон. (1929а) „Velika senzacija za Beograd: Donski kozaci u Beogradu“, *Politika* (10. 1. 1929): 12. / Анон. (1929а) „Велика сензација за Београд: Донски козаци у Београду“, *Политика* (10. 1. 1929): 12.
- Анон. (1929б) „Koncert donskih kozaka“, *Vreme* (5. 1. 1929): 7. / Анон. (1929б) „Концерт донских козака“, *Време* (5. 1. 1929): 7.
- Анон. (1929в) „Koncert hora donskih kozaka ‘Platov‘“, *Vreme* (15. 7. 1929): 7. / Анон. (1929в) „Концерт хора донских козака ‘Платов‘“, *Време* (15. 7. 1929): 7.
- Анон. (1929г) „Veliki čaj u Dvoru“, *Vreme* (22. 1. 1929): 1. / Анон. (1929г) „Велики чај у Двору“, *Време* (22. 1. 1929): 1.
- Анон. (1929д) „Koncert Donskih Kozaka u Dvoru“, *Politika* (22. 1. 1929): 5. / Анон. (1929д) „Концерт Донских Козака у Двору“, *Политика* (22. 1. 1929): 5.
- Анон. (1934) „Četrdeset kozaka osvajaју svet“, *Pravda* (10. 3. 1934): 18. / Анон. (1934) „Четрдесет козака освајају свет“, *Правда* (10. 3. 1934): 18.
- Анон. (1937) „Pomen hora Donskih kozaka na grobu Viteškog kralja Aleksandra na Oplencu“, *Vreme* (17. 4. 1937): 12. / Анон. (1937) „Помен хора Донских козака на гробу Витешког краља Александра на Опленцу“, *Време* (17. 4. 1937): 12.
- Arsenjeв, Aleksej (2004) „Kozaci u Kraljevini Jugoslaviji“, *Zbornik Matice srpske za istoriju* 69–70: 137–157. / Арсењев, Алексеј (2004) „Козаци у Краљевини Југославији“, *Зборник Матице српске за историју* 69–70: 137–157.
- Assur, Ivan Vladimirovich (2005) „Vospominaniia o S. A. Zharove.“ Publikaciia T. Rudichenko, *Iuzhno-Rossiiskii muzykalnyi al'manakh 2004*: 274–284. / Ассур, Иван Владимирович (2005)

- „Воспоминания о С. А. Жарове“. Публикация Т. Рудиченко, *Южно-Российский музыкальный альманах 2004*: 274–284, <http://musalm.ru/assets/almanac/alm2004.pdf#page=274>, 2. 11. 2019.
- B. D. [Branko Dragutinović] (1929) „Hor Donskih Kozaka“, *Muzika 1* (januar): 25–26. / Б. Д. [Бранко Драгутиновић] (1929) „Хор Донских Козака“, *Музыка 1* (януар): 25–26.
- Bingulac, Petar (1929) „Donski Kozaci“, *Misao XXIX/3–4* (februar): 218–219. / Бингулац, Петар (1929) „Донски Козаци“, *Мисао XXIX/3–4* (февруар): 218–219.
- Davatts, Vladimir Khristianovich (1926) *Gody: ocherki piatiletnei bor'by*, Belgrad: Russkaia tipografia. / Даватц, Владимир Христианович (1926) *Годы: очерки пятилетней борьбы*, Белград: Русская типография.
- Davatts, Vladimir Khristianovič, L'vov, Nikolai Nikolaevich (1923) *Russkaia armiiia na chuzhbine*, Belgrad: Russkoe izdatel'stvo. / Даватц, Владимир Христианович, Львов, Николай Николаевич (1923) *Русская армия на чужбине*, Белград: Русское издательство.
- Danchenkova, Natal'ia Iur'evna (2016) „S. A. Zharov i A. V. Sveshnikov: horovoi obraz russkoi narodnoi pesni po tu i etu storonu `zheleznogo zanavesa`“. In E. A. Dorokhova (sost.) *Fol'klornoe dvizhenije v sovremennot mire*. Sbornik statei, Moskva: Gosudarstvennyi respublikanski centr russkogo fol'klora, 145–166. / Данченкова, Наталья Юрьевна (2016) „С. А. Жаров и А. В. Свешников: хоровой образ русской народной песни по ту и эту сторону `железного занавеса`“. В Е. А. Дорохова (сост.) *Фольклорное движение в современном мире*. Сборник статей, Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 145–166.
- Dimitrijević, Jovan (1929) „Hor Donskih Kozaka“, *Život i rad III/14* (januar – juni): 153–154. / Димитријевић, Јован (1929) „Хор Донских Козака“, *Живот и рад III/14* (януар – јуни): 153–154.
- Đurić-Klajn, Stana (1974) „Музички живот у граду између два рата“. У Васа Ћубриловић (ур.) *Istorija Beograda*, књ. 3: Dvadeseti vek, Beograd: Prosveta: 398–409. / Ђурић-Клајн, Стана (1974) „Музички живот у граду између два рата“. У Васа Чубриловић (ур.) *Историја Београда*, књ. 3: Двадесети век, Београд: Просвета: 398–409.
- Golubovich, Mariia (2019) „Poekhal kazak na chuzhbinu daleko...: kazach'e penie в Belgrade mezhdu dvumia mirovymi vojnami“. In A. Iu. Timofeev (otv. red.) *Stoletie dvukh emigracii. 1919–2019*. Sbornik statei, Moskva – Belgrad: Informatika, 333–343. / Голубович, Мария (2019) „Поехал казак на чужбину далеко...: казачье пение в Белграде между двумя мировыми войнами“. В А. Ю. Тимофеев (отв. ред.) *Столетие двух эмиграций. 1919–2019*. Сборник статей, Москва – Белград: Informatika, 333–344.
- Grechaninov, Aleksandr Tihonovich (1935) „Zharov“, *Stanica 15* (iiul'): 2–3. / Гречанинов, Александр Тихонович (1935) „Жаров“, *Станица 15* (июль): 2–3.
- Gubarev, Georgii Vital'evich (1969) *Kazachii slovar'-spravochnik*, Том III (Raa – Iatov'), San Ansel'mo, Kaliforniia, S. Sh. A. / Губарев, Георгий Витальевич (1969) *Казачий словарь-справочник*. Том III (Раа – Ятовь), Сан Ансельмо, Калифорния, С. Ш. А.
- Kazaki в Chataldzhe i на Lemnose в 1920–1921 g. g.*, Belgrad: Izdanie Donskoi Istoricheskoi Komissii 1924. / *Казакі в Чаталдже і на Лемносе в 1920–1921 г. г.*, Белград: Издание Донской Исторической Комиссии 1924.
- Klaving, Valerii Viktorovich (2003) *Grazhdanskaia voina в Rossii: Belye armii*, Moskva: Izdatel'stvo AST, Sankt-Peterburg: Terra Fantastica. / Клавинг, Валерий Викторович (2003) *Гражданская война в России: Белые армии*, Москва: Издательство АСТ, Санкт-Петербург: Terra Fantastica.

МАРИЈА ГОЛУБОВИЋ
„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“...

- Kovačević, Krešimir (ur.) (1977) *Muzička enciklopedija*, tom 3 (Or – Ž, Dodatak), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Kostić, Staniša (1991) „Žitelji sa Jabučkog puta (2): Sećanja univerzitetskog profesora, sadašnjeg Zagrepčanina, na dane provedene u Pančevu između 1921. i 1931. godine“, *Sveske* 8: 233–243. / Костић, Станиша (1991) „Жители са Јабучког пута (2): Сећања универзитетског професора, садашњег Загребчанина, на дане проведене у Панчеву између 1921. и 1931. године“, *Свеске* 8: 233–243.
- Krstić, Petar J. (1931) „Koncert hora donskih kozaka“, *Pravda* (11. I 1931): 4. / Крстић, Петар Ј. (1931) „Концерт хора донских козака“, *Правда* (11. I 1931): 4.
- Kucher, Katharina (2007) „Vom Flüchtlingslager in die Konzertsäle der Welt: Die Geschichte des `Don Kosaken Chores`“, *Osteuropa* LVII/5: 57–68.
- Lenivov, Aleksandr Konstantinovich (1971) *Donskoi kazachii slovar' – leksikon (Istoricheskie issledovaniia)*, Miunkhen: Izdanie avtora. / Ленивов, Александр Константинович (1971) *Донской казачий словарь – лексикон (Исторические исследования)*, Мюнхен: Издание автора.
- Milojević, Miloje (1929) „Koncert `Donskih Kozaka`“, *Politika* (21. 1. 1929): 6. / Милојевић, Милојевић (1929) „Концерт `Донских Козака`“, *Полићика* (21. 1. 1929): 6.
- M. M. [Miloje Milojević] (1931) „Koncert Donskih Kozaka Žarova“, *Politika* (11. 1. 1931): 8. / М. М. [Милоје Милојевић] (1931) „Концерт Донских Козака Жарова“, *Полићика* (11. 1. 1931): 8.
- Milojević, Miloje (1934) „Drugi koncert zbora Donskih kozaka“, *Politika* (15. 2. 1934): 12. / Милојевић, Милоје (1934) „Други концерт збора Донских козака“, *Полићика* (15. 2. 1934): 12.
- Milojević, Miloje (1937) „`Donski Kozaci` pevaju ponovo u Beogradu“, *Politika* (17. 4. 1937): 11 / Милојевић, Милоје (1937) „`Донски Козаци` певају поново у Београду“, *Полићика* (17. 4. 1937): 11.
- Rejović, Roksanda (2004) *Koncertni život u Beogradu (1919–1941)*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Пејовић, Роксанда (2004) *Концертни животи у Београду (1919–1941)*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Polozhenije o voiskovom muzykantskom i pevcheskom khorakh Voiska Donskogo. Prikaz po voennomu vedomstvu № 163 ot 4 iunija 1872 g. Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii.* Spb.: Тип. II Otd-niia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii. 1875. Sobr. 2. Т. XLVII. Otd. 1. № 50845. S. 645. / *Положение о войсковом музыкантском и певческом хорах Войска Донского. Приказ по военному ведомству № 163 от 4 июня 1872 г. Полное собрание законов Российской империи.* Спб.: Тип. II Отд-ния Собственной Его Императорского Величества Канцелярии. 1875. Собр. 2. Т. XLVII. Отд. 1. № 50845. С. 645, <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/423-otd-nie-1-ot-50383-51051-1875,22.10.2019>.
- Ratushniak, Oleg Valer'evich (2006) „Kazaki v Chataldzhinskikh lageriakh i na Lemnose“, *Kubanskii sbornik*, tom 1 (22): 195–210. / Ратушняк, Олег Валерьевич (2006) „Казачи в Чатадджинских лагерях и на Лемносе“, *Кубанский сборник*, том 1 (22): 195–210.
- Ratushniak, Oleg Valer'evich (2013) „Kazachestvo iugo-vostoka evropeiskoi chasti Rossii v pervyi god svoei emigracii (1920–1921 gg.)“, *Istoricheskaia i social'no-obrazovatel'naia mysl'* 1 (17): 31–39. / Ратушняк, Олег Валерьевич (2013) „Казачество юго-востока европейской части России в первый год своей эмиграции (1920–1921 гг.)“, *Историческая и социально-образовательная мысль* 1 (17): 31–39.

- Rakhmanova, Marina Pavlovna (2012) „Russkaia duhovnaia muzyka“, *Pravoslavnaia Enciklopediia pod redaktsiei Patriarkha Moskovskogo i vseia Rusi Kirilla* (elektronnaia versiia). / Рахманова, Марина Павловна (2012) „Русская духовная музыка“, *Православная Энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла* (электронная версия), <http://www.pravenc.ru/text/180654.html>, 7. 12. 2019.
- Rudichenko, Tat'iana Semenovna (2017) „Voinskie tradicii v deiatel'nosti Donskogo kazach'ego khora S. Zharova“, *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* 2 (27): 66–71. / Рудиченко, Татьяна Семеновна (2017) „Воинские традиции в деятельности Донского казачьего хора С. Жарова“, *Южно-Российский музыкальный альманах* 2 (27): 66–71, <https://musalm.ru/alm2017-2.html>, 26. 10. 2019.
- Sergei Zharov o sebe / Сергей Жаров о себе, http://ruskline.ru/analitika/2006/08/09/sergej_zharov_o_sebe, 28. 11. 2019.
- Švarc, Rikard (1934) „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Prvo beogradsko pevačko društvo. Ženska pevačko društvo iz Novog Sada. Donski kozaci. Simfoniski orkestar *Stanković*. Violinista Karlo Rupel i pianistkinja Zora Zarnik. Bronislav Hubermann. Pianista Imre Ungar. Bariton Paranos.]“, *Zvuk* 5 (mart): 186–189.
- Turlakov, Slobodan (1994) *Letopis muzičkog života u Beogradu 1840–1941*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije. / Турлаков, Слободан (1994) *Лейтопис музичкој живоји у Београду 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Tsyplakova, Svetlana Mikhailovna (2018) „Pereosmyslenie tradicii drevnerusskikh tserkovnykh raspevov v XIX – nachale XX v“, *Idei i Idealy* 1 (35), Т. 2: 158–175. / Цыплакова, Светлана Михайловна (2018) „Переосмысление традиции древнерусских церковных распевов в XIX – начале XX в“, *Идеи и Идеалы* 1 (35), Т. 2: 158–175, <https://cyberleninka.ru/article/n/pereosmyslenie-traditsii-drevnerusskikh-tserkovnyh-raspevov-v-xix-nachale-xx-vv/viewer>, 27. 11. 2019.
- Vasić, Aleksandar (2019) „Музички критичар Рикард Шварц“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 61: 87–103. / Васић, Александар (2019) „Музички критичар Рикард Шварц“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 61: 87–103.
- V. N. [Viktor Novak] (1929) „Koncert Donskih Kozaka“, *Vreme* (21. 1 1929): 6. / В. Н. [Виктор Новак] (1929) „Концерт Донских Козака“, *Време* (21. 1 1929): 6.
- Zharov, Sergej Alekseevich (1998) „Glavy iz vospominanii“. In S. G. Zvereva, A. A. Naumov i M. P. Rahmanova (sost.). *Russkaia dukhovnaia muzyka v dokumentakh i materialakh*, т. I: *Sinodalnyi khor i uchilishche tserkovnogo peniia. Vospominaniia. Dnevnik. Pis'ma*. Moskva: Iazyki russkoi kul'tury, 455–461. / Жаров, Сергей Алексеевич (1998) „Главы из воспоминаний“. В С. Г. Зверева, А. А. Наумов и М. П. Рахманова (сост.) *Русская духовная музыка в документах и материалах*, т. I: *Синадальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма*, Москва: Языки русской культуры, 455–461.
- Zvereva, Svetlana Georgievna (2013) „Zharov Sergei Alekseevich“, *Pravoslavnaia Enciklopediia pod redaktsiei Patriarkha Moskovskogo i vseia Rusi Kirilla* (elektronnaia versiia). / Зверева, Светлана Георгиевна (2013) „Жаров Сергей Алексеевич“, *Православная Энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла* (электронная версия), <http://www.pravenc.ru/text/182199.html>, 13. 10. 2019.

МАРИЈА ГОЛУБОВИЧ
„РУСКИ ХОР КОЈИ РУСИЈА НИЈЕ ЧУЛА“...

Мария Голубович

„Русский хор, которого не слышала Россия“:
Хор донских казаков Сергея Жарова на концертной сцене
межвоенного Белграда

(РЕЗЮМЕ)

Европа впервые получила возможность ближе познакомиться с русской культурой уже после Октябрьской революции благодаря эмигрантам. В результате их стараний сохранить культурное наследие своей родины, в течении двадцатых годов XX века, кроме другога, оформились хоры которые своей активной деятельностью познакомили мир с русской традицией духовного и народного хорового пения. В это время особенно выделились два уникальных колектива: Хор донских казаков Сергея Жарова и Митрополичьи хор при церкви Св. Александра Невского в Париже, регентом которого был Николай Афонский.

В межвоенном периоде, Хор Жарова десять раз приезжал в Белград на гастроли, при чем пользовался большим успехом. Столичная печать анонсировала их приезды с большим энтузиазмом, а их первый белградский концерт привлек и внимание видных критиков: Милоя Милоевича, Бранка Драгутиновича, Виктора Новака, Йована Димитриевича и Петра Бингулца. Благодаря им, сохранились ценные сведения о первом белградском выступлении «жаровцев». Обзор написанных ими текстов по поводу концертов в этом периоде показал, что критики сходились в мнении о том, что казачьи хор в совершенстве владел исполнительской техникой и отличался виртуозностью, но одновременно высказывали и сомнение по поводу художественного уровня отдельных произведений которые регулярно входили в репертуар хора.

Интерес привлекает и тот факт, что во время своего первого пребывания в югославской столице в 1929 году, хор был принят в аудиенцию королем Александром Карагеоргиевичем. По этому поводу король вручил орден Св. Саввы четвертой степени самому Сергею Жарову, а администратор хора Георгий Колесников получил орден Св. Саввы пятой степени; все члены хора получили медали. Кроме того, хор получил и значительное денежное пособие.

Исследование их гастролой в Белграде в течении двадцатых и тридцатых годов XX столетия основано на белградской печати и архивных собраниях Архива Югославии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Хор донских казаков, Сергей Жаров, межвоенный период, Белград, король Александр I Карагеоргиевич, Милое Милоевич

VARIA

WILLIAM BYRD AND THE LIMITS OF FORMAL MUSIC ANALYSIS

Žarko Cvejić¹

Associate Professor, Faculty of Media and Communications,
Singidunum University
Belgrade, Serbia

ВИЛИЈАМ БЕРД И ОГРАНИЧЕЊА ФОРМАЛНЕ АНАЛИЗЕ МУЗИКЕ

Жарко Цвејић

ванредни професор, Факултет за медије и комуникације,
Универзитет Сингидунум, Београд, Србија

Received: 15 March 2020

Accepted: 1 May 2020

Original scientific paper

АБСТРАКТ

Writing in 1962, Joseph Kerman was the first to speculate about potentially subversive political meanings in the *Cantiones sacrae* of the English Renaissance composer William Byrd, his two collections of motets published in 1589 and 1591, “voicing prayers, exhortations, and protests on behalf of the English Catholic community”. Subsequent research has corroborated Kerman’s speculations, showing that many of the texts Byrd set indeed feature the same politically charged metaphors that English Jesuit missionaries used to describe the predicament of Catholics living under the Protestant regime of Queen Elizabeth I, as well as that Byrd maintained close ties with many of these missionaries. In our own time, however, those who have analysed these motets, including Kerman, have paid little attention to this, preferring formal(ist) analytical approaches to this body of music. Focusing on *Ne irascaris Domine*, one of Byrd’s most famous “political” motets, and the only two major analytical responses to it, this article attempts to demonstrate the limitations of formalist music analysis when applied to Renaissance sacred music.

KEYWORDS: William Byrd, music analysis, Joseph Kerman, Catholic Renaissance music, motet, Anglican Reformation, Elizabethan England

АПСТРАКТ

У радовима с почетка шездесетих година прошлог века Џозеф Керман (Joseph Kerman) први је изнео спекулације о потенцијално субверзивним политичким значењима текстова мотета из две збирке под насловом *Cantiones sacrae*, енглеског ренесансног композитора Вилијама Берда (William Byrd) из 1589. и 1592. године, у виду 'молитви, захтева и протеста у име енглеске католичке заједнице'. Даља истраживања подржала су Керманове спекулације, показавши да многи од текстова Бердових мотета заиста садрже исте политичке метафоре којима су енглески језуитски мисионари осуђивали страдање енглеских католика под протестантским режимом краљице Елизабете Прве, као и да је Берд одржавао блиске везе с некима од тих мисионара. У наше време, међутим, они који су анализирали те мотете, укључујући и самог Кермана, углавном су мало пажње обраћали на тај контекст, опредељујући се радије за формалистичке аналитичке приступе овом репертоару. Усредсређујући се на мотет *Ne irascaris Domine*, један од Бердових најпознатијих 'политичких' мотета, као и на једине две значајне анализе тог мотета, овај текст настоји да укаже на ограничења формалистичке анализе облика у контексту ренесансне духовне музике.

Кључне речи: Вилијам Берд, анализа облика, Џозеф Керман, католичка ренесансна музика, мотет, англиканска реформација, елизабетанска Енглеска

Almost six decades have passed since Joseph Kerman first made his suggestion regarding the historical social function of a large number of motets by the English Renaissance composer William Byrd (1540–1623): "I believe that Byrd was voicing prayers, exhortations, and protests on behalf of the English Catholic community" (Kerman 1962: 295). This groundbreaking insight was probably provoked – and rightly so – by the difficult question of the practical purpose of composing in what was a distinctly Catholic genre of music within the increasingly anti-Catholic Protestant, that is, Anglican cultural environment of late-16th-century Elizabethan England. Due to Queen Elizabeth I's initially lenient religious policies and well-documented liking for Latin services, Byrd's earlier Latin sacred music may have been and probably was performed by the Chapel Royal, the official choir of the Queen's peripatetic court, where Byrd had been a member since 1572. Most notably, this would have been his collection of motets co-authored and published with his older and, at the time, more esteemed colleague Thomas Tallis (c. 1505–1585) in 1575 under the cautious (and cumbersome) title of *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur* ("Songs that are called sacred on account of their texts") to celebrate their newly acquired monopoly on printing part music in England and duly dedicated to the Queen, complete with an appropriately patriotic panegyric. As John Harley has written, although Tallis and Byrd's "choice of title was influenced by the titles of continental collections, their anxiety to emphasize a patriotic purpose is plain in the preliminary matter" of that

collection (Harley 2016: 115). But it would be much more difficult to conceive of any officially sanctioned purpose for Byrd's later Latin sacred music, published in the 1589 and 1591 collections of motets titled simply *Cantiones sacrae* and dedicated to Byrd's powerful Catholic or Catholic-leaning patrons, with his highly idiosyncratic choice of texts, in the midst of increased religious persecution of the 1580s and 1590s.

As exciting as it was, Kerman's speculation that the *Cantiones sacrae* of 1589 and 1591 carried thinly veiled subversive political meanings remained just that, dogged, in his own words, by the Elizabethan murk of under-documentation. Thankfully, that murk was scattered in 1997, when Craig Monson published his crucial study of those motet texts that Kerman had labelled "political" (Monson 1997). Having examined the surviving late Elizabethan Catholic and, in particular, Jesuit propaganda, Monson was able to uncover that the motet texts Kerman had speculated about and the propaganda pamphlets and other writings procured by leading English Jesuit missionaries such as Edmund Campion and Henry Garnet (or Garnett), both eventually executed, employed exactly the same Biblical metaphors, such as the Egyptian and Babylonian Captivity of the Israelites and the Second Coming, to refer to the plight of the English Catholics under Elizabeth I's Anglican rule. Philip Brett, one of the foremost scholars and performers of Byrd's music, likewise wrote that the texts Byrd chose to set in the 1589 and 1591 *Cantiones sacrae*, "though innocuous enough in themselves, taken together emphasize so heavily such symbolic matters as the Second Coming and the Babylonian Captivity that it seems clear they were intended to convey a political as well as a musical message" and that, accordingly, it is "hard to escape the conclusion" that this body of music was written "to voice the outrage and despair of the English Roman Catholic community" (Brett 2007, 4). Surviving historical data, such as lists of recusants – those failing to attend weekly Anglican services, a violation punishable by hefty fines in Elizabethan England – and letters written by Byrd's Jesuit friends, heavily implicate the composer in clandestine Catholic activism throughout the 1580s and 1590s and, given the strength of Kerman and Monson's suggestions, it would seem that a large chunk of his music came about as part of those activities.

It is then all the more surprising that those who have analysed this music over the years – including Kerman himself – chose not to focus on these crucial insights, preferring instead to examine "the music itself" rather than shed light on the relationship of that music and Byrd's "political" texts. Even Brett, who was hardly reluctant to discuss political meanings in music, never quite focused on the way Byrd's religious and political allegiances may have shaped his musical structures, save for remarking that his music "has an intensity that appears to stem directly from his religious and political predicament as an outsider on the inside of Elizabethan society" (Brett 2007: 2); "the intense and often extravagantly poignant expression of a 'political' and personal point of view as a Catholic in a Protestant country that characterizes the 1589 and 1591 collections" (Ibid.: 9); and a few cursory remarks about individual pieces. Therefore, in my view, formal music analysis has failed to answer certain glaring questions regarding the structure of these pieces, thereby exposing its limitations; this essay, centring on *Ne irascaris Domine*, one of Byrd's most famous "political" motets, and the only two major analytical responses to it, by Kerman and H.

K. Andrews, is an attempt to expose those analytical silences and to highlight their possible historical and ideological causes.

As mentioned above, *Ne irascaris Domine* was one of the motets published in the 1589 *Cantiones sacrae*, which was dedicated to Edward Somerset (c. 1550–1628), 4th Earl of Worcester, an important figure in English Elizabethan and especially Jacobean politics. On account of its short text, Kerman had included it among Byrd's "political" motets already in 1962 (Kerman 1962: 294).

Prima pars. *Ne irascaris Domine, satis, et ne ultra memineris iniquitatis nostrae.*

Ecce, respice, populus tuus omnes nos.

Secunda pars. *Civitas sancti tui facta est deserta. Sion deserta facta est. Jerusalem desolata est.*

Part One. Be angry no more, O Lord, and remember our iniquity no longer.

Behold, see, we all are thy people.

Part Two. Thy holy city is become a wilderness. Zion is become a wilderness. Jerusalem is forsaken.

As Monson showed, the Babylonian captivity and Jerusalem laid low were indeed among the favourite metaphors used by English Jesuit missionaries to refer to the plight of their fellow Catholics under the Protestant rule of Elizabeth I. Henry Garnet, Jesuit superior for England, thus wrote to his fellow activists: "We have to conceal the fact that we are members of the Society [of Jesus], lest the whole of Jerusalem be disturbed" (Monson 1997: 349). It appears as though the metaphor was so widely used to refer to England under Elizabeth I that Garnet could apply it almost half-consciously as he did.

As presented in *The Masses and Motets of William Byrd* (1981), Kerman's seminal study of Byrd's Latin sacred music, his analysis of the motet fails to take any of this into account. Instead, we are offered an analytical account only of the motet's music with next to no discussion of the text and its structuring power – all that coming from the man who first considered the motet a politically conceived work of music. Though arguably more systematic, the only other detailed analysis of the motet, offered in *The Technique of Byrd's Vocal Polyphony* (1966) by H. K. Andrews, proceeds along essentially the same lines. To do justice to Andrews, I should point out that his book presents a meticulous study of the inner workings of Byrd's contrapuntal writing that covers aspects ranging from voice leading to large-scale structure, rather than an assembly of analyses of individual pieces, like *The Masses and Motets of William Byrd*. Yet Andrews does provide a full-blown analysis of *Ne irascaris Domine*, which clearly qualifies his work for the purposes of this text (Andrews 1966: 257–259). In his analysis of the motet's form, Andrews proceeds along the lines of contrapuntal analysis, rightly stressing the inseparability of musical structure and polyphonic texture in 16th-century vocal music. He devises three main textural types and applies them to *Ne irascaris Domine*, which results in a clear and systematic account of the motet's polyphonic construction.

Most significantly, in my view, neither Kerman nor Andrews deal with a seemingly simple yet glaring issue: the sheer size of the motet. For a mere total of 29 words, Byrd supplies no fewer than 152 breves of music (or 152 bars, in most modern

transcriptions).² Even a cursory survey of Byrd's motet output as a whole as well as those of his European contemporaries and friends, such as Alfonso Ferrabosco (1543–1588), Orlande de Lassus (Orlando di Lasso, 1532–1594), and Tomás Luis de Victoria (c. 1548–1611), many of whose works Byrd knew and sometimes emulated, reveals that such expansiveness was far from the norm. However, a comparison of *Ne irascaris Domine* with other Byrd motets that Kerman labelled “political” suggests that, within that repertory, this motet's size should strike no one as a surprise. Curiously enough, Kerman himself made the same observation on more than one occasion, yet failed to make anything out of it in his analysis of *Ne irascaris Domine*.³ Likewise, Andrews is also completely silent on the matter, writing four years after Kerman first publicly suggested a political purpose for these motets, in his crucial 1962 “The Elizabethan Motet”, with which he must have been familiar.

I should like to make it clear why I find Kerman and Andrews's silence on the unusually expansive size of *Ne irascaris Domine* so significant. In their respective analyses, they both ignore what is arguably the most striking feature of the motet. Consequently, they fail to provide an analytical explication for it. Inasmuch as formal music analysis is, for better or worse, a positivistically inclined intellectual discipline, thus predicated on the scientific view that all phenomena must be understood causally, that is, by revealing their causes, answering the question “Why is this motet so big?” should be near the top of any analyst's agenda.⁴ Its size is what makes this motet stand out and it is surprising that neither Kerman nor Andrews sought to offer an answer as to how and why its most striking feature came about. I believe that a close reading of *Ne irascaris Domine*, albeit one predicated on its text, may both shed further light on its musical construction and offer a plausible cause for these silences in Kerman's and Andrews's respective analyses of the work.

The main tool with which Byrd achieves the monumental size of *Ne irascaris Domine* is word repetition. Even the text on its own already exhibits some redundancy and repetitiveness, employed, no doubt, for rhetorical purposes or emphasis: all three verses of *Secunda pars* convey one and the same scriptural and, in this context, political message: Jerusalem (i.e. Catholic England) is forsaken. Upon a closer look, it

2 A fine recording of the motet by the Choir of Durham Cathedral (*Prima pars*) and the King's Singers (*Secunda pars*), complete with scores, is available (as of 14 March 2020) at <https://www.youtube.com/watch?v=uTDXVGNAXQ> and <https://www.youtube.com/watch?v=pySTHOJKILA>.

3 One of the places where Kerman makes this general remark about Byrd's “political” motets is his article on the composer published in the 2001 *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Kerman 2001: 719). See also his discussion of *Deus venerunt gentes*, the motet widely believed to have been composed as Byrd's musical reaction to the brutal execution of the English Jesuit priest Edmund Campion, who was hanged, drawn, and quartered in 1581, in Kerman 1981: 142–4, where he rightly notes that the motet is by far the longest one in Byrd's output despite its relatively short text, but fails to make any suggestions as to why that may be the case.

4 For general views of formalist analysis, see, for instance: Everist 1992. There is a useful discussion of positivism in general and in music historiography in particular in Treitler 1989: 79–94.

turns out that there is a pattern to word repetition in this motet: certain words and verses receive conspicuously more music than others. Thus the mere three words of the motet text's final verse, which is the only one to spell out the name of the holy city and its plight, receive no fewer than 37 breves of music – more than a fifth of the motet's entire duration. By contrast, the opening two verses receive no more than 32 breves, even though in terms of the number of syllables, they are almost three times longer than the final verse. The relative immediacy of Byrd's delivery of the opening two verses fully comes to light when compared to the closing verse of *Prima pars* and the opening verse of *Secunda pars*, both almost twice as short as the opening two verses of the motet's text (combined) but respectively provided with longer musical settings. The metaphorical meaning of the text strikes one as the only plausible explication for these large-scale structural discrepancies: the first phrase, “Ne irascaris Domine, satis, et ne ultra memineris iniquitatis nostrae”, is the only sentence in the entire text that does not refer to Jerusalem, a metaphor for Catholic England, as Monson crucially informed us. The remaining verses, including the closing verse of *Prima pars* that metaphorically refers to England's Catholics as Israelites, can be construed to have borne metaphorical political meanings for Byrd's fellow Catholics who would have sung and probably taken solace from this piece. Arguably, that is why Byrd spared no effort to provide the politically charged segments of the text with as much music as he could, in order to hammer down as hard as possible the political message of the text in those who sang and listened to this motet and took comfort from it.

Admittedly, there is one politically charged verse in the motet that is not furnished with an extended musical setting: the central verse of the *Secunda pars*, “Sion deserta facta est” (breves 106–115 in modern transcription). And yet, it is arguably this verse or, rather, Byrd's setting of it, that has made the motet so famous. Indeed, Andrews rightly praised it “one of the most beautiful things in all sixteenth-century polyphony” (Andrews 1966: 258). It is the only segment of the motet set in strict homophony and clearly delineated from its adjacent phrases; the entire textual-musical phrase are repeated and the two invocations are likewise clearly separated from each other, in contrast to Byrd's liking for overlapping textual-musical phrases in his normally florid polyphonic style, adopted from his Continental models. Thus this verse and its message – that Mount Zion is deserted – assume a central place in the motet. However, by no means does that suggest that the remaining verses in Byrd's setting are inferior in terms of intelligibility – just that Byrd rendered them equally intelligible in a different way. To that end he deployed his customary florid imitative technique, providing the most significant words (e.g. “Jerusalem”) and word groupings (e.g. “desolata est”) with instantly recognisable motives that migrate in imitation from one voice part to the next, commonly reinforced by voice doublings (breves 115–152). As usual, Byrd's imitation points are hardly ever strict, but he ensures the recognisability of his motives by providing them with memorable rhythmic patterns and making sure to maintain them in his otherwise liberal imitative writing.

Therefore, as it turns out, the text of *Ne irascaris Domine* and especially its political metaphorical meanings – belonging to the domain of the “extra-musical” – can

help us understand both the large-scale structure of the motet and its inner workings, in other words, can tell us how and why this music “works” the way it does. However, there is none of that in either Kerman’s or Andrews’s respective analyses. The desire to enhance the appreciation of Byrd’s genius was near the top of both authors’ analytical agendas and neither Kerman nor Andrews were shy to admit that. Thus Kerman wrote in the preface to *The Masses and Motets of William Byrd*: “Most important, we all believe strongly that great music of the relatively distant past deserves the same degree of critical attention regularly accorded to that of the recent past or present. That Dufay, Josquin, Byrd, and Monteverdi are on a plane with the greatest masters of later years is a commonplace in the history books, but one that can have little meaning unless the music is more widely heard and understood” (Kerman 1981: 9). Their work was therefore an effort to justify the inclusion of Byrd the man and his music in the musical canon. But on what grounds and why?

As for the music itself, it is only ironic enough that Kerman’s own famous critique of formalist analysis, “How We Got into Analysis and How to Get Out”, can serve here as a viable starting point (Kerman 1994). The gist of the matter is that both Kerman and Andrews analyse Byrd’s music with the implicit aim of demonstrating its aesthetic autonomy, as unified, coherent, internally meaningful, self-referential and self-sufficient on strictly musical terms, regardless of the text or any other “extra-musical” factors. That is why there is no consideration of the motet’s text and its impact on the structure of the music. To admit that the music of *Ne irascaris Domine* cannot be fully understood on its own and on its own terms, without reference to its historical, cultural, and political environment communicated by its politically charged text, would amount to relegating it to the inferior domain of “applied” music as opposed to the supposedly autonomous and aesthetically disinterested “great” musical works as creations of their equally heroic creators. In that way, they force upon Byrd’s music at least two concepts that would have been entirely anachronistic in Byrd’s time and as such entirely foreign to him: the idea that all true art, and especially music, must be aesthetically autonomous, that is, make sense on its own and obey only its own rules and concerns, and the primacy of music without words, that is, instrumental music, as the only type of music that is fully abstract and self-referential and, as such, aesthetically autonomous, indeed, the most aesthetically autonomous of the arts.

But while these constructs could be traced all the way back to the early German Romantics such as E. T. A. Hoffmann and his famous review of Beethoven’s instrumental music and even to Kant’s *Critique of Judgement*, in Byrd’s time they still lay ahead in the distant future and, as such, would have been entirely incomprehensible to him. Hoffmann thus memorably wrote that when “music is spoken of as an independent art the term can properly apply only to instrumental music, which scorns all aid, all admixture of other arts, and gives pure expression to its peculiar artistic nature” (Hoffmann 1989: 236); similarly, in his *Critique of the Power of Judgement*, Kant makes it clear that he only regards instrumental music as a prime example of “free beauty” (Kant 2000: 114). But such pronouncements came almost two centuries after Byrd. The qualities that both Kerman and Andrews construct and then celebrate in Byrd’s music – its unity, coherence, self-sufficiency, and aesthetic autonomy

– are exactly those that Kerman rightly exposes as ideological in “How We Got into Analysis”: constructions whose sole aim is to perpetuate the supremacy of a particular repertory of music at the expense of all other repertories that fail to conform to the same aesthetic ideology. In one of his most memorable passages, Kerman writes: “In fact, it seems to me that the true intellectual milieu of analysis is not science but ideology. [...] From the standpoint of the ruling ideology, analysis exists for the purpose of demonstrating organicism, and organicism exists for the purpose of validating a certain body of works of art” (Kerman 1994: 14–15). Somewhat guilty of these charges himself, Kerman analyses Byrd’s music so as to make it fit that aesthetic, upholding the same ideology he so rightly criticises elsewhere in his work.

Similarly, Byrd the composer is likewise made to conform to our 19th-century conception of the true artist as a heroic, autonomous, Beethovenian figure, who produces ever-new masterworks, in splendid isolation and against all odds. Kerman’s Byrd is such a hero who “is no longer bound by liturgical or technical considerations. He takes texts as he wants them” (Kerman 1981: 38–39), even though it was Kerman himself who first suggested that Byrd chose his texts with guidance from his Catholic patrons and Jesuit activist friends rather than on his own (Ibid.: 48).

To conclude: the main reason why Kerman’s and Andrews’s respective analyses of *Ne irascaris Domine*, the only two major analytical responses to that remarkable work, are inadequate and fail to do justice to Byrd’s music appears to be their own ideological limitations, based on the concepts of aesthetic autonomy as the *sine qua non* of all great music (and art) and the primacy of wordless or instrumental music over vocal music, which have shaped Western musical thought since at least the late 18th century but would have been entirely foreign to Byrd. Of course, none of that is to condemn either the composer himself or the two authors’ insightful discussions of him and his music. Both Kerman’s and Andrews’s respective works on Byrd provide invaluable insights into the inner workings of his style, vital to a more intimate understanding of it just as they are to such an understanding of any musical style. Yet, instead of misconstruing Byrd as a late-Renaissance Beethoven and his motets as aesthetically autonomous works of music, perhaps we should rather appreciate and embrace them for what they truly are: cultural products conceived with the noble aim of providing comfort to a social group under oppression and a man of integrity, who used the dazzling wealth of his talent to provide much needed solace to his beleaguered community. In Byrd’s music, to quote Philip Brett’s elegant wording, “we can sense the kind of commitment that stops at nothing, even persecution and death, in pursuit of a faith that can never be taken for granted. This music retains its poignancy nearly four hundred years later” (Brett 2007: 7). Indeed it does.

LIST OF REFERENCES

- Andrews, Herbert Kennedy (1966) *The Technique of Byrd's Vocal Polyphony*, Oxford: Oxford University Press.
- Brett, Philip (2007) *William Byrd and His Contemporaries: Essays and a Monograph*, Berkeley & London: University of California Press.
- Everist, Mark (1992) *Models of Musical Analysis: Music before 1600*, Oxford: Blackwell.
- Harley, John (2010) *The World of William Byrd: Musicians, Merchants and Magnates*, Farnham: Ashgate.
- Kerman, Joseph (1962) "The Elizabethan Motet: A Study of Texts for Music", *Studies in the Renaissance* 9: 273–308.
- Kerman, Joseph (1981) *The Masses and Motets of William Byrd*, London: Faber.
- Kerman, Joseph (1994) "How We Got into Analysis and How to Get Out". In *Write All These Down: Essays on Music*, Berkeley and London: University of California Press, 12–33.
- Kerman, Joseph (2001) "Byrd, William". In Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, London: Macmillan, 714–731.
- Monson, Craig (1997) "Byrd, the Catholics and the Motet: The Hearing Reopened". In Dolores Pesce (ed.) *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and the Renaissance*, New York and Oxford: Oxford University Press, 348–374.

ЖАРКО ЦВЕЈИЋ

ВИЛИЈАМ БЕРД И ОГРАНИЧЕЊА ФОРМАЛНЕ АНАЛИЗЕ

(РЕЗИМЕ)

За мотете енглеског позноренесансног композитора Вилијама Берда (William Byrd) с текстовима на латинском језику, објављене у двема збиркама под насловом *Cantiones sacrae* ("Духовне песме") 1589. и 1591. године, дуго се сумњало да крију субверзивне политичке поруке намењене припадницима енглеске католичке заједнице који су живели под притиском протестантског режима краљице Елизабете Прве. Такве сумње први је изнео Џозеф Керман (Joseph Kerman) још 1962. године, а касније су их додатно документовали Крејг Монсон (Craig Monson), Филип Брет (Philip Brett) и други музиколози, показавши да се у текстовима Бердових мотета налазе исте политичке метафоре које су користили енглески католички и нарочито језуитски мисионари попут Едмунда Кемпиона (Edmund Campion) и Хенрија Гарнета (Henry Garnet) не би ли указали на страдање енглеских католика под Елизабетом Првом. Осим тога, додатним истраживањима је утврђено

да је и сáм Берд био дубоко умешан у те потајне радње, при чему је његова музика, иначе неприхватљива у јавној сфери Енглеске с краја XVI века, по свој прилици играла важну улогу, нудећи енглеским католицима попут Берда преко потребну утеху и осећај заједничке припадности. Упркос свему томе, ни у једној модерној анализи ових дела не поклања се довољно пажње текстовима Бердових мотета и њиховом суштинском упливу на његову музику. Подробнија анализа мотета *Ne irascaris Domine* (“Не срди се, Господе”), једног од Бердових најпознатијих “политичких” мотета, показује да се структура тога дела не може довољно разумети уз пренебрегавање текста мотета и његовог повесног политичког контекста, те да је било какав аналитички приступ који почива на појму естетске аутономије музике и повлашћеном положају инструменталне наспрам вокалне музике, што датира тек с краја XVIII века и стога је сасвим анахроно у односу на Берда, неизбежно ограничен и да, као такав, може да понуди само неадекватна аналитичка тумачења Бердове музике.

Кључне речи: Вилијам Берд, анализа облика, Џозеф Керман, католичка ренесансна музика, мотет, англиканска реформација, елизабетанска Енглеска

ON THE CONNECTION OF MUSICO-RHETORICAL STRATEGIES
AND MARIAN TOPIC/ТОПОС IN RENAISSANCE MOTETS

*Senka Belić*¹

Lecturer, Music Theory Department, Faculty of Music,
University of Arts, Belgrade, Serbia

О СПРЕЗИ МУЗИЧКО-РЕТОРИЧКИХ СТРАТЕГИЈА И МАРИЈАНСКЕ
ТОПИКЕ/ТОПОСА У РЕНЕСАНСНИМ МОТЕТИМА

Сенка Белић

Наставник, Катедра за музичку теорију, Факултет музичке уметности,
Универзитет уметности, Београд, Србија

Received: 15 March 2020

Accepted: 1 May 2020

Original scientific paper

АБСТРАКТ

The text summarizes some of the research results from my doctoral dissertation. In the broadest sense, the following text discusses the influence of rhetorical concepts and practices on the composition practice of the Renaissance. The methodological approach is interdisciplinary and multilayered, and it leads to the interpretation of Marian motifs dating from the late fifteenth to the end of the sixteenth century, in the context of rhetorical ideas and principles, and the Marian topic / topos. The most significant result of this text is the formation of a special analytical method by which the interpretive-contextual reading of musical marking is achieved.

KEYWORDS: intervallic counterpoint, rhetoric, topic / topos, affect, motet

АПСТРАКТ

У тексту су приказани неки од истраживачких резултата из моје докторске дисертације. У најширем смислу, на овом месту је размотрен утицај реторичких концепата и поступака на композициону праксу ренесансе. Методолошки приступ је интердисциплинаран и вишеслојан, и води ка интерпретацији маријанских мотета насталих од краја XV до краја XVI века, у контексту реторичких идеја и принципа, и маријанске топике/топоса.

Најзначајнији резултат овога рада јесте формирање посебне аналитичке методе којом се остварује интерпретативно-контекстуално читање музичких узначавања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интервалски контрапункт, реторика, топика/топос, афекти, мотет

In this article we will first discuss ancient rhetorical principles and concepts and their embodiment in Renaissance music theory, specifically in the field of intervallic counterpoint.² Afterwards, the compositional procedures, translated into musico-rhetorical tools, will be explained according to their functions and grouped according to the musico-rhetorical phases in the composition. This will be followed by a presentation of the function of counterpoint procedures, as musical signifiers and actors in the process of semiosis, in the context of the Marian topic / topos. In this regard, the terms “topic” and “topos” will have a broader or narrower meaning, depending on whether it is a dominant or localized motif configuration. Finally, the combination of Marian topic / topos, theories of religious affects and musico-rhetorical means will be demonstrated using the examples of selected Marian motets.³

Ancient rhetoric can be summarized through the Quintilian maxim of *bene dicendi scientia* (Butler 1996: 314–315),⁴ where two standpoints of rhetoric meet. The first standpoint, referred to as *scientia*, was to perceive rhetoric as a skill (τέχνη, *ars*), hence prescriptive manuals that offer specific procedures, formulas, and methods for achieving this skill are often named in this way. The second aspect, coupled with the word *dicendi*, clearly refers to elocution, rhetoric or oratory as an verbal act, therefore, to a statement given in a particular situation.

2 Carl Dahlhaus borrowed the term “intervallic counterpoint” (Intervallkontrapunktisch) from Bernhard Meier in order to explain polyphonic composition created during the fifteenth and sixteenth centuries as a combination of modally shaped sections according to the rules of counterpoint, which are based on interval progressions. However, Dahlhaus recognized interval progressions as “the determining factor of counterpoint” (Dahlhaus 1990: 199), and not as a factor of mere section compatibility. Therefore, unlike Meier, Dahlhaus did not consider the modal, intervallic composition to be in complete contrast to the tonal, therefore, chordal composition, but rather that it could help explain the transition from modality to the major-minor system.

3 The analytical sample includes Marian motets written between the late fifteenth and the end of the sixteenth century. First of all, these are motets composed on the text of four Marian antiphons – *Alma redemptoris mater*, *Ave regina caelorum*, *Regina caeli* and *Salve regina* – which had a significant place during the liturgical year (Rothenberg 2011). Afterwards, motets composed on the words of the most widespread Marian individual and collective prayer, *Ave Maria*, were also examined. The analytical sample was supplemented with *Stabat mater* motets. Accordingly, the analytical sample included the motets of Pierre de la Rue, Josquin des Pres, Jean Mouton, Nicolas Gombert, Cristobal de Morales, Cipriano de Rore, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Thomas Luis de Victoria, Carlo Gesualdo da Venosa, and Claudio Monteverdi.

4 “Science of speaking well”.

Back in the era of ancient rhetoric, there was a lot of discourse on eloquence. The relationship between rhetoric and eloquence can be seen through the rules of address creation. Thus, in the classical rhetoric of the Roman period five stages (*quinque partes artis*) were established: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* and *pronuntiatio (actio)*. Within the aforementioned five-partition, which has survived in a consistent form to this day, the first three phases - *inventio*, *dispositio* and *elocutio* - gained the most theoretical space because they formed the basis, backbone and fine details of what Cicero called a speaking skill or eloquence (Stepanić 2002). However, eloquence was often equated with the means by which eloquence was attained, therefore with the third rhetorical category, *elocutio*, the most widespread and most inherent aspect of rhetoric. Hence, one can notice two levels of understanding of this concept. The first level involves eloquence in a broad sense, including *inventio*, *dispositio* and *elocutio*, therefore, a conceptual core of rhetoric made up of the logical (*inventio*, *dispositio*) and aesthetic (*elocutio*) aspects of the oration. The second level refers to the narrower sense of the term eloquence, that is, *elocutio*, to the doctrine of style, language, and expression, with a focus on the means by which speech is embellished. Even during antiquity, and especially during the Middle Ages, rhetorical theory was confronted with the separation of its logical and aesthetic aspects.

In the Renaissance, rhetoric takes on a new position, interpreted by Brian Vickers as reintegration with respect to the Middle Age (Vickers 1988). It is based on the constantly repeated demand for wisdom (*supientia*) and eloquence (*eloquentia*) (Kristeller 1992, Gray 1963), that is, for a new combination of thoughts and expressions. Within this request, the rhetoric builds upon the line with Cicero and Quintilian, which in a conciliatory tone put the logical and aesthetic side of the speech in relation. However, the essential orientation towards epideictics is *differentia specifica* of Renaissance rhetoric. It is based on the firm belief that ornate, eloquent and above all persuasive speech should be the ultimate goal of every educated person.

Rhetoric, as a method, was created for the purposes of oral discourse. However, in antiquity, new perspectives were opened in the closest related fields of written word, poetry and prose, and later in other arts, where rhetorical theory would show particular flexibility, plasticity, and adaptability. With a hefty dose of universality, paired with its rise during the Renaissance, rhetoric ascended to the position of the metalanguage, influencing musical theoretical discourses and, in particular, theory of intervallic counterpoint (Dahlhaus 1990). As the counterpoint theory that emerged in the late fifteenth until the end of the sixteenth century shows, it included not only the rules for the musical harmonization of two voices in a note-to-note relationship (*contrapunctus simplex*) and (or) multiple shorter tones versus a single longer tone (*contrapunctus diminutus*), but also compositional rules for three or more voices, followed by mode and cadence theory, imitation techniques, movable counterpoint and canon, rules on dissonance treatment that were increasingly detailed and, finally, different ways of harmonizing music and text. Therefore, the rhetorical pursuit of eloquence and suitability, along with the tools by which they are exercised, logically

relies on counterpoint theory, its concepts, elements and actions. Here, we can talk about the connection between *rhetorical eloquence*, that is eloquence, prudence or oratory skill, which forms the conceptual core of rhetoric itself and *musical eloquence*, or musical wordiness or compositional skill, in whose development the intervallic counterpoint, as the only theoretically established and verified compositional technique in the Renaissance, played a significant role.

If the musical composition of the fifteenth and sixteenth centuries was seen as an oration during the Renaissance, modeled on the methods and means of logical and aesthetic aspects of speech and in conformity with rhetorical goals, then such a combination of thought and expression can be analytically explored from a musico-rhetorical point of view. Therefore, we will group the procedures and musical-rhetorical figures, which we have observed by analyzing a significant number of Marian motets, into those belonging to the musical *invention*, *disposition* and *elocution*, that is, the musico-rhetorical stages in the composition creation.

Music *inventio* refers to the pre-compositional categories contained in the selection of the system (*cantus durus/cantus mollis*) for a suitable choral composition made up of an appropriate number of voices written in the most convenient keys (high or g_2 keys, middle or c_1 keys and low or c_2 keys) and finalis. The combination of systems, keys and finalis indicates a particular "tonal type" (Powers 1981), which is furthermore inherent to a particular modus and defines it more closely (Powers 1981, Smith 2011).

Dispositio in music encompasses those procedures that can be said to have a structural function – whether inter-punctual or syntactic – that achieve compatibility between text and music. Among the procedures important for disposition in music are hierarchical matching of cadence tones, different types and positions of cadences (Meier 1988, Chater 1981, Dahlhaus 1990), then the application of contrasting textures, meter changes and different modes of connection. A significant role in the disposition is played by the application of those musico-rhetorical figures, such as *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *anaploce*, *fuga imaginaria*, *fuga realis*, *hypallage*, *metalepsis*, *mimesis*, *noema* and *parembole*, which affect the structure of a section, layer or entire vertical. However, these counterpoint procedures may deviate from the content of the text, thereby highlighting the text or marginalizing it. Accordingly, the same musico-rhetorical figures may be carriers of a different function, depending on the way they are applied and depending on the context.

Musical *elocutio* is achieved through the application of those musico-rhetorical and counterpoint procedures that do not only have an ornamental, but also emphatic and expressive functions. Therefore, the *ornamental* function, for the purpose of melodic, rhythmic or metric enrichment of the horizontal/vertical music, contains *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *climax*, *gradatio*, *congeries*, *paronomasia*, *pleonasmus*, *symblema*, *syncopa* and *synonymia*. In addition to the aforementioned ornamental function, the musico-rhetorical figures *congeries*, *paronomasia*, *pleonasmus*, *syncopa* and *synonymia*, depending on the context, also have the function of highlighting or emphasizing specific words, half-verses or verses, which I have labeled *emphatic* function. In addition to the aforementioned structural role,

those musico-rhetorical figures concerned with different ways of applying homophonic texture (*anadiplosis*, *analepsis*, *anaploce*, *mimesis* and *noema*) also have prominent functions. In this analytical sample, the *ellipsis/synecdoche*, *fauxbourdon* and *palilogia* figures have an exclusively emphatic function. Furthermore, there are figures that, in addition to structural, ornamental or emphatic, also possess *expressive* functions such as *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *climax/gradatio*, *exclamatio*, *fugue imaginaria*, *fuga realis*, *hypallage*, *hyperbole/hypobole*, *hypotiposis*, *metalepsis*, *mutatio toni*, *passus duriusculus*, *pathopoeia* and *syncopa*. Their function varies depending on the circumstances in which they occur, moreover, on the meaning of particular words, the dominant motivic configuration in the text, and on the application of other musico-rhetorical figures and procedures at a given moment.

Concerning their functions in a musical composition, musico-rhetorical figures and counterpoint, on the one hand, show that they appeared as a result of the influence of the text structure or the pursuit of meaningful counterpoint expression. On the other hand, they become the means of musical expression, actors in the process of semiosis, not only at the level of individual phenomena in terms of their denotation. By grouping the prominent, i.e. marked phenomena in music, unique contours will be singled out, which, furthermore, will be “windows for interpretation” of the broader semantic configuration within a single great topical world - the Marian topic.

In this research, the Marian topic / topos, modeled on Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov's literary-theoretical interpretation, is defined as a motive configuration burdened with meanings (Dikro and Todorov 1987). Such meanings of the topic / topos, as observed by Raymond Monelle, express and reflect different cultural and social contexts (Monelle 2006). Therefore, a musical topic / topos can be nothing more than a cultural unit labeled in music by various signifiers, which are related to “our sisters and brothers in literary criticism, art history, cultural theory, and social history” (Monelle 2006: 10).

Since in the musical topical theories often imply indistinctiveness between the terms “topic” and “topos”, and therefore they are often used as synonyms, in this research the following distinction is made. Bearing in mind Ernst Robert Curcius' understanding of this transhistoric phenomenon (Курцијус 1996), and the interpretation of Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov in terms of “topos” and “theme” (Dikro and Todorov 1987), the terms “topos” and “topic” will have narrower, that is broader meaning. If the Marian theme is manifested in text and music at the level of the entire composition, as for example in the case of motets on the text of the Marian antiphon *Ave regina coelorum* or the prayers of *Ave Maria*, then we shall discuss the Marian topic. If some of the Marian aspects form part of another, most often Christological performance, as in the motets on the text *Stabat Mater*, then we shall discuss the Marian topos.

The musical signifiers of the Marian topic / topos in this article are different musico-rhetorical figures, specific modes, cadences, textures, and therefore all elements of intervallic counterpoint, which are in an iconic-indexical relation to the social and cultural characteristics with which the object is associated.

The Marian topic, as a great topical space, carries many cultural-based meanings that have been accumulated and deposited in the collective consciousness of the Catholic West for centuries. Such culturally based meanings include many of Mary's forms, and we can say that the Marian topic is layered on a multitude of motifs. We have grouped them into four categories, concerning Mary's human, earthly nature embodied in the image of the Virgin (*virgo*) and Mother (*mater*), while the Servant (*servus*) and Mediator (*mediatrix*) are the embodiment of Mary's divine and heavenly nature. (See Table 1)

The connection between the Marian topic / topos, that is, the Marian motifs on one side, and emotions, on the other, can be explained through Miri Rubin's observation that "Mary was the quintessence of European culture in which the most intimate feelings were drawn out in public" (Rubin 2009: 351), because "Mary-language expressed" different emotions, such as "fear and desire, power as well as abjection" (Rubin 2009: 351). As a result, in the beginning of the sixteenth century, Mary was not only as significant as her Son, but became the "locus for Christian emotional expression" (Remensnyder 2013: 201).

Yet when we talk about feeling, affect, and emotion, we must bear in mind the differentiation that is precisely established in analytical psychology. According to Carl Gustav Jung, feeling is a "process that takes place between the Self and the given content" (Hark 1998: 118). It is a process, as Jung states, "that gives some value in terms of adoption or rejection ("pleasantness" or "discomfort"), but also a process that, regardless of the current content of consciousness or current sensitivities, may appear isolated as a 'mood'" (Hark 1998: 118). Affect or emotion occurs when the intensity of the feeling increases, which is accompanied by noticeable physical innervation. It follows that, unlike affect, feeling does not cause any noticeable bodily innervation, but rather represents an "ordinary thinking process" (Hark 1998: 118).

Considering the distinction discussed above, on the one hand, and the composition system and ways of the manifestation of Marian motifs, on the other, we can say that the music represented in this analytical sample possesses an affective function, which, in accordance with the Marian motif configuration, signifies certain emotions. In this research the connection between the Marian topic / topos and the affects, more precisely those emotions typical for religious persons, is based on Aristotle's doctrine on emotions and Quintilian's teaching on *ethos*.

When Aristotle, in the second book of his *Rhetoric*, talks about emotions, among other things, he also has two essentially ethical aspects in mind. In the first case, if one wants to gain the affection of the listener and initiate certain emotions in regards to the third person being talked about, the orator can do so by talking about that person's character traits. In the second case, the speaker may use emotion in order to present his own character. Speaking of *ethos*, Quintilian notes that it "includes every attitude of the mind" (Butler 1920–1922: Book VI, ch. 2, par. 9). As areas of *ethos*, this author emphasizes the oration of the honorable and the useful, of what should or should not be done, and the areas peculiar to him are mediation and apology (Butler 1920–1922). In the texts of Marian compositions that are the

focus of this article, which belong to church hymns and prayers, the point is made precisely by the request for Mary's intercession between believers and Christ, that is, God, which is one of the indicators that *ethos* is an appropriate way of convincing the audience.

The question arises: what are the stylistic distinctive attributes of the rhetorical and then the musical *ethos*? When it comes to the style that fits the rhetorical *ethos*, Quintilian considers it to be "with no trace of pride, elevation or sublimity", and that the orator should speak "appropriately, pleasantly and persuasively" (Butler 1920–1922: Book VI, ch 2, par. 19). It should also be said that *ethos*, judging by Cicero, aims to impress (*delactare*) and console the audience (*conciliare*) (Vickers 1988). Considering such stylistic principles and goals of the rhetorical *ethos*, they are compatible with the stylistic features of the compositions encompassed with my research that belong to the first practice (*prima pratica*), that is, to a strict, church style. Such style is, as we have seen, based on the rules of counterpoint procedures, which are founded on a strictly established dissonance treatment, rhythmic and melodic framework and restrained application of accidentals, thus excluding significant deviation, so that plausibility is obtained exactly by the "appropriate" and "pleasing" style, just as it was noted by Quintilian (Butler 1920–1922: Book VI, ch 2, par. 19).

The musical *ethos* within the Marian topic / topos also encompasses the manifestation of certain affects, but in the service of character representation. In this respect, significant is the division given by Johann Mattheson in his *Der vollkommene Capellmeister* (1739), where he speaks of affects appropriate to the church style:

Divine majesty, heavenly splendor, rapture and magnificence, together with the elevated style of writing, naturally are required for it, are subordinated to the sacred main style. Devotion, patience, etc., together with their appropriate middle style of writing correctly belong there, too, namely, in the church, i. e. in the service of God. Repentance, suppliant entreaties, etc., in their appropriate low style similarly stand under the same banner, and these three types of characteristics must together be at the disposal of the church (Danuta 2014: 6–7).

Although it relies on the Baroque doctrine of affect, which, modeled on the classification of oratory styles from classical rhetoric, is classified into low, medium, and high, the aforementioned Mattheson's classification can be applied to an analytical sample based on the Renaissance Marian motet. Thus emotions such as admiration, wonder, but also glorification, united in the expression *admiratio*, can be named high or, rather, elevated. In Marian music from the end of the fifteenth to the end of the sixteenth century, such affects are manifested by high (*chiavette*) keys and/or high choir posture, followed by *anabasis*, and ascending triad separation, longer note values, suspensions, sharps/naturals, sonorities and interval movements based on major intervals, horizontally and/or vertically. The middle affections, that is, the emotions, include respect, piety, philanthropy and gentle-

ness, which is contained in the expression *pietas*, but also the emotions of compassion, pity, and sympathy (empathy), which are encompassed by the word *miseri-cordia*. While the *pietas* in music is expressed by middle keys and/or middle posture of the choir, by descending melodies, downward imitation repercussions, flats and triple meter, *miseri-cordia*, aside from the above, is distinguished by imitations on the prima and octave or imitations with two themes (*metalepsis*), as well as *symonimia* and *gradatio* figures in descending order. Low affections or affections of the suffering are included in the term *miseratio*, which refers to misery, calamity and unhappiness, and the term *tristitia*, which refers to emotions of sadness, grief, sorrow and embarrassment. Medium/low keys, low choir posture, dissonant suspensions, and horizontal and vertical application of minor intervals are signifiers for the effects of *miseratio*, while the emotions characteristic of *tristitia* are, in addition, long note values, extended duration suspensions (*sinco-pa maggiore*), and *catabasis*, texture interrupted by breaks, flats, Phrygian mode, or mode that contains a minor third above the finalis, *fa-mi* cadences, various forms of “Phrygian inflection” (Kimmel 1980), and the figure of *pathopeia*.

If emotions are marked in music, as the means of representing one’s character, whether they are more closely defined by the character of Mary or the believer, then those same markers can support, empower, and point to the Marian motifs themselves, showing the focus or prominent places in the musical interpretation of the Marian topic / topos. Just as there are certain emotions, as observed by Johann Mattheson, which are appropriate to the church style, while others are not, so those effects that are in accordance with a particular Marian motif can be distinguished, and, by means of a musical manifestation of the affects, a closer determination of the motif, which is in the focus, is possible. (See Table 2)

As shown in Table 2, the high affects of admiration and glorification (*admiratio*) are appropriate for the motives of the Mother of God (*mater Dei*), the eternal virgin (*semper virgo*), the celestial choir (*choregos*), and the Queen of Heaven (*regina coeli*). One example is found in the five-part motet *Ave Regina coelorum* by Tomás Luis de Victoria, where the affirming *admiratio* glorifies Mary as the Mother of God. This was accomplished at a particular rhetorical moment when the *medium* was moved to the text of the *Gaude* (Rejoice), in parallel with the punctuated rhythm, a theme created on an ascending *durum* triad, on a quintessential bordun and on the sonorities based on a major third (mm. 49–52). (See Example 1)

The manifestation of the medium affects regarding respect, piety, philanthropy and gentleness (*pietas*) has the ability to point to the motif of the Mother of God (*mater Dei*), but also to the heavenly motives of wisdom (*sapientia*) and the Queen of Heaven (*regina coeli*), while the affections of compassion, mercy and condolences, that is, empathy (*miseri-cordia*) can be expressed within the motives of a gracious mother (*mater misericordiae*) and mediator (*mediatrix*). For example, let us mention the way in which the gracious mother is represented in the four-voice motet *Ave Regina coelorum... mater regis angelorum*, by Adrian Willaert, through the affect of *miseri-cordia*. This is manifested not only by the modal duality between *a* and *e* finalis, but also by a two-layer texture (*fuga imaginaria, fuga realis*), which is

also thematically stratified by m. 63 (*metalepsis*), followed by middle (c.) keys and a catabasic melodic gait, to the text invoking the salvation request of believers (*pro salute fidelium*). (See Example 2)

Finally, the low affections of grief, misery and unhappiness (*miseratio*) are specific for the motives of the grieving mother (*mater dolorosa*) and mediator (*mediatrix*), and the sadness, affliction, sorrow and unpleasantness (*tristitia*) within the Marian topic / topos suggest a motif of a mother who grieves (*mater dolorosa*). One such example of a motif of a grieving mother is realized through the affect of *tristitia* and is manifested in the eight-voice motet *Stabat Mater dolorosa* of Orlando di Lasso. It is a text of a sequence that describes the Crucifixion of Jesus in its first part. On the words of the second verse that read “Her soul, sighing, anguished and grieving” (*Cujus animam gementem, contristatam et dolentem*), after an interrupted cadence with the function of “syntactic sigh” (mm. 13–14), Lasso, by a help of a descending half-step “sigh” of the *b flat-a* (second alt, m. 16; first discant m. 17), expressed the word *gementem* (“sighing”). Furthermore, imitation (*anaphora*) with a theme in slow rhythmic gait is composed, based on the tones of the descending Phrygian tetrachord, *d-c-b flat-a*, first on the word *contristatam* (“anguished”; mm. 17–20), followed by the word *dolentem* (“grieving”; first alt, mm. 21–22), thus expressing Mary’s pain. This is also supported by the presence of extended duration dissonances (mm. 20–22). (See Example 3)

The motifs of the strong woman (*mulier fortis*) and the Servant of Christ (*servum servorum Dei*) were not manifested in the Marian motets dating from the late fifteenth to the end of the sixteenth century, and we cannot speak in more detail about their manifestations. The absence of these motives does not indicate the complete abolition of these Marian virtues, but rather indicates, on the syntagmatic plane, the current discontinuity. During the Renaissance, Mary was obviously not known as a woman-warrior, a woman who would step on a serpent or draw a sword like Joan of Arc, but she was neither understood as a humble servant who was in the shadow of Christ; she was rather seen as calm, dignified, strong, wise and above all, empathetic woman.

Table 1: Marian categories and motives

<i>virgo</i>	<i>mater</i>	<i>servus</i>	<i>mediatrix</i>
<i>semper virgo</i> <i>mulier fortis</i> “most similar to Christ”	<i>mater Dei</i> <i>mater</i> <i>miser cordiae</i> <i>mater dolorosa</i>	<i>servum servorum Dei</i>	<i>mediatrix/misericordiae</i> <i>choregos</i> <i>sapientia</i> <i>regina coeli</i>

Table 2: Connection between affects and Marian motifs

motive	ethos		
	high affect	middle affect	low affect
<i>mater Dei</i>	<i>admiratio</i>	<i>pietas</i>	–
<i>mater misericordiae</i>	–	<i>misericordia</i>	–
<i>mater dolorosa</i>	–	–	<i>miseratio/tristitia</i>
<i>semper virgo</i>	<i>admiratio</i>	–	–
<i>mulier fortis</i>	–	–	–
<i>servum servorum Dei</i>	–	–	–
<i>mediatrix</i>	–	<i>misericordia/pietas</i>	<i>miseratio</i>
<i>choregos</i>	<i>admiratio</i>	–	–
<i>sapientia</i>	–	<i>pietas</i>	–
<i>regina coeli</i>	<i>admiratio</i>	<i>pietas</i>	–

The image shows a musical score for the motet *Ave Regina coelorum* by Thomas Luis da Victoria. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Gau - de, gau - de, glo - ri - o -". The second staff is another vocal line with lyrics: "Gau - de, gau - de, gau -". The third staff is a vocal line with lyrics: "Gau - de, gau - de, glo - ri - o -". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "Gau - de". The fifth staff is a bass line with lyrics: "Gau - de, glo -". The score is in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Example 1: Thomas Luis da Victoria, motet *Ave Regina coelorum*, mm. 49–52

SENKA BELIĆ

ON THE CONNECTION OF MUSICAL RHETORICAL STRATEGIES AND MARIAN TOPIC/TOPOS
IN RENAISSANCE MOTETS

pro sa - lu - te fi - de - li - um, fi - de - li - um
canon a 2
 te, pro sa - lu - te fi de - li - um
 um, pro sa - lu - te fi - de - li - um fi - de - li - um, fi - de - li - um
 um, pro sa - lu - te fi - de - li - um pro sa - lu - te fi de - li - um

Example 2: Adrian Willaert, *Ave Regina coelorum... mater regis angelorum*, mm. 63–72

Cu - ius a - ni - mam ge - men - tem con - tri - stan - tem et do -
 Cu - ius a - ni - mam ge - men - tem, con - tri - stan - tem, con - tri - stan -
 -us Cu - ius a - ni - mam ge - men - tem, con - tri - stan - tem
 Cu - ius a - ni - mam ge - men - tem, con - tri - stan - tem et
 len - tem
 4 - 3 5 4 4 - 3
 tem et do - len - tem
 et do - len tem, per -
 6
 do - len - tem, per -

Example 3: Orlando di Lasso, *Stabat mater dolorosa*, mm. 14–23

LIST OF REFERENCES

- Butler, Harold (transl.) (1920–1922) Quintilian, *Institutio oratoria*, Cambridge, London: Harvard University Press, https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/6B*.html#2, 15. 3. 2020
- Butler, Harold (transl.) (1996) Quintilian, *Institutio oratoria: Book I–III*, Cambridge, London: Harvard University Press (repr.)
- Chater, James (1981) *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577–1593*, Michigan: UMI Research Press, 1981.
- Dahlhaus, Carl (1990) *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, transl. by Robert O. Gjerdingen, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Danuta, Mirka (2014) “Introduction”. In Mirka Danuta (ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1–60.
- Dikro, Osvald and Todorov, Cvetan (1987) *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku*, I–II, transl. by Sanja Grahek and Mihajlo Popović, Beograd: Prosveta.
- Gray, Hanna H. (1963) “Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence”, *Journal of the History of Ideas* 24 (4): 497–514.
- Hark, Helmut (1998) *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*, transl. by Zoran Jovanović, Beograd: Dereta.
- Kimmel, William (1980) “The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music”, *College Music Symposium* 20 (2): 42–76.
- Kristeller, Paul O. (1992) “Humanism”. In Charles B. Schmitt, Quentin Skinner et al. (eds.) *Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 113–137.
- Kurcijus, Ernst R. (1996) *Evropska književnost i latinski srednji vek*, prev. Josip Babić, Beograd: Srpska književna zadruka. / Курцијус, Ернст Р. (1996) *Евројска књижевност и латински средњи век*, прев. Јосип Бабић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Meier, Bernhard (1988) *The Modes of Classical Vocal Polyphony: Described According to the Sources*, New York: Broude Brothers.
- Monelle, Raymond (2006) *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Powers, Harold (1981) “Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony”, *Journal of American Musicological Society* 34 (3): 428–470.
- Remensnyder, Amy G. (2013) “Meeting the Challenges of Mary”, *Journal of Women’s History* 25 (1): 195–206.
- Rothenberg, David J. (2011) *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Rubin, Miri (2009) *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, New Haven, London: Yale University Press.
- Smith, Anne (2011) *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*, Oxford: Oxford University Press.

SENKA BELIĆ

ON THE CONNECTION OF MUSICAL RHETORICAL STRATEGIES AND MARIAN TOPIC/TOPOS
IN RENAISSANCE MOTETS

Stepanić, Gorana (tr. & ed.) (2002) Marko Tulije Ciceron, *O govorniku*, Zagreb: Matica hrvatska.

Vickers, Brian (1988) *In Defence of Rhetoric*, Oxford: Oxford University Press.

СЕНКА БЕЛИЋ

О СПРЕЗИ МУЗИЧКО-РЕТОРИЧКИХ СТРАТЕГИЈА И МАРИЈАНСКЕ
ТОПИКЕ/ТОПОСА У РЕНЕСАНСНИМ МОТЕТИМА

(РЕЗИМЕ)

Овим радом се истражује однос реторике и музике у ренесансној култури и музичкој пракси. Мотив за ово истраживање налази се у чињеници да постоји мали број студија које се, из овог аспекта, баве композицијама насталим од краја XV до краја XVI века, а које за текстуални предлог имају религиозне химне посвећене Девици Марији. Такође, ниједна од њих се не заснива на испитивању везе између интервалског контрапункта, (музичке) реторике и маријанске топике/топоса. Према споју различитих метода, аналитички приступ примењен у овом раду оригиналан је и настао је сумирањем историјско-теоријских сазнања и аналитичког искуства заснованог на великом броју мотета. Сачињен је од мреже различитих аналитичких алата, почевши од музичко-реторичких и контрапунктских, преко маријанских категорија и мотива, до елемената доктрине о религијским афектима. Осмишљена је и примењена нарочита класификација контрапунктског и музичко-реторичког оруђа. У истраживању се полази од претпоставки да музика ренесансне полифоније поседује и изражава значења, да је музичко значење поникло на реторичком концепту истинске елоквенције, те да је кључну улогу у развоју музичке елоквенције имала техника интервалског контрапункта. Такође, претпоставка је да су музичка експресивна средства рационализована у XVII веку као *Figurenlehre* и *Affektenlehre* теоријски зачета још у XVI веку. Истраживањем се дошло не само до потврде наведених претпоставки већ и до сазнања да Марија није имала статус жене-ратнице, нити понизне слушкиње која је у сенци Христа, већ је у култури и религији ренесансе препозната као мирна, достојанствена, стамена, мудра и надамце емпатична жена.

Кључне речи: интервалски контрапункт, реторика, топика/топос, афекти, мотет

„TOTE ABER LEBEN LÄNGER“.
THE SECOND VIENNESE SCHOOL AND ITS PLACE IN THE
REFLECTIONS OF SELECTED COMPOSERS FROM THE SECOND
HALF OF THE TWENTIETH CENTURY (LUTOSŁAWSKI, LIGETI,
LACHENMANN, HARVEY)

*Ewa Schreiber*¹

Assistant Professor, Adam Mickiewicz University,
Institute of Musicology, Poznań, Poland

„TOTE ABER LEBEN LÄNGER“.
ДРУГА БЕЧКА ШКОЛА И ЊЕНО МЕСТО У ПРОМИШЉАЊИМА
ОДАБРАНИХ КОМПОЗИТОРА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА
(ЛУТОСЛАВСКИ, ЛИГЕТИ, ЛАХЕНМАН, ХАРВИ)

Ева Шрајбер

доцент, Универзитет „Адам Мицкјевич“, Институт за музикологију,
Познањ, Пољска

Received: 15 March 2020

Accepted: 1 May 2020

Original scientific paper

ABSTRACT

The juxtaposition of classicism and actuality is a good description of the ambiguous position occupied by the Second Viennese School not only in the eyes of the scholars who research it, but also of composers who can be regarded as its successors. However, in the works and writings originating from the Second Viennese School we find a concentration of problems encountered by contemporary composers, especially the modernist ones.

The aim of this article is to examine the role played by the representatives of the Second Viennese School in the reflections of selected twentieth-century composers, concerning their place in music history, the expressive categories present in their work, and their ambiguous attitude to tonality. A separate subject to be explored is the discourse used by contemporary composers to describe the music of their predecessors, full of both analytical categories and vivid metaphors. The quoted composers (Witold Lutosławski, György Ligeti, Helmut Lachenmann

and Jonathan Harvey) may be identified with more-or-less radical modernist views. This article is guided by the thinking of Gianmario Borio and the idea of “historical appropriation”, according to which analysis of the works of the past helps composers to create their own artistic identities and to define their own place in the history of music.

KEYWORDS: the Second Viennese School, Witold Lutosławski, György Ligeti, Helmut Lachenmann, Jonathan Harvey, historical appropriation, contemporary composers’ writings

АПСТРАКТ

Јукстапозиција класицизма и актуелности добар је опис двосмисленог положаја Друге бечке школе, не само у очима научника који истражују њена остварења, већ и њених наследника у области композиције. Међутим, у делима и промишљањима која потичу од Друге бечке школе налазимо концентрацију многих проблема с којима се сусрећу савремени композитори, посебно модернистички.

Циљ овог чланка јесте испитивање улоге коју представници Друге бечке школе играју у размишљањима одабраних композитора XX века: како ти композитори виде њихово место у историји музике, изражајне категорије присутне у њиховим делима и њихов двосмислен однос према тоналности. Посебна тема коју треба истражити јесте језик који савремени композитори користе за описивање музике својих претходника – језик препун аналитичких категорија и живих метафора. Цитирани композитори (Џонатан Харви, Ђерђ Лигети, Витолд Лутославски и Хелмут Лахенман) могу се идентификовати с мање или више радикално схваћеним модернистичким погледима.

Читав чланак је вођен промишљањима Ђанмарија Борија и идејом „историјског присвајања“, према којој анализа дела прошлости композиторима помаже у стварању сопствених уметничких идентитета и дефинисању сопственог места у историји музике.

Кључне речи: Друга бечка школа, Витолд Лутославски, Ђерђ Лигети, Хелмут Лахенман, Џонатан Харви, историјско присвајање, написи савремених композитора

“Learning from the classics is already an art in itself. It is easier to revere them properly as dead than as self-contained phenomena that are insufficient for us”² (Lachenmann 2015e: 262). Helmut Lachenmann admits this in a radio broadcast on the occasion of the

2 „Von Klassikern zu lernen, ist ohnehin eine Kunst für sich. Leichter ist es, sie als Tote zurecht zu verehren, als in sich vollendete und für uns ungenügende Erscheinungen.“

centenary of Arnold Schoenberg's birth. At the same time he adds that, in the eyes of his successors, Schoenberg combines both "actuality and the patina of a classic"³ (Ibid.).

This juxtaposition of classicism and actuality is a good description of the ambiguous position occupied by the Austrian composer not only in the eyes of the scholars who research his works, but also of his successors in the field of composition.

The aim of this article is to examine the role played by the representatives of the Second Viennese School in the thinking of selected twentieth-century composers: how they regard the "classics" and their place in history, the expressive categories present in their work, and their ambiguous attitude to tonality. A separate subject to be explored is the language used by contemporary composers to describe the music of their predecessors, full of both analytical categories and vivid metaphors.

The criteria for choosing the composers referred to in this text are not uniform, and observations contained in it reach their full significance only when seen against the wider background of the views of composers from the second half of the twentieth century. My deliberations will include composers who may be identified with more or less radical modernist views. All these artists are European, but represent its different regions, and for this reason their historical and cultural experiences were quite diverse. After deciding to escape from his native Hungary, György Ligeti found himself within the circle of influence of the Darmstadt School, but at the same time tried to preserve the position of an outsider in relation to it. The composer was known for his criticism of serialism, even though some authors take a more distanced view of it today, being of the opinion that Ligeti's criticism was close to the self-critical views of the serialists themselves (Wilson 2004: 10). Witold Lutosławski remained in Poland, creating his own musical language and distancing himself from the achievements of the Darmstadt avant-garde, but his relationship to that formation proves ambiguous. While the dates of birth of Ligeti and Lutosławski are separated by 10 years, their international careers fall into a similar period. Jonathan Harvey and Helmut Lachenmann belong to a younger generation, born in the 1930s. The environment of the Summer School for New Music in Darmstadt shaped the young Lachenmann, himself a pupil of Luigi Nono and a post-serial composer, adherent to the ideals of the New Music (*Neue Musik*) even by the time when they were already the subject of widespread criticism. Jonathan Harvey perfected his craft under the guidance of such diverse personalities as Erwin Stein, Milton Babbitt and Karlheinz Stockhausen. During the 1980s he also began to collaborate with IRCAM in Paris, established on the initiative of Pierre Boulez. Harvey wrote the first English-language monograph on Karlheinz Stockhausen (Harvey 1975a). The British composer was linked to the spectralist music movement, born as an expression of opposition to serial music.

It would be difficult to see these composers as belonging to the historical core of the avant-garde⁴, yet it had a strong influence on them. All artists also had to face the

3 „die Aktualität und Patina eines Klassikers.“

4 For the purposes of this article my understanding of the historical core of the avant-garde is quite narrow; it includes such composers as Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, John Cage and Pierre Boulez (Cf. Iddon 2013).

challenge of criticism of modernism, both in their own work and in verbal polemics. The fate and the attitudes of the artists discussed here may be regarded as an exemplification of the more widespread phenomena linked to different musical tendencies and their social-historical context. Ligeti and Lutosławski, one an émigré, the other stuck behind the “Iron Curtain”, represent the musical legacy of Central Europe, and both are characterised by a powerful desire for autonomy. Lachenmann is heir to the German culture, a consistent defender of the avant-garde which, even when its popularity waned in Germany, found its apologists among, for example, representatives of the New Complexity movement. Harvey, brought up within the British musical culture, became one of the most recognisable British composers in “continental” Europe. Alongside French, Romanian and Scandinavian composers, he belongs to the international community of spectralists.

This article is guided by the thinking of Gianmario Borio and the idea of “historical appropriation”, according to which “analysis of the works of the past was the basic tool which made it possible for a composer to identify, and make more precise and profound the musical thought of his period.”⁵ (Borio 2005: 120). In the history of music from the second half of the twentieth century we find many examples confirming this thesis. It was musical analysis which aided the development of compositional ideas and the shaping of a new conceptual apparatus. It helped composers understand ideas with which they were in accord, as well as to criticise those regarded as alien. Borio demonstrates how the foci of analyses changing with the passage of time can document the evolution of a composer’s own style, as well as the contemporary repertoire which determines the new analytical context (Borio 2005). Laura Emmery reminds us that in situations where composers show restraint in commenting on their own work, their analyses point to the issues of compositional craft that are of greatest interest to them (Emmery 2019: 226). Often an analysis tells us more about the opinions of its author than about the views of the composer whose work is analysed. In the words of Naomi Cumming, an analysis reveals “the self as the listening subject” (Cumming 2000: 61) and, in the case of composers, self-awareness is a key issue. M. J. Grant, when commenting on the analyses by serialists carried out in the columns of the journal *die Reihe*, makes the point that “The subjectivity of their analyses – and subjectivity is, after all, present in all theory – is in fact a bonus for the present study, precisely for what it reveals not about Webern but about serial thought.” (Grant 2001: 103). The case discussed by Grant also reminds us that important and influential analyses were carried out not only by outstanding composers, but by entire creative communities.

In the case of the composers quoted here it will also become clear that elements of their thinking about the Second Viennese School helped them to create their own artistic identities and to define their own place in the history of music.

5 „l’analyse d’œuvres du passé était un instrument fondamental permettant au compositeur de cerner, préciser et approfondir la pensée musicale de son époque.”

1. THE SECOND VIENNESE SCHOOL IN CONTEMPORARY MUSICOLOGICAL INTERPRETATIONS – BELONGING TO A TRADITION OR “THE ANXIETY OF INFLUENCE”?

The particular historical situation of the Second Viennese School has, since its inception, been the subject of numerous interpretations in musicological research. Research carried out during recent decades is characterised by the dialectic of belonging to the tradition on the one hand and the desire to distinguish oneself from one's predecessors on the other.

Joseph Auner argues that the activities of all three representatives of the Second Viennese School are characterised by the tension between tradition and modernity, between the striving to be the ones to map out the musical mainstream and social isolation; this tension, apparent in various aspects of the activities of Arnold Schoenberg, Alban Berg and Anton Webern, turned out to be a creative stimulus for all three composers (Auner 2004: 231). The need to “proclaim” their own work as mainstream led, among other things, to determined attempts, supported by numerous arguments, to place the music of the Austrian composers on the line of guided changes in the history of music. Such attempts were made not only by Schoenberg himself, the spiritual leader of the school, but also by his pupils and supporters, Berg and Webern.⁶

Christopher Hailey attempted a reconstruction of the individual canon created by Schoenberg in his statements. The author argues that, although an actual analysis of the works of the Austrian composer allows one to position them in a much wider panorama of musical trends of that time⁷, in Schoenberg's reflections his individual canon is purposely limited to two centuries and comprises mainly the work of German composers:

Schoenberg cited Bach and Mozart as his principal teachers, and Beethoven, Brahms, and Wagner as secondary influences. Arrayed around these core figures Schoenberg set Schubert, Mahler, Strauss, and Reger, to whom one might also add Haydn, Schumann, and Wolf. A handful of others, such as Liszt, Berlioz, C.P.E. Bach, and Handel [sic!], appear only on the periphery (Hailey 1997: 164).

This canon, limited in its range, had enormous significance for Schoenberg in practical terms. It allowed the composer not only to place himself on a specific line

6 The flagship texts presenting the genealogy of the representatives of the Second Viennese School are *National Music* (1931) by Arnold Schoenberg, the series of lectures *The Path to Twelve-Tone Composition* (1932–33) by Alban Berg and *Why Is Schoenberg's Music So Difficult To Understand?* (1924) by Anton Webern; however, these views can also be found in other statements.

7 Auner puts forward a similar argument, pointing to the link between the music of Schoenberg and popular or theatrical music (Auner 2004: 239).

of the history of music, but also to define the criteria which would be used to evaluate his own works. "His ideal was a music of organic process whose impetus and justification were the fulfilment of its own self-defined and historically grounded needs. Indeed, in making his modernist style the consequence of history, he aimed the canon in his direction" (Ibid.).

Lydia Goehr is also convinced of the traditional resonance of Schoenberg's views. She concisely summarises the relationship between the composer and the most influential interpreter of his music: "Adorno stood to Schoenberg as dialectical critic to conservative composer" (Goehr 2004: 225). On the other hand, she describes Schoenberg's vision of the history of music and the composer's relationship with the public as "adaptive", "linear" and "progressivist". Goehr argues that, in Schoenberg's view, it was the task of a composer to capture and present the eternal musical idea (*Gedanke*) in a manner comprehensible to the listener. "Comprehensibility" here would not refer to producing music that is easily accessible, but to "coherence" and "consistency", which as a result would ensure continuous beauty of form. Goehr's conclusion is that "This commitment to beauty and coherent form in no way distinguishes his music, in his view, from the 'masterpieces' of the tradition" (Ibid.: 228).

Borio emphasises that Schoenberg combined progressive compositional practice with conservative theory, characterised by strong links to nineteenth-century ideas. Schoenberg taught composition specifically by in-depth study of mechanisms of tonal music. This was intended to allow composers better self-identification in the historical process (Borio 2001: 252).

In spite of, or perhaps precisely because of their attempts to anchor their work in musical tradition, Schoenberg, Berg and Webern are also seen as composers who wanted to distinguish themselves from their predecessors at any price. According to some researchers, these desires were supposedly motivated by the "anxiety of influence". This concept, originating from Harold Bloom's conception in literary studies and adopted by Joseph N. Straus for musicological thinking during the 1990s, means "a fear of being swallowed up or annihilated by one's towering predecessors" (Straus 1991: 436). According to the idea of the "anxiety of influence", composers have an ambivalent attitude to their precursors, marked by rivalry, or even conflict and struggle. Of key importance here is "misreading" – an interpretation which changes and at the same time revises the precursor's work. In the words of Straus, "Inevitably, this ambivalence toward the past shaped musical structure, giving rise to a dual compositional strategy of incorporation and revision. Twentieth-century composers use traditional materials, but transform them" (Ibid.: 431).

On the other hand, J. Peter Burkholder sees convergences between the way that Arnold Schoenberg or Alban Berg treat musical time, and these composers' perception of their place in history (Burkholder 1991: 426–427). He tends to interpret musical continuity in the context of historical continuity and development. This attitude manifests itself in avoidance of repetition and emphasis on the continuous development, most apparent in developing variation, understood as a continuing process of differentiation. Burkholder also draws attention to the complexity and dense motivic transformations present in Schoenberg's and Berg's works: they

presupposed that their works would be given multiple hearings and, consequently, acquire the status of musical classics.

The interpretations quoted above provide convincing evidence that in the works and reflections originating from the Second Viennese School we find a concentration of many of the problems encountered by contemporary composers, especially the modernist ones: a problematic attitude to predecessors and contending with the burden of tradition; tedious effort at constructing one's own identity; a tension between the centre of musical life and its peripheries; and, often, the pressure to be progressive. One should add that the output of the composers from the Second Viennese School turned out to be very diverse, not only because of the different life paths of three composers, but also because of their tendency to transform the musical language and their openness to change. This is probably one of the reasons why this formation became an important source of inspiration for the generations which followed.

Auner sums up his reflections on the Second Viennese School and whether it was part of the mainstream in the following words: "Ultimately, there is little to be gained by attempting to resolve the question of their relationship to the mainstream, since this will be renegotiated retrospectively by each generation." (Auner 2004: 231).

Therefore, let us take a closer look at how the generation of composers active in the second half of the twentieth century negotiated the place of Schoenberg, Berg and Webern in their own vision of the history of music.

2. PLACE IN THE HISTORY OF MUSIC

The narration proposed by the representatives of the Second Viennese School provided a convenient point of departure for those composers from the second half of the twentieth century who also cared about the historical placing of their works. This concerns both artists who professed their attachment to tradition, and those who were expressly opposed to it.

Even as early as the 1950s it was difficult to find a uniform attitude to the Second Viennese School among the representatives of musical avant-garde from the Darmstadt School. This attitude would evolve in time also in the case of individual composers.

Pierre Boulez, who wrote the famous essay *Schoenberg est mort* (Schoenberg is Dead, 1952), argued that while the twelve-tone technique was an important step in the development of European music, Schoenberg lacked the courage and consistency that would have enabled him to endow his compositions with full structural unity. The composer's thinking showed associations with thematism and old forms such as passacaglia, suite, sonata form or rondo (Cf. Skowron 2016: 92–97). A similar accusation was also partially directed at the music of Webern.⁸ Luigi Nono

⁸ This problem is familiar to researchers who refer to the classicistic attitude of Schoenberg, Webern and Berg, but in spite of this point to the fact that the task of the representatives of the Second Viennese School was to reach for the old models while at the same time confronting neoclassicism (Scherliess 1997).

took a polemical view of the thesis put forward by Boulez. In the second half of the 1950s Nono talked of the historical and logical continuity of twelve-tone music from its beginnings to contemporaneity (Borio 2005: 105). Nono also wrote extremely detailed and profound analyses of works by Schoenberg and Webern. In composing his *Variazioni canoniche sulla serie dell' op. 41 di Arnold Schoenberg* (1949) he paid homage to the Austrian composer. Laura Emmery has demonstrated that *Il canto sospeso* (1955–1956) is also closely linked to his interest in the serialised rhythmic patterns in Schoenberg and Webern (Emmery 2019: 224). The music of Anton Webern became an important point of reference for the whole community of post-war serialists. The entire second issue of the journal *die Reihe* was devoted to him. The division of the volume into a historical and an analytical part resulted not only from editorial requirements, but also from the striving to free analysis from the historical schemas of analysis of form, something particularly emphasised by Herbert Eimert. The works analysed most frequently were Piano Variations op. 27 and String Quartet op. 28. Even though in Webern's output we can find pieces more complex in terms of structure and instrumentation (Grant 2001: 104), the aforementioned works, concentrated in terms of material, analytically transparent and uniform in colour, made it easier to think of electronic music during the early stage of its development. Alongside leading composers, others who commented on Webern included Dieter Schnebel, Henri Pousseur, Armin Klammer, Herbert Eimert and Karel Goeyvaerts. The analyses touched on such issues as the time-space continuum (the equivalence of the horizontal and the vertical), organic chromaticism, monistic form derived from one idea or the structural use of silence. According to Grant, the analyses by Karlheinz Stockhausen, later accused of reductivity, concentrated mainly on a small number of the composition's basic elements, from which one could obtain an extraordinary number of transformations (Cf. Grant 2001: 110–111). Stockhausen was interested in the relationship between micro- and macro-structure, and the fluidity of transfer from note to chord, while the vocabulary applied to Stockhausen's own music (*Gruppenverbände, Einsatzabstand* etc.) penetrated the analyses of Webern written by other musicians (Cf. *Ibid.*: 111).

American experimentalists were represented in the journal *die Reihe* by Christian Wolff. This author was fascinated not only by the silence in Webern's music (something also noted by Boulez), but also by its static elements arising out of the repetitions of notes in the same articulation that break into the linear flow of compositions. Wolff saw in them elements of freedom and unpredictability (Cf. *Ibid.*: 107–108). Elliott Carter studied Schoenberg's method independently of the Darmstadt community, although, unlike Nono, he was more interested in the general idea of dodecaphony than in analytical details. He was inspired by the internal division of the series which made it possible to form it from smaller units – tetrachords (Cf. Emmery 2019: 202). Laura Emmery writes that Carter experimented with the serial technique in his drafts at the same time as he was distancing himself from it in his verbal declarations (*Ibid.*: 209–210). He also saw the expressive value of Schoenberg's use of the series, and in that he was following the ideas of the Austrian musician (*Ibid.*: 201).

It should be emphasised that in the analyses referenced here, mainly relating to a single community, one can already see some flexibility in the thinking and diversity in interpretive nuances. One could therefore suppose that for composers from different creative communities this trend would become even more pronounced.

Ligeti draws long historical lines of development, trying to place his music within them, although at the same time he cautions that these lines can be drawn in a variety of ways (Ligeti 2007d: 130). Lachenmann points to the one, main route which leads from Beethoven through Wagner and Schoenberg to his own oeuvre.⁹ Lutosławski, aware of the seminal role played by Schoenberg, tries in spite of this to privilege other, alternative trends in the history of music. On the other hand, for Harvey it is the choices faced by the composers from the Second Viennese School that are of greatest importance, and their analogy to other moments in the history of music.

Ligeti turned his attention to Webern in the early 1960s, at a time when his own position as an artist was not yet firmly established in the West, and his voice became recognisable mainly owing to his theoretical statements. The composer would become a co-creator of the myth of Webern as the patron of all of the avant-garde of that time. Ligeti is interested in the language of music, harmony and its historical transformations, perceiving the output of the Second Viennese School as yet another stage which followed Wagnerian chromaticism, and a logical consequence of the development of tonality. Ligeti sketches out the individual route taken by Webern, which led from romanticism, via imitation of the atonal music of his master, Arnold Schoenberg, until reaching his own individual style (Ligeti 2007e: 347). Ligeti appreciated Webern's thorough knowledge of the art of Renaissance counterpoint (Ligeti 2007h: 379) and stressed its link with tradition, particularly with the works of Johann Sebastian Bach. Although Ligeti describes these links as "spiritual", and thus far removed from imitation of style or ready formulae, in practice he strives to document them in his analysis. In Webern's later choral works Ligeti finds elements of the concertante technique, manifested in, among other things, alternation of solo and choral parts. He also draws attention to the alternation of instrumental and vocal textures and to the cyclical structure of the cantatas (Ibid.). Ligeti sees Webern's deeply rooted links to romanticism, which continued in spite of all the stylistic changes which had taken place in the music of that composer. This "transfigured romanticism" ("transfigurierte Romantik") is manifested in such features as poetic sensibility and the ability to "transcend" natural phenomena into an unreal, subtle sound space (Ligeti 2007g: 344-345).

According to Gianmario Borio, the very term "postwebernism" carries an internal dialectic since, in spite of the break from the past announced by the avant-garde, it suggests historical continuity (Borio 2005: 87). In Ligeti's writings this continuity takes on a special significance, as the author focuses both on the origin of Webern's music and on the influence of his works on the generations which followed. The high regard which Ligeti has for Webern's erudition and his deep links with the past might be seen as the composer's own attitude to traditional techniques. In his words:

9 Cf. Schultz: 1. It is worth noting that composers for whom Lachenmann had particular regard also included Gustav Mahler.

“Certainly traditional techniques should not be taught in order to merely continue the knowledge that has been handed down, but to be, on the one hand, equally skilled with the material and, on the other hand, to be able to raise what is newly created to the level of the music of the past”¹⁰ (Ligeti 2007c: 132).

According to Ligeti, Webern’s position in the history of music turned out to be exceptional as it was specifically Webern who brought a new quality to music and changed the very foundations of compositional thinking. Schoenberg, Berg, Bartók and Stravinsky are mentioned as Webern’s great predecessors who, leaving the area of tonality, introduced new types of melodic and harmony and their own musical logic (Ligeti 2007g: 344). In Webern’s works “these categories lost their individual position and merged into a higher unity, a kind of transparent labyrinth which today we readily describe as ‘structural composition’”¹¹ (Ibid.). In this manner all the previous musical parameters are unified in the concept of structure.

Although in his essays Ligeti devoted most space to Webern, his other statements testify to his awareness of alternative paths in the history of music. In one of his broadcasts Ligeti talks about *Die Vorbereitungen zur zweiten Revolution in der Neuen Musik*. He describes the “thicket” through which composers have to fight their way and talks about their interest in experimentation. He vividly writes about the multiplicity of outstanding individuals and the paths which each of them marked out personally:

Alongside these three “old masters” all kinds of new names sprung up like mushrooms after the rain. Each marked out for himself a more or less new path and then became a leader of a new movement: Anton Webern, Alban Berg, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Edgard Varèse and many others. All became submerged in the thicket of new possibilities branching into infinity. In that jungle there were enough paths and hunting grounds for all¹² (Ligeti 2007b:79)

The story sketched by Lachenmann is much more centralised, but also reaches further into the future. Schoenberg and Webern function in it as a warning for the later “established avant-garde” (“etablierten Avantgarde”). In Lachenmann’s approach, the line of development of the history of music runs between two opposing pairs:

10 „Traditionelle Techniken soll man gewiß nicht lernen, um das Überlieferte bloß fortzusetzen, sondern einerseits um gleichsam materialkundig zu werden, andererseits um das neu zu Gestaltende auf das Niveau der vorgangenen Musik bringen zu können.“

11 „Diese Kategorien (...) verloren ihre Einzelstellung: Sie gingen miteinander in einer höheren Einheit auf, einer Art durchsichtigem Labyrinth, für das man heute gern den Ausdruck ‘strukturelle Komposition’ verwendet.“

12 „Neben diesen drei ‘Altmeistern’ schossen die verschiedensten neuen Namen wie Pilze aus dem Boden. Jeder bahnte sich einen mehr oder minder ausgeprägt eigenen Weg und wurde wiederum zum Haupt einer neuen Richtung: Anton Webern, Alban Berg, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Edgard Varèse und viele andere. Sie alle stürzten sich ins Dickicht der unendlich verästelt wirkenden neuen Möglichkeiten. In diesem Dschungel boten sich für alle genügend Pfade und Jagdreviere.“

affect / aspect, and speech / structure. Affect is understood as the direct influence of music on the state of mind. On the other hand, aspect is made up of many components, both passive (natural and social conditions and the already established properties of the musical language, unconscious individual preferences), and active (stylistic self-awareness, conscious technical limitations, voluntary exercise of the craft). “Aspect in music can be discerned on different planes through a particular kind of compositional intention, to treat, interact with or allow oneself to be carried by the musical material.”¹³ (Lachenmann 2015a: 65) In Lachenmann’s approach, aspect is not limited to problems of the material, because awareness of aspect allows an intense, pure experience linked to existential questions: “The aspect answers the question: How does the world present itself to the subject? How does the subject react? A composition’s artistic significance reveals itself in the exemplary experience of this double question”¹⁴ (Ibid.). According to Lachenmann, music history has been moving from the dominance of affect to the dominance of aspect: “Even in Beethoven there are occasional stale affects, and (...) in Mahler even stale aspects (...)”¹⁵ (Ibid.). This process continued in the works of Schoenberg, and particularly in those of Anton Webern. The arrival of the latter’s works opened up possibilities of direct experience of sound and a particular way of experiencing musical time (Lachenmann 2015b: 258).

A parallel process which took place in the music of the twentieth century is the replacement of the character of music as a language (*Sprachcharakter*) with the character of a structure (*Strukturcharakter*). The composer who finally gave music structural character and became a point of reference for the next generation was Anton Webern: “From the widely stretched symphonic developments of Mahlerian soul painting, Webern distils natural laws and formulates them in the smallest possible space as pure structure”¹⁶ (Lachenmann 2015d: 272). The process which was taking place under the patronage of Anton Webern achieved its completion after 1945. What happened then was a radical negation of the old understanding of the material, and it was no longer possible to talk of direct affect. “Serial music grounded itself so clearly and unilaterally on the immediate experience of its aspect as an attitude related to the structural nature of the sounding. It hoped to get over and overcome in this way the bourgeois loss of language”¹⁷ (Lachenmann 2015a: 67). Drawing a binary framework

13 „Der Aspekt einer Musik gibt sich so auf verschiedenen Ebenen zu erkennen durch die besondere Art der kompositorischen Willens, mit den Gegebenheiten des Materials umzugehen, darin einzugreifen, oder auch sich davon tragen zu lassen.“

14 „Der Aspekt beantwortet die Frage: Wie stellt sich dem Subjekt die Welt dar? Wie reagiert das Subjekt? Aus der exemplarischen Erfahrung dieser doppelten Fragestellung im Werk ergibt sich dessen künstlerische Aktualität.“

15 „So gibt es schon bei Beethoven gelegentlich abgestandene Affekte und (...) bei Mahler sogar abgestandene Aspekte (...)“

16 „Aus den weitgespannten symphonischen Entwicklungen der Mahlerschen Seelengemälde destilliert Webern naturhafte Gesetzmäßigkeiten und formuliert sie auf knappsten Raum, als reine Struktur.“

17 „Die serielle Musik gründete sich so eindeutig und einseitig auf die unmittelbare Erfahrung ihres

for these values also allowed Lachenmann to establish a place for his own work, with the frequently emphasised problem of *Sprachlosigkeit* and importance attached to the concept of structure. It seems that Harvey refers to the problem of affect and aspect using somewhat different words when he argues that Arnold Schoenberg aimed at increasing the complexity of his music while at the same time being concerned not to lose sight of the transparency of the work and expressiveness of the sound. However, the expressiveness of sound was determined by its relationship with tonality, however transient: “Only in this sense can music be feeling, as opposed to perhaps illusorily ‘expressing feeling’, only in this sense can it ‘fire the mind’ rather than ‘emotionally stir.’” (Harvey 1975: 385).

Harvey compares the historical position of Arnold Schoenberg to the *Empfindsamkeit* style and to the Florentine Camerata. He argues that all these phenomena are characterised by quickly changing emotional content and concentration on the surface layer of the work (as understood in Schenkerian analysis), as well as the area just under the surface. Even though Harvey assessed the potential of the tonal system differently from Lachenmann, he admits that the structural depth of the tonal system has been going downhill since the times of Beethoven. “Schönberg has lost the confidence in long prolongations which allowed Beethoven stretches of considerable motivic/thematic sparseness; but he (Schönberg) has made up for it by intensifying the dynamic quality of the local event with the use of medium-complex chords (...)” (Ibid.: 376).

Unlike Harvey, who does not evaluate the position of the Florentine Camerata or *Empfindsamkeit* in the history of music, Lutosławski points to the transitory role of the Second Viennese School. Many of his statements reveal a longing for a “new classicism” (Lutosławski 2007b: 269) and the desire for contemporary music to move on from the phase of polemic with the past to the phase of constructing a new language. In Lutosławski’s view serialism prolonged the historical influence of Schoenberg’s school. However, this trend takes music beyond the twelve-tone scale by levelling out the differences between harmonic aggregates, and this can be achieved more successfully by electronic compositions (Lutosławski 2007d: 24–25). Lutosławski’s comment seems interesting in the context of the importance of the analysis of Webern’s scores during the early stage of development of electronic music; this analysis also took on graphic form (Cf. Grant 2001: 114), suggesting a strong association with the category of density, typical of electronic music. The Polish composer is the only one of those discussed here to highlight the meanders of the reception of Schoenberg’s music, reminding the reader that it did not take a simple and one-directional course. The fascination with serialism in France was aided by its local promoter, René Leibowitz, while in Germany an important part was played by the post-war rejection of the cultural policies of Hitler’s regime (Lutosławski 2007b: 268). Lutosławski, as someone living in a communist country and avoiding statements on political subjects, was at the same time very aware of cultural policies. Trying to

Aspekts als einer auf die Strukturhaftigkeit des Klingenden bezogenen Haltung. Sie hoffte, so den bürgerlichen Sprachverlust zu verwinden und zu überwinden.“

point to other, in his opinion alternative, lines of traditions which marked out very promising prospects, Lutosławski mentions the names of Igor Stravinsky (particularly in the early stage of his creative career), Claude Debussy, Edgar Varèse and Béla Bartók (Lutosławski 2007e: 72). Above all, however, it is Debussy who is contrasted with Schoenberg as another great composer-reformer of the first half of the twentieth century. Lutosławski provides a series of contrasts, ascribing to Schoenberg a tendency to theorising and to revolutionary activities, and to Debussy an evolutionary approach and empirical thinking focused on tone and perception (Ibid.).

While in Lutosławski's writings one can find a clear tendency to contrast Schoenberg with other composers, in particular Debussy, Ligeti tends to concentrate on the spiritual kinship among the contemporaries. The Hungarian composer compares Webern's music to that of Debussy¹⁸. In the works of both these composers he finds an absence of pathos, staticity, reduction of expression, concentration on single motifs, abandonment of thematic work, as well as sensitivity to musical images of nature (Ligeti 2007g: 345). In their turn Webern and Béla Bartók share a tendency towards symmetrical constructions and, in spite of all the differences, explorations in the area of chromatic harmony (Ligeti 2007i: 362–363).

The contrast suggested by Lutosławski seems much less obvious when we consider that composers of serial music analysed not only Webern's music but also that of Debussy, and the title of Stockhausen's essay, *From Webern to Debussy*, might be regarded as its manifesto. The fourth issue of *die Reihe* was meant to be devoted to the French composer, although the serialists' interest was limited to the ballet *Jeux* (Grant 2001: 121). According to Grant, these composers were interested in the concepts of irreversible musical time, statistical form and the anti-rhetorical and anti-romantic character of this music (Grant 2001: 120–122). Debussy was also praised by his countryman, Pierre Boulez, and replacing Schoenberg with Debussy as the key figure in twentieth-century music was not limited to isolated cases in French literature. Boulez, who accused Schoenberg of too slavish an attitude to tradition, praises Debussy for being an autodidact, for his opposition to academicism, for referring to modernist art and opening himself to the culture of the East. According to Boulez, Debussy did not follow the classical, petrified models of form in his music; instead, his sound order is not formed arbitrarily but spontaneously (Cf. Skowron 2016: 89–92). Eimert also saw in Debussy's music an “unmethodical allowing to grow” and a “direct relationship with sound” (Cf. Grant 2001: 123–124). In this respect the comments by Boulez and Eimert are close to those of Lutosławski, although the latter would specifically include serialism alongside the petrified models.

Ligeti's tone seems more conciliatory, which may partially be attributed to his cosmopolitan identity¹⁹. Lutosławski, by declaring himself on the side of Debussy and contrasting French music with the “Germanic” systematicity, continues the native

18 As an example he used *Des pas sur la neige*, *Nuages*, *Les Parfums de la nuit*.

19 Exhaustive analyses of the problem of cosmopolitan imagination in relation to the music and attitude of Ligeti can be found in Bauer, Kerékfy 2018.

tradition of Karol Szymanowski²⁰. However, one may wonder whether rivalry is not at the same time a kind of partnership resulting from attempts to solve the same problem? Lutosławski's statements indicate that in Debussy's music he also admires consistency and methodicity (Lutosławski 2007a: 169) and, while he criticises serialism as a trend, he considers Schoenberg himself to be a "genius"²¹. Lutosławski's views in many respects seem to be close to those of Elliott Carter. Each of them created his own sound system, while their verbal declarations do not always correspond to their compositional practice. Behind Lutosławski's avowed distancing from serialism we find drafts of twelve-tone rows, documented by Martina Homma. The composer worked on them throughout his life, not only for the needs of specific compositions, but also in order to develop his musical language (Homma 2001: 195–198). The two composers also share an attachment to the French tradition²².

3. DIALECTICS, AMBIGUITY, CONTRADICTION – TONALITY AND DODECAPHONY

„A tonality that is too tonal led to becoming its own contradiction: to atonality"²³ is an argument put forward by Ligeti (2007e: 347). The composer also argues that the Wagnerian tendency towards alteration put harmony into a state of suspension (*Schwebezustand*), finally leading to the abolishment of tonal hierarchy: "More and more tonal sub- and sub-subcentres were being created, until finally every note became a small independent centre"²⁴ (Ibid.). A similar idea is formulated by Lachenmann who ascribes to it an even larger historical scope. In his view, tonal music contains within it an inner dialectic resulting from the way of using dissonances from the days of Palestrina to Schoenberg's time. We find in it "an apparatus whose mechanics include practising and at the same time again suspending its own negation by regarding that negation as an aesthetic tension of tonal norms"²⁵ (Lachenmann 2015g: 24).

20 Attention has been drawn to this by Andrzej Chłopecki. Cf. Chłopecki 2012: 23.

21 This statement is more explicit in the original version of the text: „Jego twórca, człowiek niewątpliwie genialny“ [“Its creator, undoubtedly a genius”] See: Lutosławski 2011: 122; English translation: Lutosławski 2007e: 72.

22 The parallels in Carter's and Lutosławski's musical development are also discussed by James Harley (Harley 2001: 172–174).

23 „Die allzu tonale Tonalität führte zu ihrer eigenen Verneinung: zur Atonalität.“

24 „Es bildeten sich immer mehr tonale Unter- und Unter-Unterzentren, bis jeder Ton ein kleines selbstständiges Zentrum wurde.“

25 „eine Apparatur, zu deren Mechanik es gehört, ihre eigene Negation zu betreiben und zugleich wieder aufzuheben, indem sie diese Negation als ästhetische Spannung ihren tonalen Normen gutschreibt.“

The emancipation of dissonance and the abolishment of harmonic hierarchy mean that remnants of tonal elements in a composition become all the more apparent. This dialectic manifests itself particularly in the transitional, atonal phase of the composers belonging to the Second Viennese School. For Ligeti, works which demonstrate such features are Webern's *Fünf Lieder* op. 3 (1908–9), where in spite of the atonal construction of the whole we still find tonal phrases (Ligeti 2007e: 347). Differentiating between the local and global levels of a composition also provided the key for penetrating analyses of the works of Schoenberg carried out by Harvey. He adopts from Schenkerian analysis the assumption of the existence of a number of layers in a musical composition. However, in contrast to Schenker, Harvey does not claim that the deep layer is the most significant: “there is a sense in which the foreground, the local event, is more important than the less determinate setting of which it is an elaboration.” (Harvey 1975: 374) In the works of Schoenberg it is precisely on the surface that one finds the familiar harmonic phrases which are a manifestation of the dynamic force carried by tonality. Harvey thus conducts a polemic with Schenkerian analysis, but at the same time does not negate its basic assumptions. Such an attitude seems all the more significant if we take into account the historical argument between Schenker and Schoenberg on the subject of the foundations of analysis. As Borio reminds us, Schoenberg was concerned with ensuring terminological precision on the question of forms, particularly the construction of its basic units, such as a motif or a sentence. “Schenker succeeds in demonstrating both the short- and long-scale dynamic curves of the *Urfinie* by letting the motivic relationships recede into the background, whereas for Schoenberg these relations constitute the real active principle of musical form” (Borio 2001: 255–256). According to Harvey, rigorous and dense motivic or thematic work represents the most important aspect of Schoenberg's music. This tendency reaches its peak in *Kammersymphonie* op. 9, gradually leading towards serial compositions.

Harvey is convinced of the dynamic nature of the tonal system and its “emotional vividness”. He perceives it in a manner less conditioned by history than Lachemann or Ligeti, which may be regarded as a manifestation of the universalising attitude typical of this composer²⁶. Characterising the main features of the tonal system Harvey contrasts the organic, dynamic understanding of music to its parametrised vision. States, tensions and tendencies are thus contrasted with patterns, positions and magnitudes. An important feature of Schoenberg's music is superimposing patterns on dynamism, and Harvey attempts to capture this dialectic during different stages of the composer's development. The British composer notes that the symphonic poem *Pelleas und Melisande* (1903) is characterised by a subtle game between motif and theme, while the sense of a submotivic background in the form of interval structure already heralds serialism. The work contains both diatonic chords and whole-tone-type harmonies. However, it would be difficult to say here which layer is superior; “axial symmetry is achieved on top of, or in spite of, tonality” (Harvey 1975:

26 “most – though not all – of his music treats human existence less as the product of particular place and time than as global, continuous phenomenon” (Downes 2009: 29).

377). Harvey finds the same mechanism in the first movement of Violin Quartet No. 4 (1936), composed 33 years later, where the set of pitch classes and its combinatorial inversions produce a precise symmetrical pattern. “The same bold imposition of pattern on dynamicism is common to both; one imagines Schönberg alone doing quite such an extreme imposition, then standing back and watching the two principles writhe and squeal, delighted to see that, with a few changes, they ‘work’” (Ibid.: 379–380). Even in the case of *Erwartung* (1909), regarded as a work free of tonality and thematicism: “Despite the difficulty of finding roots, it is evident that this music does manifest dynamic forces, and that Schönberg was well aware of it (hence the great speed of composition, the sense of extreme emotion in rhythm, timbre, text etc.). All agree we are aware of ‘states’ rather than ‘patterns’” (Ibid.: 380). Harvey also reminds us that Schoenberg himself preferred the term “pantonal” to “atonal”.

Harvey’s comments seem close to the observations of Martin Scherzinger, who argues against Adorno’s criticism of twelve-tone music, as well as his analyses aimed at demonstrating the supposed arbitrariness of the row. “Schoenberg’s row was less like Adorno’s arbitrary designation and more like a vehicle for projecting motivic linkages through developing variation,” claims Scherzinger (2004: 82). The author contrasts Adorno’s analysis of *Fünf Klavierstücke* op. 23 no 5 (1923) with his own analysis, which leads him to conclude that the row used in this work still leaves a wide field for the artist’s individual choices “The row is made up of two hexachords that are pitch-class-inversions of one another. This made possible the subjective play of various (dis)connections within the row and between successive presentations of row forms (...)” (Ibid.).

Similarly to Lachenmann, Harvey conceives tonality in terms of language: “Yet Schönberg’s ‘Pelleas’ is one of the supreme masterpieces of tonal music – written by a man to whom the language was so familiar, so absolutely at his fingertips, that he could write counterpoint perhaps more involved than any since the beginning of music, and for whom the language was so sensitive that he felt he could reflect the subtle feelings in every line of Maeterlinck’s drama (as he claimed)” (Ibid.: 375). Although the metaphors of music as a language and music as an organism imply very different connotations,²⁷ describing Schoenberg’s compositional expertise with the first of these metaphors seems very appropriate in the context of Schoenberg’s own views. As noted by Gianmario Borio, while for Schenker the model for music was life with its expansion and reproduction, for Schoenberg it was much more important to understand the syntactic rules governing musical language (Borio 2001: 273).

Although Harvey makes use of structural analytical procedures, he does not allow himself to be misled by musical notation. He also takes into account the mechanisms

27 Michael Spitzer described this difference exhaustively from the perspective of the cognitive theory of metaphor and the history of musical thought. According to the author the metaphor of music as a language is based on the PART/WHOLE image schema and manifests itself most fully in the hierarchy of rhythm groups typical of the eighteenth-century theory of composition. The metaphor of music as an organism is based on the PATH image schema and refers to the processual character of melody typical of the nineteenth century (Spitzer 2004: 58–60).

of perception, referring to such aspects as the role of the highest voice and the sense of difference between the same intervals placed in different contexts (Harvey 1975: 381). Taking a multi-layered approach to compositions, both in establishing relations at micro- and macro-level, and at the level of notation and reception, Harvey strives above all to demonstrate their multiplicity of meaning. Let us recall that it was the concept of ambiguity, alongside the concepts of unity, stasis and silence, that was eventually to serve him as one of the main elements of spirituality in music. “At some deep level of perception and analysis, every idea is simultaneously every other idea. (...) The point is that just above that level, as musical ideas fluctuate between one state and an ambiguous other, we witness an ever-changing flux” (Harvey 1999: 24).

The problem of ambiguity is seen in terms of yet different categories by Lachenmann. He contrasts contradiction and identity, with the latter acquiring negative connotations, because its task is to keep confirming that with which we are already familiar. Preference for identity characterises bourgeois audiences: “For our society art is a means of identification. Contradictions should not be comprehended, but criticised”²⁸ (Lachenmann 2015e: 261). Schoenberg’s music constituted a serious challenge to these audiences because it broke through the familiar, established schemas: “Schoenberg’s twelve-tone music sounds like vomit for those who want to reconcile the cohesiveness of the material with new musical thinking. With a broken spine it realises the long-lived philharmonic rituals, producing aesthetic schizophrenia in the listener. Traditional forms, tonally oriented gestures, musical emphasis, tensed and weakened by the rules of dodecaphony: ‘Here you can still see them, finely ground and in pieces’”²⁹ (Ibid.). Lachenmann also finds elements of tonality in Schoenberg’s music, but he does not consider them to be a dynamic, life-giving force. Instead, he chooses the metaphor of freezing and death, as if the organic image of music has been exhausted or degenerated: “Fascination with the cold and chilling tonal material left nothing more than a technical effort which solidified into a goal in itself. Imagination, vitality, expression, the courage to shock: at one time Schönberg proved them more than anyone”³⁰ (Ibid.: 261–262). Further on he writes about it even more suggestively: “Material that is both familiar and alien: the corpse of Musica the comforter as an invitation to grow up, free oneself from consolation.”³¹ (Ibid.: 262).

28 „Kunst für unsere Gesellschaft ist Medium von Identifikation. Widersprüche sollen nicht begriffen, sondern rezensiert werden.“

29 „Die Zwölftonmusik Schönbergs klingt wie Erbrochenes für diejenigen, welche Stimmigkeit des Materials in ein neues Musikdenken hinüberretten wollen. Sie vollzieht mit gebrochenem Rückgrat altgediente philharmonische Rituale und provoziert so im Hörer ästhetische Schizophrenie. Traditionelle Formen, tonal orientierte Gestik, musikantische Emphase, durch Zwölfton-Regeln verspannt und entkräftet: ‘Hier kann man sie noch erblicken, feingeschrotet und in Stücken’“

30 „Von der Faszination des erkalteten und erkaltenden tonalen Materials bleibt dabei nichts übrig als zum Selbstzweck geronnene satztechnische Anstrengung. Phantasie, Vitalität, Expressivität, Mut zum Schockierenden: Schönberg hat das einst mehr bewiesen als alle anderen.“

31 „ein Material, wohlbekannt und fremd zugleich: der Leichnam der Trösterin Musica als Aufforde-

The contrast between the organic metaphor used by Harvey in relation to tonality, and its deformed version used by Lachenmann may also be examined from the perspective of two competing musical trends in the music of the second half of the twentieth century – spectralism and (post)serialism. It is specifically in spectral music, particularly favoured by Harvey, that sound, with its natural structure of aliquotes, is understood as an organic whole. On the other hand, spectralism originally stood in opposition to serialism. To paraphrase a statement by Gérard Grisey, aimed at deprecating serialism: “To treat a sound out of time, out of the air it breathes, would be like doing a post-mortem”³² (Grisey 2008: 52). One could claim that in Lachenmann’s approach this kind of drastic action was necessary to awaken full self-awareness in the listener.

Lachenmann often repeats the word “contradiction” („Widerspruch”), writing about “conscious endurance in contradiction” („das reflektierte Ausharren im Widerspruch”) or “permanent contradiction” („der ausgehaltene Widerspruch”). In relation to Schoenberg’s twelve-tone music he claims that the reverse of its internal contradictions is “experience of total transparency of the sound material” („ein Erlebnis totaler Durchsichtigkeit des klingenden Stoffs”). This structural transparency constitutes “the old, unobtainable because contradictory, aim of composition” („ein altes unerreichbares, weil widersprüchliches, Ziel der Komponisten”) (Lachenmann 2015e: 262).

Questioning the relevance of Webern’s music in the 1970s, Lachenmann emphasises that it provides a historical example of dialectic between freedom and discipline (Lachenmann 2015b: 258). Ligeti sketches similar contradictions. In Webern’s works he sees a tangle of order and freedom, regularity and irregularity. Analysing the initial bars of Bagatelle No. 5, Ligeti points to the fact that the two regular factors, that of ordering the chromatic field and the tendency to systematically extend it, lead to relatively irregular effects (Ligeti 2007e: 349).

Lutosławski sees a contradiction in Schoenberg’s work in that the need to free itself from the system leads to the creation of a new system. According to this composer, the possibilities of atonality based on a twelve-note equally tempered scale still remained unutilised (Lutosławski 2007e: 70).

To my mind, Schoenberg is a descendant of the composers of the tonal system. It sounds paradoxical, since the goal of his creative searching was, among other things, the invention of a system that would liberate him from tonalism and, at the same time, would be something constructive, providing possibilities for the future. (Lutosławski 2007s: 168)

The Polish composer, like Harvey and Lachenmann, stresses the analogy between tonal music and language. He also stresses the fact that the new systems, dodecaphony and serialism, never reached such comprehensibility and universality as tonal music. That is their failure: “The tonal system can be compared to a common

rung, erwachsen zu werden, los zu kommen von Trost.“

32 „Traiter les sons hors du temps, hors de l’air qu’ils respirent reviendrait à disséquer des cadavres“

language, understandable by millions of people. The fact that it is assimilated by a great number of listeners makes this system natural to those people” (Lutosławski 2007b: 265). Ligeti, like Lutosławski, is aware that the creation of a language relies on a gradual and spontaneous process of self-organisation, and thus requires much more time than creating a system, and involves many generations of creative artists. While Lutosławski, particularly in the late stage of his creative journey, clearly longs to work out a new musical system and to communicate with a wider public (Ibid.: 269), Ligeti seems more cautious and sceptical in this respect. He cautions against imposing a universal grammar on contemporary composers, since this could only be a manifestation of utopia and totalitarianism, while the question whether a spontaneous process of unifying the musical language will take place in the future is, in his view, bound to remain unanswered (Ligeti 2007d: 133).

4. EXPRESSION AND SPIRITUAL MESSAGE

Even though Lachenmann distances himself from the bourgeois interpretation of the category of affect, he very often does emphasise that for Schoenberg the highest goal of music was expression (*Ausdruck*), and the musical structure is a manifestation of the consciousness and will of the subject who shaped it. In Lachenmann’s writings there is the constantly recurring idea that the works of the Second Viennese School made it possible to discover new categories of dealing with musical material and previously unknown categories of experience. However, hitting out against the taboo of contemporary audiences is related to the crisis of bourgeois values and the disintegration of the subject. Lachenmann sketches out a historical symmetry which reinforces the analogy between the Second Viennese School and the Viennese classics: “while the history of composition oriented towards affect was, until the nineteenth century, a history of the emancipation of the subjective individual, it then changed into a history of the subject who recognises his lack of freedom”³³ (Lachenmann 2015a: 66). An important step towards the recognition of the subject’s situation was the work of Mahler, where “the subject said farewell to its unbrokenness”³⁴ (Ibid.). Composers from the Second Viennese School would go even further in breaking the social and aesthetic taboo. The main identifying feature of this work becomes “Sprachlosigkeit” (speechlessness): “The latest in Schoenberg’s music, which was the result of musical thinking (...) marks out new structures and in this way undermines the given tonal structure; as a consequence the category of affect became enlarged to the point of its own downfall, deformation, banalisation, mumification, and finally turned into the speechlessness of naked structure, an expression of the final throes of the bourgeois

33 „War die Geschichte des affekt-orientierten Komponierens bis ins 19. Jahrhundert hinein eine Geschichte des sich emanzipierenden subjektiven Individuums, so hat sie sich in der Folge verwandelt in die Geschichte des sich in seiner Unfreiheit erkennenden Subjekts (...)“

34 „Subjekt von seiner Ungebrochenheit Abschied genommen“

subject shaken by a radical crisis of identity”³⁵ (Ibid.: 67). As a result, “the subject discovers himself as an object, as a circumstance, as a structure, following *Wozzeck*, as an ‘abyss’ where totally different powers act than those in which the bourgeois idealism wanted to believe”³⁶ (Ibid.: 66).

Society instinctively tries to push away the awareness of this terrifying inner abyss, which creates in people a sense of fear and lack of control³⁷. The music of Schoenberg, Berg and Webern, because of its aspect, provides answers to important existential questions, even if – and Lachenmann stresses this – we cannot directly identify these answers with the views of the composers whose intention was to continue the work of their predecessors. These answers do not encourage optimism: “The expressive result is gloom, the structural result is a suspiciously clear transparency”³⁸ (Lachenmann 2015e: 262).

Alastair Williams draws attention to the fact that Lachenmann remains faithful to the concept of subject, strongly criticised by post-structuralists, according to which it is the subject himself who generates and defines meanings. On the other hand, Lachenmann’s thinking, focused largely on the process of perception, is not unambiguous. Some of his statements suggest that he is close to the idea of becoming submerged and dissolving in the intensity of sound and the subject does not always stay in the centre of attention (Williams 2013: 123).

When interpreting Lachenmann’s views, Wolfgang-Andreas Schultz emphasises the fact that the composer descends to the layers of the human subconscious, discovering its dark regions, but stops halfway in this process and does not lead to the re-integration of consciousness. The author explains Lachenmann’s attitude in psychoanalytical terms, referring to the composer’s wartime childhood memories. He relates to that experience the loss of speech and the loss of possibility of expression (Schultz s. a.: 2). According to Schultz the links between trauma and avant-garde turned out to be deep and far-reaching in their consequences also in the case of other twentieth-century composers who suffered war experiences. Schultz, like Lachenmann himself, describes music in organic categories. What for Lachenmann was associated with the image of terminal rigidity, for Schultz it is only a symptom of trauma. Avant-

35 „Spätestens in der Musik Schönbergs, Produkt eines (...) Strukturen neu setzenden und damit die gegebene tonale Struktur zersetzenden Musikdenkens hat sich die Kategorie des Affekts folgerichtig hinübergesteigert in die eigene Brechung, Verzerrung, Trivialisierung, Mumifizierung und sich schließlich verwandelt in die Sprachlosigkeit der nackten Struktur, Ausdruck der Agonie eines in radikaler Identitätskrise gebeutelten bürgerlichen Subjekts (...)“

36 „das Subjekt entdeckt sich als Objekt, als Gegebenheit, als Struktur, um mit *Wozzeck* zu sprechen: als »Abgrund«, in dem ganz andere Mächte wirken als die, woran der bürgerliche Idealismus glauben machen wollte.“

37 According to Lachenmann, only entertainment music nurtures the belief in an untouched subject and attachment to collective emotions (Ibid.: 66–67).

38 „Das expressive Resultat ist Trostlosigkeit, das strukturelle Resultat ist verdächtig klare Durchhörbarkeit (...)“

garde music, perceived as a living body, is characterised by “lack of emotions, distancing, abstraction, coldness, and separation from its physical and sensual dimensions” (Schultz 2005: 2). This music has lost the ability to speak, lost its temporal horizon and has become ossified emotionally.

While Schultz’s interpretation seems very penetrating, it should be noted that in Lachenmann’s own views there is after all a shadow of hope, even if Schultz himself would rather look for them in other aesthetic areas. This is the hope of overcoming the existential crisis, and perhaps even of overcoming one’s own trauma. Its simplest expression is to be found in the words “to listen (...) means to gain new hope in the creativity discovered in oneself in this way”³⁹ (Lachenmann 2015c: 118). Lachenmann writes about experiencing happiness, about capturing beauty anew under changed conditions, and above all about retaining one’s humanity. All this remains in the sphere of a project that is difficult to realise, perhaps simply utopian. And yet it is this very element which differentiates Lachenmann’s thinking from the even more sceptical and critical philosophy of Adorno, to whom otherwise he was very close. Schultz himself points to the fact that even by the 1950s and 60s a second generation of post-traumatic growth came into the world (such as Wolfgang Rihm), and a third generation was born during the 1970s (including Matthias Pintscher and Jörg Widmann) (Schultz 2005). If we penetrate Lachenmann’s discourse in greater depth, it turns out that even death is interpreted dialectically. An artist no longer living may have a post-mortem existence and influence future generations, while those who previously had loudly proclaimed his death will have departed themselves.

In the context of these deliberations it is even more striking that Harvey sees Schoenberg in constructive categories. It seems that he has in mind precisely the integration of consciousness as it is understood by Schultz. Referring to such compositions as *Gurrelieder*, *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande* or *Moses und Aaron*, the composer emphasises the fact that Schoenberg made a particular spiritual choice. He lived in a world saturated with existential fear, yet finally he chose faith, inner freedom and clarity of thinking. “He freed himself from being forced into anything, and then chose the world of spirituality” (Harvey 1975: 373).

Harvey describes Schoenberg’s position as “a higher type of spirituality” and stresses that this kind of spirituality is achieved by only a few individuals. For Harvey, this is a position most worthy of respect, which he himself tried to achieve in his everyday life. “He brought together in one life and in one musical language the deep ancient truths of connectedness and the very latest type of intellectual achievement that our civilization had attained – and integrated them.” (Ibid.: 372)

When attempting to describe the elusive atmosphere of Webern’s music, Ligeti stresses its Central European identity, with which he feels a strong kinship and in which he found support in spite of his complicated life story (Beckles Willson 2007: 119–122). Although technically Webern continues Wagnerian chromaticism, Ligeti points to the expressive difference of that music. “The atmosphere of Vienna had many characteristics which made it significantly different from the Wagnerian gesture:

39 „Hören heißt dann aber auch: in der so in sich entdeckten Kreativität neue Hoffnung schöpfen.“

devoid of pomp, anti-heroic, anti-self-aggrandizing, ironic and auto-ironic”⁴⁰ (Ligeti 2007g: 343). Even though the term “structural composition” might point to constructionism and objectivism, Ligeti emphasises the fact that in reality Webern never turned away from romanticism. He always remained close to poetic aspects that are “delicate, internalised, nostalgically-mysterious”⁴¹ (Ligeti 2007g: 344).

5. THE LANGUAGE OF DESCRIPTION – FROM ANALYSIS TO METAPHOR

Each of the composers quoted here attempted to describe music using a particular metaphor, usually an organic or a linguistic one. However, an important feature of metaphors is that they create whole conceptual systems and encompass categories with different degrees of generality. Systems of metaphor in time also undergo change. Of particular importance in this context seems to be the aspect of searching for new metaphors, and that is what we are dealing with in the case of the description of works originating from the Second Viennese School by consecutive generations of composers. At the same time it is clear that the artists were not reaching for new metaphors merely to throw a different light on the music of their predecessors, but above all because they wanted to find the right words to describe their own creations. This is an important manifestation of historical appropriation. Although György Ligeti never wrote his planned monograph on Webern, he aimed to produce a wide-ranging work on the subject.⁴² A detailed synopsis of the book presented in a letter to an unknown addressee (probably a Viennese institution) (Pustijanac 2018: 164) indicates that Ligeti was searching for appropriate analytical categories which would allow him to describe Webern’s works in full. Within the framework of “style and compositional characteristics” the composer mentions not only “melody” and “dynamics”, but also “temporal form”, “chromatic organization”, “twelve-tone technique”, “compositional distribution of tone colours” and “instrumentation and the treatment of vocal lines” (Ibid.: 166). The word “structure” acquires a special meaning for Ligeti, since he sees Webern in particular as the composer who introduced “a fundamentally novel compositional thinking and way of listening to the so-called structural conception of music” (Ibid.: 165). For this reason “compositional structure” was distinguished as a separate topic in the planned content of the book, and it would include exploration of “relationship among elements”, “horizontal and vertical density”, as well as “relation of structure and experienced time” (Ibid.: 166). As has been said earlier, density is a concept linked to electronic music, while the problem of horizontal and vertical dimensions had been discussed in the serialists’ analyses of Webern’s music during the 1950s. An additional topic would

40 „Die Atmosphäre Wiens hatte viele Züge, die von Wagnerschen Gestus stark abwichen: Das Nicht-üppige, das Anti-heroische, das Anti-Wichtig-tuerische, das Ironische und Selbstironische.“

41 „Das Zarte, das Verinnerlichte, das Sehnsüchtig-Rätselhafte“

42 Even at the beginning of the 1960s the composer still hoped to complete this text (Pustijanac 2018: 168), but in practice what stopped him was the increasing involvement in his own creative work.

be the form, with particular emphasis on the relationship between structures and small- and large-scale architecture. Ingrid Pustijanac stresses that Ligeti's thinking was firmly grounded in ideas about composition prevalent in his day. Thus, for example, the "relation of structure and experienced time" may be associated with the ideas of Karlheinz Stockhausen, while "chromatic organization" was the subject of theorising by Henri Pousser. According to Gianmario Borio, as in the case of Henri Pousser, Ligeti stresses the organisation of sound in space. In this area the analysis moves away from the polyphonic conception of Webern himself (Borio 2005: 88).

We can draw conclusions as to which elements in the analysis of Webern's works were particularly significant for Ligeti also on the basis of his published radio broadcasts, even though the analyses in them are presented in a more accessible manner. When writing about Webern's harmony Ligeti adds the proviso that the term will be used in a meaning different from the traditional one, and that it "describes not only the relationship of notes sounding simultaneously, but also the quite general relations between both simultaneous and successive pitches. A significant innovation in Webern's music is precisely this equal treatment, in a sense even an entanglement of the horizontal and vertical dimensions (...)"⁴³ (Ligeti 2007e: 347).

Ligeti devotes much attention to the intervals preferred by Webern during the various stages of his creative career. He notes that, during the early and middle periods of the composer's development, minor seconds appear quite frequently, both in simultaneous and successive arrangements, while in his later works Webern preferred sevenths and ninths. For Ligeti, this conscious selection of intervals provides the key to explaining the phenomenon of harmony used by the Austrian composer. It allowed him to move away from tonal tensions, in particular from the leading note, and this development led to the abolishment of hierarchy. What arises is a homogeneous harmonic total space, free chromatics, filled with twelve tones on equal terms, which are like "bricks without mortar in building the form" (Ligeti 2007g: 345).

Anna Dalos emphasises the fact that, in spite of Ligeti's distanced attitude to his past after he left his homeland, it was precisely that thorough musical education which he received in Hungary, and in particular his familiarity with Knud Jeppesen's textbook on counterpoint or detailed analyses of the music Béla Bartók, which provided the foundations of his professional craft in lectures and broadcasts devoted to Webern. (Dalos 2018: 138).

In relation to Schoenberg's music Harvey applies – with some caveats – Schenkerian analysis, as well as pitch class set theory. What is of significance, Harvey encountered Schoenberg precisely through the latter's analytical methods, which he had learned from Erwin Stein. He admired that composer for his profound penetration of the musical structure of the classical repertoire and, it seems, tried to pay homage to him with his own attempt at in-depth analysis.

43 „nicht nur Zusammenhänge simultan erklingender Töne bezeichnet, sondern ganz allgemein die Beziehungen zwischen simultanen wie auch sukzessiven Tonhöhen. Das wesentlich Neue in Weberns Musik gerade die Gleichberechtigung, ja in gewisser Hinsicht die Verflechtung der horizontalen und der vertikalen Dimension ist (...)"

In Lachenmann's analysis the "petrified" categories of tonal music play a significant part. It seems that the very description of the tonal system through categories of isolated, alienated figures is carried out from a very contemporary, postmodern perspective. One can agree with Williams that Lachenmann uses deconstruction techniques in reaching consecutive layers of musical meanings and showing the manner in which they are rearranged. However, the ultimate goal is to reach the authentic, deeper meaning hidden under the deformed surface. (Williams 2013: 124)

The composer demonstrates this phenomenon using the example of, among others, Anton Webern's *Bagatelles*, "six gigantic compositions which last only a few seconds"⁴⁴ (Lachenmann 2015d: 272). Describing the bagatelles in his radio broadcast, he focused on the distribution of shapes (*Gestalten*) into particles (*Partikel*), which resulted in the alienation of the material. In these short compositions he found elements of ostinato and waltz figures (*Walzer-figur*), and he also ascribed to individual bagatelles the types of expression familiar from classical music (*Scherzo, Allegro, serenade, menuet, Adagio*): "All this serves to name the only accidentally still recognisable remnants of the landscape of tonal language, which here undergoes decomposition and alienation through structural perspective."⁴⁵ (Ibid:273)

In the descriptive language used by these composers when talking about the output of the Second Viennese School we can see not only an analytical effort, but also a tendency to create metaphors which will serve as a suggestive model of this complex phenomenon.

Metaphorical language takes on its most extended form in the writings of Ligeti. It is a significant fact that the metaphors used to describe the music of Webern will successfully describe Ligeti's own works. The basic metaphor is that of space, as well as the axes of symmetry and the chromatic-harmonic field related to it. The analysis of the changing range of intervals is accompanied by images of a "dense chromatic fabric" ("enge chromatische Gewebe") (Ligeti 2007g: 343), being stretched by a tensile force. Stretching the harmonic field allows for the organic shaping of form: "The form, neither constructed schematically, nor free of bonds, arises as something which lives by growing, shrinking, growing again, and finally breaking through the chromatic harmonic field"⁴⁶ (Ligeti 2007e: 350).

The metaphor of space is also employed by Lachenmann. It is otherwise also one of the most typical approaches to pitch relationships in tonal music, also used in theories of harmony. In many statements by Ligeti and Lachenmann this metaphor is associated not only with the sense of movement, crossing space and orienting oneself in its vertical or horizontal dimension, typical of tonal space, but more with a sense of

44 „sechs Riesenwerke von jeweils wenigen Sekunden Dauer“

45 „All dies etikettiert nur die zufällig noch erkennbaren Reste einer hier aufgelösten und unter struktureller Perspektive verfremdeten tonalen Sprachlandschaft.“

46 „Die Form, weder schematisch konstruiert noch ungebunden-frei, entsteht als etwas lebendiges aus dem Wachsen, Schrumpfen, neuerlichen Wachsen und schließlich Auseinanderreißen des chromatischen harmonischen Feldes.“

staticity of form, stopping time, and even the state of weightlessness. We perceive this static, chromaticised space even from a very distant perspective: “Webern purposely and consistently approached a different planet, the air of which was intuited by Schönberg. His music thus in a way takes a bird’s eye view at the old landscape of tonal musical language”⁴⁷ (Lachenmann 2015d: 272). Ligeti even talks of a cosmic distance: “Owing to such subtle compositional technique Webern makes the forces which sustain this cosmos work only towards the interior, while the cosmos as a whole rests on itself, floating freely without a point of support in the imagined space described earlier”⁴⁸ (Ligeti 2007a: 328). The space is also beyond the sphere of silence and for this reason provides a kind of protective layer for the music; as explained by Lachenmann: “Webern’s music requires time and silence. The ear must adjust first to the particular dimensions of the space which it fills,”⁴⁹ (Lachenmann 2015d: 273).

The quoted metaphors indicate that, together with the progressive chromatics, the very category of musical space undergoes transformation. Robert Adlington stresses the fact that, on the one hand, contemporary music directs one to transforming and enriching the metaphors used in everyday life (Adlington 2003). On the other hand, the analogous process of abstracting the concept of space was taking place in the theories of musical analysis (Spitzer 2003).

6. CONCLUSION

Historical appropriation may help composers not only to confirm their own choices, but also to criticise contemporaneity. Documenting Webern’s influence on the generation of composers from the 1950’s, Ligeti writes about total serialism and the emancipation of individual parameters, such as rhythm, colour and dynamics, which in time also came to be ordered into series (Ligeti 2007f: 389–392). As early as the 1960s Lutosławski in his private notes criticised the “slavish attitude” and the intransigence of the Webernian school. He emphasised the fundamental difference between Webern, focused on his work and not reliant on external life, and his imitators, who were at the mercy of constant confrontations (Lutosławski 2007c: 294). To the question – what has Schoenberg’s music to offer to us today? – Lachenmann answers dialectically. On the one hand it is now impossible to tediously imitate its idiom. On the other, one should follow the example of the composer’s courage and try

47 „Diesem anderen Planeten dessen Luft Schönberg spürte, hat Webern sich konsequent und nüchtern genähert. So blickt seine Musik gewissermaßen aus der Vogelperspektive auf die alte Landschaft der tonaler Musiksprache.“

48 „Mit den Mittel solch subtiler Satztechnik erreicht Webern, daß die Kräfte, die diesen Kosmos zusammenhalten, ausschließlich nach innen wirken, der Kosmos als Ganzes jedoch in sich selbst ruht, ohne Stützpunkt frei schwebend im zuvor beschriebenen imaginären Raum.“

49 „Weberns Musik braucht Zeit und Stille. Das Ohr muß sich an die besonderen Dimensionen des von ihr erfüllten Raums erst gewöhnen.“

to recognise anew the conflicts and choices which he had to face. Today's composers fail in this aspect: "The ignorance of today's musical thinking includes the striving to cover up again the conflict which Schoenberg made relevant"⁵⁰, claimed Lachenmann at the beginning of the 1970s (Lachenmann 2015f: 95). Even though serial music, particularly in its initial phase, carried great hope of aesthetic and social self-awareness, the avant-garde as a project intended to continue Webern's way of thinking was not fully successful. It failed because of the tendency to try to fit in with the backward society again. In 1974 Lachenmann talks of compositional stagnation, and in the next decade directly refers to regress and a return to direct affects in music.⁵¹

Jonathan Harvey published his text in 1975. He also used Schoenberg's music as a commentary on the current situation, where many composers saw "flatness" and absence of emotional depth in atonal music, while some reacted by a radical return to tonalism. Harvey's views on this subject are expressed most powerfully at the end of his article: "Schönberg is one of the precious few who can exemplify an artistic spirituality great enough to steer between the dullness of conservatism and the impoverishment of modernism, the Symplegades of our time no less than his" (Harvey 1975: 385).

The Second Viennese School turns out to be a permanent point of reference in individual composers' canons, even if some take a polemical attitude towards it. Charting new paths in the history of music happens in a variety of ways, not always unambiguously centralised. The works of Schoenberg, Webern and Berg are analysed in depth, which points to a respect for their craft and a familiarity with their compositional techniques. However, these analyses are not aimed at demonstrating the inner cohesion of these works, but, rather, the dialectic and ambiguity deeply rooted in them. The composers quoted here have been exceptionally sensitive to this feature of the music of the Viennese artists, levelled out by postmodern criticism. Some decades later, in 2004, Martin Scherzinger regards it as his main tasks "to retrieve the dialectical content of modernism" (Scherzinger 2004: 72) and to work towards restoring the "memory of a receding dialectic" (Ibid.).

The writings of Lutosławski, Ligeti, Lachenmann and Harvey are also characterised by diverse approaches to the tonal system itself: its durability, value and scope for affecting today's listener. They adapt creatively the metaphors of the tonal system that function in the history of ideas about music. Significantly, the music of the Second Viennese School is not reduced to the problem of a new method of compo-

50 „Es gehört zur Ignoranz des Musikdenkens unserer Tage, daß es jenen bei Schönberg aktuell gemachten Konflikt wieder zu vertuschen trachtet“

51 Lachenmann was very critical of the music of his peers and quite often one might have the impression that his judgments are too radical and one-sided. Williams notes that Lachenmann's views changed in relation to the consecutive decades of the history of twentieth-century music. In some cases they became more nuanced, often under the influence of polemic with other musicians (Williams 2013: 117–120). In spite of this, their critical message was dominant, which is why I do not develop this thread more extensively here.

EWA SCHREIBER
„TOTE ABER LEBEN LANGER“...

sing, but provides stimulus for reflection on the subject of expression and spiritual message. As such it remains a testimony to an existential crisis and the attempts to overcome it. In the descriptions one can also find a tendency to use metaphors which provide testimonies to the changing categories of musical thinking.

The composers' discourses are postulative and adaptive in relation to their time. Often they seem "immediate", selective and individualised, but also more flexible than the thinking of musicologists, attached to particular research paradigms. The composers ask about the consequences of the choices made by their predecessors, the process which they had initiated and the durability of their effects. They express their hopes and fears regarding the future of music. The music of Webern or Schoenberg served them either as a composer's model or as a tool for criticising their contemporaries. In the writers' thinking one can see the interwoven influences of modernism and postmodernism, which is particularly apparent in the attitudes of Lachenmann and Harvey.

Paraphrasing the famous statement by Boulez, Lachenmann writes: "For a social consciousness that juggles the old concept of art only in order to hide the fact that it has basically become redundant, Schönberg is dead. But the dead live longer"⁵² (Lachenmann 2015e: 261).

Let us then quote Lachenmann: "the dead live longer" – but only to the extent to which they are allowed to live by the living.

Translated by Zofia Weaver

LIST OF REFERENCES

- Adlington, Robert (2003) "Moving Beyond Motion: Metaphors for Changing Sound", *Journal of the Royal Musical Association*, 128/2: 297–318.
- Auner, Joseph (2004) "Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg and Webern". In Nicholas Cook and Anthony Pople (eds.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 228–259.
- Bauer, Amy, Kerékfy, Márton (2018) "Introduction". In Amy Bauer and Márton Kerékfy (eds.) *György Ligeti's Cultural Identities*, London – New York: Routledge, 1–17.
- Beckles Willson, Rachel (2007) *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Borio, Gianmario (2001) "Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation", *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2): 250–274.
- Borio, Gianmario (2005) "L'analyse musicale comme processus d'appropriation historique: Webern à Darmstadt", transl. by Anne Gianini, *Circuit* 15 (3): 87–122.

52 „Für ein Gesellschaftsbewußtsein, welches so mit dem alten Kunstbegriff jongliert, um zu vertuschen, daß er ihm im Grunde überflüssig geworden ist, ist Schönberg tot. Tote aber leben länger.“

- Burkholder, Peter (1991) "Musical Time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern Composers", *Journal of Musicology* 9 (4): 411–429.
- Chłopecki, Andrzej (2012) *PostSłowie: przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego* [Afterword: a guide to the music of Witold Lutosławski], Warszawa: Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego.
- Dalos, Anna (2018) "Ligeti and the beginnings of Bartók Analysis in Hungary". In Amy Bauer and Márton Kerékfy (eds.) *György Ligeti's Cultural Identities*, London – New York: Routledge, 139–148.
- Downes, Michael (2009) *Jonathan Harvey: "Song Offerings" and "White as Jasmine"*, Farnham – Surrey: Ashgate.
- Emmery, Laura (2019) "Elliott Carter's and Luigi Nono's Analyses of Schoenberg's *Variations for Orchestra*, Op. 31: Divergent Approaches to Serialism", *Twentieth-Century Music* 16 (2): 191–229.
- Goehr, Lydia (2004) "Dissonant Works and the Listening Public". In Tom Huhn (ed.) *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge: Cambridge University Press, 222–247.
- Grant, M. J. (2001) *Serial Music, Serial Aesthetics. Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Grisey, Gérard (2008) "La musique: le devenir des sons". In Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Ed. Guy Lelong, Paris : Éditions MF, 45–56.
- Hailey, Christopher (1997) "Schoenberg and the Canon: Evolving Heritage. In Juliane Brand and Christopher Hailey (eds.) *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, Berkeley: University of California Press, 163–178.
- Harley, James (2001) "Considerations of Symphonic Form in the Music of Lutosławski". In Zbigniew Skowron (ed.) *Lutosławski Studies*, Oxford: Oxford University Press, 163–193.
- Harvey, Jonathan (1975) "Schönberg: Man or Woman?", *Music & Letters* 56 (3/4): 371–385.
- Harvey, Jonathan (1975a) *The Music of Stockhausen. An Introduction*, Berkeley: University of California Press.
- Harvey, Jonathan (1999) *In Quest of Spirit. Thoughts on Music*, Berkeley: University of California Press.
- Homma, Martina (2001) "Lutosławski Studies in Twelve-Tone Rows". In Zbigniew Skowron (ed.) *Lutosławski Studies*, Oxford: Oxford University Press, 194–210.
- Iddon, Martin (2013) *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lachenmann, Helmut (2015a) „Affekt und Aspekt“. In Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Ed. Josef Häusler, 3rd edition, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 63–72.
- Lachenmann, Helmut (2015b) „Hat das Werk Anton Weberns 1970 eine aktuelle Bedeutung“. In Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Ed. Josef Häusler, 3rd edition, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 258.
- Lachenmann, Helmut (2015c) „Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten“. In Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Ed. Josef Häusler, 3rd edition, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 116–135.
- Lachenmann, Helmut (2015d) „Nono, Webern, Mozart, Boulez. Text zur Sendereihe 'Komponisten machen Programm'“. In Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Ed. Josef Häusler, 3rd edition, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 270–278.

EWA SCHREIBER
„TOTE ABER LEBEN LANGER“..

- Lachenmann, Helmut (2015e) „Über Schönberg“. In Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Ed. Josef Häusler, 3rd edition, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 261–262.
- Lachenmann, Helmut (2015f) „Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort“. In Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Ed. Josef Häusler, 3rd edition, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 93–97.
- Lachenmann, Helmut (2015g) „Zur Analyse Neuer Musik“. In Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Ed. Josef Häusler, 3rd edition, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 21–34.
- Ligeti, György (2007a) „Anton Webern zum fünfundsiebzigsten Geburtstag“. In György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Ed. Monika Lichtenfeld, vol. 1, Basel: Schott, 326–330.
- Ligeti, György (2007b) „Die Vorbereitungen zur zweiten Revolution in der Neuen Musik“. In György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Ed. Monika Lichtenfeld, vol. 1, Basel: Schott, 79–83.
- Ligeti, György (2007c) „Neue Wege im Kompositionsunterricht“. In György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Ed. Monika Lichtenfeld, vol. 1, Basel: Schott, 131–156.
- Ligeti, György (2007d), „Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen“. In György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Ed. Monika Lichtenfeld, vol. 2, Basel: Schott, 123–135.
- Ligeti, György (2007e) „Weberns Harmonik“. In György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Ed. Monika Lichtenfeld, vol. 1, Basel: Schott, 347–352.
- Ligeti, György (2007f) „Webern und die Auswirkungen seiner Musik auf die nachfolgende Komponistengeneration“. In György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Ed. Monika Lichtenfeld, vol. 1, Basel: Schott, 389–392.
- Ligeti, György (2007g) „Webern und die Romantik“. In György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Ed. Monika Lichtenfeld, vol. 1, Basel: Schott, 343–346.
- Ligeti, György (2007h) „Webern und die Tradition“. In György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Ed. Monika Lichtenfeld, vol. 1, Basel: Schott, 379–382.
- Ligeti, György (2007i) „Webern und die Zwölftonkomposition“. In György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Ed. Monika Lichtenfeld, vol. 1, Basel: Schott, 358–363.
- Lutosławski, Witold (2007a) „Mi-parti (1975–76)“. In *Lutosławski on Music*, Ed. and transl. Zbigniew Skowron, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 168–175.
- Lutosławski, Witold (2007b) „Music Yesterday, Today and Tomorrow“. In *Lutosławski on Music*, Ed. and transl. Zbigniew Skowron, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 263–270.
- Lutosławski, Witold (2007c) „Notebook of Ideas, 1959–1984“. In *Lutosławski on Music*, Ed. and transl. Zbigniew Skowron, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 291–329.
- Lutosławski, Witold (2007d) „Pitch, the Interval and Harmonic Aggregate“. In *Lutosławski on Music*, Ed. and transl. Zbigniew Skowron, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 21–26.
- Lutosławski, Witold (2007e) „Tonal System“. In *Lutosławski on Music*, Ed. and transl. Zbigniew Skowron, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 70–72.

- Lutoslawski, Witold (2011) *O muzyce. Pisma i wypowiedzi* [On music. Reflections written and spoken], Ed. Zbigniew Skowron, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Pustijanac, Ingrid (2018) "From row to *Klang*: Ligeti's reception of Anton Webern's music". In Amy Bauer and Márton Kerékfy (eds.) *György Ligeti's Cultural Identities*, London – New York: Routledge, 163–178.
- Scherliess, Volker (1997) "Klassizismus in der Wiener Schule". In Hermann Danuser (ed.) *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Winterthur: Amadeus Verlag, 167–185.
- Scherzinger, Martin (2004) "In Memory of a Receding Dialectic: Notes on the Political Relevance of Autonomy and Formalism in Modernist Musical Aesthetics". In Arved Ashby (ed.) *The Pleasure of Modernist Music*, Rochester: University of Rochester Press, 68–100.
- Schultz, Andreas-Wolfgang (2005) „Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege“, *Lettre International* 71: 92–97. English translation: „Avant-garde and Trauma. 20th- Century Music and the Experiences from the World Wars”, transl. Carola Maack: https://www.wolfgangandreasschultz.de/schultz_avantgarde_en.pdf, 23. 12. 2019
- Schultz, Andreas-Wolfgang (n. d.) *Der Tod der Musik – Der historische Ort von Helmut Lachenmann*, unpublished text, <https://www.wolfgangandreasschultz.de/Lachenmann.pdf>, 23. 12. 2019
- Skowron, Zbigniew (2016) *Teoria i estetyka awangardy muzycznej II połowy XX wieku* [Theory and Aesthetics of the Musical Avant-Garde], 3rd edition, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Spitzer, Michael (2003) "The Metaphor of Musical Space", *Musicae Scientiae* 7 (1): 101–120.
- Spitzer, Michael (2004) *Metaphor and Musical Thought*, Chicago: University of Chicago Press.
- Straus, Joseph N. (1991) "The 'Anxiety of Influence' in Twentieth-Century Music", *Journal of Musicology* 9 (4): 430–447.
- Wilson, Charles (2004) "György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy", *Twentieth-Century Music* 1 (1): 5–28.
- Williams, Alastair (2013) *Music in Germany since 1968*, Cambridge: Cambridge University Press.

EWA SCHREIBER
„TOTE ABER LEBEN LÄNGER“...

ЕВА ШРАЈБЕР

„TOTE ABER LEBEN LÄNGER“.

ДРУГА БЕЧКА ШКОЛА И ЊЕНО МЕСТО У ПРОМИШЉАЊИМА ОДАБРАНИХ
КОМПОЗИТОРА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА (ЛУТОСЛАВСКИ, ЛИГЕТИ,
ЛАХЕНМАН, ХАРВИ)

(РЕЗИМЕ)

Јукстапозиција класицизма и актуелности добар је опис двосмисленог положаја Друге бечке школе, не само у очима научника који истражују њена остварења, већ и њених наследника у области композиције. Међутим, у делима и промишљањима која потичу од Друге бечке школе налазимо концентрацију многих проблема с којима се сусрећу савремени композитори, посебно модернистички.

Циљ овог чланка јесте испитивање улоге коју представници Друге бечке школе играју у размишљањима одабраних композитора XX века: како ти композитори виде њихово место у историји музике, изражајне категорије присутне у њиховим делима и њихов двосмислен однос према тоналности. Посебна тема коју треба истражити јесте језик који савремени композитори користе за описивање музике својих претходника – језик препун аналитичких категорија и живих метафора. Цитирани композитори (Донатан Харви, Ђерђ Лигети, Витолд Лутославски и Хелмут Лахенман) могу се идентификовати с мање или више радикално схваћеним модернистичким погледима. Сви ти уметници потичу из Европе, али представљају њене различите регионе и због тога су њихова историјска и културна искуства прилично различита.

Читав чланак је вођен промишљањима Ђанмарија Борија и идејом „историјског присвајања“, према којој анализа дела прошлости композиторима помаже у стварању сопствених уметничких идентитета и дефинисању сопственог места у историји музике.

Разноликост искустава резултирала је различитим ставовима, понекад с очитим напетостима међу њима, али по многим питањима одликује их изненађујући степен подударности. То ствара занимљиву полифонију у којој се појединачни погледи међусобно коментаришу и надопуњују.

Испоставило се да је Друга бечка школа стална референтна тачка у канонима појединих композитора, чак и ако неки од њих заузму полемички став према њој. Уцртавање нових путева у историји музике догађа се на бројне, различите начине. Они нису увек недвосмислено централизовани. Дела Шенберга,

Веберна и Берга дубински се анализирају, што указује на поштовање њиховог умећа и познавање композиционих техника које су они користили. Међутим, те анализе немају за циљ да демонстрирају унутрашњу кохезију тих дела, већ пре дијалектику и двосмисленост дубоко укорењене у њима. Карактеришу их, такође, различити приступи самом тоналном систему: његовој трајности, вредности и опсегу утицаја на данашњег слушаоца. Значајно је да музика Друге бечке школе није сведена на проблем нове методе компоновања, већ даје подстицаја за размишљање о питању експресије и духовне поруке. Као таква, она остаје сведочење о егзистенцијалној кризи и покушајима њеног превазилажења. У описима се такође може наћи склоност ка коришћењу метафора, што сведочи о променљивим категоријама музичког мишљења.

Кључне речи: Друга бечка школа, Витолд Лутославски, Ђерђ Лигети, Хелмут Лахенман, Џонатан Харви, историјско присвајање, написи савремених композитора

CENTRAL ROTATION OF REGULAR (AND IRREGULAR) MUSICAL POLIGONS

*Dragan Latinčić*¹

Assistant Professor, Department of Composition, Faculty of Music,
University of Arts, Belgrade, Serbia

ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

Драган Латинчић

доцент, Катедра за композицију, Факултет музичке уметности
Универзитета уметности, Београд, Србија

Примљено: 15. септембра 2019.

Прихваћено: 1. новембра 2019.

Оригинални научни рад

АБСТРАКТ

The text describes the application of one of the most important isometric transformations to the projected metro-rhythmic entities of individual harmonics of the spectrum. It is a direct isometry called central rotation. Central rotation conditions the hemiola structuring of the meter. Hemiolas are identified with regular and irregular geometric figures (primarily triangles) by means of a partition and the composition (index) number of a particular spectral harmonics. The partition and composition of numbers, which are dealt with in discrete mathematics, on the one hand, and, the technique of horizontal hemiolas, characteristic of the polyphony of the sub-Saharan region, on the other, served as a means of creating methods by which the isometric transformation of central rotation would be realized in (musical) time.

KEYWORDS: rhythm, lambda, polygonal number, isometric transformations, central rotation, spectrum, triangle, hemiolas, discrete mathematics, partition of numbers, polyphony of the Sub-Saharan region

АПСТРАКТ

У тексту је описана примена једне од најважнијих изометријских трансформација на пројектоване метро-ритмичке ентитете појединачних хармоника спектра.

Реч је о директној изометрији која се зове *централна ротација*. Централна ротација условљава хемиолно структурисање метра. Хемиоле су идентификоване с правилним и неправилним геометријским фигурама (првенствено троугловима) посредством партиције и композиције (индексног) броја одређеног спектралног хармоника. Партиција и композиција броја којима се бави дискретна математика, с једне стране, и, техника хоризонталних хемиола, својствена полифонији суб-сахарске регије, с друге стране, послужили су као средство за остварење метода којим би се изометријска трансформација централне ротације реализовала у (музичком) времену.

Кључне речи: ритам, ламбома, полигонални број, изометријске трансформације, централна ротација, спектар, троугао, хемиоле, дискретна математика, партиција броја, полифонија суб-сахарске регије

УВОД

Примена централне ротације на пројектоване метро-ритмичке ентитете појединачних хармоника спектра чини наставак студије о потенцијалним могућностима музичко-математичке анализе првенствено кроз призму планиметрије и тригонометрије.

Две претходне ауторове књиге: *Микроинтервали у сјекторалној геометрији* (2015), и *Сјекторална тригонометрија (заснивање универзалне музичко-математичке анализе)* (2017), базиране су на методу пројекције појединачних хармоника спектра. Метод о којем је реч, развио се током рада на докторском уметничком пројекту: *Бајнал, њрелудијуми за људачки оркестар са теоријском студијом као саставним делом пројекта: Примена микроинтервалности (а) у инструменталној блискоисточној и балканској музици фолклорне њровенијенције, ње (б) у инструменталној, камерној и оркестарској музици акустичкој њији у савременој зајадној уметничкој музици (њкушај заснивања једне аутиономне сѡваралачко – композијорске концепције)*, 2014. године. У питању је апстрактна представа пројектора којим би се суперпозиционирано хармоници образовали у метро-ритмичкој равни. У књизи *Микроинтервали у сјекторалној геометрији*, а посебно у књизи *Сјекторална тригонометрија (заснивање универзалне музичко-математичке анализе)*, осветљена је проблематика довођења у везу појединачних (интервалских и акордских) односа хармоника спектра с геометријским фигурама (првенствено фигуром троугла). Реч је о акордском троуглу којег би чиниле три независно изоловане фреквенце чије би порекло било у произвољном основном тону спектра. Фреквенце о којима је реч чиниле би и пресеке метричких дужина, које су посредством пројектора доказане кроз математске формулације метро-ритмичких растојања.

Потом је осветљена и друга страна спектралног низа, која се распростире инверзно, у огледалу, испод фундамента. Реч је о сумационим тоновима

(субаликвотима) чији се извод врши старим питагорејским поступком познатим под именом *ламбдома*. На тај начин, диференциран је спектрални простор у којем се сада уочавају два региона: горе–лево/десно и доле–лево/десно.

Послуживши се опет метро-ритмичком пројекцијом, у књизи *Спектрална тригонометрија* доказује се применљивост Питагорине теореме на темпоралност појединачних хармоника спектра. Примењена је изведена формулација која посредством прве Питагорине тројке гласи: $(3/x)^2 + (4/x)^2 = (5/x)^2$. Имениоцем разломка успостављен је ред којим би се изоштравала интонативна резолуција својствена за систем датог хармоника у спектру. Овакав ред је аутора навео на траг да се односи који су важили за аликвотни систем могу доследно трансформисати у лествични/темпорални систем, а цео процес доведен је у везу са изометријском трансформацијом. Поред тога што је при идентификацији дужина страница геометријске фигуре музичког троугла констатовано да темена троугла постају изоловане фреквенце појединачних хармоника спектра, примећено је, такође, да метричке пројекције под одређеним пресецима образују и углове. Следивши тврдњу немачког астронома Јоханеса Кеплера, да квинтни угао одговара трећини дужине лука описаног круга око троугла, остали спектрални углови класификовани су још у студији *Микроинтервали у спектралној тригонометрији*, те доведени у строгу планиметријску и тригонометријску раван. У књизи *Спектрална тригонометрија (заснивање универзалне музичко-математичке анализе)*, у неколико наврата, конструисани су правоугли, оштроугли и тупоугли музички троуглови. Потом се прешло на конструкцију тригонометријских кругова према интервалским амбитусима. Затим су описане темпорално-интонативне дистанце у односу на произвољан почетни лествични положај које би се, даље, могле пратити на графу поједине тригонометријске функције: синусоиди, косинусоиди, тангесоиди.

Аналитички приступ проблематизовању спектралних региона формирао се из ауторове намере за репросторирањем звука током композиционог процеса. Репросторирањем звука, као једном од примарних интенција ствараоца, а сагледаног кроз историјски контекст, бавили су се многи композитори током прошлог века. Аутор текста овде се ограничава само на интенцију као заједнички садржалац с композиторима који су развијали сопствене методе у креирању дела. *Klangfarben* техника композитора *Друје бечке школе*, или, Месијанова серијализација ритма, у овом контексту, управо могу да послуже као заједнички именитељ трагања за репросторирањем звука. Разлике постоје и код поменутих композитора управо у богатству различитости методолошких приступа. Међутим, ауторов методолошки приступ условљава мање очекиван след корака од оног који је примарно наметнут током композиционог процеса, а огледа се у избору (мензуралних) метро-ритмичких, или немензуралних (алеаторичких) темпоралних компоненти, као примарних компоненти, а од којих би зависиле све остале компоненте звука. Овим методом развија се свест о томе да геометријска фигура, као пројектована метро-ритмичка консеквенца спектралних пропорција, постаје средство за компоновање дела, као темпорални знак односно – симбол.

1. ПОЛИГОНАЛНО СТРУКТУРИСАЊЕ БРОЈА

Број се описује глифом.² Број структурише елементе и условљава њихове међусобне односе. Хармонике спектра именујемо редним бројевима. Полигоналне линије из референтних система појединачних хармоника спектра могу се представити целим бројевима. Геометријске фигуре (полигони) би, сходно томе, могле да се идентификују и дефинишу према обиму хармоника спектра. Спектралне геометријске фигуре биле би структурисане посредством партиције.³ Постоји значајна разлика у *полигоналном сџрукџурисању броја*, а, у односу на *теорију полигоналних (фџураџивних) бројева са n димензија*.⁴ Полигонално структурисање броја можемо довести у везу са концептом „броја Два и Двојства, корена појма који су Грци звали „Исто и Друго“, где је Друго неодређени скуп бројева већих од Један. Извесна аустралијска племена, као и Бушмани из јужне Африке, користе ту дијадску нумерацију са само два симбола за један и два; тако је сваки други број комбинација ових, на пример $5 = 2 + 2 + 1$. Друге примитивне заједнице (у Калифорнији, на пример) користе нумерацију у којој је четири највећи број (на пр. $7 = 4 + 3$), неки опет (Аруаки из Јужне Америке) имају квинарну нумерацију (природну, због броја прстију на руци), а постоје и такви (у Африци) који користе хексадну, са највећим бројем шест” (Гика 1987: 4).

Полигоналне бројеве чине елементи (тачке) као хомотетично растуће форме правилних полигона. Разлику између *полигоналног броја* и *полигоналног сџрукџурисања броја*, у основи би чинио избор другачијег средства за конструкцију. При полигоналном структурисању рачунамо на парцијални сегмент укупне дужи хармоника исказаног целим бројем. Стога, на пример, полигонални (троугаони) број 3 јесте и број који је полигонално конструисан посредством партиције трију својих једнаких страница ($1 + 1 + 1$), те тако

2 Глиф је шара или графички облик. Препознајемо га као знак у одређеном систему писања. Тај знак може бити слово, цифра, интерпункцијски или специјални знак.

3 Партиција природног броја n је представљање n у облику збира неколико природних бројева, при чему је редослед сабирака небитан. Са $p(n)$ означавамо број партиција n . На пример: $4 = 3 + 1 = 2 + 2 = 2 + 1 + 1 = 1 + 1 + 1 + 1$; те је $p(4) = 5$. Партиција се, графички, често представља Ферерсовим дијаграмом; на пример:

○ ○ ○ ○ ○
○ ○

Горенаведени дијаграм представља партицију броја 7 ($5 + 2$), где број тачака у врсти одговара једном сабирку; исти пример може да се чита и по колонама, као партиција: $2 + 2 + 1 + 1 + 1$ броја 7. За две овако повезане партиције кажемо да су конјуговане.

4 У простору са две димензије (равни), полигонални бројеви одговарају бројевима тачака распоређених тако да представљају хомотетично растуће форме (тј. сличне фигуре) правилних полигона. Троугаони бројеви су: 1, 3, 6, 10, 15, 21, ..., $(n \cdot (n + 1)) / 2$, (разлике два по два узастопна члана дају низ природних бројева 1, 2, 3, 4, 5, ..., n, \dots).

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ

ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

чини *једнако̀с̀ѝраничан њроуџао*. Једнако̀с̀ѝраничан троугао јесте геометријска фигура која је референтна за систем трећег хармоника спектра. Међутим, број 5 није троугаони број иако може постати број који је полигонално (троугаоно) конструисан посредством партиције трију својих елемената (страница) на следећи начин: $(2 + 1 + 2)$. Сходно овоме, у референтном систему петог хармоника спектра могуће је образовати (*сѝекѝрални*) *једнако̀краки њроуџао*. Такође, ни број 7 није троугаони број иако може постати број који је полигонално (троугаоно) конструисан посредством партиције трију својих елемената (страница), и то на два начина: $(1 + 3 + 3)$ или $(2 + 2 + 3)$. Сходно овоме, у референтном систему седмог хармоника спектра могуће је образовати (чак) два (*сѝекѝрална*) *једнако̀крака њроуџа*. Са оваквим запажањем, може се развити метод за полигоналну конструкцију броја (хармоника), у којем би циљ превасходно био да елементи послуже као хомотетично растуће форме, како правилних, тако и неправилних (музичких) полигона.

Следи табеларни приказ могућих партиција природног броја (односно хармоника). Хармоник је обележен у загради редним бројем (лево од знака једнакости), док је, с десне стране од знака једнакости, обележен број партиција изразом $p(n)$. Табела (1)

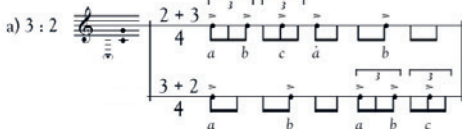

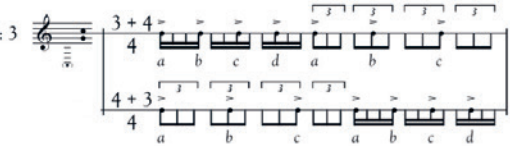

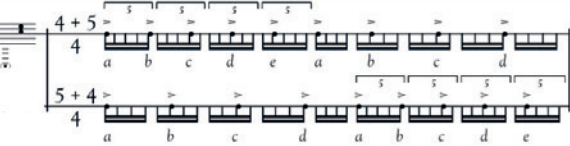

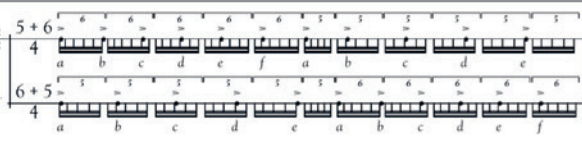

Табела 1. Број могућих партиција појединачних хармоника спектра

$p(1^0) = 1$	$p(2^0) = 2$	$p(3^0) = 3$	$p(4^0) = 5$	$p(5^0) = 7$
$p(6^0) = 11$	$p(7^0) = 15$	$p(8^0) = 22$	$p(9^0) = 30$	$p(10^0) = 42$
$p(11^0) = 56$	$p(12^0) = 77$	$p(13^0) = 101$	$p(14^0) = 135$	$p(15^0) = 176$
$p(16^0) = 231$	$p(17^0) = 297$	$p(18^0) = 385$	$p(19^0) = 490$	$p(20^0) = 627$
$p(21^0) = 792$	$p(22^0) = 1002$	$p(23^0) = 1255$	$p(24^0) = 1575$	$p(25^0) = 1958$

2. ТЕХНИКА ХОРИЗОНТАЛНИХ ХЕМИОЛА ЦЕНТРАЛНО-АФРИЧКЕ И ЗАПАДНО-АФРИЧКЕ ФОЛКЛОРНЕ ПРОВЕНИЈЕНЦИЈЕ

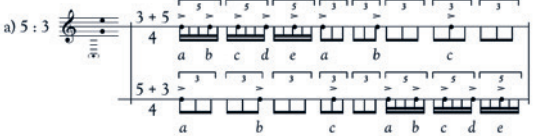
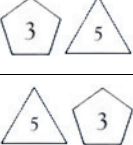
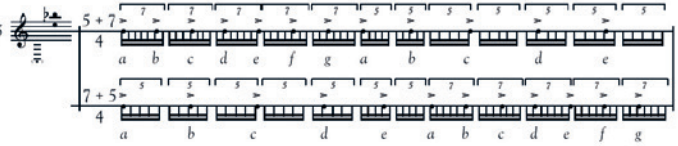

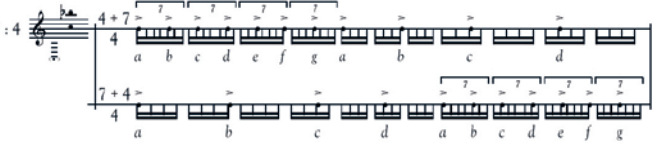

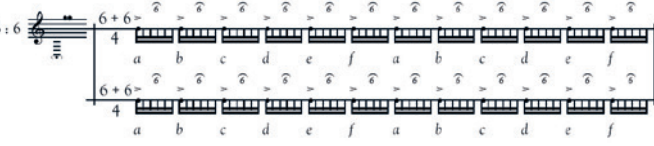

Полигонално структурисање броја у вези је са техником хоризонталних хемиола. Ова техника је присутна у фолклору многих народа. Осврнућемо се на основни модел који се може срести у полифонији суб-сахарске регије. Реч је о пројекцији вертикалног односа $(3 : 2)$ у хоризонтални однос $(3 + 2)$ који ћемо посматрати као јединствен ентитет, управо како саопштава музиколог Кофи Агаву: „[The] resultant [3:2] rhythm holds the key to understanding...there is no independence here, because 2 and 3 belong to a single Gestalt” (Agawu 2003: 92). (Табела 2 и 3).

Табела 2. Метро-ритмичка пројекција суперпартикуларних спектралних интервалских односа (хоризонталне хемиоле)

метро-ритмичка пројекција суперпартикуларних спектралних интервалских односа (ламбдама принцип)	геометријско обележавање
a) 3 : 2 	
b) 4 : 3 	
c) 5 : 4 	
d) 6 : 5 	

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ
 ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

Табела 3. Метро-ритмичка пројекција вишеструких суперпартикуларних спектралних интервалских односа (хоризонталне хемиоле)

метро-ритмичка пројекција вишеструких суперпартикуларних спектралних интервалских односа (ламбдома принцип)	геометријско обележавање
a) 5 : 3 	
b) 7 : 5 	
c) 7 : 4 	
d) 6 : 6 	

За почетак ћемо посматрати пројекцију спектралне структуре у којој преовлађује однос (3:2). У основи структуре се, при пројекцији, мења ритмичка акцентуација, те ће се на месту предвиђеном за три једнаке ритмичке јединице јавити две (дуола), а на месту предвиђеном за две једнаке ритмичке јединице јавиће се три (триола или једнакостранични троугао). За овај поступак морамо се послужити дистрибуциојом *референтних* ритмичких јединица уз помоћ којих би се метро-ритмичка модулација и остварила. У сваком од наведених примера, у даљем тексту, *једну ритмичку четвртину предсјавићемо бројем један* (1). Да би се остварила дуола (2) на метричкој основи од три (3) ритмичке четвртине користићемо се са *шест* ритмичких осмина ($6/2$) од којих би прва и четврта биле акцентоване. Да бисмо добили триолу (3) на метричкој основи од две (2) ритмичке четвртине користићемо се са *шест* триолских осмина ($6/3$) од којих би прва, трећа и пета биле акцентоване. Избор броја шест (6) није случајан; он је производ обе (полу)–метричке основе ($2 \cdot 3$). Ово правило важиће за било који пројектовани однос виших хармоника. Ако једну ритмичку четвртину представимо бројем један (1), математска шема би изгледала овако:

$(2 \cdot 3/2) + (3 \cdot 2/3) = 6/2 + 6/3 = 3 + 2$. Пројектована метро-ритмичка форма може да се посматра и обратно: $(3 \cdot 2/3) + (2 \cdot 3/2) = 6/3 + 6/2 = 2 + 3$; и ово правило важи за било који пројектовани однос виших хармоника. Погледати табелу (2а).

Овим поступком долазимо до закључка да би дуола (2), на било којој метричкој платформи, могла да се конструише уз помоћ дистрибуције ритмичких јединица које чине половину ($1/2$) у односу на полазну (основну) метричку вредност (1). Оваква тврђа вредела би и за све остале хемиолске групе. Ритмичка триола (3) може се конструисати уз помоћ дистрибуције ритмичких јединица које сада чине трећину ($1/3$) у односу на основну метричку вредност (1). Референтна ритмичка јединица је средство за конструкцију хемиолске групе: (а) ритмичком осмином ($1/2$) конструише се дуола (2); (б) триолском осмином ($1/3$) конструише се триола (3); (в) ритмичком шеснаестином ($1/4$) конструише се квартола (4); (г) квинтолом шеснаестином ($1/5$) конструише се квинтола (5), и тако даље. Можемо да приметимо да је хемиолно структурисање метра, у овом случају, у вези с *lambdota* принципом.

У пројекцији сесквигитерцијалног вертикалног односа (4:3) који би био структурисан као збир ($4 + 3$), опет се служимо дистрибуцијом ритмичких јединица (триолских осмина и ритмичких шеснаестина), а, уз помоћ којих би се метро-ритмичка модулација и остварила. Да бисмо добили триолу на метричкој основи од четири четвртине користићемо се са *дванаест* триолских осмина од којих би прва, пета и девета биле акцентоване. Да бисмо добили квартолу на метричкој основи од три ритмичке четвртине користићемо се са *дванаест* ритмичких шеснаестина од којих би прва, четврта, седма и десета биле акцентоване. Избор броја дванаест (12) ни овде није случајан; он је производ обе (полу)–метричке основе ($3 \cdot 4$). Ако бисмо једну ритмичку четвртину представили бројем један (1), математска шема би изгледала овако:

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ

ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

$$(3 \cdot 4/3) + (4 \cdot 3/4) = 12/3 + 12/4 = 4 + 3. \text{ Погледати табелу (2b).}$$

У пројекцији осталих суперпартикуларних односа виших хармоника као што су *sesquiquarta* (5:4), или, *sesquiquinta*, (6:5), или, *sesquisepta* (7:6), и тако даље, а који би били структурисани следећим збировима: (5 + 4), или (6 + 5), или (7 + 6), принцип је исти; опет се служимо дистрибуцијом ритмичких јединица уз помоћ којих би се метро-ритмичка модулација и остварила. Следе математске (пројектоване метро-ритмичке) шеме за горе-поменуће односе:

Пројекција пропорције *sesquiquarta*: $(4 \cdot 5/4) + (5 \cdot 4/5) = 20/4 + 20/5 = 5 + 4$. Погледати табелу (2c).

Пројекција пропорције *sesquiquinta*: $(5 \cdot 6/5) + (6 \cdot 5/6) = 30/5 + 30/6 = 6 + 5$. Погледати табелу (2d).

Пројекција пропорције *sesquisepta*: $(6 \cdot 7/6) + (7 \cdot 6/7) = 42/6 + 42/7 = 7 + 6$.

Сујербийарџијина и *сујерџијарџијина*⁵ пројекција припадале би општем типу размера, с тим што постоји извесна разлика у односу на горе-поменуће суперпартикуларне типове пројекција (мисли се на пројекције највиших хармоника у поједином референтном систему). У супербиартитној размери бројилац разломка је двоструко већи него што би био у суперпартикуларној размери. Рецимо, вертикални однос (5:4), који се може представити збиром двају разломака ($4/4 + 1/4$), чинио би суперпартикуларну размеру двају хармоника, али вертикални однос (5:3), који се може представити збиром двају разломака ($3/3 + 2/3$), чинио би супербиартитну размеру двају хармоника из истог референтног система петог хармоника спектра, зато што је бројилац – конкретно другог разломка који чини сабирак – двоструко већи.⁶

И у супербиартитном вертикалном односу (5:3), а који би у хоризонталној пројекцији био представљен збиром (5 + 3), служимо се дистрибуцијом ритмичких јединица (триолских осмина и квинтолских шеснаестина) уз помоћ којих би се метро-ритмичка модулација и остварила. Да бисмо добили триолу на метричкој основи од пет ритмичких четвртина користићемо се са *џејинаесџи* триолских осмина од којих би прва, шеста и једанаеста биле акцентоване. Да бисмо добили квинтолу на метричкој основи од три ритмичке четвртине

5 На изразе као што су суперпартикуларна, супербиартитна или супертриартитна размера, наишао сам у књизи Filozofija i mistika broja (Gika 1987).

6 Овде вреди споменути да је у референтном систему петог хармоника спектра остварљива и вишеструко суперпартикуларна размера, конкретно – двоструко сесквиалтерна, која би у бројиоцу садржала двоструки именилац плус половину). Пример за вишеструку суперпартикуларну пропорцију, чинио би однос двају хармоника (5:2), који би при растављању на чланове био структурисан на следећи начин: $(4/2 + 1/2 = 5/2)$.

користићемо се са *йеййнаесїй* квинтолских шеснаестина од којих би прва, четврта, седма, десета и тринаеста биле акцентоване. Избор броја петнаест (15) ни овде није случајан; он је производ обе (полу)–метричке основе (3 • 5). Ако бисмо једну ритмичку четвртину представили бројем један (1), математска шема би изгледала овако:

$$(3 \cdot 5/3) + (5 \cdot 3/5) = 15/3 + 15/5 = 5 + 3. \text{ Погледати табелу (3a).}$$

У вишеструко суперпартикуларном вертикалном односу (5 : 2), а који би у хоризонталној пројекцији био представљен збиром (5 + 2), опет се служимо дистрибуцијом ритмичких јединица (*гесей* ритмичких осмина и *гесей* квинтолских шеснаестина) уз помоћ којих би се метро-ритмичка модулација и остварила. Избор броја десет (10) ни овде није случајан; он је производ обе (полу)–метричке основе (2 • 5). Математска шема би изгледала овако:

$$(2 \cdot 5/2) + (5 \cdot 2/5) = 10/2 + 10/5 = 5 + 2.$$

У супертрипартитној размери бројилац разломка је троструко већи него што је био у суперпартикуларној размери. Рецимо, вертикални однос 7:6 (што је $6/6 + 1/6$) чинио би суперпартикуларну размеру двају највиших хармоника из референтног система седмог хармоника спектра; вертикални однос 7:5 (што је $5/5 + 2/5$) чинио би супербипартитну размеру двају хармоника из истог референтног система; најзад, вертикални однос 7:4 (што је $4/4 + 3/4$) чинио би тако – супертрипартитну размеру двају хармоника из истог горе-поменутог референтног система (седмог хармоника спектра). Примећујемо да се бројилац у разломку који чини остатак сабирка повећава (за супербипартитну размеру је: 2, док је за супертрипартитну размеру: 3).⁷

Као и до сада, и у супербипартитном вертикалном односу (7:5) који би био структурисан као збир (7 + 5), послужићемо се дистрибуцијом од *йригесей-йейй* квинтолских и *йригесей-йейй* септимолских шеснаестина уз помоћ којих би се метро-ритмичка модулација и остварила. Избор броја тридесет-пет (35) ни овде није случајан; он је производ обе (полу)–метричке основе (5 • 7). Ако бисмо једну ритмичку четвртину представили бројем један (1), математска шема би изгледала овако:

$$(5 \cdot 7/5) + (7 \cdot 5/7) = 35/5 + 35/7 = 7 + 5. \text{ Погледати табелу (3b).}$$

7 Овде вреди споменути да су у референтном систему седмог хармоника спектра остварљиве и вишеструко суперпартикуларне размере, конкретно – двоструко сесквигитерцијална (7:3), која би у бројиоцу садржала двоструки именилац плус трећину); и, троструко сесквиалтерна (7:2), која би у бројиоцу садржала троструки именилац плус половину). Пример за двоструку сесквигитерцијалну пропорцију, чинио би однос двају хармоника 7:3 (што би при растављању на чланове изгледало овако: $6/3 + 1/3 = 7/3$). Пример за троструку сесквиалтерну пропорцију, чинио би однос двају хармоника 7:2 (што би при растављању на чланове изгледало овако: $6/2 + 1/2 = 7/2$).

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ

ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

И у супертрипартитном вертикалном односу (7:4) који би био структурисан као збир (7 + 4), служимо се дистрибуцијом од *двадесет-осам* ритмичких шеснаестина и *двадесет-осам* септимолских шеснаестина уз помоћ којих би се метро-ритмичка модулација и остварила. Избор броја двадесет-осам (28) ни овде није случајан; он је производ обе (полу)–метричке основе (4 • 7). Математска шема би изгледала овако:

$$(4 \cdot 7/4) + (7 \cdot 4/7) = 28/4 + 28/7 = 7 + 4. \text{ Погледати табелу (3с).}$$

У двоструко сесквигитерцијалном вертикалном односу (7:3), који би био структурисан као збир (7 + 3), служимо се дистрибуцијом од *двадесет-једне* триолске осмине и *двадесет-једне* септимолске шеснаестине уз помоћ којих би се метро-ритмичка модулација остварила. Избор броја двадесет-један (21) ни овде није случајан; он је производ обе (полу)–метричке основе (3 • 7). Математска шема би изгледала овако:

$$(3 \cdot 7/3) + (7 \cdot 3/7) = 21/3 + 21/7 = 7 + 3.$$

У троструко сесквиалтерном вертикалном односу (7:2), који би био структурисан као збир (7 + 2), служимо се дистрибуцијом од *четрнаест* ритмичких осмина и *четрнаест* септимолских шеснаестина уз помоћ којих би се метро-ритмичка модулација и остварила. Избор броја четрнаест (14) ни овде није случајан; он је производ обе (полу)–метричке основе (2 • 7). Математска шема би изгледала овако:

$$(2 \cdot 7/2) + (7 \cdot 2/7) = 14/2 + 14/7 = 7 + 2.$$

Метро-ритмичка пројекција остварљива је и када изоловани хармоник спектра посматрамо као ентитет за себе, тј. када је фреквенца сама себи пропорционална. Тако би, рецимо, размера (6:6), била структурисана као збир (6 + 6). Број ритмичких јединица расте са квадратом редног броја хармоника. У конкретно, овом примеру, на метричкој платформи, служићемо се референтним ритмичким јединицама за број 6, а то су шеснаестине секстоле и има их два пута по тридесет-шест ($6^2 / 6 = 36 / 6$). Погледати табелу (3d).

$$(6 \cdot 6/6) + (6 \cdot 6/6) = 36/6 + 36/6 = 6 + 6.$$

3. МЕТРИЧКА И РИТМИЧКА (ЦЕНТРАЛНА) РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

До сада смо хемиолске групе (сем дуоле) посматрали као правилне полигоне. Триола би на било којој метричкој основи чинила једнакостранични троугао. Квартола би чинила једнакостранични четвороугао (квадрат), квинтола – пентагон,

секстола – хексагон, септимола – хептагон, и тако даље. С набројаним правилним полигонима, који су референтни за сваки хармоник понаособ, може се остварити принцип ритмичке обртљивости посредством изометријске трансформације, конкретно – *централне ротације*. Овај принцип је драгоцен јер његове етимолошке корене налазимо у фолклорној ритмици централно-афричке и западно-афричке музике. Остварује се тако што се акценти који чине геометријску фигуру (правилни полигон) „померају” на суседну референтну ритмичку јединицу у правцу: *лево* или *десно*. Темпорална дуж од једног до другог акцента чини страница правилног полигона. Овако се ствара утисак темпоралне кинематике једног изолованог звучног ентитета. Ако се померање акцената остварује у смеру „на десно”, сваки померај зове се *инкремент*. Ако се померање акцената остварује у смеру „на лево”, сваки померај зове се *декремент*. Табела (4а и 4б).

Феномен ритмичке ротације о којем је реч отелотворио се још пре скоро пола века у западно-уметничкој композиционој пракси америчких минималиста. Очигледан пример ротирања ритмичког обрасца налазимо у композицији *Clapping Music* (1972) минималисте Стива Рајха (Steve Reich).⁸ Користећи искуство поменутог композитора, феномен ротације ћу, у даљем тексту, приказати на примерима геометријских фигура кроз теоријски аспект, а потом и кроз практични модел креирања сопственог дела. С друге стране, померање акцената на суседне ритмичке јединице одређеног ритмичког обрасца које доприносе утиску ритмичке ротације посебно је корисно за изучавање афро-кубанских ритмова који се често могу генерисати ротирањем одређене групе откуцаја око пуног круга попут низања перли око обима огрице (Hein; Srinivasan 2019: 78–79).

У свим типовима пројекција, од оних простих (суперпартикуларних укључујући и супербиартитне, односно супертриартитне) до оних сложенијих (вишеструко суперпартикуларних), метричку шему двају хармоника чине два правилна полигона.

За поступак централне ротације узима се центар описане кружнице око правилног полигона односно хемиолске групе. То је круг који пролази кроз сва темена многоугла. Центар овог круга налази се у пресеку симетрала страница и његов полупречник је растојање центра од било ког темена многоугла.


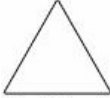
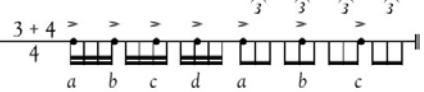
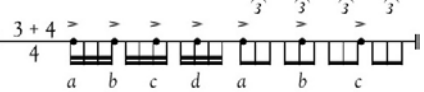
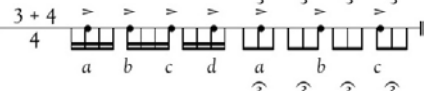
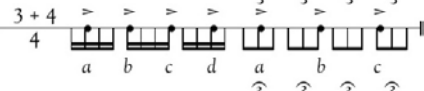
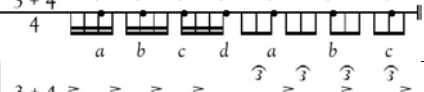
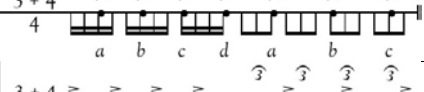


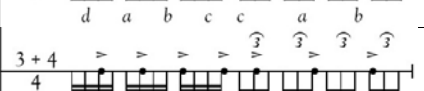
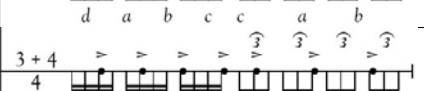
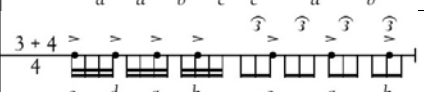
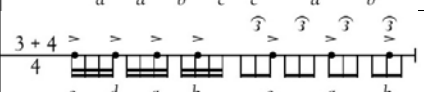
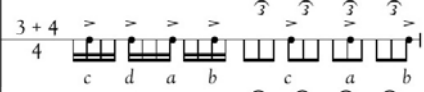
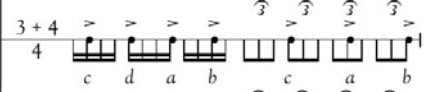
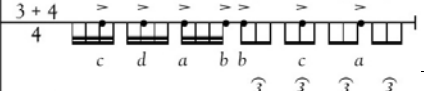
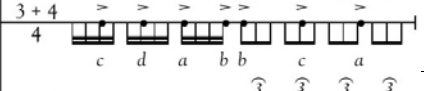
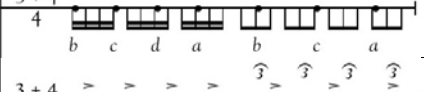
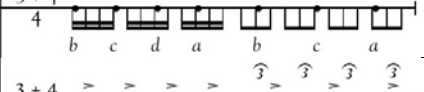
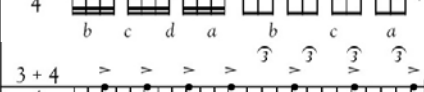
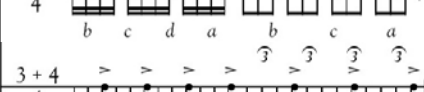
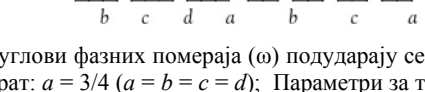
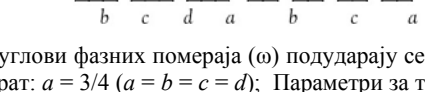


Угао ротације (ϕ) је *угао ротационог помераја хемиоле*, тј. угао који вреди за време у којем се једна страница правилног полигона пресликала на њој суседну страницу. Угао ротације квартоле је за било коју размеру једнак четвртини пуног угла описаног круга око једнакостраничног четвороугла односно квадрата ($\phi_1 = 360^\circ / 4 = 90^\circ$).⁹ Угао ротације триоле је, за било коју размеру, једнак трећини

8 Композиција је изведена у Музеју савремене уметности у Хјустону (Тексас, Сједињене Америчке Државе), 13. новембра 1973. године.

9 Полигонални (квadratни) број 4 јесте број који је полигонално конструисан посредством партиције четирију својих једнаких страница ($1 + 1 + 1 + 1$), те тако чини специјалан случај правоугаоника тј. квадрат. Спектрални квадрат (правилан полигон) јесте геометријска фигура која је референтна за систем четвртог хармоника спектра. С друге стране, полигонални (троугаони

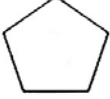
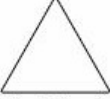

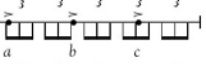

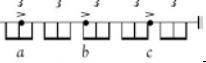
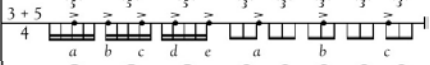
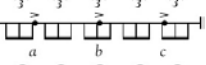
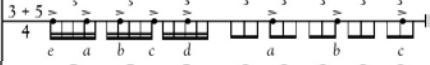
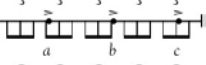
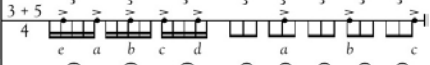
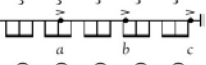
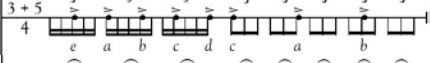
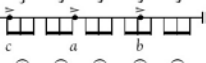
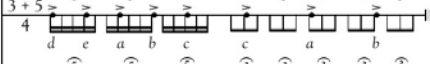
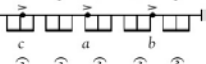
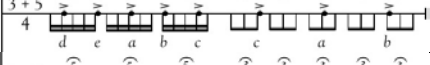
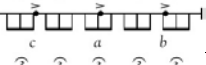
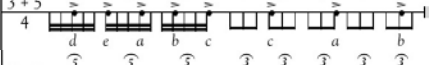
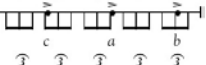
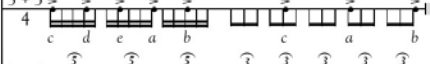
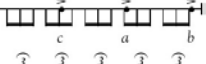
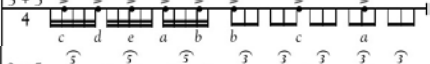
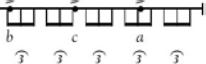
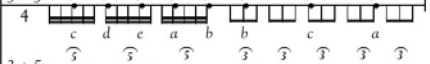
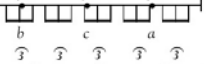
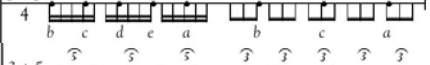
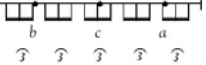
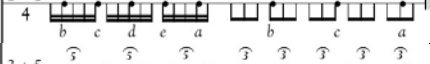
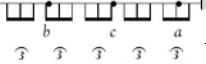


ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ
 ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

Табела 4а. Централна ротација квадрата и једнакостраничног троугла у сексвиртерцијалној размери (4:3); $0^{\circ} = 360^{\circ}$

increments	ω_1			ω_2	increments
I	0°			0°	I
II	30°			30°	II
III	60°			60°	III
IV	90°			90°	IV
V	120°			120°	V
VI	150°			150°	VI
VII	180°			180°	VII
VIII	210°			210°	VIII
IX	240°			240°	IX
X	270°			270°	X
XI	300°			300°	XI
XII	330°			330°	XII

У осенченим пољима, углови фазних помераја (ω) подударају се с угловима ротације (φ). Параметри за квадрат: $a = 3/4$ ($a = b = c = d$); Параметри за троугао: $a = 4/3$ ($a = b = c$)

Табела 4б. Централна ротација правилног петоугла и једнакостраничног троугла у супербиартитној размери (5:3); $0^{\circ} = 360^{\circ}$

increments	ω_1			ω_2	increments
I	0°			0°	I
II	24°			24°	II
III	48°			48°	III
IV	72°			72°	IV
V	96°			96°	V
VI	120°			120°	VI
VII	144°			144°	VII
VIII	168°			168°	VIII
IX	192°			192°	IX
X	216°			216°	X
XI	240°			240°	XI
XII	264°			264°	XII
XIII	288°			288°	XIII
XIV	312°			312°	XIV
XV	336°			336°	XV

У осенченим пољима, углови фазних помераја (ω) подударају се с угловима ротације (φ). Параметри за петоугао: $a = 3/5$ ($a = b = c = d = e$); Параметри за троугао: $a = 5/3$ ($a = b = c$).

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ

ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

пуног угла описаног круга око једнакостраничног троугла ($\varphi_2 = 360^\circ / 3 = 120^\circ$).

За разлику од угла ротације, постоји и *фазни угао* (ω) који се мери у односу на избор пројекције одређене спектралне пропорције. Ако се квартола ротирала у сесквитерцијалној размери, а узимајући у обзир производ дистрибуције ($3 \cdot 4$) референтне ритмичке јединице (ритмичка шеснаестина), тај се производ сада дели од пуног угла: ($\omega_1 = 360^\circ / 12 = 30^\circ$). Тако долазимо до закључка да је приликом ротације квартоле дошло до дванаест фазних помераја (*инкремената*) и четири ротациона помераја. Прецизније, могли бисмо да кажемо да угао ротације квартоле ($\varphi_1 = 90^\circ$) вреди за три фазна помераја односно три инкремента ($\omega_1 = \varphi_1 / 3 = 90^\circ / 3 = 30^\circ$) у метро-ритмичкој пројекцији сесквитерцијалне размере. С друге стране, опет узимајући у обзир производ дистрибуције ($3 \cdot 4$), али сада за триолу (триолска осмина), долазимо до закључка да угао ротације триоле ($\varphi_2 = 120^\circ$) вреди за четири фазна помераја или четири инкремента ($\omega_2 = \varphi_2 / 4 = 120^\circ / 4 = 30^\circ$) у метро-ритмичкој пројекцији сесквитерцијалног односа. Приликом ротације триоле, а за разлику од ротације квартоле, дошло је, такође, до дванаест фазних помераја односно дванаест инкремената, али само до три ротациона помераја. Ротациони померај квартоле вреди за три инкремента, док ротациони померај триоле вреди за четири инкремента.

Фазни помераји ($\omega_{1,2}$) за сесквитерцијалну размеру (4:3) чине количник референтног угла ротације трећег хармоника (120°) са редним бројем четвртог хармоника (4), односно, количник референтног угла ротације четвртог хармоника (90°) са редним бројем трећег хармоника (3).

$$\omega_{1,2} = 120^\circ / 4 = 90^\circ / 3 = 30^\circ \quad (\omega_1 = \omega_2) \quad \text{Погледати табелу (4а).}$$

Гореописани принцип метро-ритмичке ротације, који је важио за сесквитерцијалну пројекцију, може се остварити за било који интервалски однос двају хармоника. Осврнимо се на супербиартитну пројекцију спектралног интервала (5:3). Угао ротације квинтоле је за било коју размеру једнак петини пуног угла описаног круга око једнакостраничног петоугла: ($\varphi_1 = 360^\circ / 5 = 72^\circ$). Као што смо већ рекли, угао ротације триоле је за било коју размеру (па и за ову о којој је реч) једнак трећини пуног угла описаног круга око једнакостраничног троугла ($\varphi_2 = 360^\circ / 3 = 120^\circ$).

Ако се квинтола ротирала у супербиартитној размери (5:3), а узимајући у обзир производ дистрибуције ($3 \cdot 5$) референтне ритмичке јединице (квинтолска шеснаестина), тај се производ сада дели од пуног угла: ($\omega_1 = 360^\circ / 15 = 24^\circ$). Тако долазимо до закључка да је приликом ротације квинтоле дошло до петнаест фазних помераја (инкремената) и пет ротационих помераја. Прецизније, могли бисмо да кажемо да угао ротације квинтоле ($\varphi_2 = 72^\circ$) вреди за три фазна помераја односно три инкремента ($\omega_1 = \varphi_1 / 3 = 72^\circ / 3 = 24^\circ$) у метро-ритмичкој пројекцији

или шестоугаони) број 6 био би број који се такође може полигонално (квадратно!) конструисати посредством партиције четирију својих страница ($1 + 1 + 2 + 2$). Ово би био спектрални правоугаоник или геометријска фигура која је референтна за систем шестог хармоника спектра.

супербипартидне размере (5:3). С друге стране, опет узимајући у обзир производ дистрибуције (3 • 5), али сада за триолу (триолска осмина), долазимо до закључка да угао ротације триоле (120°) вреди за пет фазних помераја или пет инкремената ($\omega_2 = \varphi_2 / 5 = 120^\circ / 5 = 24^\circ$) у метро-ритмичкој пројекцији супербипартидне размере (5:3). Приликом ротације триоле, а за разлику од ротације квинтоле, дошло је, такође, до петнаест фазних помераја односно петнаест инкремената, али само до три ротациона помераја. Ротациони померај квинтоле вреди за три инкремента, док ротациони померај триоле вреди за пет инкремената.

Фазни помераји ($\omega_{1,2}$) за супербипартидну размеру (5:3) чине количник референтног угла ротације петог хармоника (72°) са редним бројем трећег хармоника (3), односно, количник референтног угла ротације трећег хармоника (120°) са редним бројем петог хармоника (5).

$$\omega_{1,2} = 120^\circ / 5 = 72^\circ / 3 = 24^\circ (\omega_1 = \omega_2) \text{ Погледати табелу (4b).}$$

Као што је већ речено, угао ротације квинтоле је за било коју размеру једнак четвртини пуног угла описаног круга око квадрата ($360^\circ / 4 = 90^\circ$). Угао ротације квинтоле је за било коју размеру једнак петини пуног угла описаног круга око једнакостраничног петоугла: ($360^\circ / 5 = 72^\circ$). Тако би фазни помераји ($\varphi_{1,2}$) за сесквиквартну размеру (5:4) чинили: (а) количник референтног угла ротације петог хармоника (72°) са редним бројем четвртог хармоника (4), и, (б) количник референтног угла ротације четвртог хармоника (90°) са редним бројем петог хармоника (5).

$$\omega_{1,2} = 72^\circ / 4 = 90^\circ / 5 = 18^\circ (\omega_1 = \omega_2)$$

Угао ротације је угао у којем се једна страница троугла односно темпорална дуж која дели два акцента (темена) на метричкој површи преслика на њој суседну страницу. Код једнакостраничног троугла, у првој фази ротације, страница *a* се преслика на страницу *b*, страница *b* на страницу *c*, а страница *c* на страницу *a*. У следећој ротационој фази страница *b* се преслика на страницу *c*, страница *c* на страницу *a*, а страница *a* на страницу *b*; да би се у последњој (трећој) ротационој фази страница *c* пресликала на страницу *a*, страница *a* на страницу *b*, а страница *b* на страницу *c*. С обзиром на то да има три ротациона помераја, пун угао (360°) смо поделили на три једнака дела (360°/3). Угао ротације једнакостраничног троугла који износи 120° је зато константан. С друге стране, фазни се угао последично мења изоштравањем ритмичке резолуције, али се мења и избором нове темпоралне дужи која дели два акцента (темена) на метричкој површи. Тако смо у сесквитерцијалној размери (4:3), где је страница $a = 4/3$ (и где важи једнакост страница једнакостраничног троугла: $a=b=c$) идентификовали фазни померај (инкремент) под углом од 30°. Већ у супербипартидној размери (5:3), где је страница $a = 5/3$ (и где такође важи једнакост страница) фазни померај је идентификован под углом од 24°. Ако бисмо већ у сесквитерцијалној размери (4:3) изоштрили ритмичку резолуцију, те страницу *a* описали као

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ

ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

$a = 8/6$, инкремент бисмо идентификовали под оштријим углом (15°) па би ротациони померај вредео за осам инкремената. И у супербиартитној размери (5:3) ако бисмо изоштрили ритмичку резолуцију, те страницу a описали као $a = 10/6$, инкремент бисмо идентификовали под још оштријим углом (12°), а ротациони померај би вредео, сада, за десет инкремената. Примећујемо да број инкремената до следећег ротационог помераја зависи од бројиоца у разломачкој констелацији.¹⁰

Хемиолске групе дистрибуирају се на једнаке ритмичке јединице. Триолу могу да чине три триолске шеснаестине, три триолске осмине, и тако даље; квинтолу може да чини пет квинтолских шеснаестина, пет квинтолских осмина и тако даље. Међутим, како је циљ овог метро-ритмичког истраживања усмерен на испитивање идентификација геометријских фигура у равни, не може се пренебрегнути чињеница да сем правилних хемиолских група које би чиниле пројектоване правилне музичке полигоне (многоуглове), постоје и неправилне хемиолске групе. Примери неправилних хемиолских група били би везани за неправилне полигоне. Једнакокраки или разностранични троуглови су у односу на једнакостраничан троугао – неправилни. Они се у метро-ритмичкој равни могу конструисати, а што је још важније, на њих се могу извршити све изометријске трансформације, укључујући и централну ротацију.¹¹

4. ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ЈЕДНАКОКРАКИХ И РАЗНОСТРАНИЧНИХ МУЗИЧКИХ ТРОУГЛОВА

Први једнакокраки троугао јавља се у референтном систему петог хармоника спектра. Према обиму петог хармоника (5), а према партицији броја 5 коју чине следеће три супституције страница: (а) (1 + 2 + 2); или (б) (2 + 1 + 2); (в) или: (2 + 2 + 1) овај спектрални троугао садржи следеће углове: (1) $\alpha = 75.522^\circ = 75^\circ 31' 21'' = 1.318 \text{ rad}$; (2) $\beta = 28.955^\circ = 28^\circ 57' 18'' = 0.505 \text{ rad}$; и (3) $\gamma = 75.522^\circ = 75^\circ 31' 21'' = 1.318 \text{ rad}$. С обзиром на то да су сви углови оштри, овај једнакокраки троугао, референтан за пети хармоник спектра, јесте оштроугли. Приметили смо да се ротација (или ротациони померај) једнакостраничног троугла врши у три једнаке фазе. Увид у једнаке темпоралне дужине фаза пружа нам једнак број инкремената у оквиру њих. При ротацији једнакокраких троуглова, *две фазе ће бићи једнаке међу собом (садржаће исти број инкремената), а трећа ће, у односу на њих, бићи дужа или краћа (број инкремената ће бићи већи или мањи)*. Приликом ротирања

¹⁰ Нису све метричке дужине погодне за испитивање количине фазних помераја унутар једне фазе ротације. Оне дужине код којих се на нивоу изоштравања ритмичке резолуције најбоље учавача прираст инкремената (прираст исказан целим бројевима) јесу дужине које су резултат целог броја датог разломка, на пример: 3/3, 4/4, 5/5 и тако даље, или: 6/3, 8/4, 10/5 и слично.

¹¹ У даљем тексту, узећемо за пример два једнакокрака музичка троугла (оштроугли и тупоугли) и један разностранични. Нећемо их посматрати унутар пропорције двају хармоника, него изоловано.

разностраничног троугла, *све њири фазе ће бићи различитије*, што значи да ће сваки ротациони померај имати *неједнак број инкремената*. Углови ротационог помераја се, код једнакокраког троугла (конкретно троугла који је референтан за пети хармоник спектра $1 + 2 + 2$), израчунавају на следећи начин:

$$\begin{aligned}\varphi_{1,2} &= 180^\circ - (2\beta) / 2 = 180^\circ - \beta = 180^\circ - 28.9550243719^\circ = 151.0449756281^\circ \\ \varphi_{1,2} &= 151^\circ 02' 42'' \text{ или } (\varphi_1 = 2\alpha) \text{ односно } (\varphi_2 = 2\gamma) \text{ уз услов да је: } \alpha = \gamma. \\ \varphi_3 &= 360^\circ - 2\varphi_1 = 360^\circ - 2 \cdot 151.0449756281^\circ = 360^\circ - 302.0899512562^\circ = 57.9100487438^\circ \\ \varphi_3 &= 57^\circ 54' 36'' \text{ или } (\varphi_3 = 2\beta) \text{ уз услов да: } \beta \neq \alpha, \text{ односно } \beta \neq \gamma.\end{aligned}$$

Углови: $\varphi_{1,2}$ ($151^\circ 02' 42''$), и φ_3 ($57^\circ 54' 36''$), јесу углови ротационог помераја. Туп угао ($\varphi_{1,2}$) важиће за две дуже ротационе фазе, а оштар угао (φ_3) за преосталу краћу фазу. Ако узмемо у обзир производ дистрибуције ($3 \cdot 5$), за триолу која више није правилан полигон већ је једнакокраки троугао ($1 + 2 + 2$), странице ћемо представити производом референтне ритмичке јединице ($1 \cdot 3 + 2 \cdot 3 + 2 \cdot 3$, тј. $3 + 6 + 6$).¹² Овако долазимо до закључка да два тупа угла ротације ($\varphi_{1,2}$) ове неправилне (једнакокраке) триоле сада вреде за дванаест (два пута по шест) инкремената ($\omega_{1,2} = 151^\circ 02' 42'' / 6 = 25^\circ 10' 27''$). Један, преостали, оштар угао ротације (φ_3) вредеће за три фазна помераја или три инкремента ($\omega_3 = 57^\circ 54' 36'' / 3 = 19^\circ 18' 12''$).

$$\begin{aligned}\omega_{1,2} &= \varphi_1 / 6 = \varphi_2 / 6 = 151^\circ 02' 42'' / 6 = 25^\circ 10' 27'' \\ \omega_3 &= \varphi_3 / 3 = 57^\circ 54' 36'' / 3 = 19^\circ 18' 12'' \\ \omega_1 &= \omega_2; \omega_1 \neq \omega_3; \omega_2 \neq \omega_3 \text{ Погледати табелу } (\zeta).\end{aligned}$$

Први тупоугли једнакокраки троугао јавља се у референтном систему седмог хармоника спектра.¹³ Према обиму седмог хармоника (7), а према партицији броја 7 коју чине следеће три супституције страница: (а) ($2 + 2 + 3$); (б) или ($2 + 3 + 2$); (в) или: ($3 + 2 + 2$) овај спектрални троугао садржи следеће углове: (1) $\alpha = 41.409^\circ = 41^\circ 24' 35'' = 0.723 \text{ rad}$; (2) $\beta = 97.180^\circ = 97^\circ 10' 51'' = 1.696 \text{ rad}$; и (3) $\gamma = 41.409^\circ = 41^\circ 24' 35'' = 0.723 \text{ rad}$. С обзиром на то да је један угао туп, овај једнакокраки троугао, референтан за седми хармоник спектра, јесте тупоугли. Углови ротационог помераја се, код једнакокраког троугла (конкретно троугла који је референтан за седми хармоник спектра $2 + 2 + 3$), израчунавају на следећи начин:

12 Број инкремената је свакако могао да буде и већи, ако би се ритмичка резолуција изоштрила. Избором ритмичке шеснаестине с којим би се странице представиле четвороструким производом ($4 + 8 + 8$) растао би и број инкремената, а фазни углови би били оштрији.

13 Према обиму седмог хармоника (7), а према партицији броја 7, остварљив је и оштроугли једнакокраки троугао који би чиниле следеће три супституције страница: (а) ($1 + 3 + 3$); или (б) ($3 + 1 + 3$); (в) или: ($3 + 3 + 1$).

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ

ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

Табела 5. Ротација једнакокраког оштроуглог музичког троугла (једнакокраке оштроугле триоле) петог хармоника спектра ($a b b$) $(a = b/2)$ или $(b = 2a)$. Угао ротације: $\varphi_{1,2} = 151^{\circ} 02' 42''$, $\varphi_3 = 57^{\circ} 54' 36''$.Угао фазног помераја: $\omega_{1,2} = 25^{\circ} 10' 27''$, $\omega_3 = 19^{\circ} 18' 12''$.

	$(\varphi_1) 0^{\circ}$	I
	$25^{\circ} 10' 27''$	II
	$50^{\circ} 20' 54''$	III
	$75^{\circ} 31' 21''$	IV
	$100^{\circ} 41' 24''$	V
	$125^{\circ} 52' 12''$	VI
	$(\varphi_2) 151^{\circ} 02' 42''$	VII
	$176^{\circ} 13' 09''$	VIII
	$201^{\circ} 23' 35''$	IX
	$226^{\circ} 34' 03''$	X
	$251^{\circ} 44' 30''$	XI
	$276^{\circ} 54' 57''$	XII
	$(\varphi_3) 302^{\circ} 05' 24''$	XIII
	$321^{\circ} 23' 36''$	XIV
	$340^{\circ} 41' 48''$	XV

$$\begin{aligned}\varphi_{1,2} &= 180^\circ - (2\beta) / 2 = 180^\circ - \beta = 180^\circ - 97.1807557815^\circ = 82.8192442185^\circ \\ \varphi_{1,2} &= 82^\circ 49' 09'' \text{ или } (\varphi_1 = 2\alpha) \text{ односно } (\varphi_2 = 2\gamma) \text{ уз услов да је: } \alpha = \gamma. \\ \varphi_3 &= 360^\circ - 2\varphi_1 = 360^\circ - 2 \cdot 82.8192442185^\circ = 360^\circ - 165.638488437^\circ = 194.361511563^\circ \\ \varphi_3 &= 194^\circ 21' 41'' \text{ или } (\varphi_3 = 2\beta) \text{ уз услов да: } \beta \neq \alpha, \text{ односно } \beta \neq \gamma.\end{aligned}$$

Углови: $\varphi_{1,2}$ ($82^\circ 49' 09''$), и φ_3 ($194^\circ 21' 41''$), јесу углови ротационог помераја. Оштар угао ($\varphi_{1,2}$) важиће за две краће ротационе фазе, а туп угао (φ_3) за преосталу дужу фазу. Ако узимемо у обзир производ дистрибуције ($3 \cdot 7$), за триолу која више није правилан полигон већ је једнакокраки троугао ($2 + 2 + 3$), странице ћемо представити производом референтне ритмичке јединице ($2 \cdot 3 + 2 \cdot 3 + 3 \cdot 3$, тј. $6 + 6 + 9$).¹⁴ Овако долазимо до закључка да два оштра угла ротације ($\varphi_{1,2}$) ове (једнакокраке тупоугле) триоле сада вреде за дванаест (два пута по шест) инкремената ($\omega_{1,2} = 82^\circ 49' 09'' / 6 = 13^\circ 48' 12''$). Један, преостали, туп угао ротације (φ_3) вредеће за девет фазних помераја или девет инкремента ($\omega_3 = 194^\circ 21' 41'' / 9 = 21^\circ 35' 45''$).

$$\begin{aligned}\omega_{1,2} &= \varphi_1 / 6 = \varphi_2 / 6 = 82^\circ 49' 09'' / 6 = 13^\circ 48' 12'' \\ \omega_3 &= \varphi_3 / 3 = 194^\circ 21' 41'' / 9 = 21^\circ 35' 45'' \\ \omega_1 &= \omega_2; \omega_1 \neq \omega_3; \omega_2 \neq \omega_3 \text{ Погледати табелу (6).}\end{aligned}$$

Иако се први разностранични спектрални троугао образовао тек у референтном систему деветог хармоника спектра ($2 + 3 + 4$), за пример централне ротације, ипак ћемо узети троугао Прве Питагорине тројке ($3 + 4 + 5$) – троугао који би био референтан за дванаести хармоник спектра. Као што је већ речено, број инкремената ће за сваку фазу ротације бити другачији. Према обиму дванаестог хармоника (12), а према партицији броја 12 коју чине следећих шест супституција страница: (а) ($3 + 4 + 5$); или (б) ($3 + 5 + 4$); (в) или: ($4 + 5 + 3$); (г) ($4 + 3 + 5$); или (д) ($5 + 3 + 4$); (ђ) или: ($5 + 4 + 3$), овај спектрални троугао садржи следеће углове: (1) $\alpha = 36.87^\circ = 36^\circ 52' 12'' = 0.644 \text{ rad}$; (2) $\beta = 53.13^\circ = 53^\circ 07' 48'' = 0.927 \text{ rad}$; и (3) $\gamma = 90^\circ = 90^\circ = 1.571 \text{ rad}$.

Углови ротационог помераја се, код разностраничног троугла (конкретно троугла који је референтан за дванаести хармоник спектра $3 + 4 + 5$), израчунавају на следећи начин:













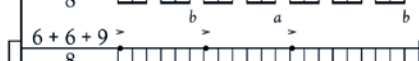
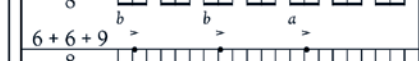
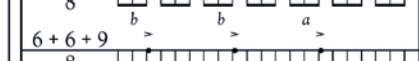
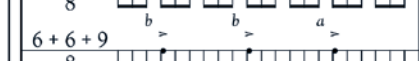

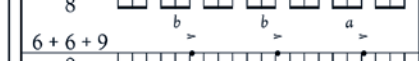
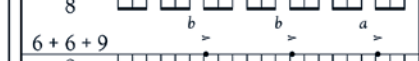
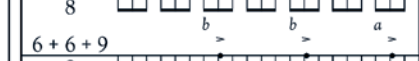
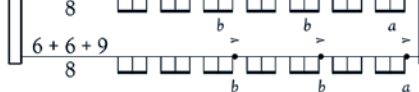
$$\begin{aligned}\varphi_1 &= 2\alpha = 2 \cdot 36.8698976458^\circ = 73.7397952916^\circ \\ \varphi_1 &= 73^\circ 44' 23'' \text{ или } (\varphi_1 = 2\alpha) \text{ уз услов да је: } \alpha \neq \beta, \alpha \neq \gamma. \\ \varphi_2 &= 2\beta = 2 \cdot 53.1301023542^\circ = 106.2602047084^\circ \\ \varphi_2 &= 106^\circ 15' 37'' \text{ или } (\varphi_2 = 2\beta) \text{ уз услов да је: } \beta \neq \alpha, \beta \neq \gamma. \\ \varphi_3 &= 2\gamma = 2 \cdot 90^\circ = 180^\circ \\ \varphi_3 &= 180^\circ \text{ или } (\varphi_3 = 2\gamma) \text{ уз услов да је: } \gamma \neq \alpha, \gamma \neq \beta.\end{aligned}$$

14 Број инкремената је свакако могао да буде и већи, ако би се ритмичка резолуција изоштрила. Избором ритмичке шеснаестине с којим би се странице представиле четвороструким производом ($8 + 8 + 12$) растао би и број инкремената, а фазни углови би били оштрији.

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ

ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

Табела 6. Ротација једнакокраког тупоуглог музичког троугла (једнакокраке тупоугле триоле) седмод хармоника спектра ($a b b$) $(a = 3b / 2)$ или $(b = 2a / 3)$. Угао ротације: $\varphi_{1,2} = 82^{\circ} 49' 09''$, $\varphi_3 = 194^{\circ} 21' 41''$.Угао фазног помераја: $\omega_{1,2} = 13^{\circ} 48' 12''$, $\omega_3 = 21^{\circ} 35' 45''$.

	$(\varphi_1) 0^{\circ}$	I
	$13^{\circ} 48' 12''$	II
	$27^{\circ} 36' 23''$	III
	$41^{\circ} 24' 35''$	IV
	$55^{\circ} 12' 46''$	V
	$69^{\circ} 00' 58''$	VI
	$(\varphi_2) 82^{\circ} 49' 09''$	VII
	$96^{\circ} 37' 21''$	VIII
	$110^{\circ} 25' 32''$	IX
	$124^{\circ} 13' 44''$	X
	$138^{\circ} 01' 55''$	XI
	$151^{\circ} 50' 07''$	XII
	$(\varphi_3) 165^{\circ} 38' 19''$	XIII
	$187^{\circ} 14' 04''$	XIV
	$208^{\circ} 49' 48''$	XV
	$230^{\circ} 25' 33''$	XVI
	$252^{\circ} 01' 17''$	XVII
	$273^{\circ} 37' 02''$	XVIII
	$295^{\circ} 12' 47''$	XIX
	$316^{\circ} 48' 31''$	XX
	$338^{\circ} 24' 15''$	XXI

Ако узмемо у обзир производ дистрибуције ($3 \cdot 12$), за триолу која је разностранични троугао ($3 + 4 + 5$), странице ћемо представити производом референтне ритмичке јединице ($3 \cdot 3 + 3 \cdot 4 + 3 \cdot 5$, тј. $9 + 12 + 15$).¹⁵

$$\begin{aligned}\omega_1 &= \varphi_1 / 9 = 73^\circ 44' 23'' / 9 = 8^\circ 11' 36'' \\ \omega_2 &= \varphi_2 / 12 = 106^\circ 15' 37'' / 12 = 8^\circ 51' 18'' \\ \omega_3 &= \varphi_3 / 15 = 180^\circ / 15 = 12^\circ \\ \omega_1 &\neq \omega_2; \omega_1 \neq \omega_3; \omega_2 \neq \omega_3\end{aligned}$$

5. ПРИМЕНА ЦЕНТРАЛНЕ РОТАЦИЈЕ ХОРИЗОНТАЛНИХ ХЕМИОЛА У КОМПОЗИЦИОНОМ ПРОЦЕСУ

Сви наведени примери ротационог кретања хоризонталних хемиолских група налазе своју конструктивну примену у композиционом раду.

За директну изометрију, каква је централна ротација једног правилног петоугла, наводим пример из композиције *Лијане за две барокне виолине, барокну виолу, виолу да ђамбу и чембало* (2018).¹⁶ У деоници да гамбе темпорално је описано свих пет страница правилног петоугла зато што је изабрана референтна ритмичка јединица (квинтолска шеснаестина) за конструкцију пентагона. У осталим гудачким деоницама, поједине странице су изостављене избором не-референтних ритмичких јединица (ритмичке шеснаестине у деоници прве виолине, ритмичке осмине у деоници виоле, или триолске осмине у деоници друге виолине). У такту пред партитурни број 8, свака страница пентагона почиње на јаком тактовом делу празном жицом, и акцентована је. Инкременти могу да се прате директно од првог такта у партитурном броју 8.

На основу графичког описа правилног полигона у којем је интерполирана метричка основа може да се образује метро-ритмичка скица у којој се од извођача захтева да је својевољно надогради фреквенцама, динамиком и артикулацијом. За пример наводим своју композицију из *Треће свеске Мимикрија* (2017). Реч је о полу-отвореној композицији за два гласа. Композицију чине строфе у којима се метро-ритмичка скица секвенцира аритметичким низом. Строфе чине стихови. У конкретном примеру, строфа садржи три стиха (терцет). Стихови чине пројекцију одређене спектралне размере, те су подељени на два полустиха. Полустихови чине пројектовани хармоник понаособ унутар задате пропорције.¹⁷

15 Број инкремената је свакако, и у овом случају, могао да буде и већи, ако би се ритмичка резолуција изоштрила. Избором ритмичке шеснаестине с којим би се странице представиле четвороструким производом ($12 + 16 + 20$) растао би и број инкремената, а фазни углови би били оштрији.

16 Погледати такт пред партитурни број 8 и прва четири такта у наведеном партитурном броју (видети пример 1).

17 Пример једног седмерца била би пројекција сексвитерцијалне пропорције ($4 + 3$) где акценти описују слокове унутар стиха. Пример једног дванаестерца била би пројекција једнаке размере ($6 + 6$), где акценти такође описују слокове унутар стиха.

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ

ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

Други стих почиње другим фазним померајем, док трећи стих почиње трећим фазним померајем (видети пример 2).

Почетак мимикрије условљава одабир интервала из комбинације појединачне класе одређеног хармоника спектра. Класу чини скуп елемената највиших хармоника у свакој спектралној пропорцији посебно. Број комбинација k -те класе n -точланог скупа једнак је:

$$C_n^k = \binom{n}{k} = \frac{n!}{k!(n-k)!}$$

Општепозната математичка формула из комбинаторике овде је искоришћена за преглед бројевних комбинација унутар референтног система одређеног хармоника. Словом n обележен је хармоник, а словом k обележен је број чланова из скупа. Рецимо, поделимо ли факторијел петог хармоника ($5!$) с производом факторијела двочланог скупа ($2!$) и факторијелом њихове међусобне разлике: $(5-2)!$, добили бисмо тачно 10 интервалских комбинација:

$$\binom{5}{2} = \frac{5!}{2! \cdot (5-2)!} = \frac{120}{12} = 10$$

односно: (а) 1 2 3 4 5; (б) 1 2 3 4 5; (в) 1 2 3 4 5; (г) 1 2 3 4 5; (а) 1 2 3 4 5;

(ђ) 1 2 3 4 5; (е) 1 2 3 4 5; (ж) 1 2 3 4 5; (з) 1 2 3 4 5; (и) 1 2 3 4 5.

Спектрални интервали за први глас јесу: октава ($2 : 1$), квинт-децима ($4 : 1$) и децима ($5 : 2$). Изабране су комбинације: (а), (в) и (е). Редним бројем именује се класа, а тај број чини збир виших хармоника у свакој комбинацији понаособ. За први бројевни низ коришћени су интервали из XI класе елемената ($2 + 4 + 5$) петог хармоника спектра. Избор првих спектралних интервала се не користи у композицији, и, ово правило важи за преостали глас (или гласове ако би било речи о вишегласу). Збирови ($2 + 1$), ($4 + 1$), и ($5 + 2$) појединачних спектралних односа (односно: 3, 5 и 7) чине први бројевни низ, за први глас. У вишегласу, избор интервала се врши у другом или неком вишем бројевном низу првог гласа, тако да се ствара утисак да други (n -ти) глас „касни” за претходним. Спектрални интервали за други глас су: квинт-децима ($4 : 1$), кварта ($4 : 3$), и велика терца ($5 : 4$). Изабране су комбинације: (в), (ж) и (и). За други бројевни низ коришћени су интервали из IX класе елемената ($4 + 5$) петог хармоника спектра. Збирови појединачних спектралних односа (5 , 7 и 9) чине први бројевни низ, за други глас; те, примећујемо да одговарају збировима појединачних спектралних односа за први глас ($3 : 2$ што је $3 + 2$; $5 : 2$ што је $5 + 2$; и, $6 : 3$ што је $6 + 3$), у другој строфи.

6. ЗАКЉУЧАК

Као што је већ наглашено у уводу овог текста, геометријска фигура као пројектована метро-ритмичка консеквенца спектралних пропорција, постаје средство за компоновање дела, као темпорални знак односно – симбол, а што се покушало и доказати кроз приложене анализе. Аналитички увид кроз сагледавање геометријске фигуре у музичком времену, прожето композиционо-уметничком праксом отвара један нови хоризонт у самом чину креирања уметничког дела као таквог. Чин компоновања дела постаје довољно егзактан да може да се прати посредством одређене математичке области, као што су, у случају ротације полигона, планиметрија или тригонометрија.

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ
 ЦЕНТРАЛНА РОТАЦИЈА ПРАВИЛНИХ (И НЕПРАВИЛНИХ) МУЗИЧКИХ ПОЛИГОНА

Драган Латинчић, *Мимикрије* за два гласа.

MIMICRY FOR TWO VOICES













[I VOICE: (1:2 - 1:4 - 2:5); II VOICE: (1:4 - 3:4 - 4:5)]













Драган Латинчић (2017)















II STROPHE	

III STROPHE		III STROPHE	

IV STROPHE		IV STROPHE	
			
			
			

V STROPHE		V STROPHE	
			
			
			

VI STROPHE		VI STROPHE	
			
			
			

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Agawu, Kofi V. (2003) *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York: Routledge.
- Gika, Matila (1987) *Filozofija i mistika broja*. Branimir Šešelja (prev.), Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Gostuški, Dragutin (1968) *Vreme umetnosti*, Beograd: Prosveta.
- Hein, Ethan and Srinivasan, Sumanth (2019) „The Groove Pizza“. In Simon Holland et al. (eds.) *New Directions in Music and Human-Computer Interaction*, Cham: Springer, 71–94.
- Latinčić, Dragan (2014) *Batal, preludijumi za gudački orkestar*, doktorski umetnički projekat. *Primena mikrotonalnosti (a) u instrumentalnoj bliskoistočnoj i balkanskoj muzici folklorne provenijencije, te (b) u instrumentalnoj, kamernoj i orkestarskoj muzici akustičkog tipa u savremenoj zapadnoj umetničkoj muzici (pokušaj zasnivanja jedne autonomne stvaralačko-kompozitorske koncepcije)*, teorijski deo doktorskog umetničkog projekta, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu. / Латинчић, Драган (2014) *Батал, прелудијуми за гудачки оркестар*, докторски уметнички пројекат. *Примена микроинтоналности (а) у инструменталној блискоисточној и балканској музици фолклорне провенијенције, те (б) у инструменталној, камерној и оркестарској музици акустичког типа у савременој западној уметничкој музици (покушај заснивања једне аутономне стваралачко-композијорске концепције)*, теоријски део докторског уметничког пројекта, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду.
- Latinčić, Dragan (2015) *Mikrointervali u spektralnoj geometriji*, Beograd: Zadužbina Andrejević. / Латинчић, Драган (2015) *Микроинтервали у спектралној геометрији*, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Latinčić, Dragan (2015) *Spektralna trigonometrija (zasnivanje univerzalne muzičko-matematičke analize)*, Beograd: Zadužbina Andrejević. / Латинчић, Драган (2017) *Спектрална тригонометрија (заснивање универзалне музичко-математичке анализе)*, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Vendriks, Filip (2005) *Muzika u renesansi*. Ana Stefanović (prev.), Beograd: Clío.

DRAGAN LATINČIĆ

CENTRAL ROTATION OF REGULAR (AND IRREGULAR) MUSICAL POLIGONS

(SUMMARY)

The application of central rotation to the projected metro-rhythmic entities of the harmonics of the spectrum presents the continuation of the study of possibilities of music-mathematical analysis primarily through the prism of planimetry and trigonometry. The text assumes that polygonal lines from the reference systems of the individual harmonics of the spectrum can be represented by integers. Accordingly, geometric figures (polygons) could be identified and defined

according to the extent of the harmonics of the spectrum, while the newly acquired spectral geometric figures would be structured by means of a partition.

The principle of polygonal structuring of harmonics expressed in integer is elaborated below. For example, polygonal (triangular) number 3 (which would be the reference for the third harmonic) is also a number that is polygonally constructed by partitioning three of its equal sides ($1 + 1 + 1$), thus forming an equilateral triangle. However, numbers 5 or 7 are not triangular numbers, although they can become numbers that are polygonal (triangular) constructed by partitioning three of their elements (pages) as follows: (a) for number 5: ($2 + 1 + 2$); and, (b) for number 7: ($1 + 3 + 3$) or ($2 + 2 + 3$). Accordingly, in the reference system of the fifth harmonic of the spectrum it is possible to form (spectral) isosceles (sharp) triangles, and in the reference system of the seventh harmonic of the spectrum it is possible to form (even) two (spectral) isosceles triangles - the first would be sharp-angled while the second would be obtuse. With this observation, a method can be developed for polygonal number construction (harmonics), in which the aim would be, above all, for the elements to serve as homothetically growing shapes, both regular and irregular (musical) polygons.

Hemiol groups are generally regarded as regular polygons. The text describes how the choice of a rhythmic unit of reference influences the structuring of a hemiol on any metric platform. With regular polygons, which are a reference for each harmonic individually, the principle of rhythmic rotability can be realized by means of isometric transformation, in particular – central rotation. This principle is valuable because we find its etymological roots in the folklore rhythm of Central African and West African music. It is achieved by “moving” the accents that make up the geometric figure (regular polygon) to the adjacent rhythmic unit in the direction: left or right. The temporal along from one accent to another is the site of a regular polygon. This gives the impression of temporal kinematics of an isolated sound entity.

This metro-rhythmic investigation is also aimed at examining the identification of irregular geometric figures in a plane. Examples of irregular hemiol groups are associated with irregular polygons – isosceles and scalene triangles. They can be constructed in the metro-rhythmic plane, and more importantly, all isometric transformations, including central rotation, can be performed on them.

All the above examples of the rotational motion of horizontal hemiol groups find their constructive application in compositional work.

KEYWORDS: rhythm, lambdoma, polygonal number, isometric transformations, central rotation, spectrum, triangle, hemioles, discrete mathematics, partition of numbers, polyphony of the Sub-Saharan region

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC IN THE REGION OF НОМОЛЈЕ FROM THE LEGACY OF OLIVERA MLADENović*

*Maja Radivojević*¹

Research assistant, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

ТРАДИЦИОНАЛНА ВОКАЛНА МУЗИКА ВЛАХА У ХОМОЉУ У ЗАОСТАВШТИНИ ОЛИВЕРЕ МЛАДЕНОВИЋ

Maja Radivojević

истраживач-приправник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

Received: 15 March 2020

Accepted: 1 May 2020

Original scientific paper

ABSTRACT

Olivera Mladenović researched Vlach culture in the 1980s. Recordings preserved in the archive of the Institute of Ethnography SASA also contain examples of vocal practice of the Vlachs from Homolje region (Northeast Serbia). The material was recorded on six audio cassettes, which were later digitized. As ethnomusicological studies of this area are very scarce, the recorded material certainly represents a valuable testimony to the musical culture of the Vlach ethnic community. The aim of this article is to determine the particularities of the recorded examples, based on ethnomusicological analysis and transcription, as well as to isolate the vocal genres found on these audio cassettes. Vocal examples from the recordings of Olivera Mladenović will be paired with existing examples from the literature, as well as examples of current practice recorded by the author of this article. In this way, at least a partial picture of the Vlachs' musical life in Homolje from the 1980s to the present day will be established, and the comparison will allow us to observe continuity and change.

KEYWORDS: Olivera Mladenović, Serbia, Homolje Region, Vlach music, vocal practice

* The study was conducted within the Scientific Research Organization Institute of Musicology SASA, funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development. Also, the study was presented in one version at the international symposium *Vlado Milošević: Ethnomusicologist, Composer and Educator – Tradition as Inspiration*, held in Banja Luka, from 12 to 14 April 2019. Apart from the aforementioned, this study is also part of the author's research within the scope of doctoral academic studies at the Faculty of Music in Belgrade.

АПСТРАКТ

Оливера Младеновић се бавила истраживањем влашке културе осамдесетих година прошлог века. На снимцима који се налазе у архиву Етнографског института САНУ забележена је и вокална пракса Влаха из Хомоља (североисточна Србија), а материјал је снимљен на шест аудио-касета, које су дигитализоване. Будући да су етномузиколошка проучавања поменуте области веома оскудна, забележена грађа свакако представља драгоцену сведочење о музичкој култури влашке етничке заједнице. Циљ рада јесте утврђивање специфичности забележених примера, на основу етномузиколошке анализе и транскрипције, као и издвајање вокалних жанрова који се налазе на тим аудио касетама. Вокалним примерима са снимака Оливере Младеновић биће придружени постојећи примери из литературе, као и примери актуелне праксе које је забележила ауторка овог рада. На овај начин формираће се барем делимична слика музичког живота Влаха у Хомољу од осамдесетих година прошлог века до данас, а њиховом компарацијом сагледаће се континуитет и промене.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Оливера Младеновић, Србија, Хомоље, влашка музика, вокална пракса

Vlach music of Homolje region in eastern Serbia has been the topic of several ethnomusicological studies to date, though not to a great extent.² The beginnings of ethnomusicological research of Vlach music in Serbia date back to the 1960 when the first study that included a review of the music of this minority (namely their vocal practice) was published.³ Research into these acoustic expressions in the Vlach tradition has intensified since the 1990s, mainly thanks to the work of ethnomusicologists Dragoslav Dević and Dimitrije Golemović. These two doyens undoubtedly influenced their students, who dedicated their seminary, graduate and master's theses to Vlach music. In recent years, interest in the music of the Vlach ethnic minority has intensified, both through the research of the author of the present study, whose doctoral dissertation is dedicated to this topic, and through the work of amateur researchers. Among the Vlachs themselves, the need to learn about their own cultural specificities also arose (Stanojević 2015), encouraged in various ways by the Vlach National Council (Ilić and Keveždi 2014), for the purpose of (re)construction of the cultural values and identity of the Vlachs of northeastern Serbia.⁴ When it comes to ethnomusicological research, it should

2 For more information on ethnomusicologists' interests in the study of geocultural areas inhabited by the Vlachs, see: Радивојевић 2019с.

3 It is the study by Miodrag Vasiljević, presented at the conference of the Folklorist of Yugoslavia in 1958 (Васиљевић 1960/1963).

4 Over the last ten years, many changes have taken place that affirm the Vlach culture: numerous festivals and other cultural events have been established; the Vlach alphabet was made and the Vlach

MAJA RADIVOJEVIĆ

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC FROM THE REGION OF HOMOLJE...

be mentioned that, aside from Dević and Golemović (Golemović 1997; Девић 2001; Големовић 2016; 2019), authors who also investigated the Homolje were Mirjana Ćosić-Dragan (Ћосић-Драган 1988), Larisa Rajić-Radenković (Rajić 1989; Рајић-Раденковић 1995), Selena Litvinović (Rakočević) (Литвиновић 1997), Predrag Roznapanović (Roznapanović 2006) and Ivana Arsenijević (Арсенијевић 2004; 2008), while current research has been conducted by the author of this study over the last five years. The number of studies examining Vlach music of Homolje is very small, only twelve, and they are devoted to both instrumental and vocal practices (cf. Ћосић-Драган 1988; Рајић 1989; Рајић-Раденковић 1995; Литвиновић 1997; Големовић 1997; Девић 2001; Арсенијевић 2004; 2008; Roznapanović 2006; Големовић 2016; Radivojević 2016; 2019a). In addition to ethnomusicology, other folklorists' research involving music knowledge should also be mentioned, among them research done by the Janković sisters (Јанковић and Јанковић 1937; Јанковић 1940), Desa Đorđević (2006) and Dejan Trifunović (2019), who explored the music (songs and gigs) accompanying folk dances, as well as Slavoljub Gacović (2000),⁵ who devoted the entire monograph to the vocal genre of *petrekātura* and Sava Janković (1969), who wrote about Vlach ballad songs. Among them is also ethnologist and ethnochoreologist Olivera Mladenović, whose research is in the focus of the current study.

Considering the fact that the Vlach music records of Homolje region are very deficient,⁶ Olivera Mladenović's legacy is an unequivocally valuable contribution to this matter. The audio material was recorded on six audio cassettes, which are preserved in the archive of the Institute of Ethnography SASA in Belgrade, and they are archived as "box 39, cassette 12, 13, 14, 17, 18, 23". Thanks to the courtesy of colleagues from the aforementioned institute,⁷ I was allowed to use all six tapes, which I first digitized at the Phonarchive of the Institute of Musicology SASA, and then I

language was introduced into the school system as an optional subject; printing of books in the Vlach language began; the Institute for the Culture of the Vlachs was established, etc. (Радивојевић 2019c). In this regard, the EU project *Awakening the Awareness of National Culture and Belonging to the Vlachs with a Focus on Youth* was of great importance, because it included, among other activities, an ethnomusicological study of Vlach music in 2016 and 2017, in which the author of this article also participated (cf: Regionalna razvojna agencija „Braničevo-Podunavlje“ d.o.o, 2017).

5 This monography also includes a study by ethnomusicologist Sanja Radinović on the musical-formal characteristics of recorded *petrekāturas* (Радиновић 2000).

6 In Kučevo, which belongs administratively to the geocultural area of Zvižd, but is located on the slopes of the Homolje Mountains, since 1967, a festival called *Homolje Motives* has been held, which largely shows the Vlach's music and dance heritage (Лајић-Михајловић, Анђелковић-Грашар 2017). Unfortunately, according to data obtained at the "Veljko Dugošević" Cultural Center in Kučevo, the recordings of music performed at the aforementioned festival were not preserved until the 2000s, and continuity in audio-visual recording can be traced only from those years.

7 I owe a special thanks for sharing materials to the following staff of the Institute of Ethnography SASA: Miloš Rašić, Researcher Associate, Biljana Milenković-Vuković, Librarian Advisor and Dragana Radojičić, Director.

began record procession, analysis and transcription. The recordings of O. Mladenović have enabled the reconstruction of the vocal practice of Vlachs from Homolje area in the 1980s. The recordings of earlier researchers mentioned above, as well as personal fieldwork recordings of the author of the present study will be added to this tally, which also includes contemporary vocal practice. This allows a comparative insight in diachronic perspective to the recorded materials, and a comparison of the examples will highlight the changes that have taken place over the forty-year period, as well as similarities. Beside this, some comparative insights about certain elements of Vlach tradition in northeast Serbia will be given, as comparative data about Vlachs in Homolje and in Mlava and Zvižd, thanks to the author's own field findings. In this way, at least a partial picture of Vlachs' musical life from Homolje will be formed and the main features of their vocal practice will be singled out, given that the recordings of O. Mladenović only contain this type of acoustic expression.

RESEARCH ACTIVITY OF OLIVERA MLADENOVIĆ AND VLACHS

Olivera Mladenović⁸ conducted many fieldwork researches on the territory of Serbia, exploring, above all, folk dances – both contemporary dance practice and reconstructions of old traditional dances. She was predominantly engaged in Serbian practice, in the area of central Serbia (Šumadija and Pomoravlje), as well as the vicinity of Belgrade, Kosmaj, Zaglavak, Negotin Krajina, Ključ, Đerdap and Brza Palanka (Ракочевић 2014; Миленковић-Вуковић 2014). Furthermore, she paid attention to the Vlach ethnic community in several studies in which she examined Vlach dances in the areas of Đerdap, Negotin Krajina and Ključ, while she did not write any studies on recorded material from Homolje region (cf: Ibid). Beside the Vlachs, O. Mladenović also dealt with Slovakian minority in Vojvodina and, in one unpublished study, she focused on the Roma dances (Миленковић-Вуковић 2014). Her ethnological work also encompassed the regions of Budžak and Timok Krajina.

O. Mladenović explored Vlach music in Homolje during the 1980s. As to administrative terms, this region belongs to the geocultural area of Homolje in northea-

8 The ethnochoreological activity of O. Mladenović was discussed by Selena Rakočević (2014), while Miloš Rašić (2018) wrote about the ethnological activity of O. Mladenović. Her biographical data were taken from the aforementioned two studies, as well as from the *Lexicon of Yugoslav Music* (Kovačević 1984). O. Mladenović was born in Skopje in 1914, but lived in Belgrade since her high school days. She graduated in 1937 at the Yugoslav Literature and Serbian Language Group with the old Slovene Language at the Faculty of Philosophy, but focused her entire life on ethnochoreological activity. She worked at the Ministry of Education and later at the National Folk Ensemble *Kolo* as one of its founders. In 1958, she graduated from the Ethnology Group of the Faculty of Philosophy in Belgrade and afterwards became fully professional in this field. From 1962 onwards she worked at the Institute of Ethnography SASA in Belgrade and became intensively engaged in scientific research work. After three years, she defended her doctoral thesis in the field of ethnochoreology called *Kolo* with the Southern Slavs (*Kolo u Južnih Slovena*)

stern Serbia.⁹ Her fieldwork was multi-locational and the settlements she visited were located in the Homolje Mountains. Those were Žagubica, Krepoljin, Laznica, Sige and Breznica.¹⁰ The area is predominantly inhabited by Vlachs Ungurjans¹¹ and Serbs.¹² Given that the origin of Vlachs Ungurjans has already been discussed in ethnomusical writings, both those signed by other researchers (cf: Девих 1990; Големовић 2016; 2019) and the author of the present study (Радивојевић 2019а; 2019с), as well as the fact that no new findings have been acquired on this issue recently, either in the field of anthropology, ethnology or history, there is no need for a more detailed explanation on this occasion.¹³ However, several important facts need to be recalled. The Vlachs represent a bilingual ethnic community, with Vlach language as their mother tongue (with multiple dialects), while a considerable number of members of this minority speak Serbian as well. According to the Statistical Office of the Republic of Serbia, there are 35,330 Vlachs living in Serbia (Михајловић 2014).¹⁴

At the moment, the questions such as who are the Vlachs who nowadays inhabit the area of Homolje and the whole northeastern Serbia, and where they came from, cannot be given a precise answer. Issues concerning the origins of the Vlachs in this

9 Several ethnomusical studies have already considered the geographical location of Homolje (cf: Рајић-Раденковић 1995; Арсенијевић 2008; Радивојевић 2019а). Homolje is a geographical area in northeastern Serbia, bounded by mountain ranges on all sides. In administrative terms, Homolje belongs almost entirely to the municipality of Žagubica, which borders with the municipalities of Petrovac, Despotovac, Bor, Majdanpek and Kučevo. However, the territory of Homolje can be viewed in a broader sense as well, encompassing all the villages surrounding the Homolje Mountains along their stretch, which are grouped around three centers: Kučevo, Petrovac na Mlavi and Žagubica (Рајић-Раденковић 1995; Радивојевић 2019а). Thus, in some ethnomusical studies, Vlach music, which administratively belongs to the territory of Mlava or Zvižd, is classified in the Homolje area (cf: Девих 2001). For the purpose of this study, we consider the territory of Homolje in the narrow sense, since the music from the legacy of Olivera Mladenović was recorded precisely in this area.

10 As it will be seen later, one of performing examples originated from Milanovac, although no recording has been done in this village by O. Mladenović.

11 It was established that the Vlachs are not a single entity in Serbia, but are divided into two ethnic-cultural groups, in scientific circles: the Ungurjans (the Vlachs settled in Mlava, Zvižd, Homolje, Braničevo, Stig, Resava and the vicinity of Čuprija) and Carans (the Vlachs situated around Negotin, Zaječar and Kladovo) (Vlahović 1984; Недељковић 2001).

12 According to the Statistical Office of Republic, in the latest 2011 census in Serbia, 9,024 Serbs and 2,811 Vlachs lived in Žagubica municipality (<https://publikacije.stat.gov.rs/G2012/Pdf/G20124001.pdf>).

13 An exception to this are the monographs *Vlachs of Northeastern Serbia* by Miodrag D. Perić, published in 2016, and an amended version of that edition *National Identity and Tradition of Vlachs of Northeastern Serbia* published in 2018, which advocates the thesis that Vlachs are indigenous to Northeastern Serbia (cf: Перић 2016; 2018).

14 However, according to unofficial data taken from the *Gergina* association from Negotin, the majority are ethnically indifferent and still declare themselves as Serbs (about 200,000).

region are not fully understood and this is undoubtedly influenced by current political developments, such as the so-called “Vlach Question” (Novaković, Đurđević 2015) and Serbian-Romanian relations. The historical perception is further complicated by the ambiguity of the ethnonym Vlach, which did not always refer to ethnicity, as well as the fact that this ethnic community has been variously named in Serbia so far: Romanians, Aromanians, Romanivlachs (cf: Vlahović 1984; Nowicka 2016). What is unambiguous is the fact that culturally Vlachs are different from Serbs, but many scholars note that Vlachs are very quickly assimilated by the majority (Serbian) population, so some refer to them as “chameleons of the Balkans” (cf: Лазић 1938; Nowicka 2016), which is undoubtedly reflected in their musical heritage as well.

THE LEGACY OF OLIVERA MLADENOVIĆ AND WHAT IT DOES (NOT) REVEAL

Although the sound material in O. Mladenović’s legacy is of great importance, interpreting someone else’s fieldwork is neither easy nor gratifying. This is due, in the first place, to the lack of personal experience of fieldwork and personal contact with the interlocutors, as well as scarce data on the material collected. O. Mladenović’s notes made during the field recording are not available (it is not known if they exist at all), but (some) information is obtained thanks to the data written on the audio tapes themselves. This primarily refers to the places she visited, then the names of the individual informants, as well as the (incomplete) lists of contents of the recorded material. It is not known whether O. Mladenović did this research on her own or if it was part of a larger systematic study, but based on the recordings it is clear that she conducted interviews together with Mila Avramović, probably one of the local residents, who spoke with informants in the Vlach language. What is most surprising is the fact that O. Mladenović recorded only vocal practice of musical heritage,¹⁵ since one would have expected her to be interested primarily in instrumental practices that accompany traditional dances, considering that she was an ethnochoreologist.¹⁶ In addi-

15 One of the photographs that are part of the Homolje legacy contains the following information: singer and player [underlined by M.R.] from Breznica, Krepoljin, 1980 (photography 1). However, although there is evidence that the player was interviewed, it is unknown whether he played or just sang. But it should be noted that the recordings of O. Mladenović reveal several facts regarding instrumental music. Although the sound itself was not recorded, there were (scarce) tellings of the instrumentation that was represented. On the occasion of the holiday *Bele Poklade* (*White Carnival*), after the *marga* dance is performed (cf: Дурић 1998; Радивојевић and Томић 2019), the customary practice was for the *laptar* / violinist to play the dance all night. In addition, the composition of the ensemble which played at weddings was also mentioned: clanet, clarinet and drum (toba) (cassette 14).

16 The literature indicates that O. Mladenović, as an associate of the Institute of Ethnography SASA, participated in the creation of a capital piece on Serbian music, which might be related to Homolje

MAJA RADIVOJEVIĆ

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC FROM THE REGION OF HOMOLJE...

tion to the six audio cassettes on which the music material was recorded, there are twelve photographs in O. Mladenović's legacy (here, the four of them are published: photographs 1, 2, 3, 4), on the basis of which we learn the approximate time interval of the research. One of them was marked in 1980 and four in 1981, while the remaining seven do not reveal when they were made. Also, in the photographs, as well as on the tapes themselves, (incomplete) names and ages of some of the informants are printed. Their names will be presented following the order they appear on cassettes: Cveta and Draginja from Breznica, Marija Dervišević (1932) and Petrija Janošević (1900) from Laznica, Jana from Milanovac (photographs 2 and 3), Persa from Sige, Nikolija Nikolić, Marija and Milan Milojković from Krepoljin (Ibid.),¹⁷ one unknown singer and player from Breznica (photography 1), as well as Desa Jovanović from Žagubica.

Recordings of O. Mladenović contain a total of 18 examples of vocal practice, i.e. songs related to the annual and life cycle of customs (Christmas Eve, burning of ritual fire and posthumous ritual), as well as lyrical songs of general purpose and one example of singing without words. The great value of the recordings also lies in the conversations about songs and singing; since O. Mladenović insisted that song lyrics and terminology related to singing, interlocutors speak in their own (Vlach) language. These examples will be accompanied by examples from the literature as well as with 27 examples from the personal archive of the author of this study. In considering the musical (dis)continuity, Vlach's music recorded by Olivera Mladenović is crucial, since, as mentioned above, examples of Vlach musical heritage from this area are few. During further presentation, each of these genres will be discussed individually, starting with the one most common in the recordings of Olivera Mladenović.

(DIS)CONTINUITY OF THE VLACHS' VOCAL PRACTICE OF HOMOLJE REGION

Olivera Mladenović recorded the highest number of songs related to the posthumous ritual (as many as 8 examples) – precisely of the ritual that occupies a central place in the traditional Vlach culture. Among them are two vocal forms that are

research (Радовановић 1988). Although it may be questioned what the research of the Vlachs' music has to do with the production of a piece on Serbian music, it should be recalled that only after 2000 the Vlachs were granted the status of national minority in Serbia, and that by then, the scientific community had generally pointed out that they had a developed awareness of belonging to the Serbian majority, and were thus observed (cf. Влаховић 1967; 1998; Vlahović 1984; Радивојевић 2019c).

17 I also had the opportunity to interview Marija and Milan Milojković personally in Krepoljin in 2016 (photographs 2, 3 and 5). They are not Vlachs, but Serbs; however, thanks to Milan's hard work, dedication and profession (teacher), he contributed to the spreading and nurturing of both Serbian and Vlach cultures alike, and was a very valuable interviewee in the field.

performed in different consituations: *petrekătura* and *sâ kanta* (to sing), the first of which includes 6 examples and the second includes 2 examples. Both categories include group one-part singing with well-established melodic patterns. What sets them apart is the function.

Petrekătura is a song to accompany the deceased to the “otherworld”, “to give them direction to heaven” and always has the same textual content. It is one of the most archaic Vlach genres and in a certain way it represents the Vlachs’ book of dead. In Homolje region, it is performed several times during the funeral, always next to the deceased, in his/her house or in the house yard, and it was named as “*petrješem al mort*” and “*petreš*” (literally translated: “to accompany the dead” and “to accompany”). It is gender specific and performed exclusively by women; the recordings of O. Mladenović describe the performance of this form in great detail. It refers to large vocal forms, and the longest performance of a *petrekătura* on audio tracks of O. Mladenović takes just over 26 minutes (cassette 12). In Žagubica, before the singing begins, singers light candles that they hold in their hands during the performance (photography 4), and “dedicate the song” („sa fije plaćice š petrekut“), and then start performing. They describe the singing as follows: “It is a kind of canon, because it intrudes into one another, it must not end, and then begin” („To je neka vrsta kanona, jer jedna u drugu upada, ne sme da se završi, pa da počne“) (cassette 12). Very often while they are still alive, Vlachs contract the performance of this form at their funeral by saying “when I die, sing to me”, “take me across” („kad umrem, da me popevaš“, „da me prevedeš“). Recordings of O. Mladenović reveal the existence of 3 different melodic models of *petrekătura*, which are performed in three ways:

1. the first melodic model was recorded in Žagubica, performed by 4 women in canon antiphony, with two exposing one melostanza and the other two repeating it (“the other two ‘let voice’ before the first two are over” / „druge dve ‘puštaju glas’ dok prve dve još nisu završile“);
2. the second melodic model was recorded in Sige, performed in antiphony by three females, so that one is exposing the melostanza and the other two are repeating it;
3. the third melodic model is performed in Milanovac¹⁸ (recorded in Breznica) and sung by one woman (sheet music example 1¹⁹).

In addition to the tune, the poetic texts of the *petrekătura* are also established, within which refrains in the form of exclamations can be found.

18 Grandmother Jana, one of interlocutors in the field, before performing this *petrekătura* said that this example originated from the village Milanovac (in Vlach: Magudica). The record itself was made in the village Breznica.

19 This study is part of the author’s ongoing research for the dissertation, so only one sheet music example will be provided on this occasion. Other sheet music examples of recorded songs in Homolje region will be presented in the author’s doctoral dissertation.

MAJA RADIVOJEVIĆ

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC FROM THE REGION OF HOMOLJE...

Transcription: Maja Radivojević

♩ = cca 60

E, moar-će, moa - r - će, njag - ra moar - će,

e, moa - r - će, moar-će, njag - ra moar - će. O.F.

Sheet music example 1: *petrekătura* from Milanovac, recorded in Breznica (source: legacy of Olivera Mladenović, box 39, cassette 17, Institute of Ethnography SASA, Belgrade)

During the 1990s, Slavoljub Gacović recorded the singing of *petrekăturas* in the wider area of northeastern Serbia, and included the territory of Homolje. The third melodic model is also to be found within Gacović's examples, transcribed and analyzed by Sanja Radinović (2000) (sheet music example 2) and performed by the same singer, *grandmother Jana* (baba Jana), as in the 1980s.

♩ = cca 67

Transcription: Sanja Radinović

Moar - će, moa - r - će, njag - ră moar - će,

e, moa - r - će, moar-će, njag - ră moar - će. O.F.

Sheet music example 2: *petrekătura* from Milanovac (source: Гацовић 2000)

Apart from this, the book contains another, fourth melodic model from Krepoljin (sheet music example 3), which is not included in O. Mladenović's recordings, and is performed by a soloist, by exposing each verse of the song three times in a row (Гацовић 2000). Based on this, it can be assumed that as early as the 1990s, the antiphonal way of performing was abandoned, and so was canonical antiphony – i.e. ways of performing that were of crucial importance for the genre, regarding the ritual function of these vocal form. This is, no doubt, the consequence of the lack of women who knew how to perform this form. With the lack of singers in the recent historical period, the function of the song has also been endangered. According to the data obtained in the field during the current research, the last performance of *petrekătura* in Homolje was in the early 2000s, and they no longer exist in current practice.²⁰

²⁰ In the neighboring areas, Mlava and Zvižd, *petrekăturas* are still performed, although this form is on the verge of extinction (Радивојевић 2019b).

Transcription: Sanja Radinović

♩ = cca 78

UVOD

â, Ði - je, Ði - je, So - - mă - - ði - - je,

Ði - je, Ði - je, So - - mă - ði - - - je,

I melostrofa

e, mult jeşć ná - - gră şi u - - - ri - - - tâ,

â, mult jeşć ná - gră şi u - - ri - - - tâ,

mult jeşć ná - gră şi u - - ri - - - - - tâ.

O. F.

Sheet music example 3: petrekătura from Krepoljin (source: Гацовић 2000)

Sâ kanta is a song to invite the deceased to “this world”. O. Mladenović’s recordings show an example with the typical text beginning with the word *vino* (come) (cassette 13), and the rest of the text is improvised. Still, the melodic pattern is established. It is performed during funerals and *pomanas*²¹ or when going to the cemetery on certain occasions; it features group singing and the number of women performing is not limited. The recorded example from Breznica is characterized by singing interspersed with crying. According to informants who were contacted to help in bridging the language barrier on recordings (the author of this study does not speak Vlach language),²² the example of *Kinćiku a lu Şerban* (cassette 17) also belongs to the

21 *Pomana* is a custom of making a memorial in honor of the deceased, that is, a “feast” for the deceased, by which Vlachs send food and drink to the “otherworld”. It is followed by a series of ritual acts and it should be done several times: seven days after death, then, after forty days, after half a year, after a year, three, five and even seven years from the day the person died (data recorded during the author’s fieldwork research in Homolje).

22 I am grateful to Valentina and Zorica Lezić from Kučevo for helping me in translating the lyrics in Vlach.

MAJA RADIVOJEVIĆ

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC FROM THE REGION OF HOMOLJE...

type *sâ kanta*. Like the previous one, this example has an established melodic pattern, but differs from the previous one in that the poetic textual component is also stable (only the name of the deceased is changed). Researchers after Olivera Mladenović did not leave information about singing *sâ kanta* in Homolje, so there is no sound image of this form from the 1990s and 2000s. In the current practice, one example was recorded in the village Osanica in 2017, whose manner of performance corresponds to that recorded in the 1980s, with the difference that the performance was by a solo singer. Field informants have confirmed that this form of singing exists today, but women are reluctant to sing it outside the original context, thus confirming the viability of its function.²³ The confirmation of similarity of the way of performing and the information about its sacred function preserved in the newest times, could testify to the constancy in performing way of this genre and the consistency of its function in Vlach rituals and culture.

Among the recordings of O. Mladenović there are 7 general-purpose lyrical songs, all of which have love content (for example *Žaba bej, žaba mánk*; cassette 18), which can be sung daily, during keeping livestock, leisure, amusement, socializing, courting and other activities that do not have ritual character. The interpretation is solo or unison and is sung by women. Almost all examples are made in the *parlando rubato* system, containing initial exclamations and exclamations that occur during melostrophy, and the peculiarity is the appearance of a caesura in the syllable (for example *Kobor, koborare* and *Cukuće de kurpinjiš*; cassette 18). An exception in this regard is just an example *Oj, Jon, Jon*, (cassette 18) which has a three-part metric division, otherwise atypical of Vlach heritage (cf: Девић 1990; Рајић 1989; Големовић 2019). Two songs, *Njegoćinje, vjađe ćinje* and *Kobor, koborare* are characterized by the appearance of an internal refrain *pâp*, which is not found in the recordings of the later researchers; moreover, another refrain occurs *dor, doriculje*, as well as the front refrain *pujišorulje*, which was also noted by D. Golemović in 1994 in Krepoljin (2019). The poetic textual component is in most cases characterized by an eightfold basis.

The general-purpose examples recorded in current practice are different from those recorded by O. Mladenović. These are actually examples of Vlach songs that were recorded or composed during the socialist period. Almost all of the interviewed singers learned these songs from some existing recordings (which contain interpretations by singers who, today and before, were the Vlachs' singing idols) (Радиивојевић 2019b). The recordings also include songs from other parts of northeastern Serbia inhabited by the Vlachs, thanks to which the process of unifying Vlach music can be followed (Ibid). The largest number of recorded examples in the current practice of Homolje is characterized by the distribution meter, neither has exclamations, nor even caesuras in the syllable. They were performed by both men and women (photography 7), and often accompanied by an instrument (flute, violin or accordion) or the whole orchestra (photography 8). The solo and unison performance was retained, as well as the dominant eightfold base of the texts.

23 It is the same case with examples of this form in the Mlava area (Радиивојевић 2019b).

The recorded song without words is characterized by the performance of the melody in a neutral syllable *lâ* (cassette 18). The melodic base can be any song with poetic textual content, and it is characterized by being sung in the falsetto register. Dragoslav Dević wrote about this type of singing, which he recorded in the area of Crnorečje and pointed out that it had the function of a love call. During the 1990s, Selena Litvinović (1997) also wrote about singing without words, presenting examples recorded by the famous singer Nasta Stepanović from Homolje, who was the last interpreter of singing without words in this area. According to the informants, this type of singing ceased to exist in the aforementioned territory in the 2000s (Radivojević 2016), when Nasta Stepanović died,²⁴ and it is absent from the present day vocal practice.²⁵

Koljendra is performed by a group of boys called *koljendraši* for Christmas Eve (cassette 14).²⁶ This procession toured the village and performed a special song. Unless they were invited in by a homeowner, they could do him great harm. Singing of *koljendra* is characterized by a sevenfold textual basis and pronunciation of the text on one pitch. An example has also been reported in current practice, and differs in that, when singing, one hits a specially carved stick on the table (photography 6). The existence of the stick was also mentioned on recordings made by O. Mladenović, but it was used to stir the fire to keep it burning. Today, this type of singing is also performed by girls.

One of the examples recorded by O. Mladenović was sung in the spring, when the fire of the corn stalks was lit. The song is performed by a group of boys, and the tune is based on a trichordal sequence. The poetic text has no logical meaning and consists of repeating the word(s) “olabila” (cassette 14). It has not been recorded by researchers after Olivera Mladenović, and it does not exist in current practice.

The recorded material in O. Mladenović’s legacy includes Vlach genres that are represented in the wider area of northeastern Serbia, such as Mlava, Zvižd, Crnorečje and the vicinity of Bor, where Vlachs live in a relatively large number (cf: Девих 1990; Stevanović 1996; Гацовић 2000; Милосављевић 2003; 2013; Големовић 2019). The insight into the material adds to the knowledge not only of the vocal practice of Homolje at one historical moment, but also in diachronic dimension, which contributes to the complete knowledge of the Vlachs’ music in Serbia. The cassette examples confirm the characteristics of Vlach singing that have been described hitherto by researchers and reflect many of the characteristics of Vlach’s music recorded so far. However, on the basis of these, the local specificities of the vocal practice of the Homolje region can be distinguished.

24 Interlocutors in the field could not remember the exact year of her death.

25 In current practice, the author of this article has so far only been able to find one singer who can perform songs in the aforementioned way. She is Stana Milovanović from Rakova Bara – a settlement belonging to the neighboring Zvižd area.

26 This kind of boys’ group is also known in other parts of northeast Serbia inhabited by the Vlachs. For example in the region of Crnorečje they were called *kolindreci* and the song accompanying the rite was performed in a similar fashion as in Homolje (cf: Девих 1990).

MAJA RADIVOJEVIĆ

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC FROM THE REGION OF HOMOLJE...

The problem with the ethnomusicological interpretation of Olivera Mladenović's material is the lack of relevant data, including the exact time period of the research, the number and names of interlocutors, and the omission of some parts of the interview that would facilitate understanding of the context of the performance. The aim of her research is not known, and since O. Mladenović's activity was primarily ethnochoreological, it is surprising that vocal-instrumental and instrumental examples are absent. What is certainly a valuable asset of the collected material is its ability to provide insight into the characteristics of vocal practice in the Homolje region, which has undergone changes since the 1980s, as compared to the present day. These are reflected both in the loss of certain genres and in the changes that have taken place within the genres that still exist today, especially in general-purpose lyrical songs that have been transformed from vocal to vocal-instrumental expression.²⁷ Yet, there are also similarities, like in case of *sâ kanta*, that might be marked as constants in Vlach vocal tradition in a wider context. Featured specificities represent an excellent basis for the future research of the Vlach musical life in this area, as well as the definition of the musical dialect of Homolje.

27 This is the case in almost all territories of northeastern Serbia where Vlachs live (Радивојевић 2019b; Радивојевић and Томић 2019).



Photography 1: singer and player from Breznica, in Krepoljin (source: Institute of Ethnography SASA)



Photography 2: (from left to right) Marija Milojković, Jana, O. Mladenović in Krepoljin (source: Institute of Ethnography SASA)



Photography 3: informers in front of Milojković's house in Krepoljin (source: Institute of Ethnography SASA)



Photography 4: a group of women performing petrekätura in Žagubica (source: Institute of Ethnography SASA)

MAJA RADIVOJEVIĆ

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC FROM THE REGION OF HOMOLJE...



Photography 5: (from left to right) Milan Milojković, Maja Radivojević, Milija Radivojević, in Krepoljin (personal archive of the author)



Photography 6: Tanja Sikiruš demonstrates performance of koljendra, Osanica village (personal archive of the author)



Photography 7: (from left to right) Ružica Ridić, Maja Radivojević, Bogdan Nikolić, Marija Novaković, Selište village (personal archive of the author)



Photography 8: Marina Marić and Irena Marić, Osanica village (personal archive of the author)

LIST OF REFERENCES

- Arsenijević, Ivana (2004) *Odlike instrumentalne prakse vlašskog svirača Ivana Tomića*, neobjavljeni seminarski rad, FMU u Beogradu. / Арсенијевић, Ивана (2004) *Одлике инструменталне праксе влашког свирача Ивана Томића*, неobjављени семинарски рад, ФМУ у Београду.
- Arsenijević, Ivana (2008) *Muzički portret narodnih svirača Ivana Tomića i Bogdana Nikolića (Prilog proučavanju muzičke tradicije Vlaha)*, neobjavljeni master rad, FMU u Beogradu. / Арсенијевић, Ивана (2008) *Музички портрет народних свирача Ивана Томића и Богдана Николића (Прилог проучавању музичке традиције Влаха)*, неobjављени мастер рад, ФМУ у Београду.
- Ćosić-Dragan, Mirjana (1988) „Svirač na violini iz sela Duboka u Homolju“. U *Zbornik radova XXXV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije (Rožaje, 26–29. septembra 1988)*, Titograd: Udruženje folklorista Crne Gore, 444–451. / Ћосић-Драган, Мирјана (1988) „Свирач на виолини из села Дубока у Хомољу“. У *Зборник радова XXXV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије (Рожаје, 26–29. септембра 1988)*, Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 444–451.
- Dević, Dragoslav (1990) *Narodna muzika Crnorečja (u svetlosti etnogenetskih procesa)*, Beograd: FMU; Bor: JP ŠRIF; Boljevac: КОС. / Девић, Драгослав (1990) *Народна музика Црноречја (у светлости етнoгенетских процеса)*, Београд: ФМУ; Бор: ЈП ШРИФ; Бољевац: КОЦ.
- Dević, Dragoslav (2001) „Dudurejš’ jednotonske svirale iz Homolja“. U *Čovek i muzika (međunarodni simpozijum posvećen profesoru dr Dragoslavu Deviću povodom 75-godišnjice rođenja i 25-godišnjice naučnog rada, Beograd, 20–23. jun 2001. godine)*, Beograd: Vedes, 627–630. [prevod studije

МАЈА РАДИВОЈЕВИЋ

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC FROM THE REGION OF HOMOLJE...

- objavljene 1974. na nemačkom jeziku]. / Девић, Драгослав (2001) „’Дудурејш’ једнотонске свирале из Хомоља“. У *Човек и музика (међународни симпозијум посвећен професору др Драгославу Девићу поводом 75-годишњице рођења и 25-годишњице научног рада, Београд, 20–23. јун 2001. године)*, Београд: Велес, 627–630. [превод студије објављене 1974. на немачком језику].
- Durlić, Paun Es (1998) „Porodični priveg u Laznici“, *Razvitalak XXXVIII* (200): 157–164. / Дурић, Паун Ес (1998) „Породични привег у Лазници“, *Развитака XXXVIII* (200): 157–164.
- Đorđević, Desa (2006) „Narodne igre Homolja“. У *Narodne igre Srbije*, sv. 7, Beograd: Centar za proučavanje narodnih igara Srbije; FMU, 21–62. / Ђорђевић, Деса (2006) „Народне игре Хомоља“. У *Народне игре Србије*, св. 7, Београд: Центар за проучавање народних игара Србије; ФМУ, 21–62.
- Gasović, Slavoljub (2000) *Petrecătura (pesma za ispraćaj pokojnika) u Vlahu Ungurjana*, Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković“. / Гацовић, Славољуб (2000) *Petrecătura (pesma za ispraćaj pokojnika) u Vlahu Унгурјана*, Зајечар: Матична библиотека „Светозар Марковић“.
- Golemović, Dimitrije O. (1997) „Stvaralački princip u narodnom pevanju Vlaha na primeru vokalne prakse Mileve Škoprdić“. У *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka XX vek, knj. 95, 83–91.
- Golemović, Dimitrije O. (2016) „Vlaška narodna muzika“. У Sanja Radinović i Dimitrije Golemović (ur.) *Muzička i igračka tradicija multietničke i multikulture Srbije*, Beograd: FMU, 221–331. / Големовић, Димитрије О. (2016) „Влашка народна музика“. У Сања Радиновић и Димитрије Големовић (ур.) *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултурне Србије*, Београд: ФМУ, 221–331.
- Golemović, Dimitrije O. (2019) *Vlasi: Tradicionalna narodna muzika (Muzika Vlahilor djin lumje)*, Negotin: Udruženje za očuvanje identiteta, jezika, kulture i tradicije Vlahu Gergina. / Големовић, Димитрије О. (2019) *Власи: Традиционална народна музика (Музика Влахилор дјин лумје)*, Неготин: Удружење за очување идентитета, језика, културе и традиције Влаха Гергина.
- Plić, Snežana i Keveždi, Miroslav (2014) *Strategija razvoja kulture Vlahu u Srbiji (2014–2020)*, Zrenjanin: Centar za razvoj civilnog društva; Nacionalni savet Vlahu.
- Janković, Ljubica S. (1940) „Narodne igre u Homolju“, *Etnologija. Časopis etnološkog društva u Skoplju* 2 (9): 109–115. / Јанковић, Љубица С. (1940) „Народне игре у Хомољу“, *Етнологија. Часопис етнoлошког друштва у Скопљу* 2 (9): 109–115.
- Janković, Ljubica S. i Danica S. (1937) „Narodne igre u Krepoljину и Petrovcu na Mlavi“. У *Narodne igre*, knj. VII, Beograd: Prosveta, 109–128. / Јанковић, Љубица С. и Даница С. (1937) „Народне игре у Крепољину и Петровцу на Млави“. У *Народне игре*, књ. VII, Београд: Просвета, 109–128.
- Janković, Sava (1969) „Karakteristika vlaških balada iz Srbije i Bugarske“. У *Македонски фолклор (Прв међународен симпозиум за балканскиот фолклор, Охрид, 7. и 8. јули 1969. година)*, Скопје: Списание на Институт за фолклор, год. II, бр. 3–4, 109–119.
- Kovačević, Krešimir (ed.) (1984) „Mladenović, Olivera“. У *Leksikon jugoslavenske muzike 2*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 24.
- Lazić, Antonije (1938) „Etničke promene u Homolju i Zviždu“, *Glasnik Geografskog društva XXIV*: 83–90. / Лазић, Антоније (1938) „Етничке промене у Хомољу и Звижду“, *Гласник Географског друштва XXIV*: 83–90.
- Lajić Mihajlović, Danka i Anđelković Grašar, Jelena (2017) *Pola veka Homoljskih motiva (1968–2017): miris jorgovana u dolini zlatonosnog Peka*, Kučevo: Centar za kulturu „Veljko Dugošević“. /

- Лајић Михајловић, Данка и Анђелковић Грашар, Јелена (2017) *Пола века Хомољских мојшва (1968–2017): мирис јоргована у долини златоносној Пека*, Кучево: Центар за културу „Вељко Дугошевић“.
- Litvinović, Selena (1997) „Homoljska pevačica Nasta Stepanović (о односу индивидуалног и колективног у народном стваралаштву)“. У *Симпозијум „Мокрањчеви дани“ 1994–1996*, Negotin: Дом културе „Stevan Mokranjac“, 259–267. / Литвиновић, Селена (1997) „Хомољска певачица Наста Степановић (о односу индивидуалног и колективног у народном стваралаштву)“. У *Симпозијум „Мокрањчеви дани“ 1994–1996*, Неготин: Дом културе „Stevan Mokranjac“, 259–267.
- Milenković-Vuković, Biljana (2014) „Bibliografija dr Olivera Mladenović – povodom stogodišnjice rođenja“, *Glasnik Etnografskog instituta SANU LXII* (2): 251–286. / Миленковић-Вуковић, Бијана (2014) „Библиографија др Оливера Младеновић – поводом стогодишњице рођења“, *Glasnik Etnografskog instituta SANU LXII* (2): 251–286.
- Milosavljević, Ljubica (2003) *Pesme bez reči u vokalnoj tradiciji Crnorečkih Vlaha*, необјављени семинарски рад, ФМУ у Београду. / Милосављевић, Љубица (2003) *Песме без речи у вокалној традицији Црноречких Влаха*, необјављени семинарски рад, ФМУ у Београду.
- Milosavljević, Ljubica (2013) *Vokalna praksa u okviru posmrtnog rituala Srba i Vlaha u Oblasti Crne Reke*, необјављени дипломски рад, ФМУ у Београду. / Милосављевић, Љубица (2013) *Вокална пракса у оквиру посмртног ритуала Срба и Влаха у области Црне Реке*, необјављени дипломски рад, ФМУ у Београду.
- Mihajlović, Tamara (2014) „Vlasi u Republici Srbiji prema rezultatima popisa 2011. godine“, *Demografija*, књ. XI: 207–222. / Михајловић, Тамара (2014) „Власи у Републици Србији према резултатима пописа 2011. године“, *Демографија*, књ. XI: 207–222.
- Nedeljković, Mile (2001) „Vlasi“. У *Leksikon naroda sveta: čovečanstvo 2000*, Београд: Српска књижевна задруга; Службени лист СРЈ, 44. / Недељковић, Миле (2001) „Власи“. У *Лексикон народа света: човечанство 2000*, Београд: Српска књижевна задруга; Службени лист СРЈ, 44.
- Novaković, Igor i Đurđević, Nenad (2015) *Srpsko-rumunski odnosi i status vlaške nacionalne manjine u Srbiji (studija praktične politike)*, Београд: ISAC fond.
- Nowicka, Ewa (2016) “Ethnic Identity of Aromanians/Vlachs in the 21st Century”, *Res Historica* 41: 213–235.
- Perić, Miodrag D. (2014) *Vlasi severoistočne Srbije*, Petrovac na Mlavi: Nacionalni savet Vlaha; Kulturno-prosvetni centar. / Перић, Миодраг Д. (2014) *Власи североисточне Србије*, Петровац на Млави: Национални савет Влаха; Културно-просветни центар.
- Perić, Miodrag D. (2018) *Nacionalni identitet i tradicija Vlaha severoistočne Srbije*, Petrovac na Mlavi: Nacionalni savet Vlaha; Kulturno-prosvetni centar; Bor: Zavod za kulturu Vlaha. / Перић, Миодраг Д. (2018) *Национални идентитет и традиција Влаха североисточне Србије*, Петровац на Млави: Национални савет Влаха; Културно-просветни центар; Бор: Завод за културу Влаха.
- Poznanović, Predrag R. (2006) *Bogdan Nikolić – frulaš iz Homolja*, необјављени семинарски рад, ФМУ у Београду.
- Radivojević, Maja (2016) „Kroz homoljske kapije“, *Etnoumlje* 30: 46–49.
- Radivojević, Maja Lj. (2019a) „Izazov bimumikalnosti: usvajanje muzičkog jezika 'drugih' na primeru frulaša Radojka Đorđevića“. У *Vlado S. Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog – Tradicija kao inspiracija (zbornik radova sa naučnog skupa 2017. godine)*, Banja Luka: Akademija umjetnosti

МАЈА РАДИВОЈЕВИЋ

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC FROM THE REGION OF HOMOLJE...

- Univerzitetu u Banjoj Luci, 253–269. / Радивојевић, Маја Љ. (2019а) „Изазов бимузикалности: усвајање музичког језика 'других' на примеру фрулаша Радојка Ђорђевића“. У *Влаго С. Милошевић: етномузиколог, композитор и његовој – Традиција као инспирација (зборник радова са научној скупи 2017. године)*, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 253–269.
- Radivojević, Maja (2019b) „Dijahronijska perspektiva (dis)kontinuiteta vokalnog i vokalno-instrumentalnog izražavanja Vlaha u okolini Petrovca na Mlavi“. У *Savremena srpska folkloristika VI (zbornik radova)*, Beograd: Udruženje folklorista Srbije; Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“; Tršić: Centar za kulturu „Vuk Karadžić“ u Loznici, 247–266. / Радивојевић, Маја (2019b) „Дијахронијска перспектива (дис)континуитета вокалног и вокално-инструменталног изражавања Влаха у околини Петровца на Млави“. У *Савремена српска фолклористика VI (зборник радова)*, Београд: Удружење фолклориста Србије; Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“; Тршић: Центар за културу „Вук Караџић“ у Лозници, 247–266.
- Radivojević, Maja Lj. (2019c) „Etnomuzikološka istraživanja vlaške muzike u Srbiji“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 61: 163–190. / Радивојевић, Маја Љ. (2019c) „Етномузиколошка истраживања влашке музике у Србији“, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 61: 163–190.
- Radinović, Sanja (2000) „Komentar o muzičko-strukturalnim karakteristikama vlaških petrekatura severoistočne Srbije“. У Slavoljub Gacović, *Petrecătura (pesma za ispraćaj pokojnika) u Vlaha Ungurijana*, Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković“, 239–243. / Радиновић, Сања (2000) „Коментар о музичко-структуралним карактеристикама влашких петрекатура северноисточне Србије“. У Славољуб Гацовић, *Petrecătura (песма за испраћај покојника) у Влаха Унијурјана*, Зајечар: Матична библиотека „Светозар Марковић“, 239–243.
- Radovanović, Miljana (1988) „In memoriam: Olivera Mladenović (1914–1988)“, *Bulletin of the Ethnographical Institute XXXVI–XXXVII*: 197–201. / Радовановић, Миљана (1988) „In memoriam: Оливера Младеновић (1914–1988)“, *Bulletin of the Ethnographical Institute XXXVI–XXXVII*: 197–201.
- Rajić, Larisa (1989) *Narodna pevačica Ljubina Mijucić (prilog proučavanju vokalne tradicije istočne Srbije)*, neobjavljeni seminarski rad, FMU u Beogradu.
- Rajić-Radenković, Larisa (1995) „Homoljsko narodno pevanje“. У *Narodne igre Srbije*, sv. 7, Beograd: Centar za proučavanje narodnih igara Srbije; FMU, 119–145. / Рајић-Раденковић, Лариса (1995) „Хомолјско народно певање“. У *Народне игре Србије*, св. 7, Београд: Центар за проучавање народних игара Србије; ФМУ, 119–145.
- Rakočević, Selena (2014) „Etnokoreološka delatnost Olivere Mladenović“, *Glasnik Etnografskog instituta SANU LXII (2)*: 235–250. / Ракочевић, Селена (2014) „Етнокореолошка делатност Оливере Младеновић“, *Гласник Етнографској институту САНУ LXII (2)*: 235–250.
- Rašić, Miloš (2018) „Olivera Mladenović i narodne igre u kontekstu srpske etnologije“, *Glasnik Etnografskog instituta SANU LXVI (1)*: 53–72. / Рашић, Милош (2018) „Оливера Младеновић и народне игре у контексту српске етнологије“, *Гласник Етнографској институту САНУ LXVI (1)*: 53–72.
- Stanojević, Zvezdana (2015) *Kalendar obreda Vlaha sa Homolja*, Petrovac na Mlavi: Nacionalni savet Vlaha.
- Stevanović, Biljana (1996) *Muzička i orska tradicija Vlaha i Srba iz okoline Bora (na primeru sela Slatina, Krivelj i Donja Bela Reka)*, neobjavljeni diplomski rad, FMU u Beogradu.

- Trifunović, Dejan (2019) *Narodne igre Zvižda i Homolja: od prvih pomena u literaturi do danas i nova terenska istraživanja (drugo, korigovano i dopunjeno izdanje)*, Kučevo: Centar za kulturu „Veljko Dugošević“. / Трифуновић, Дејан (2019) *Народне игре Звижда и Хомоља: од првих помена у литератури до данас и нова теренска истраживања (друго, кориговано и допуњено издање)*, Кучево: Центар за културу „Вељко Дугошевић“.
- Vasiljević, Miodrag A. (1960) „Музички фолклор у зајечарском крају“. U *Rad kongresa folklorista Jugoslavije (u Zaječaru i Negotinu 1958)*, Beograd: Savez folklorista Jugoslavije, 29–40. / Васиљевић, Миодраг А. (1960) „Музички фолклор у зајечарском крају“. U *Rad конгреса фолклориста Југославије (у Зајечару и Неђошину 1958)*, Београд: Савез фолклориста Југославије, 29–40.
- Vasiljević, Miodrag A. (1963) „Музички фолклор у зајечарском крају“, *Razvitak* III (4–5): 65–70. / Васиљевић, Миодраг А. (1963) „Музички фолклор у зајечарском крају“, *Развиџак* III (4–5): 65–70.
- Vlahović, Petar (1967) „Етничка симбиоза становништва у североисточној Србији“, *Razvitak* 4–5: 85–89. / Влаховић, Петар (1967) „Етничка симбиоза становништва у североисточној Србији“, *Развиџак* 4–5: 85–89.
- Vlahović, Petar (1998) „Етнички процеси и етничка симбиоза становништва североисточне Србије“. U *Etnički odnosi Srba sa drugim narodima i etničkim zajednicama*, Beograd: Etnografski institut SANU, 95–106. / Влаховић, Петар (1998) „Етнички процеси и етничка симбиоза становништва североисточне Србије“. U *Етнички односи Срба са другим народима и етничким заједницама*, Београд: Етнографски институт САНУ, 95–106.
- Vlahović, Petar (1984) „Vlasi“. U *Narodi i etničke zajednice sveta*, Beograd: IRO „Vuk Karadžić“, 265–267.

MAJA RADIVOJEVIĆ

VLACH VOCAL TRADITIONAL MUSIC FROM THE REGION OF HOMOLJE...

AUDIO SOURCES

1. Legacy of Olivera Mladenović, Institute of Ethnography SASA, box no. 39, cassettes nos. 12, 13, 14, 17, 18 and 23.
2. Personal field recordings of the study author.

INTERNET SOURCES

- Regional development agency (Regionalna razvojna agencija) „Braničevo-Podunavlje“ d. o. o, 2017: <http://www.rra-bp.rs/budjenje-svesti-o-nacionalnoj-pripadnosti-i-kulturi-vlaha-sa-fokusom-na-mlade> (accessed: 24. 6. 2019)
- Republic Institute for Statistics (Republički zavod za statistiku): <https://publikacije.stat.gov.rs/G2012/Pdf/G20124001.pdf> (accessed: 13. 3. 2020)

МАЈА РАДИВОЈЕВИЋ

**ТРАДИЦИОНАЛНА ВОКАЛНА МУЗИКА ВЛАХА У ХОМОЉУ У ЗАОСТАВШТИНИ
ОЛИВЕРЕ МЛАДЕНОВИЋ**

(РЕЗИМЕ)

С обзиром на чињеницу да су записи влашке музике Хомоља веома скромни, заоставштина Оливере Младеновић је недвосмислено драгоцен прилог тој материји. Звучни материјал снимљен је на шест аудио касета, које се налазе у архиву Етнографског института САНУ у Београду, а заведене су као „кутија 39, касета 12, 13, 14, 17, 18, 23“. Љубазношћу колега из поменутог института, добила сам свих шест касета на коришћење, које сам најпре дигитализовала у Фоноархиву Музиколошког института САНУ, а потом и приступила обради снимака, анализи и транскрипцији. На снимцима О. Младеновић налази се укупно 18 примера вокалне праксе, међу којима су песме везане за годишњи и животни циклус обичаја (посмртни ритуал, Бадње вече и паљење обредне ватре), као и песме опште намене и један пример певања без речи. Велика вредност снимака лежи и у самим разговорима о песмама и певању, будући да је О. Младеновић инсистирала да јој се текстови песама и терминологија везана за певање говоре на влашком језику. Тим примерима биће придружени примери из литературе, као и 27 примера из личне архиве ауторке студије, а захваљујући њиховој компарацији може се пратити (дис)континуитет вокалног наслеђа Влаха из Хомоља.

Иако је звучни материјал из заоставштине О. Младеновић од изузетне важности, интерпретација туђег теренског рада није нимало лак ни захвалан посао. Разлог томе јесу на првом месту изостанак личног доживљаја теренског рада и личног контакта с казивачима, као и оскудни подаци о сакупљеном материјалу. Ипак, и поред свих недостатака, захваљујући снимцима О. Младеновић вокална пракса хомољских Влаха из осамдесетих година XX века реконструисана је у великој мери. Увид у материјал употпуњује сазнања не само о вокалној пракси Хомоља у једном историјском тренутку, већ и целокупна сазнања о влашкој музици у Србији. Примери на касетама потврђују одлике влашког певања о којем је до сада писано и одражавају многе карактеристике до сада забележене влашке музике. Међутим, на основу њих се могу издвојити и локалне специфичности вокалне праксе хомољског краја.

Кључне речи: Оливера Младеновић, Србија, Хомоље, влашка музика, вокална пракса

НАУЧНА КРИТИКА
И ПОЛЕМИКА
SCIENTIFIC REVIEWS
AND POLEMICS

ИВАНА ВЕСИЋ, ВЕСНА ПЕНО

ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ И ЖИВОТА.

О ДЕЛАТНОСТИ УДРУЖЕЊА МУЗИЧАРА У КРАЉЕВИНИ СХС/
ЈУГОСЛАВИЈИ

Београд: Музиколошки институт САНУ, 2017.

ISBN: 978-86-80639-35-2

У студији *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији* музиколошкиње др Ивана Весић и др Весна Пено проблематизују и критички анализирају до сада недовољно истражени феномен настанка, различите аспекте деловања и значај удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији. Вишегодишње истраживање засновано на увиду у опсежну архивску грађу и бројне примарне изворе и секундарну литературу, резултирало је монографијом која доноси обиље материјала и чињеница, до сада недовољно познатих научној и широј јавности.

Осим предговора, у којем су ауторке назначиле сложеност истраживања, публикација написана стручним и истовремено разумљивим језиком, садржи пет поглавља, Прилог (списак челника Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији и Подсавеза Београд, Загреб и Љубљана од фебруара 1924. до априла 1941) и избор из литературе (архивски и дигитални извори, штампа и периодика, чланци, студије, зборници и дисертације).

Опредељујући се за проучавање једне недовољно истражене области која несумњиво представља важан сегмент у стварању потпуније слике и разумевању специфичности музичког и културног простора Краљевине СХС/Југославије између два светска рата, ауторке су у садржај студије осим чињеничног фонда који обogaђује досадашња скромна сазнања о начинима организовања, друштвеног умрежавања и модалитетима деловања удружења музичара, укључиле и шире, начелно сагледавање одабране проблематике у дијахронијски осмишљеној перспективи.

У уводном поглављу (*Увод. О релеванности исцртавања удружења музичара*) назначен је циљ истраживања – фокусирање на различите форме институционалног окупљања и функционисања две групе музичара: Савеза музичара и Удружења музиканата (Савеза народних музиканата и певача оба пола) у Краљевини СХС/Југославији, с намером да се „поетичка, естетичка и идејна стремљења музичара и музичких стручњака разумеју у ширем, културно-историјском и друштвено-историјском контексту, а затим и да се објасни утицај блиске повезаности с припадницима других слојева, нарочито интелектуалаца и политичара...“ (7). Поред тога, истакнута је потреба да се предочи до сада занемарени егзистенцијални моменат професионалних и аматерских музичара у међуратној Југославији, као и њихова позиција, видљивост и утицајност у јавној сфери. Истраживање је спроведено у неколико фаза, почевши од упознавања с праксом удруживања музичара у међународним, а потом и југословенским оквирима, преко анализе друштвеног положаја музичара на југословенском подручју

до представљања публиковане и непубликоване грађе о активностима удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији.

У првом делу другог поглавља (*Околности настанка, развоја и експанзије удружења музичара у глобалним и југословенским оквирима*) читаоци се могу упознати са историјатом оснивања, фазама развоја и приоритетима националних удружења музичара у развијеним капиталистичким земљама – САД, Великој Британији и Француској (*Осврт на деловање удружења музичара у САД и Европи од друге половине 19. века до краја Друге светске рата*). Оно што је заједничко за већину тих удружења јесте искорак из почетног елитистичког приступа професији, то јест инсистирања на формалним квалификацијама њихових чланова у правцу спознаје о неопходности уклањања баријера између професионалних и аматерских музичара, а потом и повезивања с другим припадницима индустрије забаве, популарне културе и радничким синдикатима, првенствено ради активнијег учествовања у променама постојећих и доношењу нових законских аката који су се односили на положај музичара у смислу побољшања њиховог економског статуса и јачања друштвене моћи. Процес радничког и синдикалног удруживања на простору међуратне Југославије који је обележен прелазима политичких/партијских и синдикалних интереса, етапе развоја радничког покрета и специфичности радничког законодавства описане су у потпоглављу *Друштвене прилике на територији Краљевине Србије и суседних реија од краја 19. века и експанзија радничког покрета*.

Претходни контекстуални оквир употпуњује следеће поглавље *Положај музичара на територији Краљевине СХС/Југославије од краја 19. века до почетка Друге светске рата*, конципирано у три хронолошка потпоглавља (*Општи поглед, Музичари у Краљевини Србији и суседним реијама до краја Прве светске рата* и *Музичари у Краљевини СХС/Југославији*) у којима су разматрана питања и проблеми у вези са статусом музичара у глобалној друштвеној хијерархији, уз скретање пажње на очигледне разлике у степену утицајности појединих професија (научници, писци, глумци, сликари). Упркос одређеним помацима, скромна материјална средства намењена музичким институцијама, али и укорењене предрасуде према музичарској професији, онемогућили су музичаре да превазиђу друштвену маргинализованост и побољшају свој економски положај и јавни углед.

У централном поглављу – *Савез музичара у Краљевини СХС/Југославији од оснивања до почетка Друге светске рата* – кроз пет потпоглавља (*Прелиминарни Савез музичара у југословенском делу пре консолидације Краљевине СХС. Процес оснивања Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији, Прве године Савеза музичара у Краљевини СХС, Ка организацији и идеолошкој консолидацији, Континуитет и дисконтинуитет, Осврт на значај Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији*) прегледно је систематизована и изложена грађа прикупљена из више архивских извора (фондови Архива Југославије и Архива Музиколошког института САНУ), специјализоване периодике (*Jugoslavenski muzičar/Muzičar* – лист Савеза музичара Краљевине СХС/Југославије) и дневне штампе у вези са историјом тог Савеза чије су чланство чинили квалификовани професионални музичари. Указујући на спрегу и зависност рада Савеза од друштвеноисторијских прилика и ширег културног контекста, у том поглављу осветљени су сви значајни аспекти рада Савеза музичара,

ИВАНА ВЕСИЋ & ВЕСНА ПЕНО
ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ И ЖИВОТА

организације која је заступала интересе својих чланова и професије у целини. Упркос почетним организационим проблемима и повременим застојима у раду, Савез је успео да очува континуитет у периоду обележеном бројним политичким и економским изазовима и кризама, јер су за разлику од других удружења, у овом случају начелно опредељење за идеју југословенства и интереси професије успели да преваладају националне и етничке партикуларизме. Иако програмска оријентација Савеза није увек била јасно дефинисана и доследно спровођена, та организација предузела је низ активности на заштити права музичара, стандардизацији и унапређењу професионалних норми, повезивању са сличним иностраним удружењима, нарочито оним из словенских земаља, оснивању новчаног фонда за помоћ чланству, обавештавању јавности о свом раду (покретање гласила *Jugoslavenski muzičar/Muzičar* који је излазио у Загребу од 1923. до 1941), превазилажењу негативних ефеката на економски и радни статус музичара изазваних експанзијом нових медија (звучни филм, радио, грамофон) и појавом конкуренције (страни и војни музичари). У завршном критичком осврту на рад Савеза истакнути су разлози због којих резултати и степен ефикасности тог удружења у процесу унапређења музичарске професије нису досегли свеобухватнији ниво: сталешки елитизам који је подразумевао могућност учлањивања само квалификованих професионалних („ноталних“) музичара (оркестарских и концертних извођача, композитора, диригената и музичких педагога), што је за последицу имало малобројност чланства и самим тим мали степен друштвене утицајности, одсуство сарадње с другим струковним и радничким удружењима, недовољна упућеност у тумачење и примену постојећих законодавних прописа (на пример проблем правне неутемељености концесионирања музичара, издавања лиценци и увођења „радио-динара“, проблеми у примени Закона о ауторским правима) и парадоксално, спорадична присутност у јавном концертном музичком животу, упркос приоритету који је Савез декларативно придавао својој културно-уметничкој мисији.

Димензије раскорака исказаног појмовима уметност и живот у наслову књиге, најочигледније су се испојиле у последњем поглављу *Констативни искази Удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији – њихове циљеве*. Студиозно приказан рад организације која је заступала музиканте („аноталисте“) обележиле су бројне афере (судски процеси због проневере новца), међусобна суревњивост челника Удружења и различитих музичантских група, скандали и родни стереотипи (расправе о моралној не/достојности појединих припадника Удружења). Иако су предвиђени циљеви и активности Удружења музичара, исто као и активности Савеза музичара, били оправдани у уметничком (неговање народне музике) и социјално-економском погледу (заштита материјалних, моралних и интелектуалних интереса чланова) ни ово Удружење, као што је истакнуто у завршном разматрању, није успело да се избори са бројним изазовима реалног живота, па је „дилема 'између уметности и живота', заправо [је] метафорички приказ ескапизма квалификованих и неквалификованих музичара с ових простора...“ (190).

ИВАНА ВЕСИЋ

КОНСТРУИСАЊЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018.
ISBN 978-86-80639-36-9

У позамашном списку издања Музиколошког института САНУ, која су последњих година обогатила музиколошку и етномузиколошку литературу у нас, важно место заузима опсежна, интердисциплинарна и, надасве, оригинална научна студија др Иване Весић, научног сарадника поменутог института. Вишегодишње проучавање развоја музичког стваралаштва, извођаштва, образовања, научно-публицистичког и мелографског рада у међуратној Југославији, које је започела још током завршних година студија на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности, а наставила у време рада на докторској дисертацији у Одељењу за социологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, др Ивана Весић је у својој последњој књизи зналачки заокружила, понудивши нову визуру српске и југословенске културне историје, развоја, тачније, процеса конструисања српске и југословенске музичке традиције.

Ауторка је већ на првим страницама свог рукописа наговестила да се иза непретенциозног, па чак и недовољно упечатљивог наслова књиге и, исто тако, „неатрактивних“ наслова поглавља, који би унапред привукли пажњу читаоца, крије густо ткање вешто укрштених и мало познатих података, темељно анализираних и протумачених. Структуру књиге, укључујући уводна и завршна разматрања, чини шест, по обиму успешно избалансираних целина (стр. 9–306). Импозантан списак коришћених извора: грађа похрањена у различитим архивским фондовима и заоставштинама, затим дневна штампа и периодика, с издвојеним музичким часописима, публикована мемоарска литература и преписке, напослетку, научне монографије, зборници и чланци (стр. 307–339), у целини гледано, сведочи о потреби писца да се одговорно и минуциозно посвети свим темама које су се наметнуле на путу ка постављеном истраживачком циљу. Прегледности података доприносе и два прилога; у првом су хронолошки пописани сви важнији концерти југословенске музике и музички фестивали који су у периоду од 1919. до 1941. године приређени на тлу Краљевине СХС/Југославије (стр. 340–350), док су у другом, према својим идеолошким уверењима и деловањима унутар различитих идеолошких фракција, груписани музичари и музички стручњаци и понуђене су њихове, новим чињеницама обогаћене и ревидираним подацима прочишћене биографије (стр. 351–364).

Добро упозната с вишеслојним историјским, књижевноисторијским и уметничкоисторијским токовима карактеристичним за вишенационалну југословенску заједницу у периоду између два светска рата, др Ивана Весић је била у позицији да у сагледавању, за област којом се бави, централне – музичке сфере у склопу

јавног, културног и уметничког, али и шире схваћеног друштвеног и политичког поља, примени полиперспективу. Такав приступ, који је теоријски фундирала и практично спровела у *Уводу* и поглављу под називом *Јавно поље у Краљевини СХС/Југославији: ојшћие каракћерисћие*, подразумевао је дефинисање процеса конструкције српске музичке традиције из више различитих углова и с неколико различитих, премда међусобно повезаних тематских платформи. Иницијална теза, која се конзистентно развија кроз читаву књигу, гласи да је како у профилсању српске, односно југословенске културе, тако и у постављању смерница у обликовању српске/југословенске музичке традиције, кључну улогу имала најистакнутија, за државни систем идеолошки најподобнија интелектуална елита. Постављајући као својеврсну кључну реч у свом излагању „друштвену моћ“, др Ивана Весић је већ на уводним страницама читаоцу наметнула сопствену упитаност, с којом се и раније отискивала у истраживачке подухвате: у којој мери и на који начин политичке идеологије прожимају различите области културе; који друштвени механизми омогућавају уплив политичке сфере у културну и уметничку сферу; како се одређени наративи о националној историји, култури и музичкој традицији намећу као доминантни?

У циљу детектовања кључних особености јавног поља и с њим у садејству произашлих манифестација националне културе на српском/југословенском простору, ауторка је, упркос увиду у бројне историјске, социолошке и антрополошке студије, за главни ослонац одабрала теоријске поставке о национализму Бенедикта Андерсона (Benedict Anderson), Ерика Хобсбома (Eric Hobsbawm) и Теренса Рејнцера (Terence Ranger). Модалитете укључивања поља музике у процес конструкције српске и југословенске нације и културе дефинисала је на основу теорије поља социолога Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu) и концепта вишеструких јавности Крејга Калхуна (Craig Calhoun).

Вешто спајајући поменуте социолошке визуре, она је поставила теоријску базу (стр. 42–49), с које је у наставку пратила, али не и подредила, бројним изворима документоване интеракције појединаца и група утицајних представника политичке, академско-научне, књижевноуметничке, културно-просветне, па и струковно-синдикалне јавности. С исте платформе је извела и научно утемељену експликацију уверења српске интелектуалне и уметничке елите према новопротекламованим вредностима југословенског друштва, и приказала идеале ка којима је поменута елита усмерила стваралачки потенцијал и јавно делање. Када је конкретно реч о музици, др Ивана Весић је недвосмислено показала да је спровођење пројекта конструкције српске музичке традиције, започетог током друге половине XIX столећа, настављено и у међуратном раздобљу.

Идеолошке дистинкције у српској/југословенској јавној сфери најпре су представљене на уопштеном плану у поглављу *Фракцијске поделе у јавном пољу* (стр. 77–105). Као индикатори у разграничењу појединачних фракција послужили су следећи параметри: а) поимање југословенског и појединачних националних идентитета унутар југословенског б) перцепција релације југословенске културе и западноевропских културних модела, с једне стране, и словенских култура, с друге стране; в) однос према интеракцији високе и народне културе г) хијерархија

уметничких пракси, и д) удео хришћанског верског наслеђа у друштвеном животу. На основу датих критеријума ауторка је најпре сумарно подвукла специфичности деловања три велике фракције: конзервативне, либералне и левичарске. Указала је на њихов програм, културне и уметничке институције посредством којих су њихови следбеници јавно иступали, часописе и друга гласила у којима су својим написима, расправама и полемикама утицали на јавно мњење, обликујући, сходно полазиштима својих групација, српски/југословенски културни идеал.

Својеврсна разрада постављених фракцијских разлика и понирање у конкретне показатеље јасно профилисаних идеолошких оријентација спроведени су у наредном поглављу (с насловом: *Активности појединачних фракција у југословенском јавном пољу током две епаше*, стр. 107–188), у којем је ауторка деловање културних посленика свих профила, укључујући и композиторе, музичке стручњаке и критичаре, пратила током две историјским догађајима оделите фазе: од настанка заједничке југословенске државе до успостављања монарходиктатуре 1929, и од Шестојануарске диктатуре до почетка Другог светског рата 1941. године.

Разлике у идејној кохерентности фракција, неуједначена укљученост њихових представника у јавне активности и, генерално узев, дивергентни приступ јавном простору и слободи деловања, с правом су определиле др Ивану Весић да за прву временску етапу веже синтагму „процес поларизације“. Како су у тој фази у јавној културној сфери високу позицију заузели представници либералне фракције, експоненти у то време водећег часописа – *Српској књижевној гласила* и Удружења пријатеља уметности *Цвијеџа Зузорић*, уз следбенике конзервативне фракције, ауторка је њиховом активностима посветила највише простора. У вези с делатношћу „либерала“ констатовала је да су њихови експоненти у великој мери заступали заједничка идејна полазишта, с циљем зближавања југословенских народа и обликовања јединствене југословенске културе и уметности, да су делили благонаклоност према западноевропском културном коду, те да су имали флексибилан однос према савременим уметничким тенденцијама, док су у мањој мери неговали идеју свесловенства и заступали уверење о позитивним ефектима уплива словенског елемента на југословенски културни идентитет. Према у контексту либералне идеолошке позиције помиње удео Милоја Милојевића као водеће личности међу музичарима, пажњу заинтересованог читалаца загибања на пољу музике, изазвана упливом друштвене моћи истакнутих појединаца, ауторка је испровоцирала, одложивши критички осврт за даљи ток излагања. (Поменула је, наиме, познате податке у вези с Милојевићевим утицајем на програмску оријентацију како *Српској књижевној гласника*, тако и Удружења *Цвијеџа Зузорић* у домену музике, његову супервизију концертних репертоара при Народном конзерваторијуму и протежирање Универзитетског камермузичког удружења *Collegium musicum*, наспрам других извођачких ансамбала у престоници, место сталног музичког критичара и у дневном листу *Полиџика*, али је изостала објективна оцена његовог стварног учинка.)

Идеје о свесловенској повезаности, које су добиле на значају у јавним дискурсима и активностима либералних и конзервативних група током 1924. године, на страницама часописа *Мисао* и *Српски књижевни гласник*, др Ивану Весић је

детаљно протумачила на основу написа „либерала“ Јована Цвијића „конзервативаца“ Милоша Ђурића и Владимира Велмар-Јанковић. Пружила је, такође, продоран поглед на акције које су водиле зближавању Југословенског соколског савеза с организацијама сличног устројства и програма у Чехословачкој и Пољској, и још подробније описала догађаје које су под заставом свесловенства обележили југословенски музички живот у периоду од 1924. до 1929, када су, подједнако и у Загребу и у Лубљани, као и у Београду, покренуте сарадње с националним музичким удружењима из Чехословачке, Бугарске и Пољске, и штампани драгоцени прилози о појединим словенским музичким традицијама у часописима *Jugoslavenski muzičar* и *Nova muzika*. Премда ауторка помиње организовање јавних предавања о музици и музичарима из „словенског света“, као и афирмативне приказе и критике гостујућих ансамбала у југословенским градовима, конкретни подаци, имена предавача, теме и одабрани примери најуспелијих извођења су изостали су из главног текста, иако је др Ивана Весић у напоменама пружила читаоцу могућност да се у њеним сопственим радовима подробније упозна с поменутима темама. Празнина у опису макар главних акција и остварених резултата остала је и иза помена важних удружења каква су Југословенско-чехословачка лига, Пољско-југословенски клуб и Југословенско-бугарска лига, што је разумљиво с обзиром на чињеницу да систематска истраживања тих удружења нису предузета.

Нестанак унутарфракцијских струја, учвршћивање, односно слабљење одређених фракција у другој етапи међуратног раздобља, др Ивана Весић је довела у везу с процесом поларизације у југословенском друштву. С обзиром на то да је Шестојануарски програм обухватио чак и идејно супротстављене фракције, какве су нпр. либерална и конзервативноауторитарна, ауторка је у овом потпоглављу анализу усмерила не ка идејно-делатним међуфракцијским разликама, већ ка различитим методама у реализацији постављених задатака у јавној сфери. С тим у вези је у оквиру пет мањих тематских целина обрадила најпре појаву доминације конзервативне фракције, и у њој издавајуће радикалне деснице – мистичнорелигиозне струје, затим околности које су водиле заштравању унутарфракцијских левичарских групација и конституисање „левог музичког фронта“, да би напослетку сумирала последице поларизације по фракцијске односе. У жељи да зацртани методолошки правац доследно и крајње савесно испрати, ауторка се у корист свеобухватног приказа друштвене и културне мисије различито усмерених организација, попут поменуте Народне одбране или женских удружења, али и појединих личности као што су ликовни критичар Сава Поповић и књижевни критичар Владимир Вујић, па и експоненти мистичнохришћанске групације, задржала на различитим расправама и темама, чиме је фундирала контекст у оквиру којег ће се, у наредним поглављима, усмерити искључиво на процес конструкције српске/југословенске музичке традиције. Наиме, колико год да је природа релација у јавном пољу у другој фази међуратне југословенске државе наметнула проблемску концепцију, извесно је да музика није ни изблиза имала сличан третман у дивергентним идејним програмима и спроведеним активностима фракција и фракцијских струја.

ИВАНА ВЕСИЋ
 КОНСТРУИСАЊЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Др Ивана Весић је документовано показала да је значај музике у креирању идентитета „нове“ југословенске нације био препознат превасходно у оним групама у којима су се у већем броју на окупу нашли сами музичари, посебно они који су стекли завидне позиције у друштвеном систему или, пак, они који су репутацију стекли као својеврсни „дисиденти“, делујући из сенке. У целини гледано, кључни ангажман музичара и музичких стручњака био је усмерен у правцу музичке едукације и просвећења ширих народних слојева, институционализовању музичког образовања и истраживања музичког фолклора, као и јачању друштвене позиције музичких стваралаца. Из потребе приближавања музике ширим народним масама, констатује др Ивана Весић, проистекла је појава израженијег музичког аматеризма; више него раније, приступило се формирању оркестара и певачких друштава, очувању извођачке традиције на народним инструментима, а својеврсни продор доживела је и област етноко-реологије.

Према броју агилних композитора и музичких стручњака „левица“ је изнедрила своје музичко крило. На зачељу су се, координисаним акцијама, нашли чланови и симпатизери Комунистичке партије Југославије: Војислав Вучковић, Драгутин Чолић, Павле Стефановић, Стана Рибникар и други, на првом месту прашки ђаци међу композиторима, који су, према исцрпним показатељима које наводи др Ивана Весић, креирали музичку стварност у складу с јасно декларисаним поставкама марксистичке теорије уметности. Ауторка је дала целовит приказ ставова на којима је почивала уређивачка политика музичког часописа *Zvuk*, али и оних које су у чланцима о музици левичари прокламовали, пласирајући их у јавност путем часописа *Naša stvarnost, Umetnost i kritika, Млада култура*, посредством јавних предавања или, просто, осмишљавајући концепцију рада и учествујући у водећим структурама институција у којима се бављење различитим видовима музичког извођаштва подразумевало (мисли се на Коларчев народни универзитет и Академско позориште Универзитета у Београду у чијем је раду активно суделовао Вучковић; затим, на хорску и позоришну секцију УРУГ *Абрашевић*, у којима су се истакли Стефановић и Чолић; али и на Удружење пријатеља славенске музике и др.).

Ауторка је поглавље о времену поларизације фракцијских идеологија и месту музике у њему завршила савршавањем различитих иницијатива и деловања у правцу антимарксистичке и антифашистичке пропаганде, у којој су се, такође с различитих позиција и уверења, нашли и припадници конзервативних, либералних и левичарских кругова. У вези с годинама непосредно пред почетак избијања рата др Ивана Весић је пажњу усредредила на најагилнија удружења: Народну одбрану, Удружење пријатеља славенске музике и Удружење научника, уметника и писаца, потом на програм рада Коларчевог народног универзитета, Удружења пријатеља уметности *Цвијетиа Зузорић*, УРУГ *Абрашевић*, а нарочито на програмску схему Радио Београда. С тим у вези изнела је низ, за будућа мултидисциплинарана проучавања корисних и музикологију умногоме нових података о активностима свих познатих музичара, и то не само са српског, већ с читавог југословенског простора. Није, такође, пропустила да сумира податке

које су пружили, у датом тренутку, најчитанији листови и часописи, исцртавајући с великом поузданошћу кључне тематске линије које су се нашле на страницама часописа *Идеје*, *Српски књижевни гласник*, *Славенска музика*, *Музички гласник*, *Студент/Београдски студент/Наш студент/Нови студент*, *Нова смена*, *XX век* и др. И у овом случају, у виду је имала многобројне написе, који о конструкцији југословенског културног модела речито сведоче (илустрације ради, вредно је бар пописати имена еминентних представника ондашње интелектуалне елите, из чијег су пера настали текстови које је др Весић обрадила: Јован Ђорђевић, Живојин Балугџић, Марко Селесковић, Ксенија Атанасијевић, Милош Црњански, Душан Матић, Јован Ђорђевић, уз, наравно, списе музичара Војислава Вучковића, Предрага Милошевића, Миховила Логара, Антуна Добронића, Косте П. Манојловића, Петра Коњовића, Славка Остерца, Стевана Христића и др.).

У завршном поглављу, под називом *Фракције особености у процесу консолидације српске музичке традиције*, др Ивана Весић је издвојила неколико упоришних тачака с којих је испратила на који је начин конструкција српске и југословенске музичке традиције добила теоријско појашњење у наративима о различитим музичким темама. Треба рећи да јој у центру пажње нису били генеза одређених становишта, нити утицаји под којима су обликовани естетички и теоријски ставови музичара, композитора, музичких активиста и критичара, припадника идеолошки опонентних група, твораца музичких наратива. Из видокруга су јој изостали и специфични поетички, естетички и идеолошки постулати главних креатора различитих музичких програма, будући да ова тема излази из основног тока реконструкције контура музичког програма, чијим је спровођењем требало досегнути до одговарајућег музичког идеала.

Опредељеност музичара за идеју југословенства и/или српства, југословенску и/или западноевропску, комерцијалну – популарну и/или високу културу, фолклор и/или високу уметност, за удео православног хришћанског наслеђа или атеистичког уверења у обликовању животних ставова новог човека југословенске заједнице и друштвено прихватајивог националног идеала, др Ивана Весић је конзистентно представила написима представника конзервативне, левичарске и либералне, као и у оквиру ње издвојене индивидуалистичке групе. Важно је истаћи да је критичким читањем, укрштањем уочених теза и њиховим међусобним поређењем обезбедила нов приступ српској и југословенској музичкој историографији. Констатовала је, наиме, особености у оно време присутних музичких политика, њихово вредновање, понудила је луцидне закључке у вези с тим на који су начин примат добијали одређени музички посленици, па и њихова дела, који су извођачки ансамбли, па и музички жанрови били протезирани, на који су начин ствараоци из српске/југословенске музичке прошлости, баш као и поједини савременици задобијали титулу носилаца националног музичког канона. Ауторка је објективно указала и на дистинктивне ставове у вези с организационим питањима унутар музичких институција, репертоарском политиком, приступом проучавању и очувању музичког наслеђа, најзад, утицајима водећих институција у којима се музика изразитије неговала на шире схваћено културно поље.

ИВАНА ВЕСИЋ
КОНСТРУИСАЊЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ

У завршном осврту на музички програм засебних фракција и теоријске и емпиријске импликације још једном се, не сасвим оправдано, осврнула на добијене резултате, премда би било делотворније да их је сама „лоцирала“ у односу на оно што је задуго пре њиховог сабирања у корице књиге чији је творац у српској и југословенској музикологији представљало празнину. Ако се изузме то да је због постављене структуре студије, на махове др Ивана Весић морала да се врати на поједине, претходно већ изнете податке, те да су одређене информације у напоменама излишне, попут кратких биографских података чак и просечно обавештеном читаоцу познатих културних посланика међуратне државе, или, пак, да је из настојања да „убрза“ разумевање тока анализе, важне информације оставила у фуснотама, иако им је место управо у главном тексту и сл., суштинска мањкавост њеног наратива јесте суздржаност да се у предузетом, преобимном истраживачком раду макар назначи сопствена заслуга и добијени резултати недвосмисленије истакну. С правом треба нагласити да је реч о студији од међународног научног значаја, с обзиром на то да ће у њој савесни истраживачи у будућим сопственим корацима засигурно поменути инспирацију коју им је у истраживачкој радозналости књига др Иване Весић покренула. Њена монографија ће, несумњиво, постати незаобилазно штиво за све оне који настоје да јасније сагледају и темељније проникну у уметничке појаве које су не само пратиле, већ су као саставни део биле уграђене у процес настанка друштвеног, политичког и националног интегритета народа који су се уједињени нашли у границама Краљевине СХС/Југославије.

Весна Сара Пено.

КОСОВО И МЕТОХИЈА:
Музичка слика мултикултуралности 50-их и 60-их година XX века /
KOSOVO AND МЕТОНИЈА:
A MUSICAL IMAGE OF MULTICULTURALISM IN THE 1950S AND 1960S

Уреднице: др Данка Лајић Михајловић и др Јелена Јовановић, дописни члан
САНУ / Editors: Danka Lajić Mihajlović, PhD and Jelena Jovanović, PhD,
corresponding member of SASA

Београд: Музиколошки институт САНУ / Belgrade: Institute of Musicology
SASA, 2018.

Едиција „Звучна ризница“ / Edition “Sound Treasury”

Звучно издање Косово и Метохија – Музичка слика мултикултуралности 50-их и 60-их година XX века представља прву публикацију у оквиру едиције Звучна ризница, базиране на јавном презентовању теренских снимака традиционалне музике из фоноархива Музиколошког института САНУ, а инициране поводом 70. годишњице деловања те научноистраживачке институције.

Значај поменуте звучне публикације, која садржи два компакт-диска и двојезичну књижицу (на српском и енглеском језику), а коју су сачиниле уреднице Данке Лајић Михајловић и Јелена Јовановић, велик је и вишеструк. Најпре, реч је о изузетно вредном звучном корпусу који су од почетка друге половине прошлог века бележиле Милица Илијин и Радмила Петровић, врсне сараднице Музиколошког института САНУ, које су међу првима, након Косте П. Манојловића и Миодрaга А. Васиљевића, оставиле драгоцену звучну сведочење о музичком животу становништва на територији Косова и Метохије. Имајући у виду геокултурни ареал снимљеног материјала, који потиче највећим делом из јужних и северних крајева Косова и Метохије, потом из западних и источних (назначених на Карти 1, стр. 22), тј. из области које су специфичне, међусобно удаљене и различите по својим (не само музичким) карактеристикама, важност ове грађе изузетна је. Она документује музичко стваралаштво различитих етничких заједница – српског, албанског, горанског, турског и ромског становништва у околини Призрена, Средској, Драгашу (ЦД 1), и доминантно српског из насеља тадашње Комуне Лепосавић, уз ређе примере албанског становништва из Руговске клисуре, Дренице, околине Ђиљана (ЦД 2). Осим тога, репрезентативност публиковане грађе сагледава се и на референтном социокултурном плану, кроз нумере извођене у сеоским и у градским срединама, док је разноврсност ситуационо контекстуалне димензије представљена њиховим (ре)интерпретирањем у различитим приликама – током теренских снимања (у аутентичној функцији или, чешће, у ванконтекстуалним ситуацијама), као и на сценским наступима (углавном концертног и фестивалског типа). Поред, дакле, теренских снимака начињених углавном у приватним амбијентима, од значаја су свакако и јавни наступи припадника различитих музичких култура с репрезентативних концерата, као одраз идеологије и културне политике актуелне у средњим деценијама XX века.

Назначени критеријуми у селектовању и организовању музичке грађе резултирали су звучним публикацијама са укупно 97 нумера (48 на првом и 49 на другом аудио-диску). С обзиром на поменуту различитост етничког профила извођача и њихову припадност различитим културама, не изненађује хетерогеност музичког материјала, као ни разноврсност првенствено вокалних жанрова с текстовима исписаним на одговарајућим језицима и дијалектима (уз стручну помоћ сарадника и колега из разних институција). С обзиром на изостанак комплетних теренских бележница поједине нумере не садрже потпуне податке о извођачима, а скромност техничког квалитета неких снимака (праћена понекад „акустичким шумом“ / „позадинском буком“) није значила њихово неизоставно искључивање у процесу селекције материјала. Јасно је да су такви уреднички потези поводом одабира нумера у вези с циљем документовања разноликијих и обухватнијих музичких стилова.

У складу са геокултурним параметром, први диск садржи примере из јужних области Косова и Метохије, а други из северних, знатно мањим делом из западних и источних крајева те територије.

Већи број нумера на првом звучном диску резултат је теренског рада који су, у непосредном контакту са извођачима, обављале Милица Илијин (1954. у Призрену и 1957. у Драгашу / Призренској Гори) и Радмила Петровић (1967. у Средској), док су остале снимљене на сценској презентацији фолклора (1966. на Смотри у Звечану и 1967. на концертима уприличеним за учеснике XIV Конгреса СУФЈ у Средској и Призрену), као и у српској и албанској основној образовној институцији, турској гимназији и културно-уметничком друштвима у Призрену. Најбројнији су примери који илуструју српску вокалну праксу из обредно-обичајног живота, попут лазаричких, песама извођених на Велигдан (Ускрс), уз обредно нишање/љуњање, додолских, крстоношких, жетварских, саборских, сватовских/свадбених и успаванки. Вокалној категорији припадају и мелодије извођене уз игру, интерпретиране како од старијих жена тако и од ученика основних школа, као и шаљиве и љубавне песме опште намене. Музичке и поетске карактеристике песама условљене су њиховом функцијом, а, пре свега, особеним локалним идиомом који се на музичком плану сагледава кроз међужанровско прожимање (постојање заједничког модела старијег стила у лазаричким, Велигданским, жетварским, саборским и свадбеним песмама у Средској) и једногласни, тј. унисони (уз сасвим спорадичну хетерофонију) манир извођења. Искуство и дубља уграђеност у традицији манифестна је у интерпретацији певачица старијег узраста, које се по својим обележјима (карактеристичном тембру, гласовној мимикрији, осцилаторној мелодици узаног опсега, слободном ритмичком систему са мелизмима и дужим извицима и/или понирањем гласом у појединим обредним категоријама), битно разликују од извођења деце (силабичног карактера и сведеније мелодике), што је најтранспарентније у презентацији лазаричких песама од старијих жена и девојчица из Средске (ЦД 1/1). Поређење се успоставља и на релацији сеоског и градског вокалног израза, при чему се песмама „медитеранске“ или „оријенталне“ звучности приписује њихово (вероватно) градско порекло (ЦД 1/15; 20). Поред јасне дводелне и троделне

ДАНКА ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ & ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ
КОСОВО И МЕТОХИЈА

мере у песмама уз игру, специфичност музичке метрике у појединим примерима овог жанра сагледива је у тенденцији преображавања мере $3/8$ у $7/16$ (ЦД 1/29, 31), тј. у асиметричну (хемиолну) метричку структуру која од средине XX века постаје све заступљенија у српској пракси Косова и Метохије.

За разлику од женске популације, чија је доминантна улога у очувању и преношењу вокалног (посебно обредно-обичајног) наслеђа, мушки део становништва документује претежно инструменталну и вокалноинструменталну праксу различитих етничких заједница у јужним крајевима Косова и Метохије. У том смислу, српска традиција на првом компакт-диску представљена је певањем уз гусле, свирањем на двема шупељкама, тамбурици и извођењем ансамбла КУД-а „Будућност“ из Призрена (у саставу: хармоника, гитара и дарабука); горанска – мелодијама на зурлама (уз пратњу тупана/тапана) из Драгаша; албанска – певањем уз ударачке инструменте (тапан и даире), свирањем на кавалима из околине Призрена, мелодијама с наступа КУД-а „Хајдар Души“ из Ђаковице; турска – чалгијским ансамблом (уз женске гласове КУД-а „Догри јол“ из Призрена. Стил српског епског певања уз гусле одликује сведена инструментална пратња, скандирани или, пак, динамичан карактер вокалне деонице (ЦД 1/21; 22). Традиционалну структуру макама илуструје горанска импровизација на зурлама, чија мелодија је изведена уз бордунску пратњу и доследном техником циркуларног дисања (ЦД 1/23), као и турске вокалне и (вокално)инструменталне нумере уз игру обележене звуком градског чалгијског ансамбла (у саставу: виолина, кларинет, дарабука – ЦД 1/36–42). Специфичан манир женског албанског певања представљен је повременим хетерофоним односом гласова – у паралелним секундама, уз наглашену ритмичку инструменталну пратњу (ЦД 1/26), као и начином мушког вокалног извођења с руком у уху који у комбинацији с паром кавала одражава стил негован у планинским областима (ЦД 1/27). За разлику од препознатљивих и диферентних музичких атрибута албанске и српске сеоске праксе, нумере снимљене у њиховим културно-уметничким друштвима одликује донекле униформан градски (и сценски) израз, у погледу музичких аранжмана са истакнутом деоницом хармонике у ансамблу и вишегласним певањем као хармонски новом врстом звучног обогаћења.

Материјал на другом компакт-диску највећим делом обухвата нумере снимљене приликом теренских истраживања музичког фолклора северног дела Косова и Метохија (околина Лепосавића), током 1963. године. Вокални корпус представљен је, најпре, циклусом сватовских песама извођених у разним тренуцима тог обреда, чије солистичке и дуетске (унисоне или хетерофоно двогласне) интерпретације разноврсне версификационе структуре одражавају манир певања старије сеоске праксе у копаоничком крају (ЦД 2/1–9), који је препознатљив и у лирским песмама опште намене (ЦД 2/21, 25, 26, 27, 29, 31, 39, 40). На исти регионални стил упућују и карактеристике славских песама (ЦД 2/10, 11), песама извођених на Јеремијиндан (ЦД 2/18), као и оних интерпретираних у разним приликама које су по својој структури и мелизматици сродне старинским путничким или жетелачким песмама (ЦД 2/22, 24, 41; 29). Значајан број мелодија припада категорији лирских љубавних песама – делу

репертоара и женске и мушке популације. Постојање различитих типова мелодијског обликовања најилустративније је у нумерама истог поетског садржаја, које су изведене на „дугачки (старовремски) глас”, потом на „кратки“ (ЦД 2/30, 31; 32, 33) и „садањски глас” (пример бр. 34), чији називи већ указују на различитост музичких модела, као и на њихову већу заступљеност у пракси старијих или млађих певачица (ЦД 2/32, 33, 34). У сличном смислу, представљени су и примери с варијантним иницијалним стихом, а чији је сасвим другачији извођачки стил могућа последица особених музичких идиолеката у северним областима Косова и Метохије (ЦД 2/37, 38). О старијем начину музичког изражавања сведоче иако малобројне инструменталне играчке нумере, интерпретиране на свирајки / свирали уз гутуралну технику (ЦД 2/14, 19), као и вокално-инструменталне – певање уз гусле – сведеног и речитативног карактера (ЦД 2/12, 13), са специфичном цезуром у певању после деветог слога епског десетерца (ЦД2/12).

Мањи број примера на другом аудио-диску снимљен је на Смотри изворног стваралаштва у Звечану, 1966. године, и на концерту у Призрену 1967. Поред презентованих српских лирских песама и групног начина тужења из Ибарског Колашина, као и инструменталних играчких мелодија у извођењу ансамбла из Коретишта (код Гњилана), представљене су и нумере из праксе албанског становништва из северних, западних (вероватно из Ругова) и југоисточних делова Косова и Метохије (околина Гњилана). Дуетске инструменталне формације у презентацији албанских мелодија резултирају различитим фактурама: унисоним, бордунским или слободнијим односом кавалских деоница (ЦД 2/43; 47); усаглашеним свирањем на два листа (ЦД 2/45); јасним диференцирањем мелодијске линије зурле и ритмичке окоснице тапана (ЦД 2/48). Примери групног (готово доследно унисоног) певања уз окретање тепсије (ЦД 2/44) и наративних песама уз пратњу ћифтелије (ЦД 2/46) представљају типичне форме вокалноинструменталног изражавања албанске популације на Косову и Метохији.

Поред стручних коментара о свакој од заступљених нумера, посебну вредност овог издања представља научна двојезична студија у којој се мултикултуралност обухватније сагледава као историјски динамична мозаична слика (прецизније: скица) сеоских и градских музичких пракси мултиетничких и мултиконфесионалних заједница Косова и Метохије. Употпуњавању таквог мозаика допринело је реферирање уредница на укупну забележену грађу Милице Илијин и Радмиле Петровић (из назначених области), похрањену у архиву Музиколошког института САНУ, као и на литерарне јединице посвећене појединим облицима музичког изражавања на овом простору. Изузетна усаглашеност стручног текста и селектованог звучног материјала даје додатни квалитет овој публикацији, у погледу дигиталног репрезентовања резултата етномузиколошких (и етнолингвистичких) проучавања конкретне, ареално оријентисане архивске грађе, као и у домену даљег развоја „примењене науке” која доприноси очувању нематеријалног културног наслеђа. Са историјског и културног становишта, значај технички узорно опремљеног издања

ДАНКА ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ & ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ
КОСОВО И МЕТОХИЈА

Косово и Метохија – Музичка слика мултикултуралности 50-их и 60-их година XX века потцртан је и чињеницом да је то прво публикувано и широј јавности доступно сведочење о традиционалној музици становништва с назначеног простора и у назначеном времену. Издавање ове студије и ових снимака представља у сваком смислу велики подухват – и изузетно вредно остварење.

Мирјана Закић

МАРИЈА ДУМНИЋ ВИЛОТИЈЕВИЋ

ЗВУЦИ НОСТАЛГИЈЕ:

ИСТОРИЈА СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ

Београд: Чигоја штампа, Музиколошки институт САНУ, 2019.

ISBN 978-86-531-0502-0

Научна делатност Марије Думнић Вилотијевић последњих година обележена је преданим радом на расветљавању урбаних музичких традиција, о чему сведочи и студија *Звуци носилалије: историја староградске музике у Србији*, у којој је први пут у српској етномузикологији целовито представљена ова комплексна тема. Исписујући странице текста о назначеном феномену, она је водила неколико паралелних наратива који се односе на етнографију различитих појава као што су популарна музика и култура у Србији пре Другог светског рата, репертоар староградске музике, дискографска делатност, радио као медиј и простори у оквиру којих се „конзумира“ староградска музика.

У самом *Уводу* Думнић Вилотијевић вешто припрема читаоце за разумевање саме студије кроз поставку основних термиолошких и методолошких упоришта рада. Успостављање термиолошког апарата условљено је различитим поимањем назива „народна музика“ у оквиру уметничког, извођачког, конзументског и истраживачког дискурса, као и у одређеним друштвеним групацијама и историјским раздобљима. Ауторка полемише о вредносним ставовима који се јављају при разматрању сеоске и градске музике у којима се прва оцењује као „добра“, а друга као „лоша“. У складу с тим је и чињеница да у оквиру домаћег етномузиколошког дискурса доминира бављење културним наслеђем руралних подручја што додатно издваја ову студију као интригантан текст који, супротно досадашњој пракси, актуелизује музику у урбаним срединама.

Испитивање староградске музике, које је вршено за потребе овог рада, реализовано је праћењем и звучним документовањем популарне музике која се данас изводи, као и сагледавањем њеног „живота“ пре Другог светског рата кроз увиде у разнолику архивску грађу (као што су носачи звука, нотна издања и часописи, дискографска делатност, медијски садржаји). Теренски рад који је спроведен од 2010. до 2016. године подразумевао је учесничко посматрање живих извођења у Скадарлији, опсервацију концерта Звонка Богдана и интервјуисање еминентних интерпретатора староградске музике. Овакво вођење истраживачког процеса условило је научни оквир који представља комбинацију историографског приступа, према Кеј Кауфман Шелемеј (Kej Kaufman-Shelemay), и урбане етномузикологије која почива на делатности Аделаиде Рејес (Adelaida Reyes).

У уводном сегменту студије образложен је дискурс носталгије који је кључ за разумевање староградске музике јер је повезује са градском праксом карактеристичном за период пре Другог светског рата. Теоријски приступ у сватању носталгије ослања се на рад слависте Светлане Бојм (Svetlana Boym), уз уважавање релевантних студија Тодора Куљића, Митје Великоње, Микија Валија (Micke

Vallee), Сајмона Ренолдса (Simon Reynolds). Умрежавањем музике и носталгије запажа се како је после Другог светског рата предратна градска музика „презначена“ у староградску и историзовану, чиме је демистификована „старина“ овог жанра која је продукт „индустрије ностагије“.

Један од централних делова књиге представља поглавље *Насијанак градске народне музике*, које се садржајно састоји из два међузависна наратива. У првом се образлаже појава ране популарне музике која је подразумевала комбинацију поједностављене западноевропске романтичарске традиције с фолклорним елементима одређене етничке групе. На тај начин су настале француска шансона, немачки шлагер, италијанска канцона и руска романса, које су имале изузетан утицај на популарну музику у Србији. Како би контекстуализовала градску народну музику у Србији, Марија Думнић Вилотијевић се осврнула на сродне праксе у другим европским и балканским срединама чиме је поставила шири оквир за касније разумевање сложених процеса у развоју овог жанра на домаћем подручју. Након овако обухватног приказа урбаних музичких појава у Европи, пунктиране су градске праксе на територији Хрватске, Босне и Херцеговине, Црне Горе, Македоније и Словеније.

Други део првог поглавља посвећен је сагледавању градске народне музике у Србији кроз успостављање дијахронијског приказа етномузиколошких истраживања на подручју Косова и Метохије, Санџака, Враћа, Мачве, Војводине и Београда. Овај преглед рађен је на основу литературе и доноси синтетичко излагање различитих истраживачких и научних приступа у прикупљању и експликацији грађе, као и потцртавање најзначајнијих музичко-поетских и интерпретативних карактеристика жанра у појединим срединама. Кроз издававање регионалних специфичности градског певања јасно је указано на постојање различитих извођачких стилова који се ишчитавају и на пољу самих музичких и поетских текстова. У том смислу, запажа се сродност коју показују поједине урбане традиције базиране на јаким источњачким или западним утицајима исказаним у концептима „алатурка“ и „алафранга“. Међутим, остају недовољно расветљене народне музичке праксе везане за градове на подручју централне и источне Србије које вероватно нису узете у разматрање с недовољности података у публикованој стручној литератури.

У оквиру другог поглавља (*Српска народна музика од 1900. до 1941. године*), ауторка пружа целовиту слику о музици која је била део свакодневице српског грађанског друштва у првој половини 20. века. У назначеном сегменту се први пут у српској етномузикологији посвећује адекватна пажња извођачком контексту и репертоару ове праксе. Иако корени испитиваног жанра сежу у 19. и једним делом у 18. век, темпорални оквир који је издвојен на најбољи начин омогућава успостављање валидне референце, као периода који представља његово „златно доба“.

Географско одређење теме овог етномузиколошког рада Марија Думнић Вилотијевић оправдава позицијом Београда као места у коме делују еминентна музичка имена током прве четири деценије 20. века и простора на коме се укрштају различити културни утицаји. Детаљно описивање извођачких контекста кафанског и салонског музицирања, као и радијског емитовања градске народне

МАРИЈА ДУМНИЋ ВИЛОТИЈЕВИЋ
ЗВУЦИ НОСТАЛГИЈЕ

музике, ауторка је спровела увидима у архивску документацију из фондова Историјског архива Београда и Архива Југославије, те богату мемоарску грађу. Поред тога, извршена је анализа збирки песама и штампаних музикалија, сачуваних каталога грамофонских плоча, програма Радио Београда до 1941. године, као и доступних теренских снимака Естер Џонсон Гарлингхаус (Esther C. Jonnson Garlinghouse).

Будући да се конзумирање популарне музике током међуратног периода одвијало у приватним, а посебно јавним просторима, извршена је анализа контекста кафанског и радијског музицирања. Градска народна музика је имала значајну улогу у стварању идентитета простора у којима је интерпретирана тако да се у оквиру овог дела текста налази попис кафана и хотела, као и ондашњих знаменитих извођача. На први поглед, овако широк списак локала и музичара може деловати преобимно за сам текст, али је његово бележење од великог значаја за исписивње музичке етнографије „старог“ Београда.

Поред кафана, значајну улогу у популарисању, стандардизацији и развоју градске народне музике имао је и радио као медиј. У том смислу, наратив о историји Радио Београда од оснивања 1929. године до Другог светског рата указује на његову важну позицију у успостављању релације између слушалаца, музичара и музичке индустрије, као и на широко схватање појма народне музике. Први пут се у овој монографији помињу називи емисија у којима је презентована градска народна музика и улога музичких уредника у креирању програма. Међутим, радио није био само пуки преносник музике већ институција у којој је градска народна музика обликована и професионализована кроз оснивање Народног радио-оркестра и Тамбурашког радио-оркестра. Поред тога, значајан је допринос појединца који су попут Михајла Вукдраговића утицали на регулацију репертоара, извођачких састава и начина интерпретације народне музике. Посебно су занимљиви подаци о начину рада с младим певачима који су у оквиру Радио Београда подучавани квалитетној интерпретацији, што указује на стварање специфичне вокалне естетике која се данас често дефинише као „радијска певачка школа“.

Последњи сегмент поглавља посвећен је комплексном питању репертоара, будући да се ради о жанру који обухвата материјал из домена уметничког, популарног и народног музичког израза. На основу тога се види да широко схватање „градске народне музике“ исходи из праксе која је обухватала анонимне ствараоце, као и ауторску музику за коју су често везани текстови песника чији се опус сматра делом српске књижевне уметности.

Треће поглавље (*Староградска музика као жанр њојулрне народне музике*), посвећено је динамичности жанра која води порекло из континуираног извођења које је допринело да градска народна музика буде презначена у староградску музику. Ауторка жанр староградске музике смешта у контекст делатности композитора Жарка Петровића који га је профилисао у загребачком „Југотону“ 1971. године едицијом плоча „Староградски бисери“ и касније нотним издањима у издавачкој кући „Нота“ из Књажевца.

Важно питање покренуто у студији Марије Думнић Вилотијевић, представља испитивање савремених начина презентације староградске музике које је реали-

зовано повезивањем процеса музицирања са драмском уметношћу уз примену модела Ричарда Шекнера (Richard Schechner) у коме је перформанс посматран као временско-просторна секвенца. У духу савремених етномузиколошких истраживања, испитана је интерактивност и материјализација самог извођења кроз приказивање актуелног контекста везаног за кафанско и концертно музицирање. Овакав одабир контекста произилази из теоријског оквира Томаса Турина (Thomas Turino) и Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu) који назначавaju два типа музичке интерпретације у реалном времену: „учесничко извођење“ и „приказно извођење“. У том смислу, изабране су две студије случаја које представљају адекватне репрезентанте, при чему је прва наступ реномираног оркестра „Тамбурица 5“ у кафани „Два јелена“, а друга концертно представљање популарног вокалног интерпретатора Звонка Богдана у Центру „Сава“ уз пратњу Великог тамбурашког оркестра. У фокусу аналитичког процеса обе конситуације налази се не само репертоар већ и распоред нумера у времену, динамизација наступа, као и комуникциони процеси који се одвијају на различитим пољима.

Након бављења контекстима музичких перформанса, ауторка је дефинисала староградску музику као „дискурзивни конструкт јер по параметрима стварања/ извођења у граду, у Скадарлији, у кафани, поред тога и идентификованог ауторства, то може бити било која песма из подједнако магловитих мегахатегорија народне и популарне музике на српском (и хрватском, македонском...) језику, а која је прошла кроз процес патинизације“ (275). Јасна артикулација жанра довела је до одабира типских примера и експликације њихове музичке анализе засноване на проучавању поетских и музичких параметара.

У *Закључку* књиге налазе се реминисценција на претходна поглавља и предвиђања даљег развоја староградске музике, за коју Марија Думнић Вилотијевић тврди да ће остати „виталан музички жанр“ у оквиру урбаног простора.

Књига *Звуци носилације: историја староградске музике у Србији* опремљена је пописом дискографије староградске музике и индексом који је специфичан јер, поред уобичајених података, обухвата и називе кафана које су биле важне за градску народну музику пре Другог светског рата и староградску музику данас. Она представља оригиналан научни рад који први пут у српској етномузикологији методолошки утемељено исписује историју староградске музике. Поред синтетисања свих релевантних података и интердисциплинарног приступа, Марија Думнић Вилотијевић смело дефинише овај жанр и износи нове, до сада мање познате информације. Високоинформативни текст писан је питким и профињеним језиком са слојевитим наративима и вешто умреженим сазнањима, због чега је приступачан како стручној, тако и широј публици.

MUSIC, LANGUAGE AND IDENTITY IN GREECE.
DEFINING A NATIONAL ART MUSIC IN THE NINETEENTH AND
TWENTIETH CENTURIES.

Edited by

Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou and Roderick Beaton.

London and New York: Routledge 2020.

ISBN 978-1-138-28002-1 xiv+318pp.

This is a ground-breaking publication. Originating in a conference held in Athens in 2015, it brings together papers by nineteen specialists in various aspects of Greek culture, and, in the absence of anything resembling an English-language general history of Greek music, and given the general inaccessibility of publications dealing with these topics outside Greece, will be of fundamental importance to anyone with more than a passing interest in them.

There are three sections to the book; the first deals with the ancient Greek and Byzantine legacies; the second with the creation of a “national music”, and the third with the intersections between music, poetry and drama. The first section begins with a survey by Christophe Corbier of the way the idea of ancient Greek music was received in the 19th century and the role this played in the creation of a national identity, and is followed by an examination by Alexander Lingas of the way Byzantine chant was viewed during the same period, and specifically the quest to situate it as part of the continuity of Greek musical tradition. Katy Romanou’s chapter functions neatly as a kind of third panel in a trilogy, discussing the way in which Greek musical history has been invented by non-Greeks from the 18th century onwards, and concluding with a detailed discussion of the way in which Greece has taken on the job for itself, in the context of a country as an active member of a global community. Kostas Kardamis contributes a fascinating examination of the role music (specifically of the military, ceremonial kind) played in the construction of the new Greek identity, in which we meet Dionysios Solomos for the first, but by no means the last, time in the book, and in which the author makes clear the continuing role today of the ideological agenda behind such cultural manifestations. This first section ends with a kind of status report on the continuing investigation into the archives of the Athens Conservatoire, with all the implications this has in particular for the history of Greek performers, not least Maria Callas.

The second section, “National Music’: Kalomiris, Skalkottas and beyond”, contains six chapters dealing with the various attempts at the realization of that “national music” from the time of Greece’s independence as a country. Pano Vlagopoulos contributes an extremely valuable discussion of the whole question of the harmonization of folksongs, concluding that, “before one dismisses harmonisation as a *fin-de-siècle* practice belonging to the infancy of ethnomusicology, one should use it as an indicator of the forgotten, but no less revealing, ideas, anxieties and mentalities of the people involved at the time” (p. 126). This kind of contextualization is indeed one of the triumphs of this book, and is a model approach for anyone dealing

with “peripheral” musical cultures. Petridis is the subject of the chapter by Nikos Maliaras, and one can only wish that it were longer. While the composer’s trenchant views on Kalomiris and Samaras are discussed, they are placed in perspective, and the nuances of his opinions of different approaches to the question of a national music, as well as his eccentric approach to Byzantine chant, are deftly brought out. Kalomiris himself is the subject of the chapter “The last defender”, by Ioannis Tsagkarakis, and in particular his opera *Constantine Palaiologos*. Tsagkarakis does a fine job of situating a composer still apt to raise hackles within the struggle for “the idea of Greek music,” and Eva Mantzourani does something similar for Skalkottas. Though certainly a detailed discussion, it also functions as a very good introduction to the composer’s work, similarly placing it in context – as she notes, “... if Skalkottas is a Greek national icon, it is not because of any narrow, nationalist ideology, but because of his original treatment of diverse musical sources and elements.” Katerina Levidou’s discussion of the 36 *Greek Dances* by the same composer is a case study that continues this line of thought, concentrating on a single work, his most popular, in a quest to place Skalkottas the modernist in the frame of the elusive formation of a national identity. Skalkottas is also the subject of the chapter by Petros Vouvaris, which discusses parallels between his life and work and those of Chr. Esperas (pen name of Chrysos Elvopidis), sixteen of whose poems the composer set to music.

Part III, “Music and Language”, begins with a fascinating chapter by Peter Mackridge, entitled “You used to sing all my songs”, in which the author traces the complex interrelationships between language and song from the age of Solomos (from whom the title comes) to that of Seferis. It is a revelation, I think, precisely because it comes from an essentially literary, rather than musical, perspective, though it is clear that the author is more than familiar with Greek musical tradition(s). It is followed by an examination by Polina Tambakaki of the *Prologomena* of Iakovos Polyas, from which she expands into a discussion not only of the reception of Solomos and his poetic voice, but the complex web of connections with Mantzaros and the question of the meaning of the word “music” itself during this period. Effie Rentzou contributes a chapter on Gatsos and surrealism, centring her discussion on the song *The Drunken Boat* (*Το μεθισμένο καράβι*), for which Hadjidakis composed the music, and which Rentzou describes as “an apostrophe to the French poet Arthur Rimbaud,” referring overtly as it does to the latter’s poem *Le bateau ivre* (p. 257.).

Anastasia Siopsi writes about the role of music in productions of ancient Greek plays: the work of Eva Palmer-Sikelianos is naturally discussed, but much of the material presented here will be unfamiliar; though Siopsi has written about this topic elsewhere, and particularly in the context of Wagner reception, this text is a useful concise analysis of the way Greek composers undertook the task of providing music for ancient drama and the way this interacted with the question of national identity. The theme is continued in Kostas Chardas’s chapter, in which he discussed the approaches of such composers as Christou and Xenakis.

Unusually, the volume concludes with two reflections on its contents, both very thought-provoking: Jim Samson provides a typically wide-ranging contextualization of the music, literature and ideas discussed, not only pan-Balkan, but in fact pan-Euro-

TAMBAKAKI, VLAGOPOULOS, LEVIDOU, BEATON
MUSIC, LANGUAGE AND IDENTITY IN GREECE

pean, and the composer George Coroupos contributes a highly personal reflection on the ways in which Greek composers (including himself) have dealt with the question of setting their own language, in the form of poetry, to music. An original epilogue to a remarkable collection of essays.

Ivan Moody
CESEM - Universidade Nova, Lisbon

IN MEMORIAM

ВЕСНА МИКИЋ

(БЕОГРАД, 30. МАЈ 1967 – БЕОГРАД, 30. ОКТОБАР 2019)

„Могу да кажем да сам имала срећу да добијем такав посао, да изаберам такав посао, да тај посао мене нађе, и да се и дан-данас лудо забављам *стиудирајући музикологију*“.¹

Горње речи одзвањају док у неверици покушавамо да прихватимо чињеницу да је годину која је за нама, у погледу музиколошке заједнице у Србији, а и шире, обележила девастирајућа вест о одласку др Весне Микић (1967–2019), редовног професора на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. Неми и бескрајно захвални што је наше студије учинила временом када смо се лудо и квалитетно забављали учећи од ње о музици, друштву у коме живимо, међуљудским односима и постулатима несебичне и племените жеље за стицањем и разменом знања, опраштамо се од наше драге професорке.

У музикологији се, према сопственим речима, обрела „стицајем срећних околности“ и без претходних очекивања. Пореклом из правничке породице, своју љубав према историји, читању и музици усмерила је, преко основне и средње музичке школе, ка оном студијском програму који јој је нудио могућност да своје склоности сабере и преточи у животни позив. Већ својим дипломским радом *Игор Сиврински: неокласицизам – симулација – комуникација* (1991), рађеним у класи проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, показала је склоност ка новим и неистраженим темама и приступима. Магистарски рад (*Неокласицизам у српској музици шесте и седме деценије*, 1994), а посебно докторска дисертација *Музика у шехнокултури* (2002) – такође рађени под менторством проф. Веселиновић-Хофман – представљају примере изузетно зрелог научног рада и вредне подухвате којима у нашој музикологији вредност не опада.

Њена професионална биографија изузетно је богата и разноврсна. Чињеница коју су до сада истакли сви који су се од Весне Микић опраштали јесте управо она која говори о њеној смелости и спремности да говори, пише и предаје о новим темама, да крчи путеве које је наша савремена музикологија – намерно или случајно – оставила по страни. Од књиге *Музика у шехнокултури*, која је оцењена као прилог „стварању једне нове, оперативне музиколошке мисли о актуелним музичким феноменима“, прилог који „на тај начин стреми ревитализовању музиколошке дисциплине као такве“;² па све до оснивања Центра за популарну музику, Весна Микић је неуморно и посвећено „отварала“ теме и истраживала приступе који су у нашем контексту деловали као несвакидашњи, али су се показали преко потребним. Бавећи се савременом музиком *en général*, у свом научном и педа-

1 Vesna Mikić, „O studiranju muzikologije i profesionalnom radu“, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=uufqyHofkp8>.

2 Ксенија Стевановић, „Весна Микић, *Музика у шехнокултури*“, *Музикологија*, 2006, бр. 6, 415–419, 419.

гошком раду на бриљантан начин је увезивала знања из најразличитијих области – филозофије, политичке теорије, економије, историје, социологије – и креирала тематски актуелне, надасве креативне и атрактивне курсеве и научна штива, којима ће се њени студенти и колеге увек радо, радознано, а са сетом враћати.

Како је то већ истакнуто,³ у свом научном раду Весна Микић је пионирски започела бављење трима важним пољима: тумачењем неокласицизма у домаћим и европским оквирима, проучавањем односа између музике и технологије, те проблематизацијом популарне музике и смелом институционализацијом те области проучавања. Томе у прилог говоре и њене књиге – већ поменута студија *Музика у технокултури* (2004), потом *Лица српске музике: неокласицизам* (2009), те последња у низу, која је остала у припреми и чије коначно објављивање ауторка није дочекала, *Лица српске музике: популарна музика*. Планирала је, поред њих, и издавање књиге *Лица српске музике: Срђан Хофман*. Осим тога, њену библиографију чини готово стотину прилога различитих жанрова – текстова у зборницима и научним часописима високог међународног угледа, приказа, рецензија, лексикографских одредница, текстова за звучна издања. Учествовала је на преко тридесет међународних научних скупова широм света. Исказујући на тај начин своју љубав према језицима, активно се бавила и превођењем стручне литературе.

Важан сегмент њеног рада била је и богата уређивачка делатност, у оквиру које је показала завидну организациону способност и сензибилитет. Пре свега, била је дугогодишња заменица главне и одговорне уреднице једног од водећих домаћих часописа из области музикологије, *New Sound International Journal of Music*, те један од сталних чланова уређивачког тима зборника у издању Катедре за музикологију ФМУ.

Весна Микић је била и редовни члан организационих и програмских одбора бијеналног Међународног научног скупа Катедре. Вршећи функцију шефа Катедре за музикологију (2016–2019), осим новог издања конференције, она је 2018. године иницирала обележавање седамдесетогодишњице постојања Катедре, те издавање зборника *Izazovi savremene muzikologije. Eseji u čast prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman*. За тај изузетни труд, Весни Микић је постхумно, у децембру 2019. године, додељена Велика плакета Универзитета уметности. Годину дана пре тога, у оквиру обележавања осамдесет година Факултета музичке уметности, Весна Микић је организовала изложбу и јавну трибину *Из архиве (1987–2017) међународној научној скупи Катедре за музикологију и Катедре за етномузикологију*. У образложењу предлога да се Весни Микић додели Велика плакета, њене колегице и колеге с Катедре истакле су и високи степен њене освешћености у погледу неопходности да се музиколошка пракса и рад Катедре достојно представе и у различитим медијским форматима. Осим присуства у дневној штампи, на радију и телевизији, Катедра је покренула званичну фејсбук страницу, те интернет страницу посвећену Међународном скупу, са свим издањима произашлим из претходних конференција у дигиталној форми. У све ове, као и у многе друге подух-

3 Biljana Leković, „Steps and Traces of Vesna Mikić (1967–2019)“, *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Theory*, 2019, Vol. 2, Nr. 3, 10–13.

вате, Весна Микић је свесрдно укључивала студенте свих нивоа студија, на тај начин их упућујући у могућности и разноврсност музиколошког посла у савременом добу. Тако је, изнова и изнова, активно учествујући у раду бројних органа и тела ФМУ, показивала приврженост „својој кући“ и несебично се давала зарад колективног добра.

Посебно се, у том смислу, истиче оснивање поменутог Центра за истраживање популарне музике из 2013. године, у којем је Весна Микић окупила значајан број студената докторских студија који су показали интересовање за то изазовно научно поље и охрабрила их у тим тежњама, најпре кроз вишестепени дугогодишњи пројекат „Музичке сцене у Србији“, покренут исте године.

Коначно, не случајно на заласку овог текста, долазим до осврта на централну тачку њеног рада, ону по којој ће најшире остати упамћена. Генерације студентата које су у рукама имале њену књигу *Лица српске музике: неокласицизам*, сетиће се дирљиве посвете с првих страница: „Студентима, са којима сам имала срећу да радим“. Неколико речи које откривају суштину (употребићу ову реч иако је професорка није волела – „Ко од нас па и зна шта је суштину?“, знала је да каже) њеног односа са студентима. Комуницирала је директно и отворено, изазове и закључке постављала смело и провокативно, менторски позив обављала посвећено и инспирисано, а на личном плану увек је настојала да подржи, саветује и мотивише. Стога и не чуди податак да је у својој педагошкој каријери, дугој готово тридесет година, била ментор за бројне дипломске, магистарске и мастер радове, као и докторске дисертације – под њеним менторством одбрањен је двадесетједан дипломски рад, шеснаест мастер радова, три магистарске тезе и пет докторских дисертација, а на завршавање докторских академских студија „у њеној класи“ чекале су званично још четири докторанткиње.⁴

Свој педагошки пут Весна Микић је отпочела 1992. године на Факултету музичке уметности, на чијој је Катедри за музикологију и етномузикологију (касније: Катедри за музикологију) прошла сва наставна звања, од асистента до редовног професора. Осим у матичној институцији и на Интердисциплинарним докторским студијама Универзитета уметности у Београду била је у различитим периодима ангажована као професор и на другим факултетима у Србији (Академија уметности у Новом Саду, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, Академија уметности у Приштини), Републици Српској (Академија уметности Универзитета у Бањалуци, Академија уметности „Слобомир“ Универзитета у Бијељини) и Црној Гори (Музичка академија на Цетињу). Као гостујући предавач боравила је на Високом националном конзерваторијуму за музику и плес у Паризу, у Институту за музикологију Хумболтовог универзитета у Берлину и Одсеку за музикологију Филозофског факултета у Љубљани.

Треба нагласити и да је у своме педагошком раду Весна Микић осмислила и реализовала бројне иновативне курсеве, од којих се могу издвојити: „Теорија популарне уметности и културе“, „Уметност и политика“, „Електроакустичка

4 Уп. Адриана Сабо, „Педагошка делатност Весне Микић“, *New Sound International Journal of Music*, 2020, у штампи.

музика“, „Популарна музика: теорија“, „Популарна музика: жанрови“, „Историја популарне музике“, „Музика и политика“, „Историја и теорија филмске и телевизијске музике“, „Теорија и пракса музикологије у медијима“, „Аспекти музике 20. и 21. века“, „Увод у контекстуалне студије фестивала *Песма Евровизије*“. С колегиницама Бранком Поповић и Светланом Савић осмислила је и нови наставни програм, „Студије (савремених) музичко-медијских култура“, чију реализацију такође није дочекала.

Имала сам ту част да присуствујем њеним последњим предавањима. Било је то у Бањалуци, априла 2019. године, у време одржавања манифестације *Дани Владе С. Милошевића*. Месецима одсутна с професорског подијума, решила је – иако јој је другачије саветовано – да пође у Бањалуку и одржи предавања својим тамошњим студентима. Припремивши се за суморан сценарио – да неће имати снаге да одржи неколико предавања у даху – повела је колегиницу и мене, да „преузмемо штафету“ онда када се она буде уморила. Испоставило се да јој, у том смислу, нисмо биле потребне. Нашавши се пред студентима, са жаром, заразним еланом, убедљивом енергијом, остављајући све присутне без даха, плела је причу о савременој музици, ондашњим и садашњим друштвенополитичким приликама и важним животним лекцијама, разведравајући атмосферу – а то је и иначе радо чинила – шалом и познатим референцама из популарне културе. Сати су пролазили, а она је, чинило се, имала жељу да се предавање никада не заврши.

По свим мерилима, Весна Микић нас је прерано напустила. Остали смо жељни њених савета, њених речи и идеја, њене родитељске бриге и топлог и искреног осмеха. Баш прошле године гледала сам једну нову британску телевизијску серију. Професорка је била страсни обожаватељ тог формата, а знајући за њено неуморно интересовање за савремену технологију и друштво, серија која се баш тиме бави била би јој засигурно веома занимљива. О овој, међутим, нисмо стигле да прозборимо. Из епизоде у епизоду путује се по неколико година у будућност која, иако драматично-песимистична – делује сасвим изгледно. Последња епизода даје наговештај да је људска врста успела да премости пролазност људског тела, а сачува свест, знање и искуство индивидуе; да ли је експеримент био успешан и/или опасан, нисмо дознали, али у пресеку текстова и дешавања у „стварном свету“, не можемо а да с неизмерној тугом не помислимо колико би лепо било имати ту могућност и, бар на час, опет проговорити са професорком.

Бојана Радовановић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког
института САНУ = Musicology : journal of the Insti-
tute of Musicology SASA / главни и одговорни
уредник = editor-in-chief Александар Васић. - 2001,
бр. 1- . - Београд : Музиколошки институт САНУ,
2001- (Београд : Скрипта Интернационал). - 25 cm

Полугодишње. - Текст на срп. и више светских
језика. - Друго издање на другом медијуму:
Музикологија (Online) = ISSN 2406-0976
ISSN 1450-9814 = Музикологија
COBISS.SR-ID 173918727
