

Музичка критика
у Русији и
Источној Европи

Music Criticism
in Russia and
Eastern Europe

Реч уредника
Editor's Note

Тема тридесетог броја часописа „Музикологија“ јесте Музичка критика у Русији и Источној Европи – У знак сећања на Стјуарта Кембела (1949–2018). Тему броја 30 отвара студија Аквиле Стјуарт о критичкој рецепцији дела Алексеја Станчињског, трагично преминулог авангардног руског композитора с почетка XX века. Једна од последица Октобарске револуције била је емиграција великог броја руских уметника на Запад. Светлана Зверева пружа живописну слику „руског Дрездена“ из двадесетих и тридесетих година прошлог века, и то у сфери музичког, црквеног и друштвеног живота. Протагонисти совјетске музикологије XX столећа, Борису Асафјеву, рад је посветио британски музиколог Данијел Елфик. Часопис Музикологија постхумно објављује студију Стјуарта Кембела, у којој су обрађене париске године Сергеја Рахмањинова. Уз тај рад, као омаж др Кембелу, објављујемо његову персоналну библиографију. Тему броја уредила је као гост-уредник др Ивана Медић, виша научна сарадница у Музиколошком институту САНУ, алумна Универзитета у Манчестеру.

The main theme of the thirtieth issue of the journal Musicology is Music Criticism in Russia and Eastern Europe – In memoriam Stuart Campbell (1949–2018). The main theme of No. 30 opens with a study by Akvilè Stuart on the critical reception of the work of Alexei Stanchinsky, a tragically and prematurely lost Russian avant-garde composer from the early twentieth century. One of the consequences of the October Revolution was the emigration of a large number of Russian artists to the West. Svetlana Zvereva provides a vivid picture of "Russian Dresden" from the 1920s and 1930s in the domains of musical, church and social life. British musicologist Daniel Elphick writes about Boris Asafyev, an important protagonist of Soviet musicology of the 20th century. The journal Musicology posthumously publishes one of Stuart Campbell's final papers which covers the Paris years of Sergei Rachmaninoff. Along with this article, as a tribute to Dr Campbell, his personal bibliography is published. This main theme was guest-edited by Dr Ivana Medić, Senior Research Associate at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts and an alumna of the University of Manchester.



ISSN 1450-9814

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

30 1/2021

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

Музичка критика у Русији и Источној Европи
Music Criticism in Russia and Eastern Europe

30 1/2021



Музичка критика у Русији и Источној Европи

У знак сећања на Стјуарта Кембела (1949–2018)

Music Criticism in Russia and Eastern Europe

In memoriam Stuart Campbell (1949–2018)

Гост уредник ИВАНА МЕДИЋ
Guest Editor IVANA MEDIĆ

Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

30 I/2021

МУЗИКОЛОГИЈА
USICOLOGY

Музичка критика у Русији и Источној Европи

У знак сећања на Стјуарта Кембела (1949–2018)

Music Criticism in Russia and Eastern Europe

In memoriam Stuart Campbell (1949–2018)

Гост уредник ИВАНА МЕДИЋ

Guest Editor IVANA MEDIĆ



Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA



Музикологија

Часопис Музиколошког института САНУ

Musicology

Journal of the Institute of Musicology SASA

~

30 (I/2021)

~

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК / EDITOR-IN-CHIEF

Александар Васић / Aleksandar Vasić

РЕДАКЦИЈА / EDITORIAL BOARD

Ивана Весић, 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 (Cambridge), Denis Collins (Queensland), Svanibor
Pettan (Ljubljana), Zdravko Blažeković (New York), Dave Wilson (Wellington), Danijela S. 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: <https://music.sanu.ac.rs/en/instructions-for-authors/>

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: <https://music.sanu.ac.rs/en/instructions-for-authors/>

ISSN 1450-9814

eISSN 2406-0976

UDK 78(05)

БЕОГРАД 2021.

BELGRADE 2021

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

ЛЕКТОР ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК / ENGLISH-LANGUAGE EDITING

Ивана Медић / Ivana Medić

ЛЕКТОРИ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК / SERBIAN-LANGUAGE EDITING

Јелена Јанковић-Бегуш, Александар Васић / Jelena Janković-Beguš, Aleksandar Vasić

КОРЕКТУРА / PROOFREADING

Милош Браловић, Александар Васић / Miloš Bralović, Aleksandar Vasić

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКА ОБРАДА / DESIGN & PREPRESS

Милан Шупут / Milan Šuput

ШТАМПА / PRINTED BY

Скрипта Интернационал, Београд / Scripta Internacional, Belgrade

Часопис је индексан на <http://doiserbia.nb.rs/> и у међународним базама ProQuest и Web of Science. /

The journal is indexed in <http://doiserbia.nb.rs>, and in the international databases ProQuest and Web of Science.

Објављивање часописа финансијски је помогло Министарство просвете, науке и технолошког развоја и Министарство културе и информисања Републике Србије / The publication of this volume was supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development and the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia



САДРЖАЈ / CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИКА / EDITOR'S FOREWORD
9–15

ТЕМА БРОЈА / THE MAIN THEME
МУЗИЧКА КРИТИКА У РУСИЈИ И ИСТОЧНОЈ ЕВРОПИ
/ MUSIC CRITICISM IN RUSSIA AND EASTERN EUROPE

Госић уредник ИВАНА МЕДИЋ / *Guest Editor* IVANA MEDIĆ

Akvilė Stuart

A SICK GENIUS? THE CRITICAL RECEPTION OF ALEXEI STANCHINSKY

Акви́ле Стјуа́рџ

БОЛЕСНИ ГЕНИЈЕ? КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА АЛЕКСЕЈА СТАНЧИЊСКОГ

19–33

Svetlana Georgievna Zvereva

RUSSIAN DRESDEN OF THE 1920S AND 1930S:
PROFILES OF MUSICAL, CHURCH AND SOCIAL LIFE

Светлана Георгиевна Зверева

РУССКИЙ ДРЕЗДЕН 1920-1930-х годов:
КОНТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ, ЦЕРКОВНОЙ И ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

35–56

Daniel Elphick

BORIS ASAFIEV AND SOVIET MUSICAL THOUGHT: REPUTATION AND
INFLUENCE

Данијел Елфик

БОРИС АСАФЈЕВ И СОВЈЕТСКА МИСАО О МУЗИЦИ: УГЛЕД И УТИЦАЈ

57–74

Stuart Campbell
THE RUSSIAN PARIS OF SERGEI RACHMANINOFF
Стюарт Кэмпбелл
РУССКИЙ ПАРИЖ С. В. РАХМАНИНОВА
75–104

VARIA

Ivana Vesić
CONTRIBUTION OF THE YUGOSLAV SOKOL ORGANIZATIONS
TO THE INTERWAR SPHERE OF MUSIC
Ивана Весић
ДОПРИНОС ЈУГОСЛОВЕНСКИХ СОКОЛСКИХ ОРГАНИЗАЦИЈА
СФЕРИ МУЗИКЕ У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ
107–133

Ivan Moody
WAYS OF LIVING ABROAD: THE FOREIGN COMPOSER IN BRITAIN AFTER
WORLD WAR II
Иван Муги
КАКО ЖИВЕТИ У ТУЂИНИ: ИНОСТРАНИ КОМПОЗИТОРИ У БЕЛИКОЈ
БРИТАНИЈИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА
135–147

Jasna Jovičević
GENDER PERSPECTIVES OF INSTRUMENTAL JAZZ PERFORMERS IN
SOUTHEASTERN EUROPE
Јасна Јовићевић
РОДНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ ДЕЗ ИНСТРУМЕНТАЛИСТКИЊА У ЈУГОИСТОЧНОЈ
ЕВРОПИ
149–164

НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА / SCIENTIFIC REVIEWS AND
POLEMICS

Марија Ђурић

*На маргинама музиколошког канона. Композиторска генерација
Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког.*
Уредница Биљана Милановић. БЕОГРАД: МУЗИКОЛОШКО ДРУШТВО
СРБИЈЕ И МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ, 2019.

ISBN 978-86-80639-52-9

167–171

Маја Рагивојевић

ДИМИТРИЈЕ О. ГОЛЕМОВИЋ, ВЛАСИ: ТРАДИЦИОНАЛНА НАРОДНА
МУЗИКА. MUZIKA VLANIOR DJIN LUMJE.
НЕГОТИН: УДРУЖЕЊЕ ЗА ОЧУВАЊЕ ИДЕНТИТЕТА, ЈЕЗИКА, КУЛТУРЕ И
ТРАДИЦИЈЕ ВЛАХА „ГЕРГИНА“, 2019.

ISBN 978-86-80602-08-0

173–175

Лана Раџиќа

*THE TUNES OF DIPLOMATIC NOTES. MUSIC AND DIPLOMACY IN SOUTHEAST
EUROPE (18TH–20TH CENTURY).*
EDITED BY IVANA VESIĆ, VESNA PENO, BOŠTJAN UDOVIČ.
БЕОГРАД AND LJUBLJANA: INSTITUTE OF MUSICOLOGY, SERBIAN
ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS – UNIVERSITY OF LJUBLJANA, FACULTY
OF SOCIAL SCIENCES, 2020.

ISBN 978-86-80639-54-3

177–180

Сања Грујић-Влајнић

ИВАНА МЕДИЋ. ПАРАЛЕЛНЕ ИСТОРИЈЕ: САВРЕМЕНА СРПСКА УМЕТНИЧКА
МУЗИКА У ДИЈАСПОРИ. БЕОГРАД: МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ,
2020.

ISBN 978-86-80639-44-4

181–184

Ivan Moody

NOI ISTORII ALE MUZICILOR ROMÂNEȘTI. 2 VOLS:

I. DE LA VECHI MANUSCRISE LA PRIODA MODERNĂ A MUZICII ROMÂNEȘTI;

II. IDEOLOGI, INSTITUȚII ȘI DIRECȚII COMPOSITICE ÎN MUZICA
ROMÂNEASCĂ DIN SECOLELE XX–XXI. Eds. VALENTINA SANDU-DEDIU
AND NICOLAE GHEORGHÎĂ.

BUCHAREST: EDITURA MUZICALĂ, 2020.

ISBN 978-973-42-1155-5 (VOL. I) AND 978-973-42-1156-2 (VOL. II)
185–187

Зорица Премаїе

ДИСКОГРАФИЈА СРПСКЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ У 2020. ГОДИНИ

189–195

IN MEMORIAM

Милана Сїојадиновић-Милић

ИСИДОРА ЖЕБЕЉАН

(БЕОГРАД, 27. СЕПТЕМБАР 1967 – БЕОГРАД, 29. СЕПТЕМБАР 2020)

199–207

РЕЧ УРЕДНИКА

Током последње деценије XX века српска музикологија је свој дотадашњи репертоар истраживачких тема, управљен, највећим делом, на анализу композиција домаћих и иностраних аутора, почела да отвара и према другим тематским областима. Од тога времена наовамо појавио се значајан број књига и студија из историје литературе о музици XIX и XX века. Часопис *Музикологија* је учествовао у тој промени објављивањем низа радова из историје музичке критике, есејистике, периодике и историографије.

Тема тридесетог броја јесте *Музичка критика у Русији и Источној Европи – У знак сећања на Сџуарта Кембела (1949–2018)*. Тему броја, која је проистекла из једнодневне конференције одржане септембра 2019. на Универзитету у Дараму, Велика Британија, уредила је као гостујућа уредница др Ивана Медић, виша научна сарадница у Музиколошком институту САНУ и алумена Универзитета у Манчестеру. Њено ангажовање од 2012. до данас у својству координаторке Студијске групе за руску и источноевропску музику при Британској асоцијацији за славистичке и источноевропске студије (REEM-BASEES)¹ довело је до плодотворне сарадње између те студијске групе и Музиколошког института САНУ. Међу досадашњим заједничким пројектима треба издвојити организацију две велике међународне конференције у Српској академији наука и уметности – *Изван њоделе на исток и запад: њоново њромишљање њривлачних сила балканске музике* (2013) и *Музичко наслеђе државног социјализма: ѡреисѡиѡивање нараѡива о ѡослераѡној Европи* (2015), као и два броја часописа *Музикологија* чије су теме такође проистекле из једнодневних конференција студијске групе REEM-BASEES: *Музика и имѡерија* (бр. 20, I/2016) и *Музика и криза* (бр. 21, II/2016); обе теме уредила је др Ивана Медић.

Годишња конференција REEM-BASEES била је организована у част др Стјуарта Кембела, еминентног шкотског музиколога, оргуљаша и диригента. Кембел је студирао руски језик и музику на Универзитету у Единбургу и затим одбранио докторат на Универзитету у Глазгову. Поред тога, стекао је дипломе Краљевског оргуљског колеѡа и Краљевског колеѡа за музику. Професор Кембел био је први, а доскора и једини шкотски музиколог који се специјализовао за руску музику. Предавао је историју музике, оргуље и био уметнички директор

1 <http://basees.org/study-group-for-russian-and-eastern-european-music-reem>

Музичке капеле Универзитета у Глазгову од 1975. до 2000. године. Као универзитетски оргуљаш, поред својих редовних задужења, приређивао је и солистичке реситале – на пример, 1986. године је одржао низ концерата на којима је извео комплетна оргуљска дела Јохана Себастијана Баха током 14 недеља. Из његове класе изашао је велики број професионалних оргуљаша.



Стјуарт Кембел (1949–2018)

Године 2000. Стјуарт Кембел се повукао са свог сталног радног места на Универзитету у Глазгову, како би се посветио истраживачком раду. Међутим, наставио је да ради на Универзитету као хонорарни виши научни сарадник за област источноевропских и централноевропских студија у Департману за музику и као наставник разних курсева (посебно оних посвећених руској музици) при Центру за образовање одраслих. Поред тога, био је омиљени диригент Универзитетског хорског друштва и пасионирани промотер православне духовне музике. Са својом супругом, руском музиколошкињом Светланом Зверевом, основао је хор Руска капела у Глазгову, са циљем да руску хорску музику приближи што већем кругу слушалаца. Једно од најуспешнијих издања овог хора био је компакт-диск са снимком *Реквијема за њалу браћу* Александра Кастаљског. Хор је наступао у многим дворанама широм Шкотске и редовно учествовао на службама у Руској православној цркви у Глазгову. Стјуарт Кембел је 2016. године примио признање од руског амбасадора за свој дугогодишњи допринос јачању културних веза између Шкотске и Русије.

Његова обимна библиографија обухвата уређивање и превод свих текстова у двотомној антологији руске музичке критике (*Russians on Russian Mu-*

sic, 1830–1880, Cambridge University Press, 1994; *Russians On Russian Music, 1880–1917*, Cambridge University Press, 2003), као и већи број текстова о руској музици у енциклопедијама *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* и др. Био је члан уређивачког одбора који је припремио за штампу ново, критичко издање целокупних дела Сергеја Рахмањинова. Такође, објавио је први енглески превод критичких написа о музици Петра Иљича Чајковског.

На конференцији организованој Кембелу у част, презентовани су радови везани за истраживачке области које су биле у фокусу његовог интересовања: музичка критика у Русији и Источној Европи, литургијска музика источних православних цркава, руска и источноевропска музичка дијаспора, као и примењена музика. Одабрани радови са ове конференције значајно су проширени, рецензирани, допуњени одговарајућим критичким апаратом и рецензирани, те на крају прихваћени за објављивање у овом и наредном броју часописа *Музиколоџија*.

Тему броја 30 отвара студија музиколошкиње Аквиле Стјуарт о критичкој рецепцији дела Алексеја Станчињског (Алексей Владимирович Станчинский, 1888–1914), трагично преминулог авангардног руског композитора с почетка XX века, чије су иновативне композиције изазивале подељена мишљења међу критичарима, упркос томе што су се слагали у оцени Станчињског као изузетно талентованог композитора. Једна од последица Октобарске револуције била је емиграција великог броја руских уметника на Запад. Светлана Зверева, руска музиколошкиња активна у Великој Британији, пружа живописну слику „руског Дрездена“ из двадесетих и тридесетих година прошлог века, и то у сфери музичког, црквеног и друштвеног живота. Протагонисти совјетске музикологије XX столећа, аутору чувене књиге *Музичка форма као њроцес*, Борису Асафјеву, рад је посветио британски музиколог Данијел Елфик. Часопис *Музиколоџија* постхумно објављује студију Стјуарта Кембела, у којој су обрађене париске године Сергеја Рахмањинова. Уз тај рад, као омаж професору Кембелу, објављујемо његову персоналну библиографију.

Три студије у рубрици „*Varia*“ одсликавају широк дијапазон тема и области које негује часопис *Музиколоџија*. Темељна, пионирска студија Иване Весић обрађује допринос југословенских соколских организација међуратној музичкој култури. Иван Муди испитује положај петорице композитора-емиграната – Франца Рајзенштајна, Мађаша Шајбера, Егона Велеса, Роберта Герхарда и Анђеја Пануфника – у Великој Британији за време и после Другог светског рата, и отвара питање да ли се однос према емигрантима променио. Најзад, студија Јасне Јовићевић окренута је сфери популарних музичких жанрова. Ауторка проблематизује родну перспективу инструменталних извођачица цез музике у југоисточној Европи.

Рубрика „Научна критика и полемика“ садржи шест текстова. Приказане су и оцењене научне монографије и тематски зборници радова међународног значаја, резултати научног рада српских и иностраних музиколога, етномузиколога и стручњака из граничних дисциплина. У тој рубрици доносимо и критички приказ дискографије српске уметничке музике у 2020. години.

Исцрпним, надахнутим некрологом из пера проф. Милане Стојадиновић-Милић, часопис *Музиколоџија* се с великом тугом опрашта од прерано преминуле композиторке Исидоре Жебељан, професорке Факултета музичке уметности у Београду, редовне чланице Српске академије наука и уметности. Њена оригинална, животворна уметност учинила је да српска музика добије место на светској мапи какво није имала.

У име уреднице Теме броја, главног и одговорног уредника, као и чланова редакције часописа *Музиколоџија*, изражавамо захвалност Светлани Зверевеј, која је припремила студију и библиографију Стјуарта Кембела за објављивање, затим свим координаторима Студијске групе REEM-BASEES, а посебно проф. др Патрику Зуку (Patrick Zuk), који је био иницијатор и домаћин конференције организоване на Универзитету у Дараму. Такође, захваљујемо рецензентима на преданом читању радова предатих за објављивање у овом броју часописа *Музиколоџија* и на исцрпним коментарима.

У Београду, 1. јуна 2021. године
Ивана Медић, уредница Теме броја
Александар Васић, главни и одговорни уредник

EDITOR'S FOREWORD

During the last decade of the 20th century, Serbian musicology began to broaden its repertoire of research topics – previously focused, for the most part, on the analysis of works by Serbian and foreign composers – to other thematic areas as well. Ever since, a significant number of books and studies on the history of literature on music of the 19th and 20th centuries have appeared. The journal *Musicology* played an active role in that shift of research focus by publishing a series of papers on the history of music criticism, essays, periodicals and historiography.

The main theme of the thirtieth issue of the journal *Musicology* is *Music Criticism in Russia and Eastern Europe – In memoriam Stuart Campbell (1949–2018)*. This main theme, which originated from a one-day conference held in September 2019 at the University of Durham, United Kingdom, was guest-edited by Dr Ivana Medić, Senior Research Associate at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts and an alumna of the University of Manchester. Her engagement from 2012 until today as a convener of the Study Group for Russian and East European Music with the British Association for Slavic and Eastern European Studies (REEM-BASEES)¹ has led to a fruitful cooperation between this study group and the Institute of Musicology SASA. Previous joint projects include organization of two major international conferences at the Serbian Academy of Sciences and Arts, *Beyond the East-West Divide: Rethinking Balkan Music's Poles of Attraction* (2013) and *Musical Legacies of State Socialism: Revisiting Narratives about Post-World War II Europe* (2015), as well as two issues of the journal *Musicology* whose main themes also originated from the REEM-BASEES study days: *Music and Empire* (No. 20, I/2016) and *Music and Crisis* (No. 21, II/2016); both themes were edited by Ivana Medić.

The 2019 REEM-BASEES conference was organised in honour of Dr Stuart Campbell, an eminent Scottish musicologist, organist and conductor. He studied Russian and Music at the University of Edinburgh and gained his PhD at the University of Glasgow. He held the diplomas of Fellow of the Royal College of Organists and Associate of the Royal College of Music. Professor Campbell was the first, and

1 <http://basees.org/study-group-for-russian-and-eastern-european-music-reem>

until recently the only Scottish musicologist who specialised in Russian music. He worked as Lecturer in Music, University Organist and Director of Chapel Music in the University of Glasgow from 1975 to 2000. As University Organist, aside from his regular duties, he gave solo recitals – one memorable series took place in 1986 when he performed the entire oeuvre of Bach's organ works over a period of 14 weeks. He taught organ to many students who have gone on to become professional organists.



Stuart Campbell (1949–2018)

In 2000 Stuart Campbell retired from his permanent posts at the University of Glasgow to focus on his research interests. His association with the University continued as Honorary Senior Research Fellow in both Central and Eastern European Studies and the Music Department. As Subject Specialist in Music and lecturer in Adult and Continuing Education, he delivered courses on various aspects of Russian music. Furthermore, he was a popular conductor of the University Choral Society and a lifelong passionate promoter of Orthodox sacred music. Stuart Campbell and his wife, the Russian musicologist Svetlana Zvereva, founded the choir *Russkaya Cappella* in Glasgow with the aim of bringing both Russian choral music and their research to the attention of a wider audience. A major success has been their performance and CD recording of Alexander Kastalsky's *Requiem for Fallen Brothers*. The choir has performed in many venues in Scotland and for services of the Russian Orthodox Church in Glasgow. For his contribution to cultural ties between Scotland and Russia, Stuart Campbell received the Russian Ambassador's Letter of Recognition in 2016.

He compiled, translated and annotated two volumes of an anthology of Russian music criticism (*Russians on Russian Music, 1830–1880*, Cambridge University Press, 1994; *Russians On Russian Music, 1880–1917*, Cambridge University Press, 2003) and contributed entries on Russian topics to the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, and on Russian and Scottish topics to *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. He was a member of Editorial Board of the Critical Edition of the Complete Works of Sergei Rachmaninoff. He also published the first English translation of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's critical writings on music.

At the REEM-BASEES study day organized in his honour, scholars from the United Kingdom, Russia, Serbia, Lithuania and Kuwait read papers covering research areas related to Campbell's interest: music criticism in Russia and Eastern Europe, liturgical music of Eastern Orthodox churches, Russian and Eastern European music diaspora, as well as applied music. Selected papers from this conference were significantly expanded, revised, supplemented with appropriate critical apparatus and peer-reviewed, and finally accepted for publication in the present and the next issue of the journal *Musicology*.

The main theme of No. 30 opens with a study by Lithuanian-British musicologist Akvilė Stuart on the critical reception of the work of Alexei Stanchinsky (Алексей Владимирович Станчинский, 1888–1914), a tragically and prematurely lost Russian avant-garde composer from the early twentieth century, whose innovative compositions divided the critics, although they unanimously praised Stanchinsky's talent. One of the consequences of the October Revolution was the emigration of a large number of Russian artists to the West. Svetlana Zvereva, a Russian musicologist active in the United Kingdom, provides a vivid picture of "Russian Dresden" from the 1920s and 1930s in the domains of musical, church and social life. British musicologist Daniel Elphick writes about Boris Asafyev, an important protagonist of Soviet musicology of the 20th century and the author of the famous book *Musical Form as a Process*. The journal *Musicology* posthumously publishes one of Stuart Campbell's final papers which covers the Paris years of Sergei Rachmaninoff. Along with this article, as a tribute to Dr Campbell, his personal bibliography is published.

The three studies in the "Varia" section reflect a wide range of topics and research areas promoted by the journal *Musicology*. Ivana Vesić's thorough, pioneering study deals with the contribution of the Yugoslav Sokol (Falconry) organisations to the interwar music culture. Ivan Moody examines the position of five emigrant composers – Franz Reizenstein, Mátyás Seiber, Egon Wellesz, Roberto Gerhard and Andrzej Panufnik – in Great Britain during and after World War II, and raises the question of whether the attitudes towards emigrants have changed. Finally, Jasna Jovičević's study is focused on the realm of popular music genres. The author problematizes the gender perspective of instrumental jazz performers in Southeast Europe.

The section “Scientific Reviews and Polemics” contains six texts. Scientific monographs and themed collections of articles of international importance, results of scientific work of both Serbian and foreign musicologists, ethnomusicologists and experts from related disciplines are presented and evaluated. This section also contains a critical review of the discography of Serbian art music in 2020.

With great sadness, the editorial board of the journal *Musicology* bids farewell to the prematurely deceased composer Isidora Žebeljan, Professor at the Faculty of Music in Belgrade and Fellow of the Serbian Academy of Sciences and Arts, with an inspired, comprehensive obituary written by a fellow composer, Professor Milana Stojadinović-Milić. Žebeljan’s original, vivid works have secured Serbian music a place on the world map that it previously did not have.

On behalf of the guest editor of the main theme, the Editor-in-chief, as well as members of the editorial board of the journal *Musicology*, we express our gratitude to Svetlana Zvereva for preparing Stuart Campbell’s article and bibliography for publication, and to conveners of the REEM-BASEES Study Group, especially to Prof. Dr Patrick Zuk, who was the initiator and host of the conference organized at the University of Durham. We also thank our peer-reviewers for their thorough reading of the articles submitted to this issue of the journal *Musicology* and for their in-depth comments.

In Belgrade, 1 June 2021
Ivana Medić, Guest Editor,
Aleksandar Vasić, Editor-in-Chief

ТЕМА БРОЈА
THE MAIN THEME
МУЗИЧКА КРИТИКА У РУСИЈИ
И ИСТОЧНОЈ ЕВРОПИ
MUSIC CRITICISM IN RUSSIA
AND EASTERN EUROPE



A SICK GENIUS? THE CRITICAL RECEPTION OF ALEXEI STANCHINSKY*

*Akvilè Stuart*¹

PhD Candidate, Royal Birmingham Conservatoire, Birmingham City University,
United Kingdom

БОЛЕСНИ ГЕНИЈЕ? КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА АЛЕКСЕЈА СТАНЧИЊСКОГ

Акви́ле Сџџуарѝ

Докторандкиња, Краљевски конзерваторијум у Бирмингему, Универзитет у
Бирмингему, Уједињено Краљевство

Received: 1 March 2021
Accepted: 1 May 2021
Original scientific paper

АБСТРАКТ

This article examines the critical reception of the Russian composer Alexei Stanchinsky (1888–1914). It focuses on the critical reviews published in Russian newspapers and musical periodicals during Stanchinsky's lifetime. Its findings are a result of original archival research conducted in Moscow in 2019. This study shows that Stanchinsky's work received a more mixed reception during his lifetime than previously claimed. As such, it provides a more nuanced insight into Stanchinsky's reception, as well as the views and prejudices of early 20th century Russian music critics.

KEYWORDS: Alexei Stanchinsky, criticism, reception, Imperial Russia, mental illness.

* This work was supported by the Arts and Humanities Research Council, UK.

An earlier version of this paper was presented at the British Association of Slavonic and East European Studies (BASEES) – Russian and East European Music (REEM) Study Group Conference 2019 on 12 October 2019 at Durham University, UK.

1 akvile.stuart@mail.bcu.ac.uk

АПСТРАКТ

У овом чланку се испитује критичка рецепција руског композитора Алексеја Владимировича Станчињског (1888–1914). У средишту пажње су критички прикази објављени у руској штампи и музичкој периодици током композиторовог живота. Овде презентирани увиди представљају резултат архивског рада спроведеног у Москви 2019. године. Студија показује да је опус Станчињског током његовог живота доживео рецепцију у већој мери подељену него што се то раније тврдило. У том смислу, овај рад доноси нијансиранији увид у рецепцију Станчињског, као и у погледе и предрасуде руских музичких критичара на почетку XX века.

Кључне речи: Алексеј Станчињски, критика, рецепција, царска Русија, душевна болест.

Russian composer and critic Leonid Sabaneev began his reminiscences about pianist-composer Alexei Stanchinsky (1888–1914) writing: “Nobody now knows almost anything about the composer A. Stanchinsky. And meanwhile there were years when great hopes were pinned on him, even the word ‘genius’ was repeatedly pronounced [...] in his direction” (Sabaneev 2004: 62). While the name Alexei Stanchinsky remains obscure today, even among the most expert audiences, in the 1920s Stanchinsky was said to have been a highly celebrated composer during his lifetime. According to Sabaneev, Stanchinsky’s musical career was “extraordinarily brilliant, and early success and even the beginning of fame were during his lifetime” (Sabaneyeff 1927: 191). Sabaneev’s memoirs paint a vivid image of Stanchinsky’s dazzling career and fame, while at the same time accentuating Stanchinsky’s mental illness. Subsequent musicological literature eagerly picked up Sabaneev’s claims. All succeeding writings on Stanchinsky portray him as a mentally ill composer, while further reporting on the brilliance of his short-lived career. For example, Montagu-Nathan wrote in 1953 that “beneath [Stanchinsky’s] psychological disequilibrium there lay a quite outstanding creative talent” (Montagu-Nathan 1953: 23). Current *Grove Music Online* article about Stanchinsky describes him as an “incurable sufferer of [...] schizophrenia [... who] became the rising star of Moscow musical circles and manuscript copies of his works were circulated by admirers” (Powell and Hepburn 2016). These claims are rooted in truth, but they are also exaggerated and oversimplified.

This article is the first to examine the critical reviews of Stanchinsky’s music published within the composer’s lifetime. It demonstrates that the focus on Stanchinsky’s mental illness, as well as all claims about Stanchinsky’s reportedly successful career stem from the same source. Sabaneev’s portrayal of Stanchinsky as a sick genius has shaped how the composer is perceived to the present day. However, primary sources examined in this article tell a more nuanced story about Stanchinsky’s contemporaneous reception.

At the forefront of this study are the views and opinions of music critics. As such, this work is positioned to reverse the usual historical narrative: instead of examining the views of the creator, it follows the perspectives of the receiver. This approach is consistent with the emerging field of music criticism studies.² The reviews examined in this chapter are subjective, and in some cases, demonstrably biased. They are representative only of the views of the critics who wrote them, and cannot be said to represent the Russian public. Nonetheless, these reviews supply a historical record of contemporaneous events, and give an insight into the musical views and opinions of specific critics. Dingle writes in the introduction to *The Cambridge History of Music Criticism* that “Far from a fatal flaw, its generally unguarded lack of consideration is often the prime value of music criticism” (Dingle 2019: 3). Personal relationships, prejudices and favouritisms are prominent in the reviews of Stanchinsky’s music. According to Emily Frey, music criticism in Imperial Russia is notorious for its “passionate polemics, its philosophical debates and its well-matched rivalries” (Frey 2019: 228). It is these intricacies and biases that make the reviews of Stanchinsky’s music particularly fascinating and noteworthy. Additionally, critical reviews are a fruitful source of information for style analysis. According to LaRue, “some of the best clues to original accomplishments in any period can be found by studying the works or procedures to which critics and theorists object” (LaRue 1970: 200). As such, with enough temporal perspective, all reviews of musical works become valuable historical sources.

ALEXEI STANCHINSKY (1888–1914)

Alexei Stanchinsky was a Russian pianist-composer whose short life has been largely forgotten. Despite only composing for ten years, Stanchinsky left over thirty works for piano, alongside a small number of chamber compositions. While a student at the Moscow Conservatoire, he studied composition with Nikolai Zhiliaev and Sergei Taneev. Stanchinsky suffered from *dementia praecox*, an early term for schizophrenia, and due to his illness was hospitalised for a year in 1910. After his release from the asylum, Stanchinsky resumed composition. His first opus was published in 1913, and by 1914 Stanchinsky had recovered enough to perform publicly again. However, on the night of 22 September 1914 (O.S.), Stanchinsky walked out in protest after an argument with his mother. The next day, local peasants found his dead body on the banks of the local river (Perlova n. d.: 39). Obituaries in the press speculated about a possible suicide.

Stanchinsky’s music was, in many ways, ahead of its time. The rapid evolution of his compositional style in 1904–1914 demonstrates a composer actively in search of his individual voice, and his compositions are an eclectic collection. Stanchinsky’s

2 For a more in-depth discussion on the history of music criticism, see the Introduction to *The Cambridge History of Music Criticism* (Dingle 2019).

early style is rooted in late Romanticism but his final works foreshadow the atonal workings of Schoenberg and the neo-classical leanings of Stravinsky. Stanchinsky's earliest tendencies, which rely on lyrical melodic lines and chordal accompaniments, are soon replaced by largely textural considerations. Stanchinsky's harmonies juxtapose diatonicism and chromaticism. His rhythms are either highly complex or entirely static and by the end of his life, his textures become mostly contrapuntal. He treated the polyphony and strict forms of his compositions with flexibility and composed entire works from a single theme or idea. Stanchinsky reconciled numerous musical influences, including folk idioms and his classical training, to create a style that is unique and unmistakable.³ Today, Stanchinsky remains a name that most people will be unfamiliar with, though a number of CDs of his music have been released over the last 30 years in Russia and abroad.

THE TWELVE SKETCHES

Alexei Stanchinsky first introduced his works to the public in 1913 with the publication of his *Twelve Sketches*. Only nos. 1–4 were published at that time. It is unclear why the set was split for the publication, and it is not certain whether the following two fascicles (nos. 5–8 in 1915; and nos. 9–12 in 1917) were accepted for publication at the same time. The publication was largely made possible by Stanchinsky's unusual personal circumstances. Following the death of his father in 1910, and his hospitalisation in 1910–1911, Stanchinsky's financial situation was desperate and jeopardised his compositional training. Due to lack of funds, Stanchinsky had to relinquish his studies at the Moscow Conservatoire and return to his family's estate in the countryside. This made it possible for Stanchinsky to publish his compositions, as the rules of the Moscow Conservatoire forbade students from doing this (Grechaninov 1952: 31). Stanchinsky's coeval Anatoly Aleksandrov, who remained a student at the Moscow Conservatoire, for example, did not have his compositions published until 1916. Due to Stanchinsky's financial hardship, the decision to publish at this time may have also been financially motivated. While it is unlikely that Stanchinsky profited directly from the sales of his music (in 1913, his *Sketches* were being sold for 25 kopecks a copy), it is probable that he received a fee from the publishing house (S. Prokofiev 1913: 602). It is not known how much Jurgenson publishers would have paid Stanchinsky in 1913, but upon signing a contract with Sergey Prokofiev in 1911, Jurgenson offered him 100 roubles for his first sonata and twelve of the early pieces (Nice 2003: 75).

Stanchinsky's decision to publish the *Twelve Sketches* as his first opus was a bold and daring choice. The miniatures were immediately mocked by critics, who felt that

3 Research on Stanchinsky's compositional style is decidedly limited. The few sources are: Larry Sitsky's *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929* (1994); Jonathan Powell's *After Scriabin: Six Composers and the Development of Russian Music* (1999, unpublished PhD thesis); and Akvilė Šmotavičiūtė's *Alexei Stanchinsky (1888–1914): The Origins of Style* (2018, unpublished MA thesis).

the genre lacked substance. There was some mainstream contemporary precedent for composers to publish a large-scale work as their first opus: Prokofiev's was a piano sonata (1911), while Rachmaninov's was a piano concerto (first version, 1891). On the other hand, not all Russian composers began their careers with a substantial composition: Scriabin's first opus is a four-page waltz (composed in 1886), and Medtner debuted with *Eight Mood Pictures* (1903). Stanchinsky's *Twelve Sketches* were chosen for publication specifically because they were one of his most unique and mature compositions. In the letter of 17 May 1912, Zhiliaev wrote to Stanchinsky that the *Sketches* "seem excellent to me... they are quite unique, serious and significant, complete, in a word, excellent in all respects (form, style, melody, harmony, rhythm. [...] your 'exercises' seem to me to be true works of art – the most unique of all that you have written" (Zhiliaev 1912). By the time the *Sketches* were published under their new title in 1913, Stanchinsky already had three piano sonatas in his portfolio. As such, it is likely that Stanchinsky's decision to debut with the *Sketches* was influenced by Zhiliaev's high opinion of the works.

In response to the publication, reviews by Sergey Prokofiev, N. M. and Leonid Sabaneev were published in Moscow's and St Petersburg's periodicals and music magazines.⁴ Prokofiev did not appreciate the momentary nature of the *Sketches* and mocked the genre in *Muzyka* on 21 September 1913:

A good name, "Sketch"! It will always be able to cover up any shortcomings of the work. For example: the listener finds that the piece is broken, unfinished, – "but this is a sketch," – the author replies. There is no substance in the work, no completeness, – "yes, but it's a sketch" – the author objects again. That is why it's a pity when the author makes his debut with sketches. Looking at them, you don't know if he wrote these sketches as a practice for a more solid opus, or if he always writes this way (S. Prokofiev 1913: 602).

We know from Prokofiev's diaries that his reviews were often motivated by personal and professional rivalry. In 1913, Prokofiev wrote two highly negative reviews about his peers (Stanchinsky and Sabaneev), which were driven by competition and personal dislike. Prokofiev was nearly the same age as Stanchinsky, and Stanchinsky was a potential competitor. In his diary Prokofiev complained: "Myaskovsky informed me that Leonid Sabaneyev had written an article in the Moscow Gazette about modern composers in which he threw in a good few brickbats, among them some in my direction, while praising Stanchinsky (!). Dear Stanchinsky, I imagine he will be greatly gladdened and comforted by this" (S. Prokofiev 2006: 525). However, Prokofiev was not alone in focusing his criticism on the brevity of the genre. It was also criticised by N. M. who wrote in *Russkaia muzykal'naiia gazeta*:

4 The identity of N. M. is unknown, but it is likely this review was written by Nikolai Myaskovsky, who would at times sign his reviews as N. M. and not his usual penname, Misanthrope.

As the name itself shows, Stanchinsky's pieces are a series of sketches (4) that do not pretend to be integral and organic in form. Indeed, we have before us a semblance of pieces of paper from a notebook with hastily written down musical thoughts. Whether it is reasonable to start a musical career with the publication of draft notebooks is another question (N. M. 1914: 46).

We can see that both Prokofiev and N. M., publishing in Moscow (*Muzyka*) and St. Petersburg (*Russkaia muzykal'naia gazeta*) respectively, thought that Stanchinsky's *Sketches* lacked substance. Nonetheless, the critics were cautious about making strong value judgements of Stanchinsky as a composer. They recognised that the *Sketches* were Stanchinsky's first opus and made clear that they held high expectations for his future works. N. M. finished their review with the words: "But let's not be too critical of the budding composer and await his further successes" (Ibid.).

The critics broadly agreed that *Sketches* nos. 1 and 4 were more successful than *Sketches* nos. 2 and 3. N. M. wrote:

Fairness requires it to be noted that two sketches from this series (nos. 1 and 4) are of artistic value, especially the second of them. [...] This last sketch [is] the most complete in mood, which, by the way, sounds great on the piano. [...] the other two pieces (nos. 2 and 3) are of no interest, the first of them leaves an unpleasant impression of something deliberately fictitious (Ibid.).

Similarly, Sabaneev thought that the *Sketches* were:

Subtle in moods, interesting in piano style, [but] not all of equal merit. Elegiac-dramatic *Sketch* no. 4 – better than others and brighter in mood. Completely incomprehensible is the strangely jumpy sketch no. 3, in which, also, there is poor-sounding pianistic writing (Sabaneev 1913: 6).

Prokofiev seconded their thoughts:

Regarding each sketch individually, the first (Moderato) is not bad at all, and pleasant with its indeterminacy. The second (Presto) might interest the pianist with its finger technique, a math lover with its rhythmic fantasies, but it has nothing to interest a music lover. In the third sketch (Vivace), amusing is the author's desire for both hands to play the same thing on both ends of the keyboard; it's a pity that it sounds wretched. The fourth sketch (Lento cantabile) is based on a simple Rubinstein-style theme, but the three-part harmony and the dramatic character save the piece from vulgarity (S. Prokofiev 1913: 603).

Prokofiev highlighted *Sketch* no. 4 as one of the more successful pieces of the set. However, he associated the fourth piece's lyrical theme with "vulgarity" and suggested that its outline was lacking sophistication and taste. His evocation of Rubinstein further suggests that he viewed the melody as simplistic, old-fashioned and saturated

with German influences. Yet Sabaneev and N. M. both appraised the fourth *Sketch* as successful. They considered its conservative style superior to the more unusual nos. 2 and 3, stylistically closer to impressionist and neoclassical tendencies. These insights allow not only an awareness of how Stanchinsky's *Sketches* were received, but also illuminate the individual preferences and biases of the reviewers.

THE CONCERT OF MOSCOW COMPOSERS

A greater number of reviewers responded to Stanchinsky's debut concert at the Moscow Conservatoire's *Malyi Zal* (Small Hall) on 2 March 1914. For the *Concert of Moscow Composers*, five young composers were invited to promote their works. However, on the day, only Stanchinsky, Sabaneev and Yevgeny Gunst performed (G. Prokofiev 1914: 302). The concert marked Stanchinsky's debut as a pianist-composer to Moscow's audiences and critics. During this concert, Stanchinsky performed both his published *Sketches* and some unpublished works, such as: Prelude in C major (two-part canon); Prelude in G major (three-part canon); and Allegro in F major (Martyn 1995: 107).

Stanchinsky's performance sparked a new wave of critical reviews in which he was widely praised as being highly promising. When talking about Stanchinsky's talent, the critics used either one of two Russian terms: *talant* or *darovanie*. While *darovanie* is more accurately translated as a gift (or possibly, endowment), the terms are similar in their meaning. Sabaneev, who rather unusually performed his own works at the concert and reviewed it in his own weekly newspaper column, wrote: "I feel the undoubted talent of this music" (Sabaneev 1914: 5). Grigory Prokofiev commented: "[...] of course, out of the three composers, he [Stanchinsky] is the most gifted. He does not need to stack large piles of sounds, for he has something to say. His *Sketches* are sweet and pleasant; they promise us a lot, and in the *Canons* of the same author, and in F-dur [F major] Allegro, there is a lot that is nice, and there is a need to work and create [more]" (G. Prokofiev 1914: 302). Grigory Prokofiev's comments align with his musical preferences. A pianist, teacher and frequent writer for *Russkaia muzykal'naia gazeta*, he was a supporter of Scriabin's compositional style (Ballard and Bengtson 2017: 306, 368). His lenience towards such music caused him to fall out of favour with the regime in the 1920s, when he was dismissed from his position at the Moscow Conservatoire on ideological grounds (Nelson 2004: 144).

On both occasions – the publication and the concert – the reviewers observed the originality of Stanchinsky's works, but not all critics perceived originality as a positive attribute. Nikolai Kurov wrote in *Ranee Utro* that Stanchinsky "has undoubted originality in creativity, refinement" (Kurov 1914: 6). Sabaneev wrote that "the works of Stanchinsky, performed by himself, are undoubtedly original. [...] I feel the undoubted talent of this music, the bright and undeniable distinctive originality of the sources in his work, in which the trends of modernism are strangely mixed with classical echoes" (Sabaneev 1914: 5). Yet N. M. thought that "the metric tricks are unnatural, artistically unconvincing, and speak only about the author's desire to be original at all costs" (N. M. 1914: 46). The originality of Stanchinsky's

music proved to be divisive. This divergence of opinions was driven by the relentless dispute in Russian music between those who supported new and innovative trends in music, and those who held more conservative views, believing that music should be protected from the “dissolute trends of modern life, musically expressed in the works of Max Reger, Richard Strauss, and Scriabin” (Mitchell 2015: 110).

Stanchinsky’s distinctive style puzzled critics, who were uncertain about how to best describe his compositional style to the public. Some opted for Scriabin’s compositional style as the closest comparison point, whilst others argued that Stanchinsky escaped Scriabinist influences. For example, in *Rul’* on the 5 March 1914, Zhiliaev discussed Stanchinsky’s “bright individuality (originating from Mussorgsky, Debussy and Scriabin)” (Zhiliaev 1914: 8). N. M. further claimed that the fourth of the *Sketches* was written “however, under the undoubted influence of Scriabin” (N. M. 1914: 46). Grigory Prokofiev disagreed. On 16 March 1914 he wrote: “the main thing to take away from the works of the authors included in the programme [Gunst, Sabaneev and Stanchinsky], was the worship of Scriabin and his recognition as the supreme leader. Least of all deserving the title of ‘Scriabinist’ is Mr. Stanchinsky” (G. Prokofiev 1914: 302). These references highlight Scriabin’s prominence and high position in Russia’s musical circles at the time. A comparison to Scriabin provided the critics with a familiar reference point, but it had also become short-hand for describing any modern-sounding music. A comparison to Scriabin is in itself rather uninformative: it could signal a celebration of style, if coming from proponents of musical innovation; but it could also be a blow, coming from those who disapproved of music which was abandoning its historical roots. In both cases, such comparisons can be reductionist. The works which Stanchinsky presented to the public at this time had long abandoned Scriabinesque influences. Grigory Prokofiev’s familiarity with Scriabin’s works (which he reviewed frequently in the press) allowed him the most accurate assessment. Grigory Prokofiev appears to be the only critic who appreciated Stanchinsky’s music on its own merit, without resorting to clichéd analogies.

The reviews all convey a sense of confusion about Stanchinsky. The critics were not quite sure what to make of his music. In 1914, Sabaneev wrote: “Things are sometimes very perfect, sometimes very imperfect [...] But to say that I fully sympathise with this creativity – I would not risk it” (Sabaneev 1914: 5). Sabaneev’s uncertainty about Stanchinsky’s music is unexpected, considering Sabaneev’s reputation as an “ardent follower of contemporary trends” who, due to his scientific training, appreciated the mathematical aspects of music (McAllister and Rayskin 2001). His remark that he “would not risk” sympathising with such creativity can be explained by Sabaneev’s preoccupation with Stanchinsky’s mental illness.⁵ Sabaneev was careful to distance himself from Stanchinsky’s music, as in his view Stanchinsky’s music and illness were inextricably linked. For Sabaneev, all music came from within, as he was convinced that “one must experience [*perezhit’*] the idea that gives life to a creative work” (Sabaneev in Mitchell 2015: 21).

5 Stanchinsky spent a year hospitalised in a mental asylum in 1910, and because of this had to suspend his studies at Moscow Conservatoire. As such, by the time he started publicly performing and publishing his works (1913–1914), his mental illness is likely to have been a known fact.

Sabaneev committed large parts of his reviews to discussing the perceived paradox of Stanchinsky's talent and his mental illness. He thought that Stanchinsky was "exceptionally talented" but emphasised that his music bore "the stamp of diseased sophistication" (Sabaneev 1913: 6). Sabaneev would often turn to pathological vocabulary to describe Stanchinsky's music. Particularly common throughout his reviews are words *bolezni* (disease, illness, sickness) or *boleznennoi* (diseased, painful, morbid, sore). Commenting on Stanchinsky's *Sketches*, he wrote: "in them one can feel some kind of illness [*bolezennost'*] of inspiration and not even refinement [*utonchennost'*] of the [lived] experience, but the purification [*istonchennost'*] of the [lived] experience" (Sabaneev 1914: 5). To an extent, Sabaneev is invoking an approach to music criticism advocated by Stasov in 1844, who thought that "every real work of art [...] bears within itself its *meaning* [...] The duty [of criticism] is to extract from the work of art itself its vital idea, by *which* [...] the whole work exists" (Stasov in Abraham 1968: 10). For Sabaneev, the meaning of Stanchinsky's music was inextricably linked to his mental health: Stanchinsky's music was a manifestation of his illness.

Writing for an anglophone audience in 1927, Sabaneev portrayed Stanchinsky's music in a more positive light but maintained a strong focus on his illness. Sabaneev's five-page article dedicates two of them to discussing Stanchinsky's mental illness and its relation to his music. "His spirit, abnormally delicate, could not withstand the too hard and harsh contacts with life [...] At first his delirious ideas involved only the musical realm, but soon they spread into other spheres as well. He could not withstand the pressure of his own creative forces" (Sabanev 1927: 191). Perhaps involuntarily, Sabaneev reduced Stanchinsky's creative work to a transcription of his experiences, which were both alien and incomprehensible to Sabaneev.⁶ These views eventually became the deciding factor of how Stanchinsky continues to be perceived to this day. This development was influenced by Sabaneev's high professional standing, as well as the fact that his book was published in English and in New York, allowing anglophone critics and musicologists easy access to an authentic, authoritative source.

Stanchinsky's dearest associate, Nikolai Zhiliaev, took it upon himself to defend and protect Stanchinsky in the press. Two days after Sabaneev's 1914 review was printed, Zhiliaev published the most positive account of Stanchinsky's music written within his lifetime. There are no doubts that the review is biased, due to Zhiliaev's and Stanchinsky's close relationship. Indeed, it lays bare Zhiliaev's tender care and concern for Stanchinsky:

As for the youngest of yesterday's composers – Mr. Stanchinsky, who for the first time demonstrated his compositions (and, indeed, [was for the first time] on stage), he draws the most serious attention to himself and makes us expect very, very much

⁶ A decade previously Sabaneev wrote that Stanchinsky's works are "alien to me for the most part. Closer than others, I feel his *Sketches*, in which there are moments of very great beauty, although there are also incomprehensible moods for me" (Sabaneev 1914: 5).

from him; by God's mercy he has undoubtedly been gifted with the most real talent, with a bright unique style (originating from Mussorgsky, Debussy and Scriabin), and, moreover, his talent is very harmonious; all elements [of his music] are in full harmony, not one develops to the detriment of another, and, being united by a rare sense of form, they are at the same time strongly and distinctively developed. Stanchinsky's technique has already reached the virtuosic limits which are necessary to create one's own style, and he already has his own harmonic style, his own unique piano style, not lacking extravagance, and his own melodic contours, in addition to his brilliant control of counterpoint techniques. The appearance of such a composer is a true event (Zhiliaev 1914: 8).

Zhiliaev's review goes to extreme lengths to portray Stanchinsky as one of the most promising young composers in the country. The language Zhiliaev employs affords Stanchinsky almost a messianic role in Russian music ("by God's mercy he has undoubtedly been gifted with the most real talent"). This evocation of God is particularly provocative when coming from Zhiliaev, who was an atheist and often made disparaging remarks about Christianity (Komarov 2008: 128). By eliciting God, Zhiliaev is creating an image of Stanchinsky's talent as supernatural, gifted to him by forces not of this Earth. Like the messiah, Stanchinsky's appearance is significant and not to be missed ("the appearance of such a composer is a true event"). A similar transcendental perception was espoused by Petr Suvchinskii who contended that the appearance of a genius-composer "becomes a 'stop' in historical evolution [...] determined by the intensity of the divine Will that instigated it" (Levidou 2011: 618). Such metaphysical undertones were not uncommon at the time: late Imperial Russians came to frequently interpret the impact of music and composers as "essentially spiritual" (Mitchell 2015: 31). Composers considered to be geniuses were given particular attention in the aftermath of the 1905 revolution, as they were believed to transcend the division between music's aristocratic background and its future connection with the *narod* (for example, many Scriabin's followers considered him to be such a unifying prophet) (ibid.: 45–46).

The reviews tell us little about how Stanchinsky's music was received by the Russian public. Sabaneev wrote that the concert had attracted a "decently-sized" audience, but as one of the performers, he had a vested interest in reporting it positively in the press (Sabaneev 1914: 5). Nikolai Kurov, probably a less biased eye-witness, painted a highly dissatisfied audience: "Can we talk about the success of this nightmare concert? The audience at first listened and was perplexed, then started reading the programme's appendix, and then began to diverge" (Kurov 1914: 6). It is possible that Kurov was exaggerating the dissatisfaction of the audience for a scandalous effect. If reported accurately, such response from the audience intimates that the listeners were confused by this new music. Indeed, reflecting upon Stanchinsky's music many years later, Sabaneev pondered that "among his compositions [...] there was not a single one which could gain popularity with a wide public" (Sabaneyeff 1927: 190). From this, we may derive that Stanchinsky's unconventional rhythms, novel harmonies and brevity of form were too forward-thinking and incomprehensible to the Russian audiences.

These reviews provide only a limited picture of how Stanchinsky's music was received during his lifetime. However, further assumptions about Stanchinsky's renown can be made by supplementing the content of the reviews with information about their publication. Dingle writes that "for at least two centuries, most people have received the majority of their knowledge about practical music-making, performers, current trends, new developments and significant new works not from the long-considered arguments posited in books and scholarly articles, but from the almost instantaneous response of music critics in newspapers, from the columns of *The Times*, rather than *The Musical Times*" (Dingle 2019: 2–3). Similarly, in Russia, we can assume that the general population would have had easier access to Sabaneev's weekly column in the *Moskovskaia gazeta*, than to reviews in *Muzyka* or *Russkaia muzykal'naia gazeta*. Due to the content of reviews published in each publication, it is most likely that Stanchinsky was predominately associated with his mental illness in Moscow, while the reviews published in St. Petersburg were more music oriented. Nonetheless, St. Petersburg reviews were very conflicting in their portrayal of Stanchinsky's style. The specialist nature of the St. Petersburg publications also suggests that the city's wider audiences were unlikely to have formed opinions about Stanchinsky's music; however, the existence of these reviews hints at a significant and wide-spread interest.

"SICK" OR "GENIUS"?

The reviews which Stanchinsky received during his lifetime have been more diverse in their praises and critiques than previously claimed. Such a conclusion could have been anticipated – in any young composer's career, one can expect to find a mixture of positive and negative reviews. Some critics praised Stanchinsky's talent and originality, while others appeared more puzzled by Stanchinsky's daring musical choices. Sabaneev's reviews were fixated on Stanchinsky's illness, shedding light on the stigma surrounding mental health in early twentieth-century Russia. Everything Sabaneev wrote on Stanchinsky fetishized the "sickness" with which he thought Stanchinsky's music was saturated. Emphasising such extramusical qualities based on the lived experiences and philosophies of the composer was characteristic to Sabaneev. When writing about Scriabin's *Prometheus* in 1910, he argued that Scriabin's "transcendence of traditional harmonic relations embodied not just musical but universal human progress" (Sabaneev in Mitchell 2015: 85). For him music represented not only itself (art for art's sake), but was seen to have a deeper, ideological and philosophical meaning. In the case of Stanchinsky, this extramusical quality of his work was perceived to be connected with his schizophrenia, singling out Stanchinsky's compositions as the works of a "sick" composer.

Stanchinsky's case tells an illuminating story of how music is received during a composer's lifetime, and how subsequent perceptions are moulded and created. This article demonstrates that there is a significant difference between posthumous and contemporaneous reception. Public perceptions of Stanchinsky began to be reviewed almost immediately after his death, and Sabaneev's comments made in the 1920s set seeds for future perceptions of the composer. As such, myths surrounding

Stanchinsky's reception were instigated by a single authoritative source. In this aspect, Sabaneev's role in the perception of Stanchinsky can be paralleled with the role Vladimir Stasov played in the perception of Russian composers in the anglophone world, since anglophone critics relied on his accounts to write histories of Russian music. Many early foreign champions of Russian music, such as Camille Bellaigue in France and Rosa Newmarch in England, and their successors by extension, were "indoctrinated" by influential figures like Stasov (Taruskin 2000: xiv).

In many cases, the stories of contemporaneous reception of composers are told by the composers themselves.⁷ Stanchinsky did not live long enough to tell his own story. How would he have portrayed his reception? It is possible that public discussions about Stanchinsky's mental illness would have been detrimental to his confidence. While we do not know how Stanchinsky reacted to each of these reviews (there are no surviving Stanchinsky's diaries for the years 1913–1914), it is likely that any criticisms of him or his music would have been highly distressing for Stanchinsky. His artefacts show that his sensitivity was greater than most people's, and he was tormented by the slightest negativity or criticism. As such, it seems reasonable to speculate that these reviews may have had a detrimental impact on his already fragile mental wellbeing.

Finally, this study raises the issue of how, why and when we apply the label of a "genius" to a composer. Contrary to Sabaneev's claims made in the 1920s, this study could not identify any sources in which the word "genius" was used to describe Stanchinsky within his lifetime. This particular *canard* came to exist after Stanchinsky's death and was enthusiastically picked up and carried by future musicologists (See Montagu-Nathan 1953). Does categorising a composer as a "genius" require temporal separation? There is little possibility of contextualising this issue, as music criticism studies is still a relatively unexplored field. For the same reason, it is unfeasible to make comparisons between the reception of Stanchinsky and his contemporaries. Further studies are needed to determine whether the case of Stanchinsky was common or exceptional.

LIST OF REFERENCES

- Abraham, Gerald (1968) "Introduction: V. V. Stasov: Man and Critic". In Gerald Abraham (ed.) and Florence Jonas (trans.) *Vladimir Vasilevich Stasov: Selected Essays on Music*, London: Barrie & Rockliff, 1–12.
- Ballard, Lincoln and Bengtson, Matthew (2017) *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, London: Rowman & Littlefield.

7 Notable examples, in very different ways, include but are not limited to Stravinsky, Messiaen, Berlioz, Schoenberg, Boulez and Cage, all of whom had a profound effect on how their music and reception was viewed through their own writings and interviews.

- Dingle, Christopher (ed.) (2019) *The Cambridge History of Music Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Frey, Emily (2019) "Music Criticism in Imperial Russia". In Christopher Dingle (ed.) *The Cambridge History of Music Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 208–228.
- Grechaninov, Aleksandr Tikhonovich (1952) *My Life*, Nicolas Slonimsky (ed.), New York: Coleman-Ross.
- Komarov, Aleksandr (2008) "Pis'ma N. S. Zhiliaeva k L. V. Perlovoi: Publikatsiia i Kommentarii A. Komarova". In I. A. Barsova (ed.) *Nikolai Sergeevich Zhiliaev: Trudy, Dni i Gibel'*, Moskva: Muzyka, 113–138. / Комаров, Александр (2008) "Письма Н. С. Жилиева к Л. В. Перловой: Публикация и комментарии А. Комарова". В И. А. Барсова (ред.) *Николай Сергеевич Жилиев: Труды, Дни и Гибель*, Москва: Музыка, 113–138.
- Kurov, Nikolai (1914) "Kontsert Piati Kompozitorov", *Ranee Utro*, 4 March 1914. / Куров, Николай (1914) "Концерт пяти композиторов", *Ранее Утро*, 4 марта 1914 г.
- La Rue, Jan (1970) *Guidelines for Style Analysis*, New York: W. W. Norton & Company.
- Levidou, Katerina (2011) "The Artist-Genius in Petr Suvchinskii's Eurasianist Philosophy of History: The Case of Igor' Stravinskii", *The Slavonic and East European Review* 89 (4): 601–629.
- M., N. (1914) "A. Stanchinsky. Op. 1. Esquisses Pour Piano. Izd. P. Iurgensona", *Russkaia Muzykal'naiia Gazeta*, 9 February 1914. / М., Н. (1914) "А. Станчинский. Оп. 1. Esquisses Pour Piano. Изд. Н. Юргенсона", *Русская Музыкальная Газета*, 9 февраля 1914.
- Martyn, Barrie (1995) *Nicolas Medtner: His Life and Music*, Aldershot: Scolar Press.
- McAllister, Rita, and Iosif Rayskin (2001) "Sabaneyev, Leonid Leonidovich", *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24224> [accessed on 30. 9. 2020.]
- Medtner, Nikolai (1973) *N. K. Medtner: Pis'ma*, Z. A. Apetian (ed.), Moskva: Sovetskii Kompozitor. / Метнер, Николай (1973) *Н. К. Метнер: Письма*, З. А. Апетян (ред.), Москва: Советский Композитор.
- Mitchell, Rebecca (2015) *Nietzsche's Orphans: Music, Metaphysics, and the Twilight of the Russian Empire*, New Haven & London: Yale University Press.
- Montagu-Nathan, M. (1953) "Was He a Genius?", *Tempo* 28: 23–25. <https://doi.org/10.1017/S0040298200051147> [accessed 12. 2. 2021.]
- Nelson, Amy (2004) *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Nice, David (2003) *Prokofiev: From Russia to the West 1891–1935*, London: Yale University Press.
- Perlova, L. V. (n. d.) *Vospominaniia o Stanchinskom A. V.*, Moskva: Rossiiskii Natsional'nyi muzei muzyki, F. 239, No. 120. / Перлова, Л. В. (б. д.) *Воспоминания о Станчинском А. В.*, Москва: Российский Национальный Музей Музыка, Ф. 239, Но. 120.

- Powell, Jonathan (1999) *After Scriabin: Six Composers and the Development of Russian Music*, unpublished PhD thesis, University of Cambridge.
- Powell, Jonathan, and Christopher Hepburn (2016) "Stanchinsky, Aleksey Vladimirovich", *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26540> [accessed 07. 09. 2020]
- Prokofiev, Sergei (1913) "A. Stantchinsky. Esquisses Pour Piano, Op. 1. Izd. P. Iurgensona. Tsena po 25 k.", *Muzyka*, 21 September 1913. / Прокофьев, Сергей (1913) "А. Станчинский. Esquisses pour piano. Op. 1. Изд. Н. Юргенсона. Цена по 25 к.", *Музыка*, 21 сентября 1913.
- Prokofiev, Grigory (1914) "Kontserty v Moskve", *Russkaia Muzykal'naia Gazeta*, 16 March 1914. / Прокофьев, Григорий (1914) "Концерты в Москве", *Русская Музыкальная Газета*, 16 марта 1914.
- Prokofiev, Sergey (2006) *Sergey Prokofiev: Diaries 1907–1914*, Anthony Phillips (ed.), London: Faber and Faber.
- Sabaneev, Leonid (1913) "V Stane Molodykh", *Moskovskaia Gazeta*, 30 September 1913. / Сабанеев, Леонид (1913) "В стане молодых", *Московская Газета*, 30 сентября 1913.
- Sabaneev, Leonid (1914) "Molodye Kompozitory", *Moskovskaia Gazeta*, 3 March 1914. / Сабанеев, Леонид (1914) "Молодые композиторы", *Московская Газета*, 3 марта 1914.
- Sabaneev, Leonid (2004) *Vospominaniia o Rossii*, Moskva: Klassika-XXI. / Сабанеев, Леонид (2004) *Воспоминания о России*, Москва: Классика-XXI.
- Sabaneyeff, Leonid Leonidovich (1927) *Modern Russian Composers*, Yehudah Yofe (ed.), New York: International Publishers.
- Sitsky, Larry (1994) *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*, Westport, Conn: Greenwood Press.
- Šmotavičiūtė, Akvilė (2018) *Alexei Stanchinsky (1888–1914): The Origins of Style*, unpublished MA thesis, Royal Birmingham Conservatoire.
- Taruskin, Richard (1997) *Defining Russia Musically*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Zhiliaev, Nikolai (1912) *Pis'ma k Stanchinskomu A. V.*, 17 May 1912, Moskva: Rossiiskii Natsional'nyi muzei muzyki, F. 239, No. 220. / Жилиаев, Николай (1912) *Письма к Станчинскому А. В.*, 17 мая 1912, Москва: Российский Национальный Музей Музыки, Ф. 239, Но. 220.
- Zhiliaev, Nikolai (1914) "Kontsert Moskovskikh Kompozitorov", *Rul'*, 3 March 1914. / Жилиаев, Николай (1914) "Концерт московских композиторов", *Руль*, 3 марта 1914.

АКВИЛЕ СТУАРТ

БОЛЕСНИ ГЕНИЈЕ?

КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА АЛЕКСЕЈА СТАНЧИЊСКОГ

(РЕЗИМЕ)

У овом чланку се испитује критичка рецепција руског композитора Алексеја Владимировича Станчињског (1888–1914). У средишту пажње су критички прикази објављени у руској штампи и музичкој периодици током његовог живота. Преиспитује се доминантно виђење у музикологији XX и XXI века, према којем је музика Станчињског, штампана и извођена 1913–1914, била примана искључиво позитивно. Кроз подробну анализу примарних извора, овде је понуђен нијансиранији увид у каријеру Станчињског, као и портрет композитора чија је музика често производила поделе међу критичарима. Музика Станчињског оцењивана је различито: често је била довођена у везу с композиторовом душевном болешћу и стога описивана као „болесна“. Одиста, реч „геније“, редовно присутна у савременим описима Станчињског, не кореспондира с критикама објављеним током композиторовог живота.

Заједно с првим прецизним проучавањем критичке рецепције Станчињског, у овом чланку је отворено питање: како се у историји формира перцепција композитора? Указује се на постојање значајне разлике између постхумне рецепције Станчињског и оне код његових савременика. Не дуго после његове смрти, започела је ревизија критичког суда о Станчињском, па су се тако отвориле могућности за креирање митова. Један ауторитативни извор из двадесетих година XX века одговоран је за подстицање погрешне перцепције рецепције Станчињског, која се одржала до данашњег времена.

Ова студија по интенцији представља искорак у новом пољу студија музичке критике, с мњењима музичких критичара у првом плану. Наиме, студија је обрнула уобичајени историјски наратив: наместо испитивања погледа самог ствараоца, она прати перспективу примаоца, упућујући на разноврсније и нијансираније погледе на руску музичку критику с почетка XX века.

Кључне речи: Алексеј Станчињски, критика, рецепција, царска Русија, душевна болест.



DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2130035Z>
UDC 78.091(430)"1920/1939"
314.151.3-054.72(=161.1)(430)"1920/1939"

RUSSIAN DRESDEN OF THE 1920S AND 1930S:
PROFILES OF MUSICAL, CHURCH AND SOCIAL LIFE

*Svetlana Georgievna Zvereva*¹

The State Institute for Art Studies, senior research fellow, Moscow, Russia
Royal Conservatoire of Scotland, part time lecturer, United Kingdom, Glasgow

РУССКИЙ ДРЕЗДЕН 1920-1930-х ГОДОВ:
КОНТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ, ЦЕРКОВНОЙ И ОБЩЕСТВЕННОЙ
ЖИЗНИ

Светлана Георгиевна Зверева

Государственный институт искусствознания, старший научный сотрудник,
Москва, Россия
Королевская консерватория Шотландии, доцент по совместительству,
Великобритания, Глазго

Received: 1 March 2021

Accepted: 1 May 2021

Original scientific paper

ABSTRACT

This article addresses the theme of Russian music in the German city of Dresden as it initially related to the virtuosi who had arrived from Russia. After the Revolution of 1917, the roles of Russian émigrés, such as Issay Dobrowen, Sergei Rachmaninov, Sergei Jaroff with his Don Cossack Choir, Maria Chebotaryova-Vyrubova and others, grew in significance. On the strength of Russian émigré newspapers, archival documents, reference and research literature, individual events involving Russian music in this city during the inter-war years have been re-created and placed in a broad socio-cultural context.

KEYWORDS: Dresden, Russian diaspora, Russian music, S. V. Rachmaninov, S. A. Jaroff, Don Cossack Choir.

1 sgzvereva@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается тема русской музыки в немецком городе Дрездене, первоначально связанная с приезжавшими из России виртуозами. После революции 1917 года значительную роль стали играть выступавшие в Дрездене эмигранты. В их числе Сергей Рахманинов, Исай Добровейн, Сергей Жаров и его Хор донских казаков, Мария Чеботари-Вырубова и другие. На основе российских эмигрантских газет, архивных документов, справочной и исследовательской литературы отдельные мероприятия с участием русских музыкантов в этом городе в межвоенные годы воссозданы и помещены в широкий социокультурный контекст.

Ключевые слова: Дрезден, Русское зарубежье, русская музыка, С. В. Рахманинов, С. А. Жаров, Хор донских казаков.

Русская художественная жизнь в межвоенной Германии в последние десятилетия привлекает большое внимание исследователей. И это не случайно, поскольку именно Германия после окончания Первой мировой войны широко распахнула двери для приезжих из России.² Во второй половине 1920-х годов, когда большая часть русской колонии переместилась во Францию, Германия продолжала играть значительную роль в истории русской диаспоры. В центре внимания исследователей, как правило, оказывается Берлин, в то время как события в других немецких городах остаются в тени. В настоящей публикации мы хотели бы обратить внимание на русскую общественную и музыкальную жизнь саксонского города Дрездена, который благодаря своим художественным достопримечательностям был традиционным местом посещения русских художников, литераторов, музыкантов.

* * *

Историю русского музыкального присутствия в саксонской столице, по всей видимости, надлежит вести от 1844 года, когда в Королевском театре Дрездена была впервые поставлена опера русского композитора А. Ф. Львова “Бьянка и Гуальтьеро”, ставшая громким событием (Lashchenko 2017: 94–104). Наряду с выдающимся скрипачом-виртуозом Львовым³, который являлся членом музыкальных организаций ряда европейских стран, беспрецедентно широкую концертную деятельность за рубежами России вел пианист, дирижер и

2 Приведем статистику русского присутствия в наиболее гостеприимных по отношению к беженцам из России странах в 1924 году: Германия (около 500 000 человек), Франция (около 400 000), Румыния (около 80 000), Польша (около 70 000), Китай (около 60 000), Королевство Сербов, Хорватов и Словенцев (около 45 000), Болгария (около 33 000) (Vocharova 2014: 45–46).

3 А. Ф. Львов был русским аристократом, состоявшим на придворной службе. В 1836–1861 годах он возглавлял Придворную певческую капеллу.

композитор А. Г. Рубинштейн. Вплоть до 1890-х годов он был самым известным русским музыкантом за пределами России (Campbell 2009: 160). Особенно тесной, в силу биографических обстоятельств, была связь Рубинштейна с Германией.⁴ Только в Дрездене начиная с 1863 года ставились такие его оперы, как “Фераморс”, “Маккавей” и “Демон”. Последняя опера неоднократно возобновлялась в дрезденской Земпер-Опере с 1895 по 1907 год (Хронограф 2011: 537, 613). Лишь в конце XIX столетия, когда Запад открыл музыку Чайковского, увлечение Рубинштейном начало затухать. Впервые поставленный 28 января 1908 года в Дрездене “Евгений Онегин” стал первой русской оперой, потеснившей “Демона” (Levashev 2011: 627). На рубеже веков дрезденское общество познакомилось с музыкой А. П. Бородина, А. К. Глазунова, А. С. Аренского, С. И. Танеева, а затем открыло музыку новых русских авторов – А. Н. Скрябина, В. И. Ребикова, Н. К. Метнера, С. В. Рахманинова.

Привнесение “русской темы” в немецкую музыкальную жизнь было связано с деятельностью в Дрездене австрийского дирижера Э. Г. фон Шуха, проработавшего в придворной опере с перерывами с 1873 по 1913 год. Благодаря ему в Дрездене состоялся ряд премьер опер Рихарда Штрауса. Имя Шуха-дирижера было хорошо известно и в России (Findeizen 1899: 126). За свою деятельность он был удостоен в 1900 году российского ордена святой Анны 2-й степени. За границей же Шух приобрел славу одного из наиболее ревностных пропагандистов русской музыки.

Исполнителями русской музыки в Дрездене выступали и русские музыканты. Так, в симфонических концертах 2 декабря 1910 года и 15 марта 1912 года под управлением дирижера Г. Л. Кучбаха С. В. Рахманинов исполнил свои 3-й и 2-й концерты (Levashev 2011: 655, 646). 17 февраля 1911 года в Дрездене впервые дал концерт из собственных сочинений А. Н. Скрябин (Там же 2011: 647).

В судьбе Рахманинова Дрезден занял особое место. Приехав в этот город 1 октября 1906 года, композитор с семьей жил там с перерывами вплоть до весны 1909 года. Пребывание в Дрездене отмечено появлением таких произведений, как 15 романсов ор. 26 (1906), Вторая симфония ор. 27 (1907); Первая соната для фортепиано ор. 28. (1907–1908), симфоническая поэма “Остров мертвых” ор. 29 (1909). Там же композитор начал сочинять оперу “Монна Ванна”. Некоторые произведения дрезденского периода несли на себе немецкий образный след. Так, соната была навеяна “Фаустом” Гёте, а “Остров мертвых” – одноименной картиной австрийского художника А. Бёклина, представителя дюссельдорфской художественной школы. Это сочинение автор посвятил своему новому другу – жившему в то время с семьей в Дрездене русскому дворянину немецкого происхождения Н. Г. фон Струве. Общение со Струве и с дирижером С. А. Кусевицким вылилось в основание Российского музыкального издательства (РМИ), которое было официально зарегистрировано 25 марта 1909 года в Берлине.

4 Мать А. Г. Рубинштейна была родом из прусской Силезии, немецкий язык был для композитора вторым родным языком.

Благодаря Струве, в кругу знакомых Рахманинова зимой 1906 года появился живший близ Дрездена немецкий художник Роберт Штерль – автор портрета Рахманинова 1909 года. Им же была сделана зарисовка “Фортепианный концерт Рахманинова” и портрет Рахманинова с женой (Kardinar 1979: 103–104). В 1908 году Штерль по приглашению Струве первый раз посетил Россию, повторив путешествия в 1910, 1912 и 1914 годах уже по приглашению С. А. Кусевицкого.

В 1914 году, в ночь с 5 на 6 апреля, Штерль вместе с Рахманиновым, С. А. Сатиной, Ф. И. Гришиным и Н. Г. Струве посетили пасхальное богослужение в московском Кремле. Празднование произвело на немецкого художника неизгладимое впечатление и он запечатлел его в акварели “Иллюминация Кремля в пасхальную ночь”. Художник подарил ее Рахманинову [Там же: 105]. Надолго запомнил это событие и композитор, который не только участвовал в крестном ходе, но и пел басом вместе с певцами знаменитого Синодального хора. Оказавшись в эмиграции, он расскажет об этом в своих воспоминаниях (Zvereva 2014: 38–39).

* * *

Духовным центром русской дрезденской колонии являлась православная церковь, которая до постройки и освящения в 1974 году храма во имя св. Симеона Дивногорца располагалась в наемных помещениях. Супруга Ф. М. Достоевского, находившаяся в Дрездене вместе с мужем, 30 апреля (12 мая) 1867 года записала в дневнике:

“Я уже пришла к концу обедни, когда пели ‘Отче Наш’. Церковь довольно большая для домашней. Образ Богоматери на правой стороне иконостаса взята с Мадонны Рафаэля (что Федя очень не одобряет). Пели они каким-то очень странным и неслыханным мною напевом, как поют романсы” (Dostoevskaja 1993).

Хор, который слышала Анна Григорьевна, состоял из немцев. Известно, что в 1892 году в церковь были приглашены четыре певца Земпер-Оперы, которых русскому церковному пению обучал В. В. Зайцев (Grossman 2013: 171). В 1906 году это был небольшой ансамбль из семи мужчин и женщин (Mal'tsev 1906: 114). По всей видимости, до переезда в Париж в 1911 году певчими в этом храме управлял музыкально одаренный псаломщик М. М. Фирсов, который прежде руководил хором русской церкви в Веймаре (Nivière 2007: 520).

Штат служащих в Свято-Симеоновском храме состоял из одного священника и двух псаломщиков. Отметим имя настоятеля храма отца Александра Розанова, возглавлявшего общину с 1869 по 1883 год, в многодетной семье которого в 1876 году родилась дочь Александра, получившая затем образование в Петербургской консерватории как пианистка.⁵

5 А. А. Розанова-Нечаева преподавала в Петербургской (Ленинградской) консерватории с

Посещали эту церковь также Рахманинов и Струве. Благодаря их пожертвованию в храме появилось газовое отопление (Bychkova, Dempke 2011: 219).

В годы Первой мировой войны церковь была закрыта, а ее восемь колоколов сняты и переплавлены для военных нужд. Были закрыты и русские организации Дрездена, включая основанную в 1908 году крупнейшую в Европе русскую библиотеку имени А. И. Чупрова. Более того, с 1 декабря 1914 года гражданам “вражеских стран” было велено покинуть Дрезден и его пригороды (Kratz 2020a: 47).

* * *

Русская жизнь в городе возобновилась лишь в 1919 году. К середине 1920-х годов в Дрездене действовала Русская библиотека имени А. И. Чупрова, Русское собрание, Русско-немецкий клуб, Русское общество Красного Креста, Содружество сестер попечительства о бедных и Союз русских студентов в Саксонии. Возобновились и службы в русской церкви, где появился новый настоятель – Николай Можаровский, служивший ранее главным священником штаба Добровольческой армии на Западном фронте. Глава русских православных приходов Московской Патриархии в Западной Европе митрополит Евлогий (Георгиевский) знал отца Николая еще со времен его службы в Холмской епархии и писал о нем:

“добрый, честный пастырь, тип сельского батюшки. Недостаток общей культуры сказывался в общении с прихожанами, по преимуществу интеллигенцией, но все же со своей задачей справлялся он очень хорошо” (Evlogii 1994: 385).

Помощником батюшки был его сын Николай, ставший в Дрездене псаломщиком. Он также был участником Белого движения и в чине поручика служил в броневом дивизионе.

Приход церкви был маленьким и состоял из двухсот прихожан; примерно столько же лиц православного вероисповедания не состояло в приходе. Как и другие заграничные русские церкви, после революции церковь в Дрездене лишилась финансирования из России. 9 марта 1923 года в русскоязычной берлинской газете “Руль” появилась статья, из которой следовало, что доходы храма были недостаточными для его содержания, в том числе хора, поэтому было решено установить с прихожан небольшой ежемесячный сбор в пользу храма. Всем им были направлены письма с просьбой о помощи (Anon. 1923; 4).

Вероятно, такие письма получили и приехавшие в Германию в 1921 году родственники С. В. Рахманинова и его супруги Натальи Александровны, которым композитор помог выехать из России. В Дрездене оказались мать Н.

1899 по 1929 год (с 1923 – профессор). В числе ее учеников был Д. Д. Шостакович. Умерла в 1942 году в Ленинграде во время блокады.

А. Рахманиновой Варвара Аркадьевна (она же – родная тетя С. В. Рахманинова) и Александр Александрович Сатины, их дочь Софья и сын Владимир с семьей (женой Тамарой и детьми Александром, Марией, Софией и Георгием). В Дрездене к ним присоединился и другой родственник – полковник лейб-гвардии Уланского полка, участник Белого движения Николай Дмитриевич Скалон. (Он был двоюродным братом Н. А. Рахманиновой; мать Н. Д. Скалона и отец Н. А. Рахманиновой были родными братом и сестрой.) Семьи Сатиных и Скалонов имели немецкие корни, восходящие в старинному баронскому роду фон Крюденеров. Родственники Рахманинова хорошо знали Дрезден и посещали его в конце 1907 – начале 1908 годов когда там жила семья композитора.

В конце мая 1922 года навестить родственников в Дрезден прибыли и Рахманиновы (Satina 1974: 65). Разумеется, в Дрездене у них были старые знакомые, в том числе художник Штерль. По случаю приезда композитора он подарил ему картину с видом московского Кремля, а после встречи – еще одну, с русским пейзажем (Aretian 1980: 231).

Пребывание в Дрездене для Рахманинова было наполнено заботой о соотечественниках. В 1922 году он помогал голодавшей интеллигенции в России; благодаря Рахманинову продовольственные посылки получили сотни жителей Москвы, Петрограда, Киева, Казани, Нижнего Новгорода, Одессы, Саратова, Тамбова и других городов. Со временем имя Рахманинова как благотворителя приобрело самую широкую известность в России и за ее пределами.

Приезд Рахманинова в Дрезден дал повод протоиерею Николаю Можаровскому обратиться с просьбой о помощи церкви. Свой первый денежный вклад в этот храм в размере 100 долларов Рахманинов сделал в 1924 году (Mozharovskiy 1924), а с июля 1927 года посылал туда ежемесячные пожертвования. 29 июля того же года протоиерей Можаровский выразил Рахманинову благодарность за его дар, который помог церкви в трудные годы. Батюшка также оповестил композитора, что будет молиться о нем и его семье за каждой литургией (Mozharovskiy 1927). 8 сентября 1927 года Рахманинову выразил благодарность и глава православных русских церквей в Западной Европе митрополит Евлогий (Evlogii 1927).

Добавим, что старостой церковной общины до свой смерти в 1933 году был князь А. Д. Оболенский – в прошлом крупный общественный деятель, сенатор, член Государственного Совета, который с 1909 года являлся также вице-председателем главной дирекции Императорского Российского музыкального общества. В то время одним из корреспондентов Оболенского был и С. В. Рахманинов, который в 1909 году был избран на должность главного музыкального инспектора ИРМО. Обер-прокурор Российского Св. Синода (1905–1906 гг.), князь Оболенский был человеком в высшей степени осведомленным и в вопросах церковной жизни. В Дрездене он стал ключевой фигурой русской культурной, церковной и общественной жизни. Не менее значительную роль, как увидим, играл и профессор Ф. А. Степун – друг князя Оболенского и его земляк по Калужской губернии.

* * *

Русская колония в Дрездене в 1922 году состояла из нескольких тысяч человек. Как писал один из ее членов,

“Чтобы слышать русских, живо обменивающихся мнениями о новейших вестях из России, надо пойти в ‘королевскую’ оперу или центральное кафе Румпельмейера. А между тем, русская эмигрантская колония в Дрездене немалая. <...> Наша русская эмигрантская колония рекрутируется, главным образом, из случайно сюда попавших и здесь застрявших русских, или таких русских, которые имели здесь уже родных и знакомых и которые, спасаясь из России и цепляясь, подобно утопающим, за последнюю соломинку, спешили в Дрезден в надежде, что родные и знакомые не оставят их в беде. <...> Тихо и скучно в дрезденской русской колонии. К нам сюда не приезжают ни русские труппы на гастроли, ни модные в Берлине русские кабаре. Нет у нас ни русских ресторанов, ни русских кондитерских. Русская публика как бы отчуждена друг от друга” (А. К-в. 1922).

Некогда населенная западнославянскими этносами, Саксония сохраняла черты славянского колорита. Это подчеркивал высланный из России в 1922 году философ и писатель Ф. А. Степун, получивший в 1926 году место профессора социологии в Дрезденской высшей технической школе. Как пишет исследователь его биографии Р. Е. Гергилов,

“Вплоть до начала 30-х годов во всех источниках упоминалось славянское происхождение Дрездена и лишь с приходом к власти Гитлера предыстория города была ‘национализирована’” (Gergilov 2009: 154).

Славянская “географическая топология” Саксонии, где названия некоторых деревень указывали на древние славянские поселения, помогала Степуну переубеждать некоторых его корреспондентов, продолжавших считать Германию врагом России и рассадником большевизма.

Тихая жизнь Дрездена, являвшегося сокровищницей искусств, оказалась притягательной для русских музыкантов. Так, в 1922 году туда приезжал друг Рахманинова композитор Н. К. Метнер с супругой. В 1923 году, вновь вернувшись в Дрезден, Метнер застал там другого композитора, В. В. Щербачева, который находился в Дрездене в “творческой командировке”. Встреча двух музыкантов произошла в церкви на богослужении.

Оба они обратили внимание на пение церковного хора. 6 января 1923 года, в канун Рождества Христова, Щербачев писал жене в Петроград:

“Церковь здесь очень славная, служат то по-русски, то по-гречески (русских здесь, слава Богу, мало), хор сегодня пел по-русски, но так как певчие – наемные немцы и русского языка совершенно не знают, все тексты у них выписаны

немецкими буквами, то моментами получается qui pro quo⁶ (Kriukova 1985: С. 113).

А вот впечатление Н. К. Метнера, поздравлявшего брата с Пасхой:

“В субботу под Пасху (русскую, 7 числа) мы ездили к заутрене в дрезденскую православную церковь. Вместо колоколов били в рельсы. Пели чистокровные саксонцы под управлением саксонского регента. Можешь себе представить, как звучали церковнославянские слова! Перед крестным ходом (вокруг церкви) шел настоящий саксонский городской – впечатление крайне диковинное...” (Apetian 1973. С. 249).

По-видимому, вскоре немцев в церковном хоре сменили русские эмигранты. Вряд ли на венчании дочери Рахманинова Ирины с Петром Волконским 24 сентября 1924 года на клиросе пел хор, состоящий их саксонцев. Возможно, что певчими на клиросе управлял Шульгин, под руководством которого любительский русский хор пел песни и церковные песнопения на Дне русской культуры в Дрездене в 1925 году (Mul'man 1925a: 4).

Постепенно возвращалась в Дрезден и светская русская музыка. В 1921 году там дважды выступал тенор А. Д. Александрович (Anon. 1921a, 1921b); в 1922 году – певица П. Доберт и пианист А. И. Зилоти (Anon. 1922a, 1922b). Однако настоящие праздники русской музыки начались тогда, когда на сцене Земпер-Оперы начали ставить русские спектакли, первым из которых стал “Борис Годунов” (Mul'man 1923). После спектакля находившийся в Дрездене Н. К. Метнер 6 апреля 1923 года писал И. А. Добровейну:

“Кроме радости я испытал и гордость за наше родное искусство. Как ни высоко стоит дрезденская опера, и в особенности ее бесподобный оркестр, я все же не мог ожидать от иностранцев, столь мало знакомых не только с русской оперой, но даже и историей, такого тщательного и верного подхода к ‘Борису’. Но неожиданность эта вполне объяснилась мне признанием Буша, что вся постановка, включая и режиссерскую часть, – дело Ваших рук” (Apetian 1973: 248).

Инициатива постановки “Бориса Годунова” принадлежала дирижеру и руководителю театра Фрицу Бушу. Именно он пригласил к постановкам в Дрездене приехавшего из Москвы музыканта И. А. Добровейна, который затем поочередно с Бушем и дирижировал этой оперой (Dobrovein 1972: 64–65).

В 1924 году Саксонская опера возобновила “Евгения Онегина” (декорации написал М. В. Добужинский), а в 1927 году Буш и Добровейн преподнесли дрезденцам еще один подарок – “Хованщину” Мусоргского с декорациями Н. А. Бенуа (Mul'man 1926: 4).

6 Qui pro quo – недоразумение (лат.).

Добровейн был одним из самых удачливых русских музыкантов в послевоенной Германии до начала 1930-х годов. Он с большим успехом выступал во многих немецких городах как пианист и дирижер; исполнял и собственный, написанный уже в Германии фортепианный концерт *cis moll.* (В январе 1928 года он играл его в симфоническом концерте в Дрездене под управлением Ф. Буша /Anon. 1928/).

Во второй половине 1920-х годов русская музыка звучала в Дрездене также в исполнении Ф. И. Шаляпина (Mul'man 1925b: 4), И. Ф. Стравинского (Mul'man 1929), С. В. Рахманинова (Kratz 2008: 17).

* * *

В роли дрезденского “собственного корреспондента” в выходившей в Берлине русскоязычной газете “Руль” зачастую выступал Я. О. Мульман, поселившийся в Дрездене около 1898 года. Мульман родился в 1865 году в городе Староконстантинов Волынской губернии в семье раввина (Kratz 2020a: 56–57). В Дрездене он работал учителем русского языка и директором Русской библиотеки имени А. И. Чупрова. Будучи страстным любителем русского искусства, Мульман оказывал содействие русским гастролерам. О его помощи писал не только приезжавший в 1911 году в Дрезден вместе с Синодальными хором композитор А. Д. Кастальский (Zvereva 2006: 917–920), но и дирижер Ленинградской академической капеллы М. Г. Климов, который привозил свой хор в Дрезден в Германию в 1928 году. После дрезденского концерта 27 января он сделал запись в своем дневнике:

“В 8 часов вечера состоялся концерт. Народу полный зал. <...> Приходил после концерта Яков Осипович Мульман, живущий в Дрездене 33 года. Он... радушно встречает и провожает всех русских артистов, помогает советами, мелкими услугами и делает все бескорыстно. <...> Дал и мне совет – спеть на *bis* что-нибудь духовное” (Klimov 1971: 118).

За концертами ленинградского хора, который в недавнем прошлом был придворным хором русских царей, пристально следил дирижер эмигрантского Хора донских казаков С. А. Жаров. Как и Климов, он окончил известное московское Синодальное училище церковного пения. Во время Гражданской войны Жаров воевал на стороне Белой армии и после ее разгрома оказался в Турции, в лагере для интернированных военных Чилингир. Там в 1920 году и был образован Хор донских казаков, который с середины 1920-х годов под управлением Жарова стал концерттировать по всему миру.

Мульман оказался тем человеком, которому хор был во многом обязан своим успехом в Германии. Он выполнял роль переводчика текстов музыкальных композиций, общался с концертными дирекциями и юристами, занимался подготовкой рекламной продукции. На него же возлагалось приготовление и печать так называемых *Textbuch*'ов. (В них содержались переводы текстов всей

музыки, которая исполнялась в том или ином концертном сезоне.) Сотрудничал хор и с братом Якова Мульмана – киноактером Александром Мурским. Именно он сыграл роль графа Воронцова в фильме “Белый дьявол”, в котором снимался и хор.

В Дрездене хор пользовался особой любовью и выступал там беспрецедентно часто, давая по 12–13 концертов в год. Как вспоминал один из певчих хора, П. И. Алексеев,

“Нельзя не упомянуть о тех непринужденных жизнерадостных вечеринках-балах, которые устраивала хору русская колония Дрездена. <... > В залах лучшего дрезденского отеля, в обстановке самого беззаботного веселья, объединялись с нашими хористами, бывшими всегда в своей концертной форме, семьи Сатиных, Скалонов, Герсдорфов, князя Оболенского и др.” (Dobrovolets Ivanov 1968: 30).

В числе дрезденских знакомых Жарова⁷ был и Добровейн, который выполнил для хора несколько обработок народных песен и стал редактором изданного в 1927 году в Берлине первого сборника из репертуара хора (Dobrowen 1927). В Дрездене же в 1927 году состоялась и первая встреча дирижера с Рахманиновым, от которого он получил тогда и получал впоследствии ценные советы.

* * *

По сути дела, Рахманинов был членом дрезденской колонии и принимал участие в ее общественной жизни. Так, 2 февраля 1930 года, когда два местных кружка (студенческий и по изучению Закона Божия) приняли решение объединиться в Кружок русской культуры, Рахманинов присутствовал на собрании в качестве члена церковной общины (Kantor 2012).⁸

Инициатива создания кружка принадлежала старосте прихода князю Оболенскому; в собрании также участвовали профессор Ф. А. Степун, Н. Д. Скалон и супруги Г. Г. и М. М. Кульман.⁹ Затем кружок был переименован в

7 Имеются основания предполагать, что с 1925 по 1929 год С. А. Жаров жил в Дрездене и что там же располагалась штаб-квартира его хора.

8 По всей видимости, к церкви имел довольно близкое отношение двоюродный брат Рахманинова В. А. Сатин, который писал ему 1 мая 1935 года: “Священник наш окончательно расхворался. На Страстной неделе пришлось выписывать трех священников из Праги, Лейпцига и Берлина. Между прочим, из Праги приезжал о. Михаил Васнецов, отец Виктора Васнецова (художника). Очень милый и интеллигентный человек. Теперь думаю устроить нашего батюшку на покой и надо выписывать нового священника. Как я со всем этим справлюсь ответа не знаю” (Satin 1935).

9 Юрист и крупный чиновник, Г. Г. Кульман, который после женитьбы в конце 1920-х годов на сестре известного религиозного философа Н. М. Зёрнова принял православие, также был видной фигурой в русской диаспоре. Например, в 1921 году он добился приема в университеты Германии около полутора тысяч русских студентов. С 1936 года работал в Женеве в Лиге Наций

Общество Владимира Соловьева; его председателем после смерти в 1933 году князя Оболенского стал Степун.

На заседаниях этой организации, которые проходили в крипте дрезденской православной церкви, можно было слышать доклады и чтения литературных произведений. Например, 7 мая 1932 года там прочел отрывки из своих сочинений приехавший из Берлина писатель В. В. Набоков (Schlögel, Kucher 1998: 447). Более торжественные культурные акции проводились в других помещениях, например, в зале гостиницы Бельвю (Bellevue). Одно из собраний – состоявшееся в июне 1932 года празднование ежегодного Дня русской культуры (событие было международным и приурочивалось к дню рождения А. С. Пушкина) – было описано в статье Мульмана в газете “Руль” (Mul'man 1932: 7). В концертной части была исполнена подготовленная бывшим артистом Московского художественного театра А. А. Вырубовым и местными актерами-любителями сцена из “Братьев Карамазовых”, в которой участвовал и сам Вырубов. В качестве чтеца выступил полковник Н. Д. Скалон, который прочел несколько страниц из “Братьев Карамазовых”. С огромным успехом на концерте пела новая звезда Дрезденской оперы, сопрано М. А. Чеботарева-Вырубова.

30 ноября 1934 года состоялся ежегодный благотворительный вечер Дрезденского комитета Российского общества Красного Креста, который оказывал помощь русским эмигрантам. Упоминалось, что самый большой успех вечера выпал на долю одетого в русские национальные костюмы хора под управлением Н. И. Можаровского (Anon. 1934: 7). 8 января 1936 года в Дрездене состоялся концертный вечер в пользу местной русской церкви и русских культурных организаций с участием певиц Дрезденской оперы Марии Чеботари (Чеботаревой) и Карен Ингер, квартета под управлением скрипача дрезденского оркестра Яна Дамена (Jan-Dahmen Quartett), артистки местной драмы М. В. Сатиной-Грюндер (M. von Satin-Gründer – дочь В. А. Сатина). Вечер был поддержан представителями немецкого общества. Исполнялись также русские народные песни и танцы (Anon. 1936a: 3). Находила в таких вечерах место и музыка Рахманинова. Так, 4 января 1936 года в зале отеля Бельвю в Дрездене на традиционном благотворительном вечере Дрезденского комитета Красного Креста Карен Ингер исполнила два романса Рахманинова и оперные арии (Anon. 1936b: 7).

Выходившие в Берлине в 1930-е годы русские газеты “Новые дни” и “Новое слово” уже не уделяли же большого внимания русской культурной жизни, как газеты 1920-х годов. Дрезденские культурные акции упоминались в них лишь несколько раз. Газеты приобрели ярко выраженный общественно-политический и пропагандистский характер, транслируя в русское общество идеи национал-социализма.

Жизнь в Германии стремительно менялась. 18 мая 1933 года Мульман писал Жарову об атмосфере всеобщего ликования, охватившего немецкое население, а также о том, что немецкие хоры, стараясь угодить публике, стремились

выказать свою лояльность в отношении нового режима. Мульман был очень озабочен положением Донского казачьего хора в Германии, в котором хористов местной полиции чудились большевистские агенты. Он советовал Жарову подготовить публикации, которые бы не только опровергали эти слухи, но и доказывали полезность хора Германии (“боролся с большевиками”, “привозит в страну деньги с гастролей”). Мульман также призывал Жарова сделать обработку гимна “Deutschland, Deutschland, über alles” с обновленным текстом и спеть его на русском языке (Zvereva 2020: 96–97). (Перевод был выполнен Мульманом.) Текст гимна был “созвучен” времени – в нем фигурировали нацистская организация штурмовиков (Sturmabteilung, SA) и Адольф Гитлер. Как полагал Мульман, этот гимн, исполнявшийся в Германии повсеместно, мог обеспечить хору успех у публики. Трудно сказать, понравились ли Жарову советы Мульмана.

По крайней мере, никаких следов этого гимна в нотках, пластинках и архивных документах мы не обнаружили. Тем не менее, хор Жарова, как, впрочем, и другие казачьи хоры, хотя и не без трудностей, “держался на плаву”. По сути дела он был самым известным русским музыкальным коллективом в Германии 1930-х годов. Накануне отъезда в 1939 году на гастроли в США хор 16 апреля 1939 года дал свой юбилейный, сотый по счету, концерт в Дрездене. (70 из этих концертов состоялись в 1920-е годы /Mul'man 1930/). Средства от концерта стали последним пожертвованием хора городу. Оказавшись в Америке, хористы приняли решение остаться в США.

С хором Жарова в 1930-е годы могла конкурировать в популярности только оперная дива Мария Чеботари (М. И. Чеботарева), которая 15 апреля 1931 года дебютировала в Дрезденской опере. Эта артистка, обладавшая выдающимися данными, стала самой известной и востребованной русской певицей III Рейха. Ее известности сопутствовали не только выступления в оперных спектаклях, но и съемки в кино. Можно было видеть Марию Чеботари и на русских акциях. Например, 6 апреля 1935 года в Берлине она принимала участие в духовном концерте, посвященном “500-летию юбилею русского церковного пения”, в котором принял участие архиерейский хор в составе 50-ти человек под управлением регента П. И. Андреевского (Анон. 1935: 7).

Однако далеко не все артисты сумели или имели возможность приспособиться к новому режиму. В 1933 году был вынужден оставить Дрезденскую оперу и уехать из Германии Ф. Буш. В канун прихода в власти национал-социалистов уехал в Осло И. А. Добровейн. В 1937 году из Дрезденского технического института “за русскость, практикуемое христианство и недостаточный антисемитизм” был уволен Ф. А. Степун (Gavrilov 2017: 366).

В том же письме к Жарову от 18 мая 1933 года Мульман сообщает, что в русской колонии Дрездена образовалась группа сторонников нового режима:

“Приезжал какой-то тип из Берлина с целью пропаганды. Вступили в общество: Скалон, Н. И. Можаровский с женой и др.” (Mul'man 1933).

Газета “Русская неделя” писала о том же событии: в Дрездене, в зале НСДАП (Национал-социалистической немецкой рабочей партии), состоялось первое публичное собрание Дрезденской группы РОНД, на котором выступал лидер организации А. Светозаров, а также князь А. Д. Оболенский. В общей сложности в Дрездене было зарегистрировано 70 членов этой организации, а ее руководителем стал полковник Н. Д. Скалон (Schlögel, Kucher 1998: 454).

Речь идет о создании в Дрездене подразделения организации, получившей название Русское освободительное народное движение (РОНД). (Членов этого движения в русской среде называли “рондистами”.) По различным оценкам, в августе 1933 г. в РОНДе насчитывалось от 1100 до 2000 членов (Okorokov, Porov 2003: 102). “Типом из Берлина”, приехавшим в Дрезден на учредительное собрание организации, был прибалтийский немец Г. А. Пильхау, изменивший имя и фамилию на А. Светозаров и провозгласивший себя “фюрером русского народа”. Как пишет исследователь,

“В конце концов, к лету 1938 г. основная масса русских нацистов и штурмовиков объединилась в рядах РНСД под руководством полковника Н. Д. Скалона” (Semenov 2011).

Для еврейского населения Германии ситуация стала критической после прокатившихся в ночь с 9 на 10 ноября 1938 года организованных массовых погромов. 15 января 1939 года Мульман, который в первой половине 1930-х годов еще принимал активное участие в деятельности русского общества, пишет своему другу в США, что местные русские черносотенцы запретили ему посещать русскую церковную библиотеку, в которую им было сделано немало пожертвований. Он пишет: “Даже духовенство возмущено этим требованием ‘рондистов’, ибо знает, чем колония мне обязана” (Budnitskiy, Polyan 2013. С. 244). Единственной русской организацией, материально и морально поддерживавшей Мульмана, был Хор донских казаков, от которого он до 1938 года получал небольшой гонорар. В июне 1939 года немецкие власти заставили Мульмана приписать второе официальное имя “Исраиль”, а затем переселиться в так называемый “еврейский дом” на Шпорергассе (Kratz 2020: 78). Там были помещены и другие супружеские пары, жившие в “смешанном браке”. (Жена Мульмана была католичкой.)

* * *

1 июня 1939 года, после того, как причт церкви Св. Дивногорца воспротивился переходу в юрисдикцию Русской Православной Церкви Заграницей, выказывавшей лояльность режиму (до тех пор приход состоял в юрисдикции парижского митрополита Евлогия), был уволен за штат настоятель церкви протоиерей Иоанн Можаровский и на его место был прислан новый священник Димитрий Трухманов. Есть свидетельство председателя церковного совета Г. Жука, что в годы войны причетники и певчие вызывались на допросы в гестапо, некоторые были арестованы (Grossman 2013: 168–169).

Очень сильно пострадала семья князя Оболенского: сперва погибла находившаяся на лечении в неврологической больнице внучка князя Елена, которая была подвергнута эвтаназии. В начале 40-х гг. сын князя А. А. Оболенского Дмитрий был арестован гестапо за участие в антинацистской подпольной группе, под пытками никого не выдал и скончался в концлагере (Kantor 2012).

В начале 1945 года подошла очередь отправки в концлагерь для жителей дома, где жил с женой Я. О. Мультман. Депортация была назначена на 16 февраля 1945 года. Однако 13 февраля во время бомбардировки Дрездена англо-американской авиацией дом на Шпорергассе сгорел вместе с жителями (Kratz 2020: 79). Русская церковь оказалась одним из немногих уцелевших в городе зданий.

Уничтожение Дрездена положило конец истории старой русской диаспоры в этом городе, в котором после окончания войны уже не было в живых и близких родственников С. В. Рахманинова.¹⁰ В 1943 году скончался и сам композитор. Рахманинову не было суждено узнать о трагедии, постигшей Дрезден, который вошел в историю русской музыки прежде всего благодаря его имени.

* * *

Приношу благодарность лицам, предоставившим некоторые источники для этой работы: Dr Готтфриде Кратцу (Gottfrid Kratz, Münster), Dr Манфреду Шрубe (Manfred Schrub, Bochum), А. И. Ермакову (директору Музея-заповедника С. В. Рахманинова “Ивановка”).

Работу посвящаю моему покойному мужу, Стюарту Кэмпбеллу (Stuart Campbell), который испытывал особый интерес к теме русской музыки в Германии.

10 В 1941 году скончалась В. А. Сатина, в 1945-м В. А. Сатин, в 1946 – Н. Д. Скалон.

Источники / LIST OF REFERENCES

- A. K.-v. (1922) "Tikhaia koloniia (Pis'mo iz Drezdena)", *Vremia* [Berlin] 22. 8. 1922. / A. K.-v. (1922) "Тихая колония (Письмо из Дрездена)", *Время* [Берлин] 22. 8. 1922.
- Анон. (1921a) *Rul'* № 87. / Анон. (1921a) *Руль* № 87.
- Анон. (1921b) "Teatr i muzyka", *Rul'* № 300: 5. / Анон. (1921 b) "Театр и музыка", *Руль*. № 300: 5.
- Анон. (1922a) *Rul'* № 539. / Анон. (1922a) *Руль* № 539.
- Анон. (1922b) *Rul'* №610. / Анон. (1922b) *Руль* № 610.
- Анон. (1923) "Ot Drezdenskogo tserkovno-prikhodskogo soвета", *Rul'* №692: 4. / Анон. (1923) "От Дрезденского церковно-приходского совета", *Руль* № 692: 4.
- Анон. (1928) "Kontsert Dobrovena", *Rul'* № 2157. / Анон. (1928) "Концерт Добровена", *Руль* № 2157.
- Анон. (1928) *Rul'* № 3161. / Анон. (1931) *Руль* № 3161.
- Анон. (1934) "Dresden", *Novoe slovo* 9. 12. 1934, № 15: 7. / Анон. (1934) "Дрезден", *Новое слово* 9. 12. 1934, № 15: 7.
- Анон. (1935) "Dukhovnyi kontsert", *Novoye slovo* 31. 3. 1935, № 13: 7. / Анон. (1935) "Духовный концерт", *Новое слово* 31. 3. 1935, № 13: 7.
- Анон. (1936a) "Russkie v Drezdene", *Novoe slovo* 17. 01. 1936, № 2: 3. / Анон. (1936a) "Русские в Дрездене", *Новое слово* 17. 01. 1936, № 2: 3.
- Анон. (1936b) "Dresden", *Novoe slovo* 20. 12. 1936, № 51/52: 7. / Анон. (1936b) "Дрезден", *Новое слово* 20. 12. 1936, № 51/52: 7.
- Апетян, З. А., (compl., ed.) (1973) *N. K. Metner. Pis'ma*, Moskva: Sovetskii kompozitor. / Апетян, З. А., сост., ред. (1973) *Н. К. Метнер. Письма*, Москва: Советский композитор.
- Апетян, З. А. (ed. compl.) (1974) „Satina S. A. Zapiska o S. V. Rakhmaninove". In *Vospominaniia o Rakhmaninove*, Moskva: Muzyka, 11–116 / Апетян, З. А. ред., сост. (1974) „Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове". В *Воспоминания о Рахманинове*, Москва: Музыка, 11–116.
- Апетян, З. А., (compl., ed.) (1980) *S. Rakhmaninov. Literaturnoe nasledie*, Tom 3, Pis'ma, Moskva: Sovetskii kompozitor. / Апетян, З. А., сост., ред. (1980) *С. Рахманинов. Литературное наследие*, Том 3, Письма, Москва: Советский композитор.
- Bocharova, Z. S. (2014) *Fenomen zarubezhnoi Rossii 1920-kh godov*. Moskva: AIRO-XXI; SPb.: Alteia. / Бочарова, З. С. (2014) *Феномен зарубежной России 1920-х годов*, Москва: АИРО-XXI; СПб.: Алтейя.

- Budnitskii, O., Polian, A. (2013) *Russko-evreiskii Berlin (1920–1941)*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. / Будницкий, О., Полян, А. (2013) *Русско-еврейский Берлин (1920–1941)*, Москва: Новое литературное обозрение.
- Bychkova, E., Dempke, N., Riabkova, L. (2011) “Neizvestnye stranitsy biografii. (Sergei Kusevitskii, Sergei Rakhmaninov, Nikolai Struve)”, *Kolomenskii al'manakh* № 11: 217–240. / Бычкова, Е., Демпке, Н., Рябкова, Л. (2011) “Неизвестные страницы биографий. (Сергей Кусевитский, Сергей Рахманинов, Николай Струве)”, *Коломенский альманах* № 11: 217–240.
- Campbell, S. (2009) “Sensatsiia za sensatsiei: britanskii zhurnaly o pervykh vstrechakh s russkoi muzykoi i kompozitorami”. In N. V. Makarova, O. A. Morgunova (Petrun'ko), (sost.), *Russkoe prisutstvie v Britanii*. Moskva: Sovremennaya ekonomika i pravo, 159–166. / Кэмпбелл, С. (2009) „Сенсация за сенсацией: британские журналы о первых встречах с русской музыкой и композиторами“. В Н. В. Макарова, О. А. Моргунова (Петрунько) (сост.), *Русское присутствие в Британии*. Москва: Современная экономика и право, 159–166.
- Dobrovein, I. (ed.) (1927) *Populiarnye russkie narodnye pesni iz repertuara Donskogo kazach'ego khora. Regent Sergei Zharov*, Berlin: Izdanie Donskogo kazach'ego khora. / Добровейн И. (ред.) (1927) *Популярные русские народные песни из репертуара Донского казачьего хора. Регент Сергей Жаров*, Берлин: Издание Донского казачьего хора.
- Dobrovein, M. (1972) *Stranitsy zhizni Isaia Dobroveina*, Moskva: Sovetskii kompozitor / Добровейн, М. (1972) *Страницы жизни Исаия Добровейна*, Москва: Советский композитор.
- Dobrovolets Ivanov [Alexeyev P. I.] (1968) “S russkoi pesnei po belu svetu”, *Rodimyi kraj [Parizh]* № 74: 27–32. / Доброволец Иванов [Алексеев П. И.] (1968) “С русской песней по белу свету”, *Родимый край [Париж]* № 74: 27–32.
- Dostoevskaja, A. G. (1993) *Dnevnik 1867 goda*. Moskva: Nauka / Достоевская А. Г. (1993) *Дневник 1867 года*. Москва: Наука, http://az.lib.ru/d/dostoewskaja_a_g/text_1867_dnevnik.shtml
- Evlogii, mitropolit (1927) *Letter to S. V. Rachmaninov*. Dresden (8. 9. 1927) / Library of Congress. Sergei Rachmaninoff Archive (LC SRA). ML30.S5.B2. Folder: Evlogii.
- Evlogii, mitropolit (1994) *Put' moey zhizni. Vospominaniia mitropolita Evlogiia (Georgiyevskogo)*, Moskva: Moskovskii rabochii. / Евлогий, митрополит (1994) *Путь моей жизни. Воспоминания митрополита Евлогия (Георгиевского)*, Москва: Московский рабочий.
- Findeizen, N. F. (1899) “Simfonicheskie sobraniya IRMO. VI simfonicheskoe sobranie pod upravleniem E. Shukha”, *Russkaya muzykal'naia gazeta* №4: 126. / Финдейзен Н. Ф. (1899) “Симфонические собрания ИРМО. VI симфоническое собрание под управлением Э. Шуха”, *Русская музыкальная газета*, № 4: 126.
- Gavrilov, I. B. (2017) “F. A. Stepun o Rossii i russkoi filosofii”, *Khristianskoe chtenie* № 2: 345–373. / Гаврилов И. Б. (2017) “Ф. А. Степун о России и русской философии”, *Христианское чтение* № 2: 345–373.
- Gergilov, P. E. (2009) “F. A. Stepun v Dresdene. Pervye gody emigratsii”, *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, т. 10, вып. 4: 149–154. / Гергилов П. Е. (2009) “Ф. А. Степун в Дрездене.

SVETLANA GEORGIEVNA ZVEREVA

RUSSIAN DRESDEN OF THE 1920S AND 1930S: PROFILES OF MUSICAL, CHURCH AND SOCIAL LIFE

- Первые годы эмиграции”, *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, т. 10, вып. 4: 149–154.
- Grossman, O. V. (2013) *Russkie v Dresdene. Putevoditel'*, Sankt-Peterburg: LIK. / Гроссман О. В. (2013) *Русские в Дрездене. Путеводитель*, Санкт-Петербург: ЛИК.
- Kantor, V. K. (2012) “Dresdenskie razmyshleniia: rossiiskie motivy”, *Voprosy filosofii* № 3: 136–150. / Кантор, В. К. (2012) “Дрезденские размышления: российские мотивы”, *Вопросы философии* № 3: 136–150. http://vphil.ru/index.php?id=487&option=com_content&task=view
- Kardinar, N. (1979) “Neizvestnaia stranitsa biografii S. V. Rakhmaninova”, *Sovetskaia muzyka* № 2: 102–107. / Кардинар, Н. (1979) “Неизвестная страница биографии С. В. Рахманинова”, *Советская музыка* № 2: 102–107.
- Klimov, M. G. (1971) “Zarubezhnaia gastrol' Leningradskoi kapelly v 1928 godu. Dnevnik M. Klimova i otzuvy pressy”, *Хоровое искусство*, вып. 2: 95–151. / Климов, М. Г. (1971) “Зарубежная гастроль Ленинградской капеллы в 1928 году. Дневник М. Климова и отзывы прессы”, *Хоровое искусство*, вып. 2: 95–151.
- Kratz, Charlotte. “Die Rezeption von Sergej Rachmaninovs Konzerttätigkeit in Deutschland”. Marburg, 2008. <http://archiv.ub.uni-marburg.de/ed/2008/0002/pdf/dpck.pdf>
- Kratz, Gottfrid (2020a) “Die Dresdner Russische Tschuproff-Bibliothek und ihr Vorsitzender Jakob Mulmann”. In G. Kratz (ed.) *Russische Bibliotheken in Deutschland*, Berlin: Peter Lang: 41–62.
- Kratz, Gottfrid (2020b) “Jakob Mulmann und seine Übersetzung des *Deutschlandliedes*. In G. Kratz (ed.) *Russische Bibliotheken in Deutschland*, Berlin: Peter Lang, (2020): 63–80.
- Kriukova, A. (obshch. red.) (1985) *V. V. Shcherbachev: Stat'i, materialy, pis'ma*. Leningrad: Sovetskii kompozitor. / Крюкова, А. (общ. ред.) (1985) *В. В. Щербачев: Статьи, материалы, письма*. Ленинград: Советский композитор.
- Lashchenko, S. K. (2017) “Opera A. F. L'vova *B'ianka i Gual't'ero*”, *Iskusstvo muzyki: teoria i istoria* № 17: 79–128. / Лашченко, С. К. (2017) “Опера А. Ф. Львова *Бьянка и Гуальтьеро*”, *Искусство музыки: теория и история* № 17: 79–128. http://imti.sias.ru/upload/iblock/d57/imti_2017_17_79_128_lashchenko.pdf
- Levashev, E. M. (obshch. red.) (2011) *Istoriia russkoi muzyki: V 10-ti tomakh*, Т. 10, 1890–1917. *Хронограф*, кн. 2, Москва: Iazyki slavianskoi kul'tury. / Левашев Е. М. (общ. ред.) (2011) *История русской музыки: В 10-ти томах*, Т. 10, 1890–1917. *Хронограф*, кн. 2, Москва: Языки славянской культуры.
- Mal'tsev, A. P., protoierei (1906), *Pravoslavnye tserkvi i russkie uchrezhdeniia za granitsej. Spravochnik s kalendarem na 1906 god*, Sankt-Peterburg. / Мальцев, А. П., протоиерей (1906) *Православные церкви и русские учреждения за границей. Справочник с календарем на 1906 год*, Санкт-Петербург.
- Mnuchin, L. et al. (ed.) (2008), *Russkoe Zarubezh'e vo Frantsii. 1919–2000. Biograficheskii slovar', t. 1*, Москва: Nauka, Dom-muzei Mariny Tsvetaevoi. / Мнухин, Л. et al. (ред.) (2008) *Русское Зарубежье во Франции. 1919–2000. Биографический словарь, т. 1*, Москва: Наука, Дом-музей Марины Цветаевой.

- Mozharovskiy, Ioann (1924) *Letter to S. V. Rachmaninov. Dresden* (10. 7. 1924), Library of Congress, Sergei Rachmaninoff Archive (LC SRA), ML30.55.B2, folder: Mo.
- Mozharovskiy, Ioann (1927) *Letter to S. V. Rachmaninov. Dresden* (22. 7. 1927): Library of Congress, Sergei Rachmaninoff Archive (LC SRA), ML30.55.B2, folder: Mo.
- Mul'man, Ia. (1923) "Boris Godunov Musorgskogo v Drezdene. (Ot sobstvennogo korrespondenta)", *Rul' № 691*. / Мульман Я. (1923) "Борис Годунов Мусоргского в Дрездене. (От собственного корреспондента)", *Руль № 691*.
- Mul'man, Ia. (1925a) "Den' russkoi kul'tury. V Drezdene", *Rul' № 1375* (13. 6. 1925): 4. / Мульман Я. (1925a) "День русской культуры. В Дрездене", *Руль № 1375* (13. 6. 1925): 4.
- Mul'man, Ia. (1925b) "F.I. Shalyapin v Drezdene", *Rul' № 1467*: 4. / Мульман Я. (1925b) "Ф.И. Шаляпин в Дрездене", *Руль* (29. 9. 1925), № 1467: 4.
- Mul'man, Ia. (1926) "Dresden", *Rul' № 1796* (28. 10. 1926): 4. / Мульман Я. (1926) "Дрезден", *Руль № 1796* (28. 10. 1926): 4.
- Mul'man, Ia. (1929) "I. F. Stravinskii v Drezdene", *Rul' № 2495* (9. 2. 1929). / Мульман Я. (1929) "И. Ф. Стравинский в Дрездене", *Руль № 2495* (9. 2. 1929).
- Mul'man, Ia. (1930) "Dresden", *Rul' № 2772*. / Мульман Я. (1930) "Дрезден", *Руль* (1. 1. 1930), № 2772.
- Mul'man, Ia. (1932) "Den' Russkoi kul'tury v Drezdene", *Nash vek № 35* (10. 7. 1932): 7. / Мульман Я. (1932) "День Русской культуры в Дрездене", *Наш век № 35* (10. 7. 1932): 7.
- Mul'man, Ia. (1933) Pis'mo S. A. Zharovu (18. 5. 1933), *Arkhiv avtora stat'i*. / Мульман Я. (1933) Письмо С. А. Жарову (18. 5. 1933), Архив автора статьи.
- Nivière A. (2007) *Pravoslavnye svyashchenoslužhiteli, bogoslovy i tserkovnye deyateli russkoi emigratsii v Zapadnoi i Tsentral'noi Evrope. 1920–1995: Biograficheskii spravochnik*, Moskva, Parizh: Russkii put', YMCA-Press. / Нивьер А. (2007) *Православные священнослужители, богословы и церковные деятели русской эмиграции в Западной и Центральной Европе. 1920–1995: Биографический справочник*, Москва, Париж: Русский путь, YMCA-Press.
- Okorokov, A. V., Popov, A. V. (ed.) (2003) *Russkaia emigratsia. Politicheskie, voenno-politicheskie i voinskie organizatsii. 1920–1990 gg*, Moskva: Avuar Konsalting. / Окороков А. В., Попов, А. В. (ред.) (2003) *Русская эмиграция. Политические, военно-политические и воинские организации. 1920–1990 гг*, Москва: Авуар Консалтинг.
- Satin, V. A. (1935) *Letter to S. V. Rachmaninov, Dresden* (1. 5. 1935), Library of Congress, Sergei Rachmaninoff Archive (LC SRA), ML30.55.B2, folder: Satin family.
- Schlögel, K., Kucher, K., Thum, G. (eds.) (1998), *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918–1941*, Berlin: Akademie Verlag.

- Semenov, K. K. (2011), *Politicheskie soldaty Gitlera*, Moskva: Veche. / Семенов К. К. (2011), *Политические солдаты Гитлера*, Москва: Вече. http://www.k2x2.info/istorija/politicheskie_soldaty_gitlera/p17.php
- Zvereva, S. G. (ed., compl.) (2006) "Russkaia dukhovnaia muzyka v dokumentakh i materialakh, t. V". In *Aleksandr Kastalskii: stat'i, materialy, vospominaniia, perepiska*, Moskva: Znak. / Зверева, С. Г. (ред., сост.) (2006) "Русская духовная музыка в документах и материалах, т. V". В *Александр Кастальский: статьи, материалы, воспоминания, переписка*, Москва: Знак.
- Zvereva, S. G. (2014) "O nekotorykh muzykal'nykh zamyslakh Rakhmaninova serediny 1930-kh godov". In *Vanovskaia, I. N. (ed.) S. V. Rakhmaninov i mirovaia kul'tura. 140-letiiu Sergeia Vasil'evicha Rakhmaninova posviashchaetsia*, Ivanovka: RIO MURI, 27–39. / Зверева С. Г. (2014) "О некоторых музыкальных замыслах Рахманинова середины 1930-х годов". В *Вановская, И. Н. (ред.) С. В. Рахманинов и мировая культура. 140-летию Сергея Васильевича Рахманинова посвящается*, Ивановка: RIO МУРИ, 27–39.
- Zvereva, S. (2020) "Jakob Mulmann and sein Dienst am Chor der Don-Kosaken des Serge Jaroff". In G. Kratz (ed.) *Russische Bibliotheken in Deutschland*, Berlin: Peter Lang, 81–108.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ / ILLUSTRATIONS



1 С. В. Рахманинов и С. А. Жаров. Дрезден, 1927 год. Иллюстрации из книги: *Клинский Емельян. С. Жаров и Донской казачий хор*. Берлин: Издание Донского казачьего хора. 1931. С. 33.



2. В. А. Сатина с внучками Марией Сатиной и Татьяной Рахманиновой. Дрезден, 1924 год. Фотография из собрания Музея-заповедника С. В. Рахманинова "Ивановка".

SVETLANA GEORGIEVNA ZVEREVA
RUSSIAN DRESDEN OF THE 1920S AND 1930S: PROFILES OF MUSICAL, CHURCH AND SOCIAL LIFE



З. В. А. Сатина. Дрезден, 1933. Фотография из собрания Музея-заповедника С. В. Рахманинова "Ивановка".

СВЕТАЛАНА ГЕОРГИЈЕВНА ЗВЕРЕВА

РУСКИ ДРЕЗДЕН ТОКОМ ДВАДЕСЕТИХ И ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА:
ОБРИСИ МУЗИЧКОГ, ЦРКВЕНОГ И ДРУШТВЕНОГ ЖИВОТА

(РЕЗИМЕ)

Дрезден је у XIX веку био етаблирана дестинација за руске уметнике, писце и музичаре. Руску музику су промовисали композитори-виртуози попут Алексеја Лвова и Антона Рубинштајна. На прелому векова извођена је музика Чајковског, Бородина, Глазунова, Аренског, Тањејева, Скрјабина, Ребикова, Метнера и Рахмањинова. У том смислу, посебан допринос дао је Ернст фон Шух, диригент Дрезденске опере. Између 1906. и 1909. у Дрездену је живео Рахмањин и у том граду је написао нека од својих најбољих дела.

После Првог светског рата, у Дрездену је боравио велики број избеглица из Русије, међу којима су били Рахмањиницеви рођаци – Сатинови и Скалонови. Од 1922. до 1935. Рахмањиницеви долазили су у Дрезден готово сваке године. Осим тога, концерте су држали Александар Силоти, Фјодор Шаљапин, Игор Стравински и други музички уметници. Значајна је и активност Исаије Добровејна, који је, заједно с Фрицом Бушом, шефом-диригентом Дрезденске опере, поставио *Бориса Годунова*, *Евџенија Оњегина* и *Хованиччину*. Као и Рахмањиницеви, Добровејна је подржавао Хор донских козака под вођством Сергеја Жарова, који је често наступао у Дрездену. На челу руске заједнице били су кнез Алексеј Оболенски (раније једна од истакнутих фигура јавног живота) и филозоф и писац Фјодор А. Степун, који је 1930. основао Руски културни круг (касније реорганизован и преименован у Друштво „Владимир Соловјев“). Друштво је организовало предавања и прославе посвећене руској историји и култури; у тим приликама је извођена руска музика. Те манифестације је посећивала млада оперска певачица Марија Чеботари, која је 1931–1936. редовно наступала у Дрезденској опери. После доласка националсоцијалиста на власт, Фјодор Степун је отпуштен са универзитета због „нелојалности“ новим властима и тада је основан огранак Руског народног ослободилачког покрета. После тога, у Дрездену није рекламирана ниједна руска опера нити се на градским паноима могло прочитати неко од чувених имена руских гостујућих уметника. Руску музику је представљао једино Жаровљев Хор донских козака; он је 1939. у Дрездену одржао стоти концерт и потом отпутовао у Сједињене Америчке Државе.

Кључне речи: Дрезден, руска дијаспора, руска музика, С. В. Рахмањиницеви, С. А. Жаров, Хор донских козака.

BORIS ASAFIEV AND SOVIET MUSICAL THOUGHT:
REPUTATION AND INFLUENCE

*Daniel Elphick*¹

Teaching Fellow, Royal Holloway, University of London, United Kingdom

БОРИС АСАФЈЕВ И СОВЈЕТСКА МИСАО О МУЗИЦИ:
УГЛЕД И УТИЦАЈ

Данијел Елфик

Предавач, Royal Holloway, Универзитет у Лондону, Уједињено Краљевство

Received: 1 March 2021

Accepted: 1 May 2021

Original scientific paper

АБСТРАКТ

The theories of Boris Asafiev, including musical process, symphonism, and intonatsiya, proved to be hugely influential in the Soviet Union and beyond. While Asafiev's ideas were widely adopted by theorists and audiences alike, they were also appropriated by a generation of music critics. As composers struggled to come to terms with what might constitute socialist-realist music, critics built a discourse of projecting meaning onto works via Asafiev's theories. At the same time, multiple theorists developed and expanded his ideas. The picture that emerges is of a multitude of applications and responses to a multivalent body of work that became a vital part of musical discourse in the latter half of the Soviet Union. In this article, I survey the main theories from Boris Asafiev's writings on music, and their significance after his death. I begin by defining key terms such as symphonism, musical process, and especially intonatsiya. I then discuss the 1948 Zhdanovshchina and Asafiev's involvement, and the less well-known 1949 discussions on Musicology. For the remainder of the article, I provide examples of key studies from Soviet music theorists using Asafiev's terms to illustrate how their usage expanded and, in some cases, moved away from Asafiev's myriad intentions.

* With thanks to Dr. Ivana Medić, and especially to the two anonymous reviewers of this article.

¹ daniel.elphick@rhul.ac.uk

KEYWORDS: Boris Asafiev, Soviet music, music theory, music criticism, music and Marxism.

АПСТРАКТ

Теорије Бориса Асафјева, укључујући оне о музичком процесу, симфонизму и интонацији, показале су се изузетно утицајнима у Совјетском Савезу и шире. Идеје Асафјева били су широко прихватили теоретичари и читаоци, али су их била присвојила и поколења музичких критичара. Док су се композитори борили да се помире с оним што би могло чинити соцреалистичку музику, критичари су изградили дискурс пројектовања значења на музичка дела преко Асафјевљевих теорија. У исто време, бројни теоретичари су развили и проширили његове идеје. У том смислу, настала слика представља мноштво примена и одзива на мултивалентни опус, који је постао витални део музичког дискурса у другој половини живота Совјетског Савеза. У овом чланку разматрам главне теорије Бориса Асафјева из његових радова о музици, као и значај који су имале после његове смрти. Почињем од дефинисања кључних појмова попут симфонизма, музичког процеса и, посебно, интонације. Затим расправљам о ждановизму из 1948. и уплетености Асафјева, као и о мање познатим дебатама о музикологији из 1949. године. У остатку рада износим примере кључних студија совјетских теоретичара музике који су користили Асафјевљеве термине, еда бих илустровао како је њихова употреба проширила интенције совјетског музиколога и како се, у неким случајевима, удаљила од великог броја тих интенција.

Кључне речи: Борис Асафјев, совјетска музика, теорија музике, музичка критика, музика и марксизам.

It is difficult to overemphasise the influence of Boris Asafiev (1884–1949) in Russian and Soviet music theory and criticism. Marina Frolova-Walker went so far as to claim that Asafiev's methods 'effectively saved instrumental music from marginalisation or even extinction in Stalin's Soviet Union' (Frolova-Walker 2013: 47). His writings on music were ground-breaking, including overviews of general music theory building on musico-philosophical ideas from Nietzsche, Bergson, and Yavorsky. Asafiev was industrious and successful, though his prolificacy sometimes occurred at the expense of clarity.

Peter J. Schmelz has argued (with exaggeration, but a kernel of truth), that the boundaries between Soviet musicologists and music critics were so ill-defined as to essentially be the same group of people (Schmelz 2019: 572).² Asafiev's theories accumulated over the course of decades of writing, and were utopian in their ambition, an aspect which appealed to a music press that was keen to demonstrate its political allegiances. Throughout the Soviet era, Asafiev's ideas and attitudes had been highly influential, but especially so in the 1940s. After his death, his influence only increased. This article surveys the Asafievian literature post-Asafiev: his reputation and the influence of his ideas. Before that survey, a quick primer of his life and broad musical thought is necessary.

BIOGRAPHY, KEY TEXTS AND CONCEPTS

Asafiev was born into a modest, lower-middle-class family in St Petersburg, and took music lessons in and outside of school. In 1904, he began studies in composition at the Conservatoire, with Lyapunov, Lyadov, and especially Rimsky-Korsakov (Asaf'ev 1934: 47). That same year, Asafiev began to socialize in the influential Stasov circle, and quickly became a protégé of the elder statesman of Russian music (Kriukov 1981: 69). While Stasov promoted Asafiev's early writings, Asafiev would later distance himself from the elder scholar, later writing that 'to grasp Stasov, one has to forget about *Stasovshchina*' (Kriukov 1974: 380). Another vital formative influence was Boleslav Iavorskii, a composer and one of the key music theorists of his generation. His *Stroenie muzykal'noi rechi* (Iavorskii 1908) laid out his theory of modal rhythm, and together with his life partner, Sergei Protopopov, Iavorskii wrote some of the foundational theories for what would go on to become the recognisable 'Soviet' school of music theory (Protopopov 1930). Asafiev would build on these ideas through his writings in the 1920s, though would eventually cast them aside in his final decade. Asafiev graduated from the conservatoire in 1910 and worked as a répétiteur, though he struggled to gain a high-profile position until after the fall of Tsarism.

Asafiev began his writing career in 1914, writing for the journal *Muzyka* under the penname Igor Glebov (Viljanen 2016: 55). After the revolution, he began working in the music department of Narkompros and teaching at the Institute of Arts History (his career was arguably helped by the fact that the Bolsheviks had relatively few candidates when it came to appointing to high-profile posts). Meanwhile, his reviews and articles featured in multiple publications, including *Teatr*, *Muzykal'naia kul'tura*, *Sovremennaia muzyka*, *Krasnaia gazeta*, and many more.

In the 1920s, Asafiev published monographs on composers including Glazunov, Rimsky-Korsakov, and Skryabin, and he was also one of the first Soviet authors to express interest in the music of Schoenberg and Berg (though with equal parts sciep-

2 I would argue that this is broadly the case in most musical communities over the course of history, to greater or lesser extents.

ticism, also). He had a slew of highly influential publications during the 1920s, including *Symphonic Etudes* (1922), *A Book about Stravinsky*, (1929), and *Muzykal'naiia forma kak protsess* (1930). The last of these would prove influential in the years after his death, but it was condemned by RAPM at the time of its publication (Herrera 2012: 293). Andrey Olkhovsky (one of Asafiev's students who later emigrated to the US) wrote that Asafiev 'was subjected to such fierce attacks from the leaders of RAPM that it is hard to understand how this extremely sensitive man could have endured it' (Olkhovsky 1955: 81).

Following the collapse of the Association for Contemporary Music (ASM) in 1931, Asafiev began to re-orient himself, partly through a renewed focus on composition (with varying amounts of success). He was prolific as a composer, though relatively few of these works remain in the repertory today, perhaps with the exception of *The Flames of Paris*; that hasn't stopped scholars describing it as 'excruciatingly boring' (Schwarz 1983: 150). There is not necessarily any contradiction between his revolutionary music theory and his rather more pedestrian compositional aesthetic: Viljanen writes that 'as much as his theory was inspired by the modernist music of the 1920s, his own completely conventional compositions appear as the practical realisations of his theory' (Viljanen 2016: 619).

When Shostakovich was publicly chastised in 1936, Asafiev was regarded as one of the figures who had shaped his musical path:

The most visible of the theoreticians of Formalism... Characteristic is the unique 'double-dealing' of Asafiev, who propagates Formalism, extols the trans-sense music of the German Expressionists Schoenberg and Alban Berg, but himself, as a composer, composes music that is relatively accessible (Clark and Dobrenko 2007: 238).

Asafiev quickly pivoted to distance himself from Shostakovich (Herrera 2012: 292). He resumed writing in the 1940s, with a rapid succession of works including *Glinka*, and, most famously, his 1942 magnum opus *Intonatsiia* (published in 1947). His writing style and philosophical approach, influenced especially by Bergson and Losski, favoured a syncretic approach. In this way, concepts could be worked out over decades but also a plethora of sources could be combined. Bergson is best known for his philosophy of time, which influenced Marcel Proust in his *À la recherche du temps perdu*, but his philosophy of language was just as influential in his day. In particular, he called for a violent reshaping of language, in which technical terms could be reworked and adapted as malleable tools, rather than as fixed structural units. The result is a mode of discourse in which definitions are difficult to unravel, as Asafiev liberally used 'terms from other disciplines as metaphors for musical phenomena' (Haas 1998: 55). His writing style did not necessarily help matters. He preferred to write without drafts or edits:

My language stems from this constant temptation to translate music into words rather than retelling 'programmes'. I'm always looking for expressions, but I'm not staring painfully at the paper; before writing down, I think about music to myself, almost unconsciously – even I can't explain exactly how. Then, after long nervous hesita-

tion, I feel that something is ready. Then I sit down and write in one gulp, without corrections, which I hate, and without sketches and copies. I have all the materials in my head strictly worked out, and I hate drafts. This is the rough process of my work (Kriukov 1981: 31).

From Asafiev's extraordinarily large output as a critic and scholar, such a writing process resulted in a body of work that displays remarkable clarity in thinking, though evolving over several decades.

Nowhere is this more apparent than in one of his most important concepts, introduced in some of his very first writing: symphonism (Haas 1992: 412). In Asafiev's view, music of any genre could reach the condition of symphonism, be it opera, solo sonata, or symphonic work. Broadly conceived, Asafiev used the term in place of 'developmental', as in a large-scale musical dialogue that was unified by musical motifs. In addition, it also required a grand sense of musical drama. He famously asserted that 'not every symphony is symphonic' (Asaf'yev 1981: 96). I would suggest a concise definition as the text-book-like ideal of a symphony and its development, but that belies Asafiev's wider philosophical intention behind the term. He wrote 'symphonism appears to us as a continuity of musical consciousness (forthcoming through sound)' (Ibid.: 97). Following pressure from external forces in the early 1930s, Asafiev began to move his interests towards an exploration of issues that could align with Marxist thought. Another key term from this period is his conception of the 'Process' of musical form (hence the title of his 1930 text). The Process that Asafiev sketches out is a view of musical forms as organisms that grow in a quasi-organic manner, assuming individual structures that result from their musical properties (Tull 1977: 186). As opposed to traditional *formenlehre*, Asafiev's conception of form was that it resulted from active musical processes as a 'socially determined phenomenon' (Asaf'yev 1963: 21). This took influence from Ernst Kurth's theory of linear counterpoint, particularly Kurth's characterisation of dynamism of form (Viljanen 2020: 148). Asafiev also wrote of particular stages to the process of music: *initium-movere-terminum* (or *i:m:t* for short, roughly corresponding to 'beginning, middle, end') (Tull 1977: 240). This active manifestation of form as an active process in music is part of the thinking that eventually leads to *intonatsiya*.

Most famous of all, but perhaps the least understood outside of Russia, is Asafiev's use of the term '*intonatsiia*'.³ Iavorskii had used the same term but only in reference to a particular resolution following a tritone, itself understood as a kind of building block of more complex harmonic progressions (Ewell 2019a). In Asafiev's work, *intonatsiya*'s significance expanded enormously: he went so far as to say 'without intoning and outside of intoning, there can be no music' (Asaf'yev 1963: 198). In his early usage, its significance was similar to the standard English translation ('accuracy of pitch or quality of sound'). In the mid 1920s, he began to shift position,

3 Philip Ewell shared the joke: at Asafiev's funeral, two musicologists are talking. One says to the other "It's a shame about Boris Vladimirovich", to which the other replies, "yes... it's also a shame he never explained what he meant by *intonatsiia*!" (Ewell 2019b, fn. 47).

however, using the term to refer to the 'projection of meaning onto sound' (Haas 1998: 61) This evolved to refer to particular musical units that evoked significant social meanings (though Asafiev was never keen to list these terms). In 1929, he wrote:

I mean thereby the totality of sounds from whatever source, not only the audible music but the whole phenomena of sound, actually or potentially audible as music. To intone means to define a system of sound-relationships (Asaf'ev 1982: 7).

In its final (and most influential) iteration, Asafiev deployed the term to encompass a complex set of historical and national emotive meanings, to be communicated through music. This provided a conveniently Marxist way of viewing musical history: that musical meaning was the product of *intonatsiya* that held social significance, but that today, the origins of these meanings might be forgotten. In *Intonatsiia* (1947), he lays out how specific musical elements evolved according to their social significance and wider musical meaning, and in reflection of human speech. In a quasi-Jungian sense, he suggested that these shadowy meanings still speak to us in music via collective memory; this concept arguably also stems from Iavorskii, who wrote of a 'musical consciousness' that refers to a shared cultural experience that could unite people in a particular era or society. Thus, *intonatsiya* are musical symbols, broadly speaking, the combination of which creates a meaningful piece of music.

Asafiev was against a prescriptive listing of *intonatsiya* elements, however: the *intonatsiya* behind a piece's meaning ought to be identifiable by labelling its significance in the first place. Haas writes: 'Asafyev never intended the concept of *intonatsiia* to be applied to technical analysis (whose usefulness he questioned anyway), nor did he draw up lists of *intonatsiia* and apply them to individual compositions' (Haas 1998: 61).

There is some relation to be found between Asafiev's final ideas of *intonatsiya* and the Baroque-era rhetorical figure, or the wider field of musical hermeneutics. The latter was founded by Hermann Kretschmar, and Asafiev had read his works in the 1920s (Viljanen 2016: 457). Asafiev was particularly influenced by Kretschmar's concept of 'musical experience', in which listeners could attach their impressions and memories onto a work. A much later body of theory developed by Leonard Ratner and utilised by Kofi Agawu as 'topic theory' has some parallels (Agawu 1991). In a similar way, Ratner and Agawu referred to musical topics as units of meaning, and the combination of these could construct more complex meanings for the listener. This is perhaps the closest parallel to Asafiev's *intonatsiya* in Anglophone music theory, but it does not encompass the social significance and emotional depth intended behind Asafiev's term. It was *intonatsiya* especially that became his most influential concept, central to his legacy.

Asafiev's remarkable reputation and influence was built up over a surprisingly short amount of time. Arguably, it can be traced to a December 1940 issue of the journal *Sovetskaia muzyka*, in which Daniel Zhitomirskii sung Asafiev's praises (he was also featured on the cover). While presenting an overview of Asafiev's thoughts, the article gave a convenient exoneration for his previous interest in modernist music:

Glebov went through a period of crisis, a reassessment of the foundations of his worldview [and] a radical change in his literary style, which is quite obvious when comparing his old articles with the works of the late 1920s and early 1930s [...] What he wrote over the years – as well as everything written by outstanding representatives of literary modernism – Blok, Bryusov, Bely, etc. – eloquently demonstrates how contradictory and therefore multifaceted Russian modernism was: [...] anti-bourgeois and striving, in essence, towards revolution and towards socialism (Zhitomirskii 1940: 6).

Honours soon followed; in 1943, Asafiev was awarded a Stalin Prize for ‘lifetime achievement’ in musicology (Frolova-Walker 2016: 314), and he was awarded a Class I Stalin Prize for his study *Glinka* in 1948 (Ibid.: 318). He had lived long enough to see his ideas take hold among more general music circles, including in academia but also in music criticism. Resuming his prolific pace of writing, Asafiev’s place at the heart of the Soviet music establishment was sealed with the publication of *Intonatsiia* in 1947. His health had deteriorated at the same time that his work succeeded, however. In May 1947, Asafiev suffered a stroke that left him housebound, though he continued to write (Herrala 2012: 313). By 1948, he had been appointed to the relatively honorary position of Chairman of the Soviet Composer’s Union (Vlasova 2010: 323). The events of that same year would not only rock Soviet music, but also raise questions about Asafiev’s legacy.

THE ‘ZHDANOVSHCHINA’

Having spurned Soviet writers in 1946, Andrey Zhdanov turned his attention to composers in 1948. The Culture Ministry singled out Vano Muradeli’s opera *The Great Friendship* for stinging criticism, but soon found that Muradeli’s faults were indicative of wider issues across Soviet music. Later that year, high-profile figures like Shostakovich, Prokofiev, and Myaskovsky were humiliated before their peers. The Composers’ Union discussions threw into sharp relief the fact that there still wasn’t a sufficiently practical definition for music that would encapsulate the required socialist-realist aesthetic. Composers could look to useful models, such as Shostakovich’s Fifth Symphony, but even that had been rendered suspect by the composer’s denouncement. More concretely, composers could have looked to the 1930s ‘song operas’ that had enjoyed great success, starting with Ivan Dzerzhinsky’s *Quiet Flows the Don* (1935), and continued by Tikhon Khrennikov in *Into the Storm* (1939). In 1948, Khrennikov himself was elected as the young-faced general secretary of the composers’ union, able to serve as figurehead to enact Zhdanov’s wishes, but also to serve as a good example.

As newly appointed chairman, Asafiev was tasked with delivering a keynote at the first All-Union Congress of the Union of Soviet Composers in April 1948. As he was still seriously ill, a talk was read in his absence, titled ‘30 years of Soviet music and the tasks of Soviet composers’ (see Asaf’ev 1948): the authorship of this text has been the source of considerable debate. Controversially, the talk supported the resolutions of the Central Committee that had condemned Prokofiev and Myaskovsky,

both of whom were long-standing personal friends of Asafiev's, and whom he had recently described as 'the pride and glory of Soviet music' (Tull 1977: 89–90). Alexander Werth, a Moscow correspondent for the Guardian newspaper, speculated whether Asafiev had been pressured to write the text (Werth 1949: 97–98); Olkhovsky wrote that 'not everything written and signed in the Soviet Union, however, expresses the writer's real thought' (Olkhovsky 1955: 83). Western scholars have recently pored over the authorship of this article, culminating most recently in Patrick Zuk's article, in which he concludes that 'there is not a shred of evidence to suggest that [Asafiev] was coerced into behaving as he did' (Zuk 2019: 155). Meri Herralá presents a more nuanced overview, concluding that Asafiev's talk was most likely ghost-written by figures including Dmitri Kabalevsky and Boris Iarustovskii, including some parts assembled from Asafiev's recent articles (Herralá 2012: 299–300). Whatever the extent of Asafiev's involvement in the keynote, it remained 'one of the most disturbing incidents in this whole disturbing business' (Werth 1949: 98). The overall events of 1948 confirmed that aspects of Asafiev's musical thought had been appropriated by the Central Committee: in particular, his emphasis on the melodic 'song quality' ('pesennost') of Russian and Soviet music as rooted in folk tradition, which could be held aloft as the antithesis of formalism.

On 27 January 1949, Asafiev died unexpectedly. In the days leading up to his death, he was still writing and signing off on articles. He had also been kept informed of the organisation for the upcoming musicologists' plenary, the first of its kind. It was at this lesser-known event that Soviet music history was rewritten, and where the tone of decades' worth of music criticism would be set. The key difference between 1948 and 1949 is the sense of scale. While the 1948 brouhaha was outward facing to the world with ramifications around the Eastern bloc, the February 1949 proceedings were insular. Musicologists were accused of multiple charges: that they did not 'push' composers to write sufficiently socialist-realist music; that their own writings did not celebrate the achievements of socialist-realist music; and that their own writings did not sufficiently celebrate the achievements of Soviet music, instead showing a 'dependence on the West' (Schwarz 1983: 255).

Speaking at the plenary, Khrennikov highlighted key studies on Russian music that served to put it behind Western trends of composition (Khrennikov 1949: 8). The number of musicologists who were named ran to dozens, including some of Asafiev's former pupils (Schwarz 1983: 253). They all apologised, insisting that they must have understood Asafiev's teaching and pledged to change their ways. One result was the divide that continues to this day between studies on Russian music and any music from outside Russia (Manulkina 2017). Since the musicologists were very frequently the same people writing music criticism, what happened in one sphere was naturally reflected in the other. The result was that the entire tone of all writing on music in the Soviet Union changed rapidly within a matter of months.

POSTHUMOUS LEGACY

In the 1949 proceedings, Asafiev had been held aloft as a positive role model for musicologists and critics (Khrennikov 1949: 12). The appropriation of his ideas, however, led to a wider pseudo-scientific justification for proving the supposed ideological worth of any given piece. Levon Hakobian writes:

Asaf'ev's idea of intonation was used by him and especially by official Soviet ideological services as a theoretical base for debunking anything new and unusual in modern music (one can hardly imagine a worse example of misusing a musical-theoretical conception) (Hakobian 2015: 19–20).

This resulted in music criticism that was rife with Asafievan terminology, though straying far from his own usage. There were two main reasons for this. Firstly, musicologists were keen to be viewed as pushing composers towards socialist-realism, and the discourse of *intonatsiya* provided a high-visibility means to do this. Secondly, if music critics wished to either condemn or praise any new work, they could very easily resort to *intonatsiya* to 'scientifically' identify their interpretations as actually existing within the work. There was also a flurry of scholars trying to place Asafiev's concepts within Marxist-Leninist thought, to varying levels of success:

I am of course aware of the numerous – and, it must be said, clumsy – attempts to vulgarize the intonational approach, and outright attempts to tie Boris Asafiev's "theory of intonation" directly to the Marxist phase of Soviet musicology, although Asafiev made his discovery before he got to know the ABCs of Marxism. It was not difficult to do that, because in the field of Soviet musicology there really was a great deal of vulgarization and pseudo-Marxist debasement of the intonational approach, which essentially had nothing to do with Marxism as such. The many Soviet (and closely related East-European) interpreters of Asafiev tried to "translate" him into the language of Marxist teaching, thereby doing him an unintended disservice (Zemtsovsky 2002: 183).

With Zemtsovsky's criticism in mind, it is intriguing to trace how definitions were negotiated after Asafiev's death. Lev Kulakovskii published an important article in 1952, which included the following:

The so-called 'theory of intonations', which has a wide circulation in our musicology, has been causing a lot of theoretical controversy lately. We think of this theory [as a tool] for the struggle to raise the artistic level of Soviet music, for genuine realism and mastery. Attempts at practical application of the 'theory of intonation' are tied by the hands of musicologists trying to guide composers... We do not presently have the ability to include those numerous interpretations of the term 'intonation' that were proposed by B.V. Asaf'yev: this should be the subject of special discussion (Kulakovskii 1952: 39).

It is evident that three years after his death, critics were still wrestling with Asafiev's ideas, though still proclaiming his influence and brilliance. This posthumous elevation had several stultifying effects. Partly, it stifled the creativity of musical criticism, as these texts became awash with Asafiev's terms, without definition and often misused. At the same time as music criticism was struggling with Asafiev's ideas, however, the field of music theory ploughed ahead with developing them. This slightly less well-known legacy is the more remarkable story of Asafiev's influence.

Dmitri Kabalevsky had a notable role in canonising Asafiev even during the latter's lifetime, having commissioned Zhitomirskii's 1940 article while editor of *Sovetskaia muzyka* (Viljanen 2016: xxix). In 1951, Kabalevsky edited the first published appraisal of Asafiev's career, placing Asafiev at the heart of Soviet musicology (Kabalevskii 1951). Beginning in 1951, a project was launched to gather together a selection of Asafiev's works into five volumes. Kabalevsky's foreword to the first volume is revealing, if only for how close it moves into hagiography at times:

Not only an outstanding talent, but also the ultimate tension of creative will, discipline, perseverance, purpose of mission, and amazing performance can explain the incredible productivity of Asafiev-Glebov... This entire publication is based on the desire to make available to musicians and music-lovers everything of value that was written by B.V. Asafiev (Igor Glebov), referring to the real achievements of Soviet musicology, which can and should advance our thought about music (Kabalevskii, writing in Asaf'ev 1952, vol. I: 3–39).

As Kabalevsky took on more responsibility in the administration of Soviet music, he continued to promote Asafiev's ideas. When he came to put together his famous 'new syllabus' for music education in the 1970s, he took direct inspiration from Asafiev's writings on music teaching (Lepherd 1990).

Boris Iarustovskii was another key figure in the managing of Asafiev's legacy; he had studied under Asafiev for his doctorate. It emerged after Asafiev's death that Iarustovskii had been one of the principal authors behind the controversial 1948 keynote, though he insisted that Asafiev had taken an active role (Orlova 1964: 392). After being appointed Professor at the Moscow Conservatory in 1956, Iarustovskii began writing on opera, and especially on Tchaikovsky. His work particularly built on intonatsiya and Asafiev's conception of melody as the central driving conflict behind opera. In 1965, Iarustovskii edited a collection of theoretical essays that discussed intonatsiya, including contributions from Czech, German, and Polish authors (Iarustovskii 1965). Writing for an international audience in 1974, Yarustovsky heaped praise on Asafiev and stated his influence was 'manifested in the most diverse spheres of Soviet musicology' (Iarustovskii 1974: 53).

Lev Mazel proved instrumental in the early dissemination of Asafiev's ideas. Mazel was among the very first Soviet-trained musicologists, but he came under fire as a 'cosmopolitan' during the 1949 attacks on musicologists (Schwarz 1983: 251). He was rehabilitated by 1954 and published widely on elements of music theory. In a 1957 overview of Asafiev's theoretical concepts, Mazel reflected that 'there is almost no reflection' in Soviet textbooks on Asafiev's theories, especially in terms of

form and harmony (Mazel 1957: 73). His article especially dealt with what Mazel perceived were the continuing 'errors' in the implementation of Asafiev's ideas. Mazel's later publications on musical form developed conceptions of intonatsiya even further into the realm of musical structure (Mazel 1979; Iarustovskii 1974: 54).

In the 1960s, attempts to reappraise and consolidate Asafiev's theoretical legacy were pushed further, including the republication for the first time since 1930 of *Muzykal'naia forma kak protsess*. In 1966, Nelli Shakhnazarova published the book *Intonatsionnyi 'slovar' i problema narodnosti*, which heralded the reappraisal of Asafiev's intonatsiya from the perspective of folk and national music. Shakhnazarova went further than Asafiev ever did, in proposing a 'dictionary' of potential intonatsiya. She writes: 'with Asafiev's theory of intonatsiya, it has become much easier to trace the direct connections of music with the material world, with the everyday life of people, and in addition, to trace the path of transforming life into musical images' (Shakhnazarova 1966: 3).

Into the 1970s, interest in Asafiev's works was spearheaded by Elena Orlova and Andrei Kryukov, who assembled several important texts on Asafiev's biography and overall thought. These included a full monograph (Orlova 1984b), a collection of edited memoirs from Asafiev's contemporaries (Kryukov 1974), and a volume of important documents from the RGALI collections (Kryukov 1981). At the same time, several of Asafiev's earlier works that were considered unmentionable in the high-Stalin era, including *Symphonic Etudes*, were reissued with introductions that identified Asafiev's philosophical influences and that explained his early lack of a Marxist-Leninist line of argument (see Orlova's introduction to Asaf'yev 1970: 6). From the late 1970s and into the 1980s, several further volumes of Asafiev's collected writings appeared, largely edited by Orlova, in an attempt to expand and correct the oversights of the 1952–7 collected works. This was coupled with the translation of *Muzykal'naia forma kak protsess* and *Intonatsiia* into German and English, in 1976 and 1977 respectively. This flurry of scholarly documentation led to reappraisal, particularly of Asafiev's 1920-era writings, but also extended his concept of intonatsiya into the realm of semiotics and musical interpretation.

Key among this revival is Vyacheslav Medushevskii, who expanded Asafiev's writing to propose an ambitious theory of intonational meaning, whereby interactions between right and left hemispheres of the brain could promote two levels of intonational construction. In Medushevskii's view, the structures of sound and music interacted with a kind of skeleton 'proto-intonatsiya' that was then understood by the listener to make the more concrete intonatsiya that resulted in the perception of meaning (Medushevskii 1981). Medushevskii's expansion of intonatsia includes aspects of semantics and neuroscience, representing arguably one of the most ambitious developments of Asafiev's theories (Medushevskii 1993).

At present, it remains sadly underexplored. Mark Aranovskii was especially interested in exploring Asafiev via recent 'semoiotic' theories, suggesting that intonation was the direct expression of the listener, and semiotics was the 'implied' suggestion of meaning to the listener (Aranovskii 1980). In his 1998 study *Muzykal'nyi tekst*, Aranovskii combines intonatsiya with Roland Barthes's approach to the structure of language, concluding that Asafiev's theories paved the way for understanding a

kind of ‘intertextuality’ in music (Aranovskii 1998: 67–68). Beyond this study, perhaps the most significant development of *intonatsiya* was that proposed by Valentina Kholopova. In 1984, she proposed an expansion of Asafiev’s triad of international function, this time to include the additions of emotional, pictorial, genre, style, and composite meanings (Kholopova 1984: 88).⁴ Through these terms, Kholopova extends into a discussion of musical content and emotion, epitomised in her 2010 book *Musical Emotions* (Kholopova 2010). One final theorist of international renown is Eero Tarasti, a key scholar in the field of music semiotics, who has praised Asafiev as ‘a great pioneer of musical semiotics’ and one of his major influences (Khannov 2007: 185). In his key text, *Signs of Music*, Tarasti praises Asafiev’s view on the relation between music and language (Tarasti 2002: 54–55). The success of Tarasti’s work on musical semantics has clear nods to Asafiev’s views on the relation between language, speech, and music.

CONCLUSIONS

With these flourishing channels in recent and contemporary scholarship, it is easy to trace how Asafiev’s influence continues on an international stage (in both Russian and English scholarship). Considering how Asafiev’s fame was thrust to national attention in such a short space of time (and in such problematic circumstances as the Zhdanovshchina), and while the abuse of his theories in the critical press is well known outside of Russia, it is heartening that his work has been reappraised and viewed outside of its limited socialist-realist contexts. This article has set out to explore the wider theoretical reactions to Asafiev’s ideas, beyond their generally poor deployment in the Soviet music press. Clearly, more research is required, particularly along the lines of Tarasti’s claims that we ought to view Asafiev as proto-scholar of musical semantics, but also in Aranovskii’s defence of Asafiev as an early proponent of ‘intertextuality’. A key question remains: whether the concept of *intonatsiya* offers anything valuable to musicology today, or whether we should consider it as a historically-specific term that gained cultural significance through its appropriation in various Soviet channels (my initial suspicion is the latter). Despite this difficult issue, and the problematic aspects of his reception and biography, Asafiev was inarguably a figure at the very heart of Russian and Soviet musical thought. As has been shown above, he suffered at the hands of various Soviet authorities just as much as he was celebrated, and the legacy of that state control lingered over his work long after they had finished trying to appropriate his ideas.

4 For an English-language overview, see: <http://www.kholopova.ru/bibeng1.html> (accessed 06. 06. 2021).

LIST OF REFERENCES

- Agawu, Kofi (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- Aranovskii, Mark (1980) "Intonatsiia, znak i novye metody", *Sovetskaia muzyka* 10: 100–109. / Арановский, Марк, (1980) "Интонация, знак и новые методы", *Советская музыка* 10: 100–109.
- (1998) *Muzykal'nyi tekst: struktura i svoistva*, Moskva: Kompozitor / (1998) *Музыкальный текст: Структура и свойства*, Москва: Композитор.
- Asaf'ev, Boris (1934) "Moi put", *Sovetskaia muzyka* 1934/8: 47–50. / Асафьев, Борис, (1934) "Мой путь", *Советская музыка* 1934/8: 47–50.
- (1948) "Za novuiu muzykal'nuiu estetiku, za sotsialisticheskii realizm", *Sovetskaia muzyka* 2: 12–22. / "За новую музыкальную эстетику, за социалистический реализм", *Советская музыка* 2: 12–22.
- (1952–1957) Kabalevskii, Dmitrii, et al. (eds.) *Izbrannye trudy*, 5 toma, Moskva: Akademii nauk SSSR. / (1952–1957) Кабалевский, Дмитрий, et al. (ред.) *Избранные труды*, 5 тома, Москва: Академии наук СССР.
- (1953) *Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century*, trans. Alfred J. Swan, Ann Arbor: J. W. Edwards.
- (1963) *Muzykal'naia forma kak protsess*, Leningrad: Muzgiz. / (1963) *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград: Музгиз.
- (1970) *Simfonicheskie etiudy*, Leningrad: Muzyka. / (1970) *Симфонические этюды*, Ленинград: Музыка.
- (1981) *O simfonicheskoi i kamernoii muzyke*, Leningrad: Muzyka. / (1981) *О симфонической и камерной музыке*, Ленинград: Музыка.
- (1982) *A Book about Stravinsky*, trans. Richard F. French, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Bogdanov-Berezovskii, Valerian (1937) *B. V. Asaf'ev*, Leningrad: Muzgiz. / Богданов-Березовский, Валериан (1937) *Б. В. Асафьев*, Ленинград: Музгиз.
- Brown, Malcolm H. (1974) "The Soviet Russian Concepts of Intonazia and Musical Imagery", *The Musical Quarterly* 60/4: 557–567.
- Bukina, Tat'iana (2010) *Muzykal'naia nauka v Rossii 1920–2000-kh godov*, Sankt-Peterburg: RKhGA. / Букина, Татьяна (2010) *Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов*, Санкт-Петербург: РХГА.
- Clark, Katerina and Dobrenko, Evgeny (2007) *Soviet Culture and Power*, New Haven and London: Yale University Press.

- Ewell, Philip (2019a) "Music Theory à la Leningrad: An interview with Tatiana Bershadskaya", *Sovremennie problemi muzikoznaniya* 4: 121–164.
- (2019b) "On the Russian Concept of Lād, 1830–1945", *Music Theory Online* 25/4: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.19.25.4/mto.19.25.4.ewell.html>
- Frolova-Walker, Marina (2013) "Music is Obscure: textless Soviet works and their phantom programmes". In Joshua S. Walden (ed.) *Representation in Western Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 47–63.
- (2016) *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*, New Heaven - London: Yale University Press.
- Haas, David (1992) "Boris Asaf'yev and Soviet Symphonic Theory", *The Musical Quarterly* 76/3: 410–432.
- (1998) *Leningrad's Modernists: studies in composition and musical thought, 1917–1932*, New York: Peter Lang.
- Hakobian, Levon (2015) "Theoretical Conceptions in Musicology as a Potential Obstacle to Musical Comprehension", *Musica Docta: Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica* 5/1: 19–28.
- (2017) *Music of the Soviet Era: 1917–1991*, London: Routledge.
- Herrala, Meri (2012) *The Struggle for Control of Soviet Music from 1932 to 1947*, Lewinston: The Edwin Mellen Press.
- Iavorskii, Boleslav (1908) *Stroenie muzykal'noi rechi. Materialy i zametki*. Moskva: Тип. Арапова. / Яворский, Болеслав (1908) *Строение музыкальной речи. Материалы и заметки*, Москва: Тип. Арапова.
- Iarustovskii, Boris (ed.) (1965) *Intonatsiia i muzykal'nyi obraz*, Moskva: Muzyka. / Ярустовский, Борис (ред.) (1965) *Интонация и музыкальный образ*, Москва: Музыка.
- (1974) "Soviet Musicology", *Acta Musicologica* 46/1: 50–57.
- Kabalevskii, Dmitrii (ed.) (1951) *Pamiatii akademika Borisa Vladimirovicha Asaf'eva*, Moskva: Akademii nauk SSSR. / Кабалевский, Дмитрий (ред.) (1951) *Памяти академика Бориса Владимировича Асафьева*, Москва: Академии наук СССР.
- Kel'dysh, Iurii (ed.) (1986) *B. V. Asaf'eva i sovetskaia muzykal'naia kul'tura*, Moskva: Sovetskii kompozitor. / Кельдыш, Юрий (ред.) (1986) *Б. В. Асафьева и советская музыкальная культура*, Москва: Советский композитор.
- Khannanov, Il'dar (2007), "Znaki i znachenii: interv'iu s Eero Tarasti", *Muzykal'naia akademiia* 2: 182–186. / Ханнанов, Ильдар (2007) "Знаки и значения. Интервью с Ээро Тарастти", *Музыкальная академия* 2: 182–186.
- (2018), "Boris Asafiev's Intonatsia in the context of music theory of the 21st Century", *Rasprave* 44/2: 485–501.

- Kholopova, Valentina (1984) *Melodika*, Moskva: Muzyka. / Холопова, Валентина (1984) *Мелодика*, Москва: Музыка.
- (2010) *Muzykal'nye emotsii: uchebnoe posobie dlia muzykal'nykh vuzov i vuzov iskusstv*, Moskva: Mul'tiprint. / (2010) *Музыкальные эмоции: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств*, Москва: Мультипринт.
- (2017) “Boris Vladimirovich Asaf'ev: idei na veka”, *Obshchestva teorii muzyki* 2: 29–40. / (2017) “Борис Владимирович Асафьев: идеи на века”, *Общества теории музыки* 2: 29–40.
- Khrennikov, Tikhon (1949) “O neterpimom otstavanii muzykal'noi kritiki i muzykovedeniia”, *Sovetskaia muzyka* 2: 7–15. / Хренников, Тихон (1949) “О нетерпимом отставании музыкальной критики и музыковедения”, *Советская музыка* 2: 7–15.
- Kriukov, Andrei (ed.) (1974) *Vospominaniia o B. V. Asaf'eva*, Leningrad: Muzyka. / Крюков, Андрей (ред.) (1974) *Воспоминания о Б. В. Асафьева*, Ленинград: Музыка.
- (1981) *Materialy k biografii B. Asaf'eva*, Leningrad: Muzyka. / (1981) *Материалы к биографии Б. Асафьева*, Ленинград: Музыка.
- Kulakovskii, Lev (1952) “K sporam ob intonatsii”, *Sovetskaia muzyka* 9: 39–43. / Кулаковский, Лев (1952) “К спорам об интонации”, *Советская музыка* 9: 39–43.
- Lepherd, Laurence (1990) “Glasnost and Perestroika in Russian Soviet Music Education”, *British Journal of Music Education* 7/3: 205–212.
- Manulkina, Olga (2017), “Foreign vs Russian in Soviet and Post-Soviet Musicology and Music Education”. In Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker (eds.) *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery*, London: British Academy.
- Mazel', Lev (1957) “O muzykal'no-teoreticheskoi kontseptsii B. Asaf'eva”, *Sovetskaia muzyka* 3: 73–82. / Мазель, Лев (1957) “О музыкально-теоретической концепции Б. Асафьева”, *Советская музыка* 3: 73–82.
- (1979) *Stroenie muzykal'nykh proizvedenii* (2nd edition), Moskva: Muzyka. / (1979) *Строение музыкальных произведений*, Москва: Музыка.
- (1982) *Stat'i po teorii i analizu muzyki*, Moskva: Sovetskii kompozitor. / (1982) *Статьи по теории и анализу музыки*, Москва: Советский композитор.
- McQuere, Gordon D. (ed.) (1983) *Russian Theoretical Thought in Music*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Medushevskii, Viacheslav (1984) *Intonatsionno-fabul'naia priroda muzykal'noi formy*, unpublished doctoral dissertation, Moscow State Tchaikovsky Conservatoire. / Медушевский, Вячеслав (1984) *Интонационно-фабульная природа музыкальной формы*, диссертация, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
- (1993) *Intonatsionnaia forma muzyki*, Moskva: Kompozitor. / (1993) *Интонационная форма музыки*, Москва: Композитор.

- Olkhovsky, Andrey (1955) *Music Under the Soviets: The Agony of an Art*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Orlova, Elena (1964) *B. V. Asaf'ev: put' issledovatel'ia i publitsista*, Leningrad: Muzyka. / Орлова, Елена (1964) *Б. В. Асафьев: путь исследователя и публициста*, Ленинград: Музыка.
- (1984a) *Intonatsionnaia teoriia Asaf'eva kak uchenie o spetsifike muzykal'nogo myshleniia*, Moskva: Muzyka. / (1984a) *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления*, Москва: Музыка.
- (1984b) (with A. Kriukov) *Akademik Boris Vladimirovich Asaf'ev*, Leningrad: Sovetskii kompozitor. / (1984b) (с А. Крюков) *Академик Борис Владимирович Асафьев*, Ленинград: Советский композитор.
- Protopopov, Sergei (1930) *Elementy stroeniia muzykal'noi rechi*, Moskva: Muzykal'nii sektor. / Протопопов, Сергей (1930) *Элементы строения музыкальной речи*, Москва: Музыкальный сектор.
- Ratner, Leonard (1980) *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer.
- Shakhnazarova, Nelli (1966) *Intonatsionnyi "slovar" i problema narodnosti*, Moskva: Muzyka. / Шахназарова, Нелли (1966) *Интонационный "словарь" и проблема народности*, Москва: Музыка.
- Schmelz, Peter J. (2019) "Music Criticism in the USSR from Asafyev to Cherednichenko". In Christopher Dingle (ed.) *The Cambridge History of Music Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 571–589.
- Schwarz, Boris (1983) *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1981*, Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero (2002) *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Tull, James R. (1977) *B. V. Asaf'ev's "Musical Form as a Process": Translation and Commentary*, unpublished PhD thesis, The Ohio State University.
- Viljanen, Elina (2016), *The Problem of the Modern and Tradition: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949)*, Helsinki: Acta Semiotica Fennica.
- (2019) "From East to West and from West to East: Constructing the Soviet View of Music and Musicology". In Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann, and Tomi Mäkelä (eds.) *Musikwissenschaft 1900–1930: Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*, Hildesheim: Olms, 308–330.
- (2020) "The formation of Soviet cultural theory of music 1917–1948", *Studies in East European Thought* 72: 135–159.
- Vlasova, Ekaterina (2010) *1948 god v sovetskoi muzyke*, Moskva: Klassika XXI. / Власова, Екатерина (2010) *1948 год в советской музыке*, Москва: Классика XXI.

Werth, Alexander (1949) *Musical Uproar in Moscow*, London: Turnstile Press.

Zemtsovsky, Izaly (2002) "Musicological Memoirs on Marxism", trans. Katherine Durnin. In Regula Burckhardt Qureshi (ed.) *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*, New York and London: Routledge, 167–189.

Zhitomirskii, Daniel' (1940) "Igor' Glebov kak publitsist", *Sovetskaia muzyka* 12: 5–14. / Житомирский, Даниель (1940) "Игорь Глебов как публицист", *Советская музыка* 12: 5–14.

Zuk, Patrick (2019) "Boris Asafiev in 1948", *Journal of the Royal Musical Association* 144/1: 123–156.

ДАНИЈЕЛ ЕЛФИК

БОРИС АСАФЈЕВ И СОВЈЕТСКА МИСАО О МУЗИЦИ: УГЛЕД И УТИЦАЈ

(РЕЗИМЕ)

Овај чланак испитује утицај Бориса Асафјева на совјетску мисао о музици, особито после његове смрти 1949. године. Тешко се може пренагласити Асафјељеви утицај у совјетској музикологији, теорији музике и поготово музичкој критици. Иако је у публикацијама на енглеском језику поклањана пажња Асафјељеви теоријама, те су публикације често имале одбојан тон, делимично због рђаве примене Асафјељеви идеја које се понекад срећу у совјетској музичкој критици. Наиме, совјетски музички критичари су лако могли „ослободити“ или критиковати ново дело прибегавајући сировом фигуративном језику „интонације“, а да заиста никада не покажу никакво знање о теоријама Бориса Асафјева. Нажалост, управо се на такав утицај Асафјељеви идеја често указивало у његовој рецепцији на енглеском језику. Ова студија испитује како су се аутори после Асафјева ослањали на његове списе из сфере теорије музике, у циљу развијања и проширивања сопствених идеја.

Почињем од биографског прегледа и резимеа главних Асафјељеви публикација и појмова. Прате се бурни догађаји у каријери Асафјева, укључујући извесне нејасноће до краја 1917. године, иза које је уследила експлозија продуктивности током двадесетих година. Тридесетих година XX века био је жестоко критикован; тада је напустио писање и окренуо се компоновању. Разматрам кључне асафјељеви термине попут „симфонизма“, „процеса“ и „интонације“, од којих је сваки у самој сржи Асафјељеви музичке мисли. У његовој биографији се посебно фокусирам на године 1940–1949, када је неколико личности совјетске музике Асафјева начинило славним. То укључује

контроверзни Асафјевљев говор током „ждановизма“ 1948. године и касније покушаје да се утврди ниво његове умешаности (или чак подршке). Штавише, напад на музикологе из 1949. године несумњиво је представљао покушај окивања дисциплине у грубо дефинисани калуп музичке мисли Бориса Асафјева. У наставку рада истражујем асафјевљевску литературу после Асафјева, почевши од настојања да се створи његова постхумна репутација, што је водио Дмитриј Кабалеvски, а касније с низом публикација Андреја Крјукова и, посебно, Елене Орлове. Био је то делимични покушај у правцу укидања стаљинистичке цензуре Асафјевљевих дела, укључујући изостављене одломке и читаве књиге које су биле повучене из оптицаја. Иза овога прелазим на излагање резимеа и прегледа кључних совјетских теоретичара и њихове примене Асафјевљевих идеја, укључујући Лава Мазеља, Бориса Јанустовског, Вјачеслава Медушевског, Марка Арановског и Валентину Холопову. Мој је закључак да разумевање утицаја Асафјева захтева извесно преоцењивање на енглеском говорном подручју, узимајући у обзир широки обим уплива његових идеја, круцијалних за совјетску и постсовјетску музичку теорију.

Кључне речи: Борис Асафјев, совјетска музика, теорија музике, музичка критика, музика и марксизам.

DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2130075C>
UDC 78.071.1:929 Рахмаџинов С. В.
314.151.3-054.72(=161.1)(443.61)"1925/1940"
012 Кембел С.

THE RUSSIAN PARIS OF SERGEI RACHMANINOFF*

Stuart Campbell

(1949–2018)

Lecturer in Music, University Organist, Director of Chapel Music,
University of Glasgow, United Kingdom

РУССКИЙ ПАРИЖ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА

Стюарт Кэмбелл

(1949–2018)

Преподаватель музыки, университетский органист, директор
музыкальной капеллы, Университет Глазго, Соединенное Королевство

Received: 1 March 2021

Accepted: 1 May 2021

Original Scientific Article

АБСТРАКТ

This article addresses Rachmaninoff's activities in Paris, both a musical capital of the world and unrivalled cultural centre of the Russian emigration until 1940. It looks at the small number of concerts performed by the pianist there and places them in the context of the French press. It attempts to understand his ambiguous personal relationship to the city, the activity of his publishing company "TAIR", and finally assesses the extent of the composer's charitable endeavours for the Russian community. The article concludes Rachmaninoff was of monumental significance for the "Russian" Paris.

KEYWORDS: S. V. Rachmaninoff, Paris, Russian diaspora, Russian music, Russian émigré press.

* В основу статьи положен доклад шотландского музыковеда Стюарта Кэмбелла (1949–2018), прочитанный на конференции *Русский Париж между двух мировых войн* (Москва, Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 3 декабря 2013 года). Статья и приложение к ней подготовлены к публикации С. Г. Зверевой и Г. Л. Лапиным.

АПСТРАКТ

В статье освещается деятельность Рахманинова в Париже, который до 1940 года являлся не только одной из мировых музыкальных столиц, но и культурным центром русской эмиграции. Обращается внимание на незначительное количество концертов, которые дал там пианист, и то место, которое они заняли во французской прессе. Предпринимается попытка понять неоднозначное отношение Рахманинова к Парижу, рассказывается о его издательском предприятии «Таир» и, наконец, оценивается благотворительная деятельность Рахманинова в отношении русской диаспоры. Делается вывод об огромном значении Рахманинова для «русского» Парижа.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, Париж, русская диаспора, русская музыка, пресса русской эмиграции.

На первый взгляд эта тема может показаться несущественной: в отличие от Николая Черепнина или Игоря Стравинского, Рахманинов не жил подолгу в Париже. В межвоенные годы он являлся, прежде всего, постоянно разъезжающим виртуозом – отчасти по Северной Америке, отчасти по Европе. Эта деятельность была необходима для финансового благополучия семьи. Когда Сергей Васильевич не путешествовал, то он должен был, уходя от городской суеты, восстанавливать силы, подготавливаться к концертам следующего сезона, а иногда сочинять. Почти каждое лето он проводил в деревне или на курорте: Locust Point, the Honeyman estate, Nice, Brittany, Clairefontaine, Senar и т. д. Для Рахманиновых, как и для других россиян их поколения и социального статуса, было традицией проводить лето за городом. В другое время года Рахманинов не был привязан к одному месту и выполнял свои обычные рабочие дела во время путешествий.

С другой стороны, было бы невероятным, если бы такой выдающийся концертирующий солист не выступал в одной из ведущих столиц музыкального мира, какой является Париж. Трудно также представить, чтобы столь известный русский эмигрант не имел бы связей с городом, который между 1925 и 1940 годами являлся интеллектуальным, культурным и политическим центром русской эмиграции. Положение Парижа как столицы русского рассеяния было утверждено новыми приезжими из Праги, Белграда, особенно Берлина и других мест, где были колонии беженцев. В Париже возник целый спектр всевозможных русских учреждений, в том числе Русская консерватория, почетным президентом которой с марта 1931 года являлся Рахманинов. До немецкой оккупации города в 1940 году статус Парижа как столицы «зарубежной России» был вне конкуренции.

У Рахманинова было несколько очевидных причин для посещения Парижа. Одна из наиболее веских та, что он давал там концерты. Как указано исследователем биографии Рахманинова З. А. Апетян, между 1928 и 1939 годами им было дано в Париже двенадцать сольных фортепианных концертов

и два концерта с оркестром. (См. список в приложении.) Эти цифры не очень значительны: в тот же период Рахманинов дал одиннадцать концертов в Шотландии и Ирландии, которые трудно сравнимы с Парижем по численности населения и его культурному уровню.

В чем же причина относительно редких выступлений музыканта в столице Франции?

Впервые парижская публика познакомилась с Рахманиновым в Grand Opéra 13/26 мая 1907 года на четвертом из пяти организованных Сергеем Дягилевым «Русских исторических концертов», которые стояли у преддверия знаменитых дягилевских «Русских сезонов». Перед французами была впервые представлена целая россыпь лучших образцов русской музыки: М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина и др. В качестве дирижеров выступали А. Никиш, А. К. Глазунов, Ф. М. Блуменфельд, К. Шевийяр, С. В. Рахманинов. В числе солистов-звезд первой величины выделялось имя Ф. И. Шаляпина, который принял участие в исполнении кантаты Рахманинова «Весна». Она прозвучала под управлением автора, который предстал перед публикой и как пианист, сыграв свой 2-й фортепианный концерт.

Французские музыканты тепло встретили русских коллег, устроив в их честь торжественный прием. Однако в отношении услышанной музыки единодушия не было: безусловным предпочтением пользовались сочинения Римского-Корсакова и Мусоргского, в то время как музыка Чайковского (исполнялась его увертюра «Франческа да Римини») вызвала не только насмешки, но и враждебность (Kashkin 1907: 4). Сочинения Рахманинова — ученика и последователя Чайковского — хвалили, но традиционализм стиля автора, по всей видимости, не остался незамеченным.

Идею о том, что Рахманинов не соответствовал ожиданиям местного общества от русской музыки, подтверждает Р. Гофман:

«Русская музыка для нас слишком часто — это ослепительные декорации, кукольные костюмы, прыгающие танцоры, оргия цвета, привлекательность экзотического! Мы создаем для такой музыки ложное место в наших эмоциях» (Charton 1969: 60).

Аналогично французы относились и к Николаю Метнеру: его краткое пребывание в Париже в 1920-е годы закончилось разочарованием и бегством в Лондон.² Привыкшая, благодаря дягилевским «Русским сезонам», к экзотическому, сказочному «восточному» облику русской музыки публика осталась к его искусству равнодушной.

Что касается Рахманинова, то он далеко не всегда с энтузиазмом относился к перспективе своих выступлений в Париже. Об одном из концертов в зале

2 Концерт Н. К. Метнера в Париже из его собственных сочинений состоялся 19 ноября 1927 года в Salle Érard.

Плейель 16 марта 1932 года он сообщал в письме к Е. К. и Е. И. Сомовым:

«...Такой холодной публики, как в этот раз в Париже, я давно не имел, и еще так много и громко кашлявшей. Одно мучение было играть! Наоборот, Лондон на этот раз скорее напоминал Россию. Не только хлопали, но и кричали, чего тоже до сих пор в Лондоне не слышал» (Aretian 1980a: 326).

Что касается французской прессы конца 1920–начала 1940-х годов, то она, можно сказать, создала вокруг Рахманинова вакуум. В музыковедческой периодике, например, в «Журнале музыковедения» («Revue de Musicologie») и в более распространенных музыкальных еженедельниках, например, «Ле Менестрель» («Le Ménestrel») бросается в глаза полное отсутствие рецензий на концерты Рахманинова.³ С одной стороны, короткие оповещения о его выступлениях систематически появлялись в прессе. Объявления о двух концертах (27 ноября 1930 и 5 февраля 1936), на которых Рахманинов играл как солист с сопровождением оркестра, даже содержали информацию о программе, что подчеркивало значительность событий. С другой стороны, за те одиннадцать лет, на которые приходятся выступления Рахманинова в Париже, во франкоязычных периодических изданиях не было опубликовано ни одной посвященной концертам великого пианиста статьи — и это притом что подавляющая часть проходивших в Париже концертов других музыкантов сопровождалась рецензиями.

В «Менестреле» регулярно появлялись также и статьи, посвященные юбилеям французских, немецких и иных композиторов. Зато незамеченным осталось 60-летие Рахманинова, о котором не было сказано ни слова. В то же самое время, как бы по контрасту, русская община в Париже не только торжественно отметила в 1933 году 60-летие Рахманинова и 40-летний юбилей его артистической деятельности, но и буквально обрушила на него поток статей, открытых писем, адресов, похвал и поощрений.

Для полноты картины добавим, что такие популярные ежедневные парижские газеты, как «Маленький парижанин» («Le Petit Parisien») и «Фигаро» («Figaro»), где наряду с объявлениями о музыке в кабаре, театрах и популярных концертах помещались объявления о классических концертах и операх, выступления Рахманинова, порой проходившие в тех же самых залах, даже не упоминались.⁴

3 Нами были просмотрены следующие издания: Société Française de Musicologie (1928–1943). *Revue de Musicologie* // JSTOR. <https://www-jstor-org.ezproxy.lib.gla.ac.uk/journal/revuemusicologie>; *Le Ménestrel: journal de musique* (1928–1943) // Bibliothèque nationale de France. Collection numérique: Arts de la marionnette. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344939836/date1928.liste>

4 Были просмотрены следующие издания: *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* (1928–1943) // Bibliothèque nationale de France. Collection numérique: La Grande Collecte. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34419111x/date1928.liste>; *Figaro: journal non politique* (1928–1943) // Bibliothèque nationale de France. Collection numérique: Commun Patrimoine. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/>

* * *

Как концертирующий виртуоз Сергей Рахманинов никогда не стал гражданином столицы русского зарубежья. Но у него были и некоторые другие причины для визитов, которые в 1930-е годы стали более частыми. В то время как сам Рахманинов предпочитал городской жизни более медленный темп и спокойствие деревни, его дочери наслаждались суетой и социальным круговоротом, который предоставляла им столица. Замужество обеих дочерей крепко привязало Рахманинова к Франции, в частности, к Парижу. В 1925 году, стремясь отвлечь дочь Ирину от тяжелых переживаний, связанных со смертью ее мужа, композитор создал издательское предприятие «Таир». (Название состоит из первых букв имен дочерей Рахманинова Татьяны и Ирины.) В этот проект оказался вовлеченным сам Рахманинов, члены его семьи, некоторые балетристы русского зарубежья и коллеги-музыканты.

Вероятно, создавая «Таир» композитор также имел в виду и публикацию своих сочинений. Под этой маркой были изданы егоopusы 40, 41 и 42: в 1928 году — Четвертый фортепианный концерт, Три русские песни для оркестра и хора; в 1931 году — Вариации на тему Корелли. Там же были изданы фортепианные транскрипции «Куда?» Шуберта, Скерцо из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона и Прелюдия из скрипичной партиты Баха.

«Таир» находился в Париже по адресу 22, rue d'Anjou, VIIIe. Это был адрес редакции Edition Russe de Musique, которое являлось наиболее значительным издательством для композиторов русского зарубежья и, помимо сочинений Рахманинова, включало в свой каталог музыку Стравинского и Прокофьева. Нотному издателю было нелегко работать за пределами России. Русские композиторы-эмигранты также не ощущали за границей твердую почву под ногами, вместе с тем, им было необходимо получать максимальные доходы от основного вида их деятельности. По этой существенной причине они искали альтернативные издательские пути. В случае «Таира», однако, путь был не совсем альтернативным, поскольку ключевой фигурой в антрепризе «Таир» был Г. Г. Пайчадзе, который одновременно являлся генеральным менеджером Edition Russe de Musique. Главой же последнего издательства был дирижер С. А. Кусевицкий. Поэтому было бы более правильным считать «Таир» не полноценным издательством, а торговой маркой.

Мы не встречали никаких документов Рахманинова, в которых бы он объяснял причины создания «Таира», кроме одного: письма от 22 марта 1932 года к известному хоровому дирижеру и композитору П. Г. Чеснокову в Москву (Apetian 1980a: 326–327). Чесноков искал издателя для своей книги «Хор и управление им» и располагал сведениями, что Рахманинов основал нотоиздательскую фирму в Париже. Последний отвечал ему, что это лишь слух, который возник на основе того, что его дочь издала несколько книг

нуждающихся русских литераторов. Хотя Рахманинов и развеял надежды Чеснокова об издании на русском языке его узко профессиональной работы, он все же предоставил Чеснокову адрес «Таира». В конце концов труд Чеснокова был издан в Москве (Chesnokov 1940).

Тем не менее, книги музыкально-литературного характера «Таир» все же выпускал. Это были воспоминания певицы Н. В. Плевицкой «Мой путь с песней» (1930),⁵ книги музыкального писателя Л. Л. Сабанеева «С. И. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни» (1930) и Н. К. Метнера «Муза я мода» (1935). Издание двух последних книг можно было бы причислить к категории «помощи нуждающимся русским». Сабанеев не был единомышленником основателя Таира, являясь сторонником Скрябина и современной музыки. Вероятно, издавая его работу, Рахманинов счел полезным содействовать известности Танеева — своего учителя по Московской консерватории, которому также в свое время посвятил статью (Rakhmaninov 1915). С Метнером у Рахманинова было гораздо больше общего: оба они были консерваторами по своим музыкальным воззрениям, композиторами-пианистами из Москвы, не говоря уже о личной и семейной дружбе и повторяющейся помощи разного вида Рахманинова Метнеру.

Певицу Плевицкую, которая пользовалась большой популярностью в русских диаспорах, вряд ли можно было отнести к нуждающимся авторам. Она входила в круг общения Рахманинова, который написал фортепианный аккомпанемент к понравившейся ему песне из репертуара Плевицкой «Белилицы, румяницы». Вместе они записали эту песню для частных целей в 1926 году; затем она вошла в качестве третьей части в цикл Рахманинова «Три русские песни».

«Таиром» были также опубликованы книги Алексея Ремизова (Remizov 1927; Remizov 1929; Remizov 1930), Ивана Шмелева (Shmelev 1927; Shmelev 1928) и другие. Всего «Таиром», насколько нам известно, было издано десять книг.

Точная информация о том, когда закрылась эта издательская антреприза, содержится в письме Рахманинова от 5 января 1935 года из Нью-Йорка в Société Anonyme de Grandes Éditions Musicales в Париж (Apetian 1980b: 36). Он сообщает компании, что хочет аннулировать контракт и просит ответить ему на адрес дочери Татьяны в Париже.

* * *

Рахманинов чувствовал себя комфортно находясь вблизи от своих родных. Но многие из них жили во Франции и Германии,⁶ и, живя в США, он не имел возможности общаться с ними часто. Это стало одной из причин, по которой

5 Первая часть воспоминаний Плевицкой была издана в Берлине (Plevitskaia 1925). Парижское издание – вторая часть ее воспоминаний.

6 В Дрездене после революции жили семьи Сатиных и Скалонов — близких родственников С. В. Рахманинова и его супруги Натальи Александровны.

Рахманинов построил имение Сенар на берегу озера Люцерн, где он проводил большую часть летнего времени между 1934 и 1939 годами.

Что касается отношения Рахманинова к Парижу, то оно было неоднозначным. В письмах к С. А. Сатиной он жаловался на городскую суматоху, называл Париж «проклятым городом» (Aretian 1980a: 179). Такой неслестный эпитет был вызван трудностями с поиском квартиры для дочерей. Наиболее положительное высказывание Рахманинова о Париже можно найти в письме к С. А. Сатиной от 29 мая 1928 года: «Живется тут хорошо, но беспокожно и дорого» (Aretian 1980a: 232). А вот строки из письма к чете Сомовых от апреля 1931 года: «Здесь меня рвут на части, и чем меньше я тут проживу, тем полезнее для моего здоровья» (Aretian 1980a: 300). В Париже композитор был постоянно осаждаем соотечественниками, которые хотели получить от него поддержку. 20 марта 1932 года он пишет из Парижа тем же корреспондентам:

«Моя жизнь в Париже, где я нахожусь уже неделю, очень утомительна, по обыкновению. Я много “сизжу на людях”, много болтаю, недосыпаю, до концерта много играл – в результате усталость и слабость чувствуется больше. Ежедневно целый поток писем и почти все, без исключения, просят о помощи, о личном свидании и т. д.» (Aretian 1980a: 325).

Целая галерея видных русских эмигрантов, живших во Франции, предстает в письмах Рахманинова: некоторые из них появляются в его саду, столовой или артистической – хотя то же самое происходило в Нью-Йорке и других городах. Это были люди из разных миров, в том числе из мира политики, литературы, философии, изобразительного искусства и, конечно, музыки. Многие из них были представителями благотворительных организаций.

Хотя Рахманинов, безусловно, давал концерты для сбора средств на благотворительные цели и в других местах, но в Париже этот аспект его деятельности выдвигался на первый план. Так, в 1934 году список организаций, которые поддерживал Рахманинов, включал в себя двадцать позиций. Большое место занимала и благотворительность в отношении учебных заведений и русской православной церкви. Денежная помощь Рахманинова церквам объяснялась тем, что многие из них сами оказывали помощь русским эмигрантам, особенно их детям. Именно поэтому часть дохода Рахманинова от концерта в 1932 году в Париже была направлена в церковь преподобного Серафима Саровского на Рю Лекурб в Париже, в русскую церковь в Клиши, в храм Иоанна Воина в Медоне, в сестричество при Александро-Невском соборе в Париже и другие организации.⁷

Принимавший близко к сердцу нужды молодежи, с огромным трудом пробивавшей себе дорогу в жизни, Рахманинов поддерживал русских студентов и русские учебные заведения — в том числе Богословский институт Свято-

7 О благотворительной деятельности Рахманинова см. подробнее в статье С. Г. Зверевой (Zvereva 2014).

Сергиевского подворья в Париже. Просьба о помощи этому учебному заведению поступила к Рахманинову 22 ноября 1927 года от митрополита Евлогия (Георгиевского). «Зная отзывчивое сердце» Рахманинова и рассчитывая на его понимание «исключительного значения Богословского института как рассадника богословского просвещения и школы пастырей», владыка Евлогий просил Рахманинова внести лепту на его содержание в 1927/28 учебном году. Судя по ремарке на полях этого письма, Рахманинов переслал Институту чек на сумму в 2500 франков и продолжал оказывать существенную финансовую помощь в течение последующих лет. Есть основания полагать, что Рахманинов также частично субсидировал художественное оформление храма преподобного Сергия Радонежского на Свято-Сергиевском подворье в Париже.

И, конечно же, композитор оказывал «адресную» помощь обращающимся к нему бывшим соотечественникам. Например, он финансово поддерживал окончившего свои дни во Франции композитора А. К. Глазунова.

Таким образом, если в истории концертной жизни межвоенного французского Парижа Рахманинов не оставил заметного следа, то для «русского» Парижа значение его выступлений было колоссальным.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Концерты Рахманинова в Париже и отклики прессы⁸

- Сезон 1928/29 г.

2 декабря 1928, Théâtre des Champs Elysées. Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Бах–Бузони – две Органные прелюдии: № 3 g-moll и № 4 G-dur; Лист – Соната-фантазия «По прочтении Данте»; Шопен – Фантазия f-moll, op. 49, Рондо op. 16, Ноктюрн № 1 F-dur, op. 15, Вальс № 3 Des-dur, op. 70, два Этюда E-dur, op. 10 и c-moll, op. 25, Скерцо № 3 cis-moll, op. 39.

Отклики в парижских изданиях: «Возрождение» (7 декабря 1928), «Россия и славянство» (19 января 1929).

⁸ Составлено на основе изданий: Apetyan Z. A. 1980 a, b; «Русское зарубежье. Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940. Франция. Т. 1. 1920–1929; Т. 2. 1930–1940. Москва: ЭКСМО, 1995; французской и русской прессы в Париже; документов из коллекции С. В. Рахманинова в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне.

- Сезон 1929/30 г.

1 декабря 1929, Théâtre des Champs Elysées. Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Моцарт – Соната D-dur (по Кёхелю № 576); Шопен – Соната b-moll, ор. 35, Баллада g-moll, ор. 23, Вальс As-dur; Лист – Сонет 104 Петрарки E-dur; Рахманинов – Этюд-картина № 6 a-moll, ор. 39, Прелюдия G-dur, ор. 32; Крейслер–Рахманинов – «Муки любви» и др.

Отклики в парижских изданиях: «Последние новости» и «Возрождение» (5 декабря 1929), «Россия и славянство» (7 декабря 1929).

- Сезон 1930/31 г.

22 ноября 1930, Salle Pleyel. Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Балакирев, Бах, Бетховен, Лист, Метнер, Рахманинов, Скрябин, Шопен, Шуберт, Шуман.

Отклики в парижских изданиях: «Последние новости» (27 ноября 1930), «Россия и славянство» (29 ноября 1930).

27 ноября 1930, Salle Pleyel. Концерт Парижского симфонического оркестра под управлением Яши Горенштейна, солист — С. В. Рахманинов.

В программе: Р. Штраус – Симфоническая поэма «Смерть и просветление»; Рахманинов – Концерт № 4 g-moll, ор. 40 (исполняет автор); Бетховен – 7-я симфония.

- Сезон 1931/32 г.

16 марта 1932, Salle Pleyel. Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Григ – Баллада g-moll, ор. 24; Брамс – Баллады d-moll и D-dur, ор. 10; Лист – Баллада h-moll; Шопен – Баллада As-dur, ор. 47; Рахманинов – Вариации на тему Корелли, ор. 42, Прелюдия, «Восточный отрывок»; Лист – Испанская рапсодия.

Отклики в парижских изданиях: «Последние новости» (16, 19 и 27 марта 1932), «Россия и славянство» (19 марта 1932).⁹

⁹ Статья Л. Л. Сабанеева «С.В. Рахманинов (К сегодняшнему концерту)», вышедшая в

Чистый сбор от концерта, который составил 45872 франка, предназначался русским безработным. 2500 франков были переданы бедствующим русским музыкантам.

- Сезон 1932/33 г.

5 мая 1933, Salle Pleyel. Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Бетховен – соната f-moll, op. 57 («Апассионата»); Вебер–Тау-зиг – «Приглашение к танцу»; Рахманинов – две Прелюдии и др.

Отклики в парижских изданиях: «Последние новости» (7 мая 1933) и «Возрождение» (9 мая и 3 июня 1933)¹⁰.

Концерт давался с благотворительной целью.

- Сезон 1933/34 г.

23 марта 1934, Salle Pleyel. Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Моцарт – Andante grazioso из Сонаты A-dur; Бетховен – Соната cis-moll op. 27 («Лунная»); Дебюсси – «Детский уголок»; Бородин – Скерцо, Шопен – Баллада, Мазурка, Скерцо h-moll, op. 20; Лист – Сонет 104 Петрарки E-dur, «Шум леса», «Забывтый вальс», Рапсодия № 11; Рахманинов – три «Этюда-картины», Прелюдия cis-moll.

Отклики в парижских изданиях: «Возрождение» (25 марта 1934), «Последние новости» (29 марта, 8 апреля, 15 апреля 1934).

Концерт был благотворительным; весь сбор после вычета налога составил 39294 франка и был распределен между русскими организациями и нуждающимися частными лицами.

«Последних новостей» (16 марта 1932), помещена ниже.

¹⁰ Опубликованную в преддверии этого концерта статью И. П. Демидова «С. В. Рахманинов» («Последние новости», 2 мая 1933) см. ниже.

- Сезон 1934/35 г.

29 марта 1935, Salle Rameau (Париж). Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Бах–Таузиг – Токката и fuga d-moll; Бетховен – Соната D-dur, op. 10; Шопен – Баллада As-dur, op. 47; Вальс, Ноктюрн, Скерцо cis-moll, op. 39; Рахманинов – «Музыкальный момент» es-moll, op. 16; «Восточный отрывок»; Крейслер–Рахманинов – «Муки любви»; Лист – «Похоронное шествие», Вальс-экспромт As-dur; Дохнаньи – Этюд-каприччио f-moll, op. 28. На бис – Мазурка Шопена.

Отклики в парижских изданиях: «Последние новости (31 марта 1935)» и «Возрождение» (31 марта 1935).¹¹

- Сезон 1935/36 г.

5 февраля 1936, Salle Pleyel. Концерт оркестра Парижского Филармонического общества под управлением Альфреда Корто. Солист – С. В. Рахманинов. Русский хор под управлением А. Е. Власова.

В программе: Вагнер – Увертюра к опере «Тангейзер»; Лист – Симфония «Фауст» для симфонического оркестра с участием хора и тенора-соло, премьера сочинения Рахманинова «Рапсодия на тему Паганини», op. 43 для фортепиано с оркестром.

Отклики в парижских изданиях: «Последние новости» (9 февраля 1936), «Возрождение» (9 февраля 1936).

3 марта 1936, Salle Pleyel. Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Скарлатти – Сонаты D-dur, e-moll, E-dur, Бетховен – 32 вариации c-moll; Шопен – Соната, Вагнер–Лист – «Песня прях» из оперы «Летучий голландец», Скрябин – Поэма Fis-dur, op. 32, Метнер – Сказка e-moll, op. 34, Крейслер-Рахманинов «Муки любви» («Вальс») и др.

Отклики в парижских изданиях: «Возрождение» (5 марта 1936) и «Последние новости» (14 апреля 1936).

Концерт проводился с благотворительной целью.

¹¹ Статья В. И. Поля «Концерт Рахманинова», опубликованная в газете «Возрождение» (1935. 31 марта. № 3588), помещена далее.

2 апреля 1936, Salle Gaveau. Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Шопен, Лист, собственные сочинения Рахманинова.

Вступительное слово о творчестве композитора прочел Жерар Бауер.

- Сезон 1936/37 г.

2 апреля 1937, Salle Pleyel. Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Лист, Бетховен, Шопен, Рахманинов и др.

Отклики в парижских изданиях: «Последние новости» (6 апреля 1937), «Возрождение» (10 апреля 1937).

- Сезон 1938/39 г.

25 апреля 1939, Théâtre national de Chaillot. Реситаль С. В. Рахманинова.

В программе: Бах, Бетховен, Вагнер, Лист, Рамо, Рахманинов, Шопен, Шуберт.

Отклики в парижских изданиях: «Возрождение» (5 мая 1939) и «Последние новости» (6 мая 1939).

* * *

Л. С. [ЛЕОНИД САБАНЕЕВ]

С. В. РАХМАНИНОВ (К СЕГОДНЯШНЕМУ КОНЦЕРТУ)¹²

Величайшие исполнители всегда неповторимы. По отношению к артисту такого ранга, как Рахманинов, неправдой будет звучать утверждение, что его исполнение «похоже» или «подобно» рубинштейновскому или листовскому. Нет, оно подобно только рахманиновскому. Рахманинов — один из тех «дважды гениальных» музыкантов, которых природа оделила в первоклассной степени и исполнительским и творческим дарованием настолько ровно, что они сами не знают, что у них на первом плане, композитор или исполнитель. Подобие Рахманинова Листу и отчасти Рубинштейну именно в этом, а не в силе и стиле игры. Лист «начинал» как гениальный пианист, под

12 «Последние новости». 1932, 16 марта. Статья русского музыковеда, музыкального критика, композитора Л. Л. Сабанеева (1881–1968), с 1926 года являвшегося профессором Русской консерватории в Париже, была опубликована в день сольного фортепианного концерта Рахманинова 16 марта 1932.

конец жизни оказался великим композитором. Рахманинов начинал как композитор и, по-видимому, сам теперь склоняется к тому, что он более пианист. Сила этого пианизма настолько чудодейственна, что без преувеличения можно сказать, что он заставляет верить, что его собственные композиции под его руками становятся конгениальными бетховенским.

В игре Рахманинова самое поразительное — не техника (у кого из пианистов теперь нет техники?), не физические данные игры, а его огромная и неповторимая художественная индивидуальность. Редко можно слышать столь «личного» пианиста, как Рахманинов. От этой личности, индивидуальности игры происходит то, что лучшими его исполнениями все-таки всегда оказываются либо его собственные произведения, которые после его исполнения решительно невозможно слушать ни у какого иного пианиста, либо произведения авторов, к нему по типу личности наиболее близких, как, например, Чайковский.

Опять-таки эта близость относительна. Рахманинов слишком типичен, чтобы находить себе подобие даже среди великих музыкантов. Во всяком случае, это не Лист — блестящий и демонический, в своей неискренности и вечной позе искренний. В типе личности и в типе артистизма Рахманинова нет ни следа демонизма и никакой позы. Напротив, если чем-нибудь Рахманинов неприятен современной Европе, так это полнейшим отсутствием «актерства»: скрытный и молчаливый, глубоко замкнутый в жизни, он только в своих звучаниях открывает свою мизантропическую разочарованную и нежную душу. Мир признал Рахманинова за одного из величайших пианистов современности (если не за самого великого); но к его творчеству западный мир остался более равнодушен. Причина этого именно в том, что в нем живет слишком русская душа, не всегда понятная западноевропейскому человеку, как непонятна ему и душа другого гения, столь же русского — Чайковского.

Эта «русская душа» глубоко пессимистична и мрачна, она мизантропична, как мизантропами были и являются в жизни и великие носители этой души. Чайковский еще пытался иногда давать радость в музыке, хотя удавалось ему это редко; Рахманинов и не пытается: его творчество все пронизано трагической лирикой и несет в себе отпечаток некоей мрачной пышности. Как и творчество Чайковского, это творчество «выстраданное», в тяжких переживаниях порожденное, — в нем нет легкости и эстетности, и оно в себе отражает тяжелый жизненный путь глубокой и сильной души, но души простой, без вывихов и без истерии, без всякого ломания и позы. В рахманиновской психике больше элемента мужественности, чем у Чайковского, эта мужественность воплощается в его граненом и могучем ритме, — но, все-таки, как и всякая славянская душа, она несет в себе больше атрибутов женственности.

Игра его такова же. Мужественный элемент в ней — это его ритм, тот покоряющий мощный ритм, которым он обычно побеждает аудиторию. Женственным элементом является его лирика, его звуковая экспрессия, в которой он, быть может, не имеет себе равных среди пианистов, потому что под его руками фортепиано полнее обращается в «струнный инструмент», чем у кого бы то ни было. Россия еще не давала миру столь могучего и столь для русской психологии характерного пианиста, как Рахманинов, — это настоящий тип «русского пианизма», отражающего душу стихийную и скорбную, предельно, до обнаженности искреннюю и в то же время мизантропическую. И когда эта игра сочетается с продуктами творчества той же души, то получается феномен

совершенно исключительный по магии действия. Игра эта потрясает, то есть, производит то действие, от которого уже отвыкли слушатели в наше время, когда артисты больше удивляют и изумляют, оставляя внутренне холодной аудиторию.

На эстраде Рахманинов импонирует. Он выходит, как власть имущий, и как бы снисходит до публичного выступления. Не публика его подавляет, а он — публику. В то же время меньше, чем кто-либо, Рахманинов является художником «для избранных», — напротив, в его артистизме характерно то, что он апеллирует к самой широкой публике, он любит резонанс тысяч душ, а не квалифицированное сочувствие десятка. В этой импозантности, в этом умении покорить толпу, по-видимому, действует присущая Рахманинову великая художественная честность и его общий душевный облик, столь же импонирующий и столь же глубоко человечный. В этих качествах он опять напоминает гениальных художников и великих сердцем людей: Листа и Рубинштейна. Не в пример многим, Рахманинов являет собою сочетание высокого строя души, совершенно исключительной честности и гения. Одна цель того концерта, который служит поводом к моей статье, является тому достаточным текущим примером.

Так бесконечно жаль, что этот огромный талант, обоюдоострый, — талант исполнителя и творца, — в последние годы не дарит нас новыми творениями, или если дарит, то скуп и редко. Автор двух гениальных фортепианных концертов (второго и третьего), которых уже достаточно, чтобы сохранить за Рахманиновым почетное место в истории музыки, он творчески замолк с того момента, как покинул почву своей родины¹³. Есть ли тут органическая причинная связь или простое совпадение — это вопрос интимной творческой жизни художника. Может быть, стиль современного творчества слишком резко расходится с музыкальным мироощущением Рахманинова, типичного романтика и притом романтика русского склада. Может быть, им руководит сознание трудности зараз работать в двух художественных планах (был у него и третий, и тоже блестящий — дирижерское искусство). Несомненно, однако, одно, что как исполнение Рахманинова апеллирует к *широчайшей* музыкальной аудитории, так и его творчество имеет корни и базис в этой же «широкой публике». И публика, — та самая, к которой в конечном счете обращается искусство, — всегда была на стороне его творчества, всегда с восторгом встречала его произведения. Популярность многих из них, может быть, является рекордной (например, знаменитой прелюдии до-диез минор). Действительно, широкое и мощное искусство всегда должно быть настолько декоративным, чтобы мочь действовать «на больших расстояниях». В этом разгадка силы такого художника, как Рахманинов, художника большого масштаба и большого стиля.

13 Ко времени написания статьи Сабанеева Рахманинов уже был автором четырех фортепианных концертов, и, разумеется, Сабанеев не мог не знать о тех сочинениях, которые были написаны Рахманиновым за границей после 1917 года и опубликованы в Париже издательским предприятием Рахманиновых «Таир». В их числе был и Четвертый концерт для фортепиано с оркестром g-moll, op. 40 (1926, 2-я ред. 1928, дата публикации – 1928), посвященный Н. К. Метнеру.

И. Д Е М И Д О В

С. В. РАХМАНИНОВ¹⁴

5 мая в большом зале Плейель, в шестидесятую годовую жизни и в 40-летний юбилей артистической деятельности, а вернее сказать, в полувековой, ибо с девяти лет мировой артист начал свою артистическую работу, — Сергей Васильевич Рахманинов дает концерт, весь сбор с которого пойдет на помощь и поддержку русской нуждающейся эмиграции, в том числе и учащейся эмигрантской молодежи. <...> И концерт 5 мая будет не только светлым праздником самого гениального артиста, русской культуры, русского музыкального искусства, но и той русской души, того русского сердца, которые не могут не жить шире и глубже личного мира, всегда помнят о скорби и радости других и идут им навстречу.

Сейчас, когда я пишу о предстоящем концерте Сергея Васильевича Рахманинова, мне невольно вспоминается другой концерт, тоже «в пользу».

Первые годы текущего века. Москва. Залитый светом красавец-зал Благородного собрания, наполненный до отказа. На эстраде сначала Рахманинов, Иззи, Брандуков и трио Чайковского «В память великого артиста», а потом опять Рахманинов и Лев Конюс на двух роялях; несутся аккорды «Христос воскрес», переливается пасхальный звон колоколов, гром аплодисментов, восторженные, бесконечные вызовы...¹⁵ В пользу тюрем звучало русское искусство, заключенным служило оно. Там была одна тюрьма, здесь — другая, эмигрантская. Которая легче и... короче?

Да простит мне юбиляр, что ко дню 5 мая я не пишу о нем «музыкальной статьи». Но что можно было бы прибавить к ней после того, как она давно уже написана всем миром; после того, как не только Россия, не только Европа, но и весь мир признал в нем первого. В этой области нам, русским, остается только гордиться и радоваться. Гордиться мировой славой русского артиста, гения русского искусства. Радоваться, что он с нами, эмигрантами, — на стороне русских людей, предпочитавших потерять родину, но не примириться с теми, кто насилует и разрушает ее; кто насмехается над тем, что для каждого русского священно. И Сергей Васильевич Рахманинов унес свое «святое святых» на чужбину, чтобы там хранить его, и им служить все той же России, —

14 «Последние новости». 1933. 2 мая. № 4423. Статья написана членом совета Российского музыкального общества за границей, общественным деятелем и журналистом И. П. Демидовым (1873–1946) накануне концерта Рахманинова в Париже 5 мая 1933 года.

15 Обсуждается концерт 2 декабря 1901 года в Большом зале Российского благородного собрания с участием скрипача Э. Иззи, виолончелиста А. А. Брандукова и пианиста С. В. Рахманинова. В программу входили премьера Сонаты Рахманинова для виолончели и фортепиано ор. 19, а также Трио «Памяти великого художника» ор. 50 П.И. Чайковского и др. (См.: Н. К. [Кашкин Н. Д.] Театр и музыка. Благотворительный концерт // «Московские ведомости». 1901. 4 декабря. № 334. С. 5.) Исполнение Сюиты для двух фортепиано Рахманинова ор. 17, где звучит пасхальный тропарь «Христос воскрес из мертвых», произошло в том же концертном сезоне и в том же зале, но 24 ноября 1901 года в исполнении самого автора и А. И. Зилоти.

сейчас поруганной и попранной, но ценою невероятных страданий приближающейся к радостному дню своего воскресения. Пусть же тогда в Москве, в том же красавце-зале, залитом светом, зазвучит «Христос воскрес» в рахманиновских аккордах, пусть зальются его пасхальные колокола, зовя всех на новую работу, на новую жизнь. Эти аккорды будет слушать вся Россия, на зов их колокольного перезвона откликнутся все и, в первую очередь, те из бывших эмигрантов, кому эмигрант Рахманинов помог в тяжелые эмигрантские дни не сломиться, не пасть духом, стать образованным человеком, готовым работником измученной, окровавленной и разрушенной родины.

Русского великого артиста, русское широкое сердце — русскую гордость — будет праздновать русская эмиграция 5 мая в большом зале Плейель.

Шестьдесят лет жизни, сорок лет славного артистического пути. Но не только наполненного славой, а и добром — памятью о человеческой скорби и радости, помощью тем, кто скорбит, чтобы и они могли радоваться.

Горячий привет С. В. Рахманинову и пожелания здоровья и сил на долгое время — во славу России, русской культуры, русской музыки.

* * *

Владимир Поль

КОНЦЕРТ РАХМАНИНОВА¹⁶

Подобно «Дням русской культуры»¹⁷, собирающим в Трокадеро¹⁸ ежегодно в установленные дни весь русский Париж, концерты С. В. Рахманинова превратились в «вечера русской музыкальной культуры», собирающие в свою очередь всю любящую искусство русскую эмиграцию в большой зал Плейеля (ныне Рамо)¹⁹. Только на концертах Рахманинова еще теснее, так как эти концерты привлекают и иностранных любителей музыки, уже наравне с нами почитающих Рахманинова «своим»: европейцем и американцем.

Нам все же хочется считать, что С. В. Рахманинов в большей степени наш, чем их. С ним вместе дышит на эстраде все многообразие русской музыкальной культуры. Что бы ни играл Рахманинов, какой бы нации ни принадлежал исполняемый им автор, вся эта музыка проведена через глубоко русское музыкальное сознание нашего художника, со-

16 «Возрождение». 1935. 31 марта. № 3588. С. 4. Статья жившего во Франции русского пианиста, композитора, педагога В. И. Поля (1875–1962) посвящена сольному концерту С. В. Рахманинова в Париже 29 марта 1935 года.

17 Имеется в виду День русской культуры, с 1925 года под девизом объединения во имя национальной культуры отмечавшийся русскими беженцами во многих странах, в том числе во Франции.

18 Концертный зал во Дворце на улице Трокадеро, который был построен ко Всемирной выставке в Париже 1900 года. Ко Всемирной выставке 1937 года дворец был разобран и на его месте возведен Дворец Шайо.

19 Концертный зал Плейель был построен в 1927 году и предназначался для концертов симфонической музыки. Считался одним из самых больших мировых концертных залов.

знание, сформировавшееся в результате сложной, лишь редкими музыкантами проделываемой работы. Играет ли он сонату Бетховена или «Траурную поэму» Листа, певучую «прялку» из «Летающего голландца»²⁰ Вагнера или Балладу Шопена, все это сыграно пианистом, обладающим идеальной техникой, проверено, взвешено и насыщено оркестровыми тембрами при участии симфонического и оперного дирижера и, наконец, до последней глубины продумано и прочувствовано композитором фортепианным, вокальным и симфоническим. Эта необычайная, во много раз превышающая обычно предъявляемые к пианистам требования, многогранная дисциплинированность музыкальной натуры Рахманинова ставит его в тот разряд исполнителей, где они уже квалифицируются как «гениальные».

Правда, эта самая насыщенность художника совершенной техникой пианистической, дирижерской и разнородной композиторской увлекает иногда Рахманинова-автора на путь большой сложности при осуществлении его композиторских замыслов. Мы видели пример такой сложности музыкального мышления в собственных произведениях Рахманинова, исполненных в отчетном концерте — в полном виртуозного блеска «Музыкальном моменте» и в транскрипции «Грустного вальса» Крейсера²¹, окутанного облаками сложнейших вариаций. Но лишь только многогранный Рахманинов ограничивает себя ролью пианиста, он забывает о себе и не «себя» поет, но другого. И здесь он сама простота и добросовестность — качества даже редчайшие у пианистов, так часто с несносной навязчивостью в шопеновских гармониях преподносящих публике собственные чувства. Так, того кто следил с нотами в руках за исполнением Рахманинова, неизменно удивляет необычайная точность артиста, его уважение к тексту автора, уважение, которое иногда отсутствует не только у пианистов, но и у редактирующих издания музыкальных произведений. Казалось бы, Рахманинов при исполнении следует лишь обозначениям динамическим и агогическим, какие имеются в нотах и доступны всем играющим, но все это проникнуто такой внутренней серьезностью, что самая простая мазурка Шопена, как, например, сыгранная на бис, несмотря на всю ее внешнюю беззаботность и веселость, становится одновременно как бы живой эманицией того иррационального мира, которому имя — музыка сфер, музыка заземного бытия, упование и радость души, не приемлющей ограничения жизни геометрическими и биологическими схемами.

И еще черта, свойственная Рахманинову как нашему сородичу — славянину и человеку востока религиозного — его музыкальная фраза никогда не превращается в декламацию, являющуюся оголением ритмического скелета композиции. Его фраза всегда певуча и ее основное пение всегда преобладает там, где большинство исполнителей будет увлечено в ловушку — в попытку провести полный параллелизм между линиями чисто музыкальной, неземной и психологической, превращающей музыку в язык реалистиче-

20 Имеется в виду фортепианная транскрипция Листа «Песни прях» из оперы Р. Вагнера «Летучий Голландец».

21 Рахманинов исполнял в концерте 29 марта 1935 года фортепианную транскрипцию скрипичной пьесы Ф. Крейсера «Муки любви», к которой автор статьи применяет ее другое название.

ский, посюсторонний, земной.

Кстати, о мудрой простоте и об уважении авторских требований, свойственных крупнейшим пианистам. Берлиоз пишет, что он следил за исполнением Листа с бетховенской партитурой в руках и не заметил ничего, что было бы сделано вопреки Бетховену. Но исполнение его потрясло простотой и глубиной вместе. Очевидно, таков был и Антон Рубинштейн. После концерта его спросил известный пианист: «Как вы играете Баха, по Черни или по Крамеру»^{22?} — «Стараюсь играть по Баху», — был ответ. Таков и Рахманинов. Он играет Бетховена по Бетховену и Шопена по Шопену.

Следует добавить, что С. В. Рахманинов был предметом нескончаемых оваций публики и много и охотно играл на «бис».

Источники / LIST OF REFERENCES

- Apetian, Z. A. (compl., ed.) (1980a) *S. Rakhmaninov. Literaturnoe nasledie*, Tom 2, Pis'ma, Moskva: Sovetskii kompozitor. / Апетян, З. А. (сост., ред.) (1980a) *С. Рахманинов. Литературное наследие*, Том 2, Письма, Москва: Советский композитор.
- Apetian, Z. A. (compl., ed.) (1980b) *S. Rakhmaninov. Literaturnoe nasledie*, Tom 3, Pis'ma, Moskva: Sovetskii kompozitor. / Апетян, З. А. (сост., ред.) (1980b) *С. Рахманинов. Литературное наследие*, Том 3, Письма, Москва: Советский композитор.
- Charton, J. M. (1969) *Les Années françaises de Serge Rachmaninoff*, Paris: Éditions de la Revue Moderne.
- Chesnokov, P. G. (1940) *Khor i upravlenie im*, Moskva: Muzgiz. / Чесноков, П. Г. (1940) *Хор и управление им*, Москва: Музгиз.
- Kashkin, N. D. (1907) "Russkie kontserty v Parizhe. (Beseda s S. V. Rakhmaninovym)", *Russkoe slovo*, No. 118 (24. 5. 1907). / Кашкин, Н. Д. (1907) "Русские концерты в Париже (Беседа с С. В. Рахманиновым)", *Русское слово*, No. 118 (24. 5. 1907).
- Plevitskaia, N. V. (1925) *Dezhkin karagod*, Berlin: s. n. / Плевицкая, Н. В. (1925) *Дёжкин карагод*, Берлин: s. n.
- Rakhmaninov, S. V. (1915) "S. I. Taneev", *Russkie vedomosti*, 16. 6. 1915. / Рахманинов, С. В. (1915) "С. И. Танеев", *Русские ведомости*, 16. 6. 1915.
- Remizov, A. M. (1927) *Vzvikhrennaia Rus'*, Parizh: Tair. / Ремизов, А. М. (1927) *Взвихренная Русь*, Париж: Таир.
- Remizov, A. M. (1929) *Tri serpa*, Parizh: Tair. / Ремизов, А. М. (1929) *Три серпа*, Париж: Таир.

22 Упоминаются интерпретации клавирных сочинений Баха, принадлежащие пианистам К. Черни и Дж. Б. Крамеру.

- Remizov, A. M. (1930) *Posolon'. Volshebnaia Rossiia*, Parizh: Tair. / Ремизов А. М. (1930) *Посолонь. Волишебная Россия*, Париж: Таир.
- Shmelev, I. S. (1927) *Pro odnu starukhu: Nove rassказы o Rossii*, Parizh: Tair. / Шмелев, И. С. (1927) *Про одну старуху. Новые рассказы о России*, Париж: Таир.
- Shmelev, I. S. (1928) *Svet razuma: Nove rassказы o Rossii*, Parizh: Tair. / Шмелев И. С. (1928) *Свет разума: Новые рассказы о России*, Париж: Таир.
- Zvereva, S. G. (2014) "Sergei Rakhmaninov: poslednie gody". In *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh'ia imeni Aleksandra Solzhenitsyna*, Moskva: Dom russkogo zarubezh'ia imeni Aleksandra Solzhenitsyna, 437–451. / Зверева С. Г. (2014) "Сергей Рахманинов: последние годы". В *Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына*, Москва: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 437–451.

ИЛЛЮСТРАЦИИ / ILLUSTRATIONS

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE PARIS

Dimanche 23 novembre, à 17 heures, salle Pleyel,
sous la direction de M. VON HOESSLIN.

<i>Première Symphonie</i>	SCHUMANN.
<i>Danse macabre</i>	LISZT.
Piano : M. Borovsky.	
<i>Roméo et Juliette</i> (Scène d'amour)	BERLIOZ.
<i>Concertstück</i>	WEBER.
M. Borovsky.	
<i>Obéron</i> (Ouverture)	—

Jeudi 27 novembre, à 21 heures, salle Pleyel, sous la
direction de M. HORENSTEIN, avec le concours
de M. RACHMANINOFF.

<i>Mort et Transfiguration.</i>	R. STRAUSS.
<i>Quatrième Concerto.</i>	RACHMANINOFF.
Au piano : l'Auteur.	
<i>Septième Symphonie.</i>	BEETHOVEN.

Объявление в журнале «Le Ménestrel» о концерте С. В. Рахманинова 27 ноября 1930 года в Париже с Парижским симфоническим оркестром под управлением Я. Горенштейна.



Обложка журнала русского парижского журнала «Театр и жизнь». 1930. № 32.

СТЈУАРТ КЕМБЕЛ

РУСКИ ПАРИЗ СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА

(РЕЗИМЕ)

Париз је једна од водећих престоница музичког света. Између 1925. и 1940. био је и интелектуални, културни и политички центар руске емиграције. Било би изненађујуће да Сергеј Рахмањинов није провео неко време у том граду. И заиста, између 1928. и 1939. тамо је одржао дванаест клавирских реситала и два концерта с оркестром. Релативно мали број концерата које је Рахмањинов имао у Паризу сугерише да је француска публика била навикнута на другачију, егзотичнију руску музику, препуну блиставих пејзажа, костима, плесача виртуозних скокова и боја. Томе у прилог иде и приметан вакуум који је око Рахмањинова начинила француска штампа од краја двадесетих до почетка четрдесетих година. Његов шездесети рођендан и четрдесетогодишњицу његове музичке каријере 1933. године, који су у руским круговима у Паризу прослављени с великом помпом, није забележио ниједан од популарних, а ни музичких часописа Француске.

Сам Рахмањинов би најрадије изабрао живот на селу. Међутим, бракови обеју кћерки чврсто су га били везали за Француску, а посебно за Париз. Тамо је покренуо издавачку кућу „Tair“. Рахмањинов, као и чланови његове породице, писци из руске дијаспоре и колеге музичари били су укључени у тај подухват. Издавачку кућу је користио да помогне Русима, објављујући њихова дела. Рахмањиновљев однос према Паризу био је амбивалентан. С једне стране, он је живот у Паризу сматрао добрим. С друге стране, у писмима је град називао „уклетим“, „ужурбаним и скупим“, а говорио је и да рђаво делује на његово здравље и да га је „растргао га на комаде“. Иако су добротворни концерти били уобичајена појава у Рахмањиновљевој каријери, та добротворна димензија била је посебно важна у Паризу. Помагао је руске студенте, добротворне организације за помоћ емигрантима, цркве и образовне установе, попут Института Светог Сергија. Ако Рахмањинов није оставио готово никаквог трага у музичкој историји Париза, то је за „руски“ Париз међуратног доба несумњиво имао огроман значај.

Кључне речи: Сергеј Рахмањинов, Париз, руска дијаспора, руска музика, руска емигрантска штампа.

STUART CAMPBELL: BIBLIOGRAPHY
(COMPILED BY JANE MALLINSON – WORK IN PROGRESS)

Books

Stuart Campbell (1985) *V. F. Odoyevsky and the Formation of Russian Musical Taste in the Nineteenth Century*, published PhD thesis, Glasgow: University of Glasgow, Garland, (Outstanding Dissertations in Music from British Universities)

Stuart Campbell (ed.) (1994) *Russians on Russian Music 1830–1880: an Anthology of Russian music criticism*, selected, translated and annotated by Stuart Campbell, Cambridge: Cambridge University Press.

Svetlana Zvereva (2003) *Alexander Kastalsky: His Life and Music*, Stuart Campbell (transl.), Aldershot: Ashgate.

Stuart Campbell (ed.) (2008) *Russians on Russian Music 1880–1917: An anthology of Russian music criticism*, selected, translated and annotated by Stuart Campbell, Cambridge: Cambridge University Press.

Alexander Kastalsky (2014) *Requiem for Fallen Brothers* for soloists, choir and organ, score, Stuart Campbell et al. (ed.) Moscow: P. Jurgenson.

Sergei Rachmaninoff (2015) *All-Night Vigil*, score, Stuart Campbell (ed.), London: Novello.

Vsevolod Zaderatsky (2018) *24 Preludes and Fugues, Complete Works for Piano solo (1937–1939), Volume 1*, score, Stuart Campbell (ed.), Schott Russian Music Publishing.

Georgy Sviridov (2012) *Complete works. Volume Twelve A. From Shakespeare. Sailor's songs. Songs on words by Robert Burns*, Stuart Campbell (transl.), Moscow – Saint-Petersburg: Nationalnii Sviridovskii fond.

Unfinished works:

Tchaikovsky's Writings about Music. Translator and annotator.

Dmitry Shostakovich. *Catalogue of Works. Part 1. From the early compositions until Symphony no. 4 op. 43. (1914–1936)*, Stuart Campbell (transl.).

STUART CAMPBELL
THE RUSSIAN PARIS OF SERGEI RACHMANINOFF

Published articles

Title	Source	Date	Author
Voluntaries for the Small Organ and the Modest Player	<i>Liturgical Studies</i> 1 (1), 48–55, May 1971.	1971	Author
Voluntaries for the Small Organ and the Modest Player – Supplement	<i>Liturgical Studies</i> 2 (1), 42, May 1972.	1972	Author
The <i>Mavras</i> of Pushkin, Kochno and Stravinsky	<i>Music and Letters</i> , 58 (3), 304–317, 1977.	1977	Author
Tchaikovsky and Glinka (Letter to the editor)	<i>Musical Times</i> 122, 622, 1981.	1981	Author
The Dearth of Organists	<i>Unidentified publication of the Scottish Association for Church Music</i> , 11–12, 1983.	1983	Author
Slonimsky, SM	<i>My Involvement with Scottish Music</i> , Stuart Campbell (ed., transl), <i>Scottish Slavonic Review</i> 10, 225.	1988	Translator
Conference [Report on the Annual conference of BIOS]	<i>Musical Times</i> 129, 562, 1988.	1988	Author
Herman Laroche: The 'Russian Hanslick'	<i>Music Review</i> , 54 (3–4) 227–238, 1993.	1993	Author
Iz istorii russkoy muzyki na britanskikh ostrovakh [From the history of Russian Music on the British Isles]	In <i>Keldyshevsky sbornik</i> [<i>The Keldysh Symposium. The Musical and historical colloquium in the name of Yu. V. Keldysh</i>] 1997, Moscow, State Institute for the Study of the Arts, 1999, 278–287.	1999	Author
Music as text and image: Musorgsky's <i>Songs and Dances of Death</i>	In <i>Musik als Text</i> vol. 2 Bärenreiter, 1998, 413–417.	1998	Author
Musical Life in the 'Second City of the Empire' during the 1870s as Reflected in T. L. Stillie's Contributions to the <i>Glasgow Herald</i>	In <i>Nineteenth-century British Music Studies. I. Series: Music in nineteenth-century Britain</i> , Ashgate, 1999, 181–200.	1999	Author
The Musical Landscape of Scotland in the Nineteenth Century	In <i>Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft</i> . Bd. 2 Bärenreiter, 2000, 85–92.	2000	Author

Alexander Kastal'sky: A Russian Requiem	<i>Choral Journal</i> 42 (5), 27, 2001.	2001	Author SZ Translator SC
Wie <i>Mavra</i> zum Stiefkind wurde ...	In <i>Aspekte historischer und systematischer Musikforschung: Zur Symphonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und Anderes</i> . Schriften zur Musikwissenschaft, No. 5, Mainz: Are Musikverlag, 2002, 381–393.	2002	Author
Ranee vospriatie muzyki Glazunova v Velikobritanii / An early reception of Glazunov's music in Great Britain	In Sankt-Peterburgskaia Gosudarstvennaia Konservatoriia imeni N. A. Rimskogo-Korsakova, Sankt-Peterburg, Russia: 2002, 16–17.	2002	Author
Stravinsky and the Critics	In Jonathan Cross (ed.) <i>The Cambridge Companion to Stravinsky</i> . Cambridge Companions to Music. Cambridge University Press, 2003, 230–247.	2003	Author
Instrumentovki: Pesn' o blohe M. Musorgskogo, Pesn' o blohe L. van Bethovena/Orchestrations of 'The Song of the Flea' by Modest Mussorgsky, 'Song of the Flea' by Ludwig van Beethoven	Sankt-Peterburg, Russia: Rossijskij Institut istorii iskusstv Treasures of St. Petersburg Musical Archives; No. 1.	2003	Editor (joint)
Wagner on the pages of the <i>Glasgow Herald</i> in the 1870s	<i>Wagner Society of Scotland Journal</i> , 1, 2003, 19–33.	2003	Author
Chapter: 'Stravinsky and the Critics'	In Jonathan Cross (ed.) <i>The Cambridge Companion to Stravinsky</i> , Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 230–247.	2003	Author
Ob avtorstve tekstov ital'ianskikh romansov M. I. Glinki.	In <i>Muzyka Rossii: Ot srednikh vekov do sovremenosti</i> , Moscow: Kompozitor, 2004, 65–68.	2004	Author
Frederick Niecks: 'A very eminent occupant of the chair of music'	<i>Notis musycall: Essays on Music and Scottish Culture in Honour of Kenneth Elliott</i> , Glasgow: Musica Scotica Trust, 2005, 299–307.	2005	Author
Wagner and Dargomizhshky: <i>Nicolai Rimsky-Korsakov</i> , translated by Stuart Campbell	<i>Wagner Society of Scotland Journal</i> 3, 2007.	2007	Translator

STUART CAMPBELL
THE RUSSIAN PARIS OF SERGEI RACHMANINOFF

Burns and Russian composers	Article for booklet accompanying CD: <i>Russian Settings of Robert Burns</i> , London: Toccata Classics 0039, 2008, 9–17.	2008	Author
The symphonic poem in the British Isles.	In <i>Liszt and Europe</i> . Proceedings of an international conference held in Weimar on 21–24 October 1999, Laaber – Verlag, 2008, 331–341.	2008	Author
“Sensatsiya za sensatsiyey”: britanskiye zhurnaly o pervykh vstrechakh s russkoy muzykoy. [“Sensation for sensation”: British journalists on their first meetings with Russian music]	In <i>Russkoye prisutstviye v Britanii</i> . [<i>Russian presence in Britain</i>]. Moscow, 2009, 159–166.	2009	Author
What happened to Scotland’s identity?	In <i>Musik und kulturelle Identität. III. Freie Referate und Forschungsberichte</i> . Bärenreiter, 2012, 188–193.	2012	Author
Mily Balakirev	BBC Music Magazine 21 May 2012, http://www.classical-music.com/topic/mily-balakirev .	2012	Author
The Russian “New Direction” in church music and some parallel contemporary movements in Western church music	In: <i>Russian Liturgical Music Revival in the Diaspora: A Collection of Essays</i> . Edited by Marina Ledkovsky and Vladimir von Tsurikov, Reading in Russian Religious Culture, Vol. 4. Foundation of Russian History, 2012, 278–307.	2012	Author
English and Scottish poetry and drama in Sviridov’s songs	In <i>Georgy Sviridov. Complete works. Volume Twelve A. From Shakespeare. Sailor’s songs. Songs on words by Robert Burns</i> . Moscow–Saint-Petersburg, 2012, XI–XXI	2012	Author
Igor Stravinsky and Russian orthodoxy Igor’ Stravinskij i russkoe pravoslevie	In: <i>Русское зарубежье: Музыка и православие</i> . [Russia abroad: Music and Orthodoxy] Gosudarstvennii Institut Iskusstvoznaniia, 2013, 25–48.	2013	Author

Conference presentations, public lectures, seminar papers, unpublished papers

<i>The Dearth of Organists</i>	Scottish Association of Church Music	s. a.
<i>Herman Laroche – the “Russian Hanslick”</i>	International Conference on Nineteenth-century Music. Exeter, 24–7 September 1992.	1992
<i>Romanticism, Nationalism and Other isms: The Cases of Music, Russia and Mussorgsky’</i>	British Association for Romantic Studies International Conference Romanticism and Nationalism. University of Strathclyde, 8–11 July 1993.	1993
<i>Compositional Strategy in Mussorgsky’s Cycles of the Mid-1870s</i>	Royal Musical Association November Meeting, London, 26 November 1994.	1994
<i>Wagner and Russia</i>	Wagner Society of Scotland	1995
<i>The Reception of Russian Music in the British Isles: the Evidence of the “Musical Times”, 1850–1900</i>	Tenth International Conference on Nineteenth-Century Music, University of Bristol, 16–19 July 1998.	1998
<i>Avant garde... more a slogan than a definition</i> (provisional title)	Russian Avant-Garde: Past, Present and Future, Goldsmith’s College	2000
<i>Two views of Russian music – Stasov and Laroche</i>	Twelfth International Conference on Nineteenth-Century Music, University of Leeds, 4 July 2002.	2002
<i>Glazunov in Britain</i>	Conference to mark the 140th anniversary of the St Petersburg Conservatoire, St Petersburg, 16 September 2002.	2002
Lecture: <i>The Music of George Enescu</i>	Edinburgh International Festival lecture: 15 August 2002.	2002
<i>Berlioz as a Representative of Contemporary French Culture in Russia</i>	<i>Interpreting Berlioz</i> , Victoria & Albert Museum, London, 15–17 November 2002	2002
<i>Prokofiev and the Gavotte</i>	Prokofiev and 20th-Century Culture, University of Manchester, 7–10 February 2003.	2003
<i>Tchaikovsky and Glazunov Reception in Britain, 1890–1910</i>	<i>Music in Britain</i> , Seminar, Institute of Historical Research, School of Advanced Study, University of London, 27 January 2003.	2003
<i>O prizhiznennom vospriyatii muzyki Gektora Berlioz v Rossii’</i>	Conference <i>Berlioz i mirovaya kul’tura</i> , National Tchaikovsky Music Academy, Kiev, 15 May 2003.	2003

STUART CAMPBELL
THE RUSSIAN PARIS OF SERGEI RACHMANINOFF

<i>Frederick Niecks – “a very eminent occupant of the Chair of Music”</i>	Conference on Music in Nineteenth-Century Britain, University of Leeds, 26 July 2003.	2003
Lecture: <i>The Orchestral Music of Brahms’</i>	Edinburgh International Festival, 18 August 2003.	2003
<i>Common aspects in nineteenth-century church music, East and West’</i>	Conference <i>Aesthetics as a religious factor in eastern and western Christianity</i> , organised by the Universities of Leeds and Utrecht, Soesterberg, 22 June 2004.	2004
<i>Peripheries together, or the attraction of opposites: Glinka and Spain</i>	Thirteenth International Conference on Nineteenth-Century Music, University of Durham, 6 July 2004.	2004
<i>What happened to Scotland’s identity?</i>	Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Universität Jena/ Musikhochschule Franz Liszt, Weimar, 17 September 2004.	2004
Lecture: <i>Mikhail Glinka</i>	Centre for Russian Music, Goldsmiths College, University of London, 18 November 2004.	2004
<i>Scottish Romanticism in World Literatures</i>	University of California at Berkeley, 9 September 2006.	2006
<i>The Russian “New Direction” in Church Music, and Some Parallel Contemporary Movements in Western Church Music</i>	19th Annual Russian Orthodox Church Musicians' Conference, October 2006, Toronto, Canada 2006.	2006
Colloquium <i>The Russian “New Direction” in church music, and some parallel contemporary movements in western church music</i>	Department of Music, Princeton University, 12 October 2006.	2006
Public lecture: <i>Why we like, or don’t like, Tchaikovsky’s music</i>	Department of Music, University of Delaware, 17 October 2006.	2006
<i>What Happened to the Romance of Scotland in Nineteenth-century Russian Music?</i>	<i>Scottish Romanticism and World Literature</i> . University of California, Berkeley, September 2007.	2007
<i>Igor’ Stravinsky i russkoe pravoslavie</i> [Igor Stravinsky and Russian Orthodoxy]	<i>The Russian Diaspora: Music and Orthodoxy</i> , Moscow, 17–19 September 2008.	2008
<i>The Scottish Highlands on the St. Petersburg stage, or Ossian in Russia</i>	First Joint Conference of the British Association for Romantic Studies and the Deutsche Gesellschaft für Englische Romantik, University of Munich, 22 February, 2008.	2008

<i>Rakhmaninov i Parizh</i> [Rachmaninoff and Paris]	Conference: <i>Russian Paris between the two world wars</i> , Library-Foundation “The Russia Abroad”, Moscow, 3 December 2010.	2010
<i>The Experience and Reception of Stravinsky's Music in Weimar Germany</i>	<i>Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories</i> , Vilnius, 4–7 September 2013.	2013
<i>The Russian Empire in music: “Der weiße Teufel”</i> (UFA, 1930).	<i>Hollywood's Musical Contemporaries and Competitors in the Early Sound Film Era</i> , University of Surrey, 27 July 2014.	2014
<i>Русская тема в межвоенном зарубежном кинематографе: казаки Сергея Жарова и экранизация повести “Хаджи-Мурат” Льва Толстого</i>	<i>Zharovskiye pevcheskiye assamblei</i> , Kostroma, 15 October 2015.	2015
<i>Sviridov's settings of poems by Robert Burns: a fairy-tale [skazka] about Scotland?</i>	<i>Russian culture of the twentieth century and Georgy Sviridov</i> (for the 100th anniversary of the composer's birth), State Institute for the Study of the Arts, in central Moscow, 16–18 December 2015.	2015
<i>Complications of an afterlife: a work by Leo Tolstoy re-interpreted by later film-makers</i>	<i>Authorship and appropriation</i> , University of Dundee, 9 April 2016.	2016
<i>Russian history and literature in an UFA film: “Der weiße Teufel” (1930) between migration and emigration.</i>	BASEES, University of Cardiff, 24 June 2016.	2016
<i>Russian Music. The University of Glasgow and Serendipity: A. M. Henderson.</i>	<i>100 Years of Russian at the University of Glasgow – Teaching, Research, Memory</i> , University of Glasgow 14–17 September	2017
<i>Musical Nationalism – Between Intention and Reception, Between Nation and State: The Case of Scotland</i>	<i>Rethinking the dynamics of Musical Nationalism: An International Conference</i> , University of Amsterdam, 12–15 September 2017.	2017

Dictionary articles

<i>Oxford Music</i> (=New Grove) (c) = co-author	Balakirev Glinka Laroche Odoyevsky Stasov Criticism (c) Dargomizhky (c) Muzika (c) Serov (c)	2001
---	--	------

STUART CAMPBELL
THE RUSSIAN PARIS OF SERGEI RACHMANINOFF

<i>Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2. ed. (c) = co-author	Edinburgh (c)	2001
	Engel	2001
	Glazunov	2002
	Katuar (c)	2003
	Konjus	2003
	Kusevickij	2003
	Laroš	2003
	Niecks	2004
<i>New Makers of Modern Culture</i> Routledge, 2004.	Balakirev Borodin Mussorgsky Rimsky-Korsakov	2004
<i>The Concise New Makers of Modern Culture</i> Routledge, 2009.	Mussorgsky Rimsky-Korsakov	2009

Review articles

Various book reviews	<i>Scottish Slavonic Review</i> – see list below *	1986–1993
<i>Modernism in Russian Piano Music: Skriabin, Prokofiev, and their Russian Contemporaries Music of the Repressed Russian Avant-garde, 1900–1929.</i>	<i>Slavonica</i> 3 (2), 68–75, 1993.	1993
<i>Modest Musorgsky and “Boris Godounov”: Myths Realities, Reconsiderations</i>	<i>Modern Language Review</i> 92 (1), 286–287, 1997.	1997
<i>Tchaikovsky for four hands. Antony Goldstone and Caroline Clemmow, Divine Art 25020</i>	<i>Nineteenth-century Music Review</i> 1(1) 193–195, 2004.	2004

* *Scottish Slavonic Review*:

Borovsky, Victor, Chaliapin: A Critical Biography, 15, 130.

Brown, Malcolm Hamrick, and Roland John Wiley (eds.), *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham*, 9, 162.

Ho, Allan, and Dmitry Feofanov (eds.), *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers*, 15, 128.

Orlova, Alexandra, *Glinka's Life in Music. A Chronicle*. Translated by Richard Hoops, 16, 139.

Seaman, Gerald R., *Nikolai Andreevich Rimsky Korsakov: A Guide to Research*, 15, 129.

Slonimsky, Nicolas, *Perfect Pitch. A Life Story*, 12/13, 205.

Taruskin, Richard, *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, 21, 124.

Vlad, Roman, *Stravinsky*. Translated from the Italian by Frederick Fuller (third edition), 7, 134.

Wiley, Roland John, *Tchaikovsky's Ballets*, 7, 133.

Report:

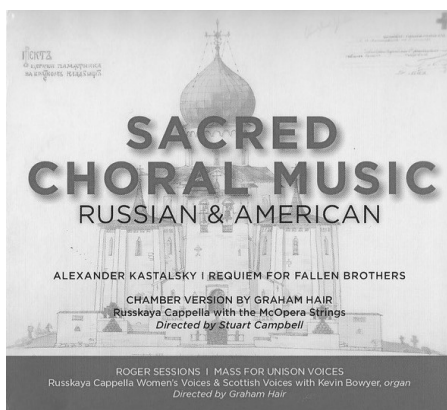
Soviet Music in the New Beginnings Season, 15, 153.

Recordings

Composer	Title	Performers	Catalogue number
SVIRIDOV	Hymns and Prayers	Credo Chamber Choir Bogdan Plish, conductor	TOCC0123
BRIDGE	The Ogran Music of Frank Bridge	Stuart Campbell at the Organ of Glasgow University Pearl	SHE 545
KASTALSKY, SESSIONS	Sacred Choral Music. Russian & American	Russkaya Cappella, Scottish Voices, McOpera Strings, Kevin Bowyer, Stuart Campbell, Graham Hair	Scottish Voices Label

On 31 January 2009 in the Zankel Hall in the Carnegie Hall New York, one concert in the series *Extremely Hungary* was dedicated jointly to the works of György Ligeti and György Kurtág. This disc contains the live recording of the Carnegie Hall concert.

http://www.bmcrecords.hu/pages/tartalom/index_en.php?kod=162



Reproduced with the kind permission of the Scottish Voices ensemble, Glasgow

Translations

Messages of the late R. V. Trousova [Ligeti] – 21 Poems by Rimma Dalos

Translation: Stuart Campbell and Ksenia Norall

VARIA



DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2130107V>
UDC 78(497.1)"1918/1941"
78:061.2(497.1)"1918-1941"

CONTRIBUTION OF THE YUGOSLAV SOKOL ORGANIZATIONS
TO THE INTERWAR SPHERE OF MUSIC*

*Ivana Vesic*¹

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

ДОПРИНОС ЈУГОСЛОВЕНСКИХ СОКОЛСКИХ ОРГАНИЗАЦИЈА
СФЕРИ МУЗИКЕ У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ

Ивана Весић

Научни сарадник, Музиколошки институт Српске академије наука и
уметности, Београд, Србија

Received: 1 March 2021

Accepted: 1 May 2021

Original scientific article.

АБСТРАКТ

In this article part of musical activities of two federal Sokol organizations (JSS and SSKJ) in interwar Yugoslavia will be thoroughly examined. Despite the fact that these organizations were primarily focused on development of gymnastics and certain individual sports, cultural advancement of its members as well as of Yugoslav population also occupied an important place, particularly in the 1930s. As a result of broadening of Sokol's work, musical amateurism started to gain prominence in Sokol legions, societies and parishes (*župe*). This was reflected in the proliferation of Sokol vocal and instrumental ensembles, as well as their performances in various Sokol units, both in urban and rural areas. The flourishing of musical activities among Sokols from different parts of the country led to the change of circumstances in the cultural sphere of these regions, particularly in the undeveloped ones. Among other things, this included giving an impetus to the preservation and popularization of tamburitza orchestras and epic singing to

* This paper was financed by the Ministry of Education, Science and Tehnological Development of the Republic of Serbia (RS-200176).

1 distinto_diferente@yahoo.com

the accompaniment of *the gusle*, promotion of national and Slavic music repertoire and enrichment and diversification of musical life.

KEYWORDS: sokol organizations, Kingdom of SCS/Yugoslavia, musical activities, tamburitza orchestras, epic singing to the accompaniment of *the gusle*, concerts, musical repertoire.

АПСТРАКТ

У овом раду детаљно ће бити размотрене поједине музичке активности две савезне соколске организације из међуратне Југославије (ЈСС и ССКЈ). Упркос чињеници да су обе организације биле првенствено усмерене на развој гимнастике и индивидуалних спортова, културно унапређење чланства као и југословенског становништа имало је такође важну улогу нарочито током 30-их година. Као резултат ширења соколског рада, музички аматеризам добијао је на све већој важности у соколским четама, друштвима и жупама. То је долазило до изражаја у порасту броја соколских вокалних и инструменталних ансамбала као и њихових наступа у соколским јединицама како у урбаним, тако и у руралним областима. Процват музичких активности међу сокоlima из различитих крајева земље довео је до промене околности у културној сфери у овим крајевима, особито у оним који су били неразвијени. Поред осталог, то је подразумевало подстицање очувања и ширења тамбурашких оркестара и певања уз гусле, популаризовање националног и словенског музичког репертоара, те обogaћивање и плурализацију музичког живота.

Кључне речи: соколске организације, Краљевина СХС/Југославија, музичке активности, тамбурашки оркестри, певање уз гусле, музички репертоар.

INTRODUCTION

As soon as the Great War ended, and the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes was proclaimed (on 1 December 1918), the Sokol organizations of three constitutive nations showed great enthusiasm for unification and continuation of their mission to physically, ethically and spiritually elevate the masses, with a goal to create a new, stronger and self-actualized Yugoslav man and woman. The revival of Sokol movement in the new historical, political and social circumstances gave impetus to novel interpretations of its priorities, which were strongly advocated by the proponents of the so-called reformative current. Despite the fact that its strivings were incorporated at a very slow pace into the programs of two federal Sokol organizations of the interwar period – the Yugoslav Sokol Association (*Jugoslovenski sokolski savez*, JSS, 1919–1929),² and the Association of Sokols of the Kingdom of Yugosla-

2 The official name of the first federal post-WWI Sokol organization was the Sokol Association of

via (*Savez Sokola Kraljevine Jugoslavije*, SSKJ, 1929–1941),³ it was due to this process that music became indispensable part of Sokol movement at the time.

Music played a role both in the educational efforts of JSS and SSKJ and in the regular gymnastic routines. While JSS laid ground for a broader understanding of the role of music in the process of education of the masses and, consequently, its more complex uses outside of the routines, SSKJ further expanded educational programs and activities of its predecessor.⁴ It also put more focus on a systematic cultivation of vocal and instrumental music, on the shaping of musical repertoire embedded in Sokol ideology, pan-Slavism and integral Yugoslavism, and on the popularization of Yugoslav art and traditional folk music in Sokol units. As a result of activities of both JSS and SSKJ, as well as individual Sokol societies (*društva*, local units of Sokol organizations in urban areas), legions (*čete*, local units of Sokol organizations in rural areas) and parishes (*župe*, regional units of Sokol organizations),⁵ there were multiple contributions to the musical life of interwar Yugoslavia. Sokol units had a significant role both in extending the popularity of tamburitza ensembles outside of areas that were traditionally important for its development such as Slavonia, Bačka and Srem, and in keeping the interest for the sound of tamburitzas in these areas where it was threatened by the spread of novel, modern types of popular ensembles such as jazz orchestras. Apart from making tamburitza orchestras known throughout Yugoslavia, including the regions of Vardar Macedonia and Central and Eastern Serbia,⁶ Sokol units also gave impetus to the development of vocal musical amateurism through foundation of male, female, children's and mixed choirs in Yugoslav towns and vil-

Serbs, Croats and Slovenes (*Sokolski savez Srba, Hrvata i Slovenaca*) and it was adopted during the First Congress in Novi Sad on St. Vitus' Day in 1919 (28 June). At the congress, separate Sokol organizations of Serbs, Croats and Slovenes agreed to establish a federal association grounded on the idea of brotherhood, collaboration and unity. Soon after (1920) the name was changed into Yugoslav Sokol Association – a version that reflected the organization's policies regarding the national issue in a newly formed state. However, despite its strong Yugoslav orientation and willingness to gather not only the three constitutive nations, but also other nations who lived in the Kingdom, JSS's integrity was called into question in 1922 after a large portion of its Croatian members and units decided to continue to work in a separate Croatian Sokol Association (*Hrvatski sokolski savez*).

3 This association was constituted after King Aleksandar Karađorđević, the Council of Ministers and Minister of Military Affairs and Navy passed the Law on Foundation of the Sokol of the Kingdom of Yugoslavia on 5 December 1929. Since the law dictated the dissolution of all Sokol organizations that were active in the Kingdom of Yugoslavia prior to its enactment, federal officials and delegates of various units of JSS decided to collectively join new, state-supervised Sokol organization in an Extraordinary Assembly on December 15, 1929. Despite the change of formal framework, SSKJ was completely built on the basis of former JSS in terms of its organizational structure, leadership, ideology and program.

4 A detailed exploration of the JSS's and SSKJ's approach to the process of cultural emancipation of masses in the Kingdom of SCS/Yugoslavia and its implementation, with special focus on the role of music, represents the main part of the study which is currently being prepared by the author of this article. It is expected to be submitted and published by the end of 2021.

5 The division into *čete* was introduced after the founding of the SSKJ.

6 The chronology and the extent of spread of tamburitza orchestras in these areas will be discussed in the following section.

lages. Finally, the preservation and popularization of traditional folk music instruments and practices such as epic singing to the accompaniment of *the gusle*⁷ represented an important task of certain Yugoslav Sokol societies and *župe*, as well as the revitalization and spread of traditional folk dances. In addition, Sokol organizations took part in cultivating Yugoslav and Slavic art and folk music above all through the genres of patriotic songs, marches, vocally or instrumentally arranged folk songs, potpourries/garlands of folk songs etc. Beside promoting national music, these organizations were important for the engagement of Yugoslav professional musicians, particularly during the tough time of economic crisis in the 1930s that coincided with the negative impact of technological development on music profession.⁸

Numerous contributions of Sokol organizations to different segments of musical sphere of interwar Yugoslavia can be evaluated considering the following phenomena: 1. the richness/poorness of musical life in different Yugoslav regions, particularly in less developed ones and in regions outside of the sphere of cultural influence of three main urban centers – Belgrade, Zagreb and Ljubljana, 2. the effects of state initiatives in the domain of musical amateurism as well as of other, non-state actors, 3. the influence of cultural transfers from abroad in specific areas by means of cinematography and radio, 4. the presence of cultural, educational and music institutions of different kind (national, regional or travelling theaters; city or military orchestras; local choral societies; military and music schools etc.)

The preliminary results of the analysis of initiatives and activities of Sokol units from local to federal levels that followed a thorough examination of reports and discussions published in official Sokol press⁹ have revealed the significant role that these units played in enriching musical (and cultural) life primarily of peripheral, culturally undeveloped regions, and in stimulating cultural participation of less privileged social groups (workers, rural population, women and children from provincial towns and villages). Along with that, the cultivation not only of the sound of traditional instruments such as *the gusle* and relatively traditional ensembles such as tamburitza orchestras, but also of patriotic and folk tunes, made Sokol musical activities recognizable and unique in Yugoslav cultural space. Moreover, a specific blend of patriotic and traditional folk music and dancing, paired with ambition to culturally elevate the masses using musical amateurism as one of the vehicles, represented a possible model for cultural projects in the post-WWII socialist Yugoslavia. As it will be discussed in the concluding sections of this article, Sokol's musical undertakings

7 Throughout this article the phrase “epic singing to the accompaniment of *the gusle*” will be used to designate the traditional practice of performances of epic poetry by *the guslars* – epic singers who created and interpreted both vocal and instrumental parts.

8 On the effects of the expansion of radio stations, phonographic and film industry in the context of the global economic crisis on the functioning of music sphere and social positioning of professional musicians in interwar Yugoslavia, see Vesić, Peno 2017: 102–113, 126–136.

9 The following periodicals and all their published issues were taken into consideration: *Sokolski glasnik* (1919–1929), *Sokolski glasnik* (1930–1941), *Sokolska prosveta* (1931–1938, 1941), *Soko* (1938–1939), *Sokolič/Sokolić* (1919–1941). Both digital and paperback versions were used from the fonds of the Digital Library of Slovenia and the National Library of Serbia.

along with those of Seljačka sloga of the Croatian Peasants' Party (*Hrvatska seljačka stranka*, HSS), particularly its *smotre* (festivals) of traditional music, anticipated numerous socialist Yugoslav initiatives in the domain of musical amateurism.¹⁰ It is probably due to the lack of research of Sokol's work in this area that these links were neither highlighted nor discussed in detail. The resonating of Sokol's heritage in the post-WWII period certainly cannot be limited to the choice of socialist Yugoslavia's anthem – *Hej, Sloveni*,¹¹ or to the design and form of the Youth Day (25 May) manifestations, including the organizing of rallies and the passing of a torch.¹²

In this article, the focus will be placed on examining the role of tamburitza orchestras in Sokol units along with playing *the gusle*. Attention will also be paid to the analysis of musical repertoires of concerts of Sokol *župe*, societies and legions. The goal is to consider general outcomes of Sokol music policies and initiatives and the impact that Sokol *župe*, societies and legions had on the local music scenes and musical practices in interwar Yugoslavia. Of special interest is to point to the distinctive character of Sokol musical amateurism at the time, in comparison with the results of other private organizations or the state itself. Finally, a precursory role of Sokol's use of music in the post-WWII period will also be considered.

TAMBURITZA ORCHESTRAS IN YUGOSLAV SOKOL UNITS: GENERAL OBSERVATIONS

Tamburitza orchestras gained a prominent place during the 19th century among South Slavs settled in the Habsburg Monarchy, serving as one of the crucial means for articulating their national identity and political dissent.¹³ Popularity of this instrument in the urban areas and urban population south of Vienna grew steadily since the 18th century, reaching the climax in the decades preceding the Great War. Beside urban choral societies and cultural societies, which became the main promoters of tamburitza ensembles among the South Slavs, the emerging Sokol orga-

10 See more in March 2013: 107–110. See also Ceribašić 2003.

11 *Hej, Sloveni*, a song that enjoyed popularity among Slavic and Yugoslav Sokols for a long time was officially accepted as the SSKJ's anthem in 1935 on the initiative of its Federal Educational Department (see Anonymous 1935c). It was often sung in the important Sokol events including the celebrations of historical anniversaries, state holidays, rallies, etc.

12 The Youth Day (celebrated on 25 May), one of the most popular and politically significant manifestations of the socialist Yugoslavia, relied on certain prominent features of the pre-WWII Sokol public celebrations. This included the organization of a central rally on a stadium, the passing of a torch that preceded this manifestation (The Relay of Youth), and presentations of mass-executed choreographies with music accompaniment. The amalgamation of patriotic, folklore-inspired and national elements was also characteristic for both types of events.

13 On the appropriation of tambura among the South Slavs and the importance of tamburitza orchestras in the process of nation-building and cultural resistance to the Austrian and Hungarian elites of the Habsburg Monarchy see more in March 2013; Bezić 2001; Andrić 1962. Cf. also Vukosavljev 1990; Tomić 2009; Fori 2011; Ranisavljević 2011; Lajić Mihajlović 2019; Antunović 2021.

nizations of Slovenes, Croats and Serbs of that time also participated in this process. One of the key figures of interwar Sokol music projects, Svetolik Pašćan Kojanov (1892–1971), testified to the importance of tamburitza playing among the Habsburg South Slavs, particularly the South Slavic youth in the early 20th century. In his words, Serbian high-school students gathered in the Serbian High-School Society (*Srpsko srednjoškolsko društvo*), one of many Zagreb-based organizations that cultivated tamburitza playing, showed a great appreciation for performing tamburitza music and presenting it to the broader audience.¹⁴ Kojanov was among many students who mastered the art of playing different types of tamburitzas as a member of this society; he participated in its numerous concerts and cultural events and used his knowledge to establish tamburitza orchestras in other societies open to Serbs and South Slavs, including pre-WWI or post-WWII Sokol societies.¹⁵ It is interesting to note that, aside from educating a number of amateur tamburitza players, this society represented a well of talented tamburitza orchestra masters and composers some of whom, such as Aleksandar Aranicki, became leading figures of interwar tamburitza music performing.¹⁶

Thorough political change that was brought about to the majority of South Slavs of the Central and Southeast Europe after the Great War, together with the strengthening of impact of American and Western European popular cultures, affected the functioning of the cultural sphere in these areas. It was reflected, among other things, in the degradation of a large network of cultural-political societies and the decline of the role of cultural amateurism. Still, many organizations that held an esteemed place in the pre-WWI period continued with their work, trying to build on some of the important tasks from the past, particularly the ones regarding cultural emancipation of urban and rural population. In the beginning of 1919, Sokol organizations of the constitutive nations of the newly established Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes decided to take steps toward a thorough reform of the longstanding program. Apart from creating an integrated Yugoslav Sokol organization, the emphasis was on the broadening of scope of Sokol's work, thus almost equating the importance of cultural and educational activities with gymnastics and sports. Owing to these aims, music performing, both vocal and instrumental, was planned to become part of Sokol's ambitious program of physical, moral and spiritual advancement of the masses, both from Yugoslav urban and rural areas. Despite different obstacles

14 See The Institute of Musicology SASA – Archival Collection, IMSASA-AC, Legacy of Svetolik Pašćan Kojanov, SPK-136, Autobiography, signed by Svetolik Pašćan – Kojanov, typescript, Belgrade, 20 June 1958 (10 pages), 2–5.

15 Ibid. According to Kojanov's testimony, immediately after the Great War, from 1918 to 1922, he took up the role of a music referee and member of the Educational Department of the Zagreb Sokol society. One of his main duties was to lead the tamburitza orchestra and choir.

16 Aleksandar Aranicki was not only one of the most skilled *primaš* (leading player in a tamburitza orchestra) in the interwar Yugoslavia, but he also led a very influential tamburitza orchestra that performed regularly on Radio Belgrade since 1933. His ensemble represented an official Radio Belgrade's tamburitza orchestra from 1936 to 1941 (Cf. Dumnić 2013: 24–25; Vesić 2013). Aranicki wrote arrangements of art and popular music and composed tamburitza garlands based on folk tunes.

and strong resistance that followed its implementation particularly in the 1920s, the importance of music performing grew steadily in the Sokol units across the country. This process was manifested in the constant increase of the number of vocal and instrumental ensembles in Sokol societies and legions during the interwar period, the rising awareness of the necessity to secure the quality of both performance and repertoire, and the growing interest in separate music events – concerts, competitions, festivals – in local, regional and federal framework. By the end of the 1930s, vocal or instrumental performing was well-integrated into the functioning of many Sokol societies and legions, being a part of Sokol gymnastic routines, as well as social and public events such as Sokol celebrations (*akademije*), balls (*zabave*), dance parties (*igranke*), variety programs (*séla*), or rallies (*sletovi*).

During the interwar period, various types of instrumental ensembles were used in the Sokol units. Woodwind and brass orchestras (Sokol *fanfara*) usually comprised clarinets, trumpets, cornets, a helicon, snare drum, bass drum and cymbals, string orchestras (Sokol *muzika*) which encompassed violins, viola, cello, double bass, flute, clarinets, cors anglais, trumpets, trombones and percussions, schramel orchestras that included violins, chromatic accordion and guitar, while jazz orchestras mostly included violins, accordions, saxophone, clarinet, trumpet, trombone, percussions and piano.¹⁷ Finally, tamburitza orchestras consisted of tamburitzas of different sizes, shapes and registers, and at least seven players. Among these ensembles, Sokol tamburitza, fanfara and string orchestras were the most prominent and widespread across Sokol societies and legions. Statistics from 1926 and 1932, and 1933 show not only the gradual rise in the number of instrumental ensembles in Sokol units, but also the predominance of tamburitza and, to a lesser degree *fanfara* orchestras (see Table 1).¹⁸

Table 1. Statistics of Sokol music ensembles from 1926, 1932 and 1933

Year	Total number of instrumental departments/ensembles	Total number of choral departments/ensembles	Tamburitza orchestra	Sokol <i>fanfara</i>	Sokol <i>muzika</i>
1926	100	19	50	30	20
1932	174	104	73	101	
1933	252	154	153	99	

17 According to Brat [Šoula, Ladislav] 1939. The terms Sokol *fanfara* and Sokol *muzika* were in widespread use among Sokol officials, press commentators and members of Sokol organizations. Sokol *muzika* was seldom explained in terms of instrumentation and the number of performers, but it seems that it mostly referred to large orchestras or string orchestras as they were named by Ladislav Šoula, one of the interwar experts on Sokol music ensembles, that also included woodwind and brasswind instruments and percussions.

18 Data were taken from two reports created by the leading personnel of the JSS and SSKJ and published in 1927 and 1933. See Group of authors 1927; Group of authors 1934.

During the first several years after the constitution of the JSS, Sokol societies mostly relied on the local military ensembles, choral societies or community orchestras for the realization of different public manifestations. The process of establishing Sokol orchestras was probably hampered by organizational, political and financial instability in certain parts of the country, but the influence of a slow implementation of educational policies also played an important role. However, despite a number of difficulties, there was a strong impetus for founding Sokol *fanfare*, Sokol *muzike* and tamburitza orchestras not only in the main urban centers, but in the provinces as well. In the case of tamburitza ensembles, it is important to note that the interest for such ensembles was shown both in the areas that were considered the cradles of tamburitza music such as Slavonia, Srem, Banat and Bačka, but also in the regions where tamburitza sound was not known before the Great War. For instance, from the early 1920s, there were reports on the establishment of tamburitza orchestras mostly in the small towns of Dalmatia (Imotski, Milna on Brač), South-Western Herzegovina (Livno), Šumadija (Kragujevac) and Central Serbia (Nova Varoš).¹⁹ Whether such trend continued in the following years is difficult to assess, since the first published federal statistics (1926/1927) contained only the cumulative data on the number of instrumental ensembles in Sokol societies. In addition, in that report, information was missing from a large number of Sokol *župe* and societies because they did not send filled-in questionnaires to the federal body.²⁰ Apart from the fact that out of 50 tamburitza orchestras in the JSS, at least nine belonged to the Tuzla *župa*, the territorial span of this kind of ensemble remained unclear. Unlike the 1926/1927 report, a report for the 1933 enables a better understanding of the spread of tamburitza orchestras in different parts of the Kingdom of SCS. According to this report, it seems that by the early 1930s this type of ensemble was present in the majority of Yugoslav regions (see Tables 2 and 3). Regarding the *župe* that did not submit statistics on music departments (Skopje, Split and Užice), it seems that there were not any tamburitza ensembles established in their societies and legions. This can be concluded on the basis of their annual reports published from 1931 to 1934 in the *Sokolski glasnik* as well as the data on various manifestations and celebrations that took place in that period. However, inside the Skopje and Split *župe* broad activities were initiated in the domain of musical amateurism, which included the foundation of Sokol *muzike* and *fanfare*.

19 See Anonymous 1920a; Anonymous 1920b; Anonymous 1921b; Anonymous 1922b; Anonymous 1924.

20 According to the report of the SSKJ's president, of 23 Sokol *župe* only 12 responded to the plea to send detailed overviews regarding their "technical" (gymnastics and sports) and educational activities. In addition, out of 443 Sokol societies, 372 prepared the reports, while the remaining 71 never responded. See Group of authors 1927 (appendix): 9–10.

Table 2. Statistics of tamburitza departments in Sokol *župe* (1933)

Name of Sokol <i>župa</i>	Number of tamburitza departments	Name of Sokol <i>župa</i>	Number of tamburitza departments
Banja Luka	5	Novo Mesto	/
Belgrade	4	Osijek	4
Bjelovar	1	Sarajevo	4
Celje	15	Skopje	no data
Cetinje	/	Split	no data
Karlovac	2	Sušak-Rijeka	8
Kragujevac	/	Šibenik-Zadar	3
Kranj	/	Tuzla	5
Ljubljana	11	Užice	no data
Maribor	8	Varaždin	5
Mostar	/	Veliki Bečkerek	58
Niš	/	Zagreb	5
Novi Sad	15		

As the data from both tables clearly show, the highest concentration of tamburitza ensembles was observable in Vojvodina, Slovenia, and Croatian regions, most of whom represented the centers for this kind of ensembles in the 19th and early 20th century. What appeared as a distinctive feature was the fact that Slavonia and Srem were having much less tamburitza orchestra presence than Vojvodina, and, to a lesser extent, Slovenia, and almost equal presence as the Croatian part of Adriatic coast (Dalmatia and Istria). The decreased number of Sokol tamburitza ensembles in Northern and Central Croatia supports the claims of certain researchers of the decline of practice of tamburitza playing among the South Slavs settled in the former Habsburg Monarchy after the Great War.²¹ Still, this tendency could not be perceived in Vojvodina, particularly not in the Banat region where the Veliki Bečkerek *župa* was located. Whether Vojvodina's Sokol tamburitza trends were developing contrary to the local circumstances or the decline was not drastic in certain areas cannot be evaluated with certainty without thorough examination of musical activities, sokol and non-sokol, in this part of the Kingdom of SCS/Yugoslavia.

21 See Bezić 2001: 110.

Table 3. The representation of tamburitza departments per historical regions²²

Name of the region		Number of tamburitza departments	
Slovenia (<i>župa</i> Celje, Kranj, Ljubljana, Maribor, Novo mesto)		34	
Croatia	Slavonia, Croatian Zagorje and Međimurje (<i>župa</i> Bjelovar, Karlovac, Osijek, Varaždin, Zagreb)	17	28
	Dalmatia and Istria (<i>župa</i> Split, Sušak-Rijeka, Šibenik-Zadar)	11	
Bosnia and Herzegovina (<i>župa</i> Banja Luka, Sarajevo, Tuzla)		14	
Serbia and "South Serbia"	Vojvodina (<i>župa</i> Novi Sad, Veliki Bečkerek)	74	77
	Central Serbia and Šumadija (<i>župa</i> Belgrade, Kragujevac, Užice, Niš)	3	
	Kosovo and Vardar Macedonia (<i>župa</i> Skopje)	/	
Montenegro (<i>župa</i> Cetinje)		/	

While tamburitza ensembles were much scarcer in the areas outside of Vojvodina, Slovenia and Croatia, the published data from Sokol societies and legions from the mid-1930s to the 1941 reveal that, before the outbreak of the April War in the Kingdom of Yugoslavia (6 April 1941), such ensembles emerged in almost all Sokol *župe* and in the areas where they were underrepresented in the previous period or not present at all. For instance, the Kragujevac *župa* did not register any tamburitza orchestras in the aforementioned federal survey, but in the plans for its first educational rally in 1937, the intention was to organize a competition of "tamburitza and other vocal and instrumental ensembles."²³ Also, in the case of the Mostar *župa* there were no mentions of tamburitza orchestras in this survey; however, several years

22 It should be noted that the boundaries of certain sokol *župe* cut across territories of listed historical regions. As a consequence, some of the calculated numbers should be observed with reserve. Nevertheless, even with such flaws, statistics of tamburitza orchestras per historical regions can give valuable insights into the trends of expansion of this type of ensemble in the interwar sokol organizations. It is also important to add that at the time Sokol statistics was created, Yugoslav territory was divided into *banovinas* – units that were named by the most important rivers of various parts of the state and that mostly did not follow the established boundaries of historical regions. In order to observe the trends of spread of tamburitza orchestras in the interwar period in connection with the pre-war period *banovinas* were not taken into consideration.

23 See Anonymous 1936d.

later, in 1937, it encompassed 9 such ensembles.²⁴ In addition, tamburitza ensembles started to appear in certain villages and small towns in the regions of Vardar Macedonia (Stepanovo) and Eastern Serbia (Donji Milanovac) where this type of ensemble was rarely found in the pre-WWI period.²⁵ Because of the fact that there were no periodical statistical records after 1934 on the federal level, the exact scope of territorial expansion of tamburitza ensembles and their concentration in some regions is difficult to assess. Another problem represented the change of format of *Sokolski glasnik* in 1936, with shortening of space dedicated to Sokol *župe*, societies and legions. As a result, the publishing of lengthy and detailed reports on educational (and musical) activities was discouraged by the editorial board, and, consequently, there was only very basic information on music events and ensembles. Such information does not enable an in-depth analysis of music undertakings of Sokol societies and legions, nor their tamburitza departments and ensembles.

Although it was not mentioned in the reports of activities of Sokol societies and legions during the 1930s, its tamburitza orchestras were based upon two different systems of tamburitza tuning – Farkaš and Srem systems²⁶ – which were probably not equally represented. Since the only data regarding their popularity stems from the organization of the First Sokol Music Festival as a part of the regional rally in Sarajevo in June 1934 it is not possible to draw any definite conclusions.²⁷ Considering the list of tamburitza orchestras that applied for the festival's competition, it seems that Srem system was dominant among ensembles from Vojvodina, while Farkaš system held a more prominent place in Croatian Sokol units (Table 4). In other areas, both systems could be found even in the same *župa* or in the same orchestra!²⁸

Another interesting phenomenon regarding Sokol tamburitza orchestras was the varying number of instruments and players that they encompassed. This was brought to light during the aforementioned festival, but also on other occasions. For instance, orchestras that applied for the festival's competition comprised between 7 (Maslovare and Kasindo ensemble) and 30 players (Tešica ensemble) – on average from 8 to 10 players. Beside differences in size, the audience and the jury at the First and Second Sokol Music Festivals that took place in Subotica in 1936 had an opportunity to notice the distinctive quality of performance of tamburitza ensembles. According to the jury of the First Festival,²⁹ the most skillful and versatile interpreta-

24 See Anonymous 1937c.

25 See Anonymous 1937b; Anonymous 1939.

26 See more in March 2013, 79–81. Apart from that terminology, other terms were used in parallel such as Sisak (Farkaš) and Bačka (Srem) system.

27 On the preparing and realization of the First Sokol Music Festival in Sarajevo see Anonymous 1934h; Anonymous 1934d; Anonymous 1934i; Anonymous 1934g; IMSASA–AC, Legacy of Svetolik Pašćan Kojanov, without signature, Program booklet of the First Sokol Music Festival with competition of the Sokol *muzike, fanfare, tamburitza ensembles and guslars* (Sarajevo, 27–29 June, 1934).

28 For instance, the orchestra of Banja Luka society encompassed a combination of instruments of both Bačka and Sisak systems and a total of 14 players. See Anonymous 1934g.

29 The jury consisted of composers, conductors, musicians, military musicians, teachers, professors and Sokol officials: Jovan Zorko, Kosta P. Manojlović, Dr. Bogdan Milanković, Dr. Mihajlo Miron,

tions were presented by the following ensembles: (Bačka system, first category, first three awards) Subotica, Veliki Bečkerek, Srbobran, (Bačka system, second category, third award) Sv. Ivan Žabno; (Sisak system, first category, second award) Kotor Varoš, (Sisak system, second category, second and third awards) Srpske Moravice, Otok.³⁰ The whole event was deemed successful “regarding organizational part and artistic level.”³¹ It was also noted that “competitors were prepared as well as they could and they worthily represented their Sokol societies.”³² Unfortunately, apart from the general appraisals, there were no detailed comments concerning the performing of tamburitza ensembles in the Sokol press.

Table 4. The representation of Farkaš and Srem system among the tamburitza orchestras that applied for Sarajevo Music Festival (1934)³³

Type of system	Farkaš (Sisak) system	Srem (Bačka) system
Name of sokol society and <i>župa</i>	Kotor Varoš (Banja Luka) Otok (Osijek) Ivanec (Varaždin) Srpsko Moravice (Karlovac) Čučerje (Zagreb) Svodna (Banja Luka) Turan (Karlovac) Kamensko (Karlovac) Kasindo (Sarajevo)	Banja Luka (Banja Luka) Srbobran (Novi Sad) Veliki Bečkerek (Veliki Bečkerek) Subotica (Novi Sad) Maslovare (Banja Luka) Tešica (Niš) Sv. Ivan Žabno (Bjelovar) Ada (Novi Sad) Kula (Novi Sad)

Both First and Second Sokol Music Festivals shed some light on different aspects of the practice of tamburitza playing in the Sokol legions and societies, including the issue of musical repertoires of tamburitza orchestras. In the time of JSS, the selection of music performed by tamburitza ensembles was mostly left unaddressed in the published reports. Beside the fact that such ensembles performed in the Sokol balls and dance parties and, to a lesser extent, in Sokol celebrations, no other data were revealed. Therefore, it is not until the foundation of SSKJ, and particularly during the early 1930s, when societies and legions started to prepare lengthy reviews of their public, cultural and musical activities for the press, that more information on tamburitza orchestra repertoires began to emerge. Nevertheless, one of the most important sources in this respect is the Sarajevo festival booklet, with a list of musical

Damjan Nikolić, Makso Unger, Kosta Travanj, Ljubo Bajac, Cvjetko Rihtman, Ivan Vincetić, Ladislav Pešek, Beluš Jungić, Franjo Topić, Klemens Menšik, Anton Urban, Nikola Knežević and Svetolik Pašćan Kojanov. See Anonymous 1934i.

30 See Anonymous 1934g.

31 Anonymous 1934i.

32 Ibid.

33 According to IMSASA-AC, Legacy of Svetolik Pašćan Kojanov, without signature, Program booklet of the First Sokol Music Festival with competition of the Sokol *muzike, fanfare*, tamburitza ensembles and *guslars* (Sarajevo, 27–29 June, 1934).

pieces performed by each tamburitza ensemble, both compulsory and optional. The compulsory pieces that had been selected by the festival's organizational board included the following works: (for Bačka system) Aranicki–Melnicki's *Yugoslav Flowers* (*Jugoslovensko cveće*), Ivan Muhvić's *Sletovka* march; (for Sisak system) Bosiljevac's *Sokol Overture*, and Ivan Zajc's *To Battle, To Battle!* (*U boj, u boj!*).³⁴ The optional pieces selected by ensembles themselves are listed in the Table 5.

Table 5. The list of optional pieces performed by tamburitza ensembles at Sarajevo Music Festival (1934)³⁵

The name of ensemble	Optional piece	The name of ensemble	Optional piece
Banja Luka (Banja Luka)	I. Šrabec: <i>Dalmatinski šajkaš</i>	Kotor Varoš (Banja Luka)	I. Dominis: <i>Karišik narodnih pesama</i>
Srbobran (Novi Sad)	V. Jovanović: <i>Samo tako hoću</i>	Otok (Osijek)	R. Šimunaci: <i>Iz slavonskih šuma</i>
Veliki Bečkerek (Veliki Bečkerek)	<i>Smjesa narodnih pesama</i>	Ivanec (Varaždin)	M. Strahuljak: <i>Hrvatska davorija</i>
Subotica (Novi Sad)	P. Tumbas: <i>Smjesa narodnih pesama</i>	Srpske Moravice (Karlovac)	I. Šrabec: <i>Dalmatinski šajkaš</i>
Maslovare (Banja Luka)	<i>Smjesa narodnih pesama</i>	Čučerje (Zagreb)	R. Šimunaci: <i>Polka</i>
Tešica (Niš)	T. Šarl: <i>Ura!</i>	Svodna (Banja Luka)	Smetana–Farkaš: <i>Prodana nevjesta</i>
Sv. Ivan Žabno (Bjelovar)	I. Zajc: <i>Noćni stražari</i>	Turan (Karlovac)	M. Farkaš: <i>Hrvatsko kolo</i>
Kula (Novi Sad)	<i>Smjesa narodnih pesama</i>	Kamensko (Karlovac)	<i>Narodne popjevke</i>
Ada (Novi Sad)	<i>Smjesa narodnih pesama</i>	Kasindo (Sarajevo)	D. Hruze: <i>Malenkost</i>

As the selection of music pieces suggests, the most popular types of compositions among tamburitza ensembles were the potpourries/garlands of folk songs (*smese* or *karišici narodnih pesama*) as well as the works with patriotic and national impulse mostly from the second half of the 19th century and early 20th century. Similar trend in the selecting of repertoire could be observed in the press reports throughout 1930s. Garlands of folk songs or arrangements of folk dances dominat-

34 Compulsory pieces for the Second Sokol Music Festival in Subotica were the following: Pejačević–Farkaš *Canzonetta*, Lisinski–Farkaš: *Tužaljka* (*The Lament*) from opera Porin, Aranicki: *Jugoslovenske pesme* (*Yugoslav Songs*), Mokranjac–Aranicki: *Rukovet* (*Garland*). See Anonymous 1936a.

35 According to IMSASA–AC, Legacy of Svetolik Pašćan Kojanov, without signature, Program booklet of the First Sokol Music Festival with competition of the Sokol muzike, *fanfare*, tamburitza ensembles and *guslars* (Sarajevo, 27–29 June, 1934).

ed the program of tamburitza orchestras for various festive occasions. Whether the possibility of using a very broad musical repertoire – from classical and folk-like pieces, to schlagers, popular dances, marches etc. was explored in Sokol societies and legions, cannot be concluded on the basis of the very scarce data from the press. Only a thorough research of regional Sokol periodicals and archival documents of particular Sokol societies could bring to the fore the diversity of musical works that were regularly performed by the tamburitza ensembles.

THE PLACE OF EPIC SINGING TO THE ACCOMPANIMENT OF THE GUSLE IN SOKOL ORGANIZATIONS

While in the 1920s epic singing to the accompaniment of *the gusle* was encountered sporadically in some Sokol societies of Bosnia and Herzegovina and Montenegro, a more systematic approach to popularizing this type of traditional music was manifested after the foundation of SSKJ in the early 1930s. The important steps in cultivating this practice among Sokol members and in making it more familiar to the broader audience were made by the Mostar *župa* representatives, as well as the Federal Educational Department of SSKJ. At first, it started to appear regularly as a part of local Sokol variety programs in certain rural Sokol units of the Mostar *župa*.³⁶ According to press reports, Sokol legion of Posušje celebrated the Day of Unification (1 December 1932) in a very festive manner, which included organizing of an evening variety program. As it was stated, this type of event “was traditionally opened with the epic singing to the accompaniment of *the gusle*.”³⁷ More intensive work on the popularization of epic singing and *the gusle* was initiated in 1934, owing to the organization of the Sarajevo Sokol Music Festival, whose segment was dedicated to the competition of *guslars* from various Yugoslav Sokol *župe*. This was the first public event of that kind in Sokol organizations and it gathered six *guslars* out of eleven who applied.³⁸ The following participants took part in the competition: Milovan Tomanović (Lijeva Rijeka, the Cetinje *župa*), Miloš Lubura (Kasindo, the Sarajevo *župa*), Lazar Lubura (Kasindo, the Sarajevo *župa*), Milorad Pavličević (Topola, the Belgrade *župa*), Mirko Čečez (Donje Selo, the Mostar *župa*), Radovan Samardžić (Sarajevo, the Sarajevo *župa*);³⁹ Tomanović, and Miloš and Lazar Lubura won the first three awards.⁴⁰ The *guslars* that applied for the competition, most of whom

36 It should be noted that the engagement of Mostar *župa* regarding popularization of epic singing to the accompaniment of *the gusle* was not surprising given the general role of Herzegovina region in the expansion of this type of traditional practice. Namely, Herzegovina represents a part of Dinaric cultural zone and also a center of epic singing practice. See more in Lajić Mihajlović 2014.

37 Anonymous 1932a.

38 See IMSASA–AC, Legacy of Svetolik Pašćan Kojanov, without signature, Program booklet of the First Sokol Music Festival with competition of the sokol *muzike, fanfare, tamburitza ensembles and guslars* (Sarajevo, 27–29 June, 1934).

39 Anonymous 1934i.

40 Ibid.

eventually did not show up in Sarajevo, mostly came from the regions of South Serbia (Suvi Do, the Skoplje *župa*) and Bosnia and Herzegovina (Sarajevo, Kasindo, the Sarajevo *župa*; Donje Selo, the Mostar *župa*)⁴¹ which can possibly attest to the popularity of epic singing to the accompaniment of the *gusle* in these regions and in the listed Sokol *župe*. The Sarajevo competition of *guslars* probably inspired a similar initiative of the Mostar *župa* which was announced on the meeting of Sokol legions on July 22, 1934.⁴² The idea was to prepare competitions of epic singing of the Sokol members of each legion. The same initiative was renewed in the following year, and the legion of Kruševljani was among the first who contributed to it. In March 1935, a variety program and *guslars'* competition were realized in front of the large audience. Sokol member Ostoja Glogović gave a lecture on the *gusle* in the past, after which seven *guslars* competed.⁴³ The strivings of officials of the Mostar *župa* regarding the *gusle* promotion were manifest in preparing the First Congress of Sokol Legions in Mostar, which was announced with a *guslars'* competition.⁴⁴ This competition gathered 17 participant and its aim was to “preserve and develop this ancient cult of the sung epic poetry to the accompaniment of the *gusle* as something strongest and most typically ethnical and national that displays the spirit of glory, chivalry and honor of our nation, and all of its most prominent virtues and characteristics.”⁴⁵ In the next period competitions inside legions were followed by competitions inside societies and the whole *župa*, and the tours of *guslars*. One such tour that included two *guslars* occurred in 1937. They performed in 152 units in front of 25,998 listeners.⁴⁶

The touring of *guslars* from the Mostar *župa* continued in the late 1930s and early 1940s and unfolded in various Sokol *župe*. It represented one of the crucial undertakings of Federal Educational Department of the SSKJ as part of accomplishing the ambitious King Peter's Five-Year Plan (1936–1941).⁴⁷ This plan was meant to achieve broad educational aims that, among other things, included the “expanding of epic singing to the accompaniment of the *gusle*” inside Sokol organization. For that purpose, a talented *guslar* from the Mostar *župa*, Perko Mrkajić, was selected with a task to not only promote the art of performing on this traditional instrument, but

41 See IMSASA–AC, Legacy of Svetolik Pašćan Kojanov, without signature, Program booklet of the First Sokol Music Festival with competition of the sokol *muzike, fanfare, tamburitza* ensembles and *guslars* (Sarajevo, 27–29 June, 1934).

42 It is important to note that *guslars'* competitions were taking place in the Mostar *župa* regularly over a longer time span. According to the ten-year report of the Mostar *župa* (from 1925 to 1935) around 61 competitions were organized, while 196 *guslars* participated. See Bajić 1936.

43 See Anonymous 1935b.

44 Anonymous 1935d.

45 The first prize on the competition was awarded to Veljko Vreća from Hum, the second to Osman Lizde from Domanović and the third to Perko Mrkajić from Bradina.

46 See Anonymous 1937c.

47 The Plan carried the name of the King Alexander I's son, Petar Karađorđević, who was a minor at the time and who was supposed to be crowned on 6 September 1941. It encompassed various segments of Sokol work, particularly the educational part. The very broad and meticulously conceived milestones were expected to be carried out each year as a result of collective efforts of members of Sokol legions, societies and *župe* and Sokol officials.

also to present and explain the aims of the Five-Year Plan to a large audience. There were records of Mrkajić's visits to Sokol societies of Priština, Novi Sad and Bosanska Dubica during 1939 and 1940 in the Sokol press.⁴⁸

Apart from Mrkajić's tour, other *guslars* also performed in Sokol societies and *župe* during the Five-Year Plan. For instance, a famous Yugoslav *guslar* who often participated in Radio Belgrade broadcasts, Ilija Vuković, took part in the Sokol celebration in Kreka (the Tuzla *župa*) in January 1941.⁴⁹ The whole event was dedicated to the performing of traditional epic songs.

Although it is not possible to assess the general effects of SSKJ's work on representation and popularization of epic singing to the accompaniment of the *gusle* and *guslars* on the basis of short and usually rather uninformative press reports, the fact that this process had a long continuity, particularly in the Mostar *župa*, and that it involved not only Sokol members, but a broad audience as well, testifies to its importance both for Sokol organizations and for broader public. The value of SSKJ's initiatives is even more pronounced when state activities regarding this traditional instrument and performing practices are considered. Despite the scant research on this topic, the data from archival documents suggest that the state did not approach systematically the expansion of epic singing.⁵⁰ Moreover, it seems that the state took a passive role in this process, mostly focusing on providing financial support for the realization of small tours of some of the most distinguished *guslars* in interwar Yugoslavia (Petar Perunović, Ilija Vuković, Tanasije Vučić etc.)⁵¹ according to their own conception and schedule. Therefore, there were no specific goals that state officials set out or followed, nor were there specific plans. Periodical performances of aforementioned performers in different parts of the country, mostly in schools, certainly helped to keep the practice of epic singing familiar to the broader audience, but unlike the Sokol events particularly those on the level of *župa* and federal level, they had more limited reach. In addition, Sokol units not only served as intermediaries between the *guslars* and public, but they also took part in the revitalization of this practice. As it was already emphasized, in the legions of the Mostar *župa* Sokol members were encouraged to actively participate in epic singing to the accompaniment of the *gusle* through regular competitions on various levels. This approach represented a distinctive feature of Sokol approach to the popularization of epic singing and the *gusle*, in comparison to the approach of state and non-state actors (cultural, educational and patriotic organizations).

48 See Živković 1939; Knežević 1939; Anonymous 1940d.

49 See Anonymous 1941.

50 A wealth of documents on the activities of *guslars* across the Kingdom of SCS/Yugoslavia is available in the fond of the Ministry of Education of the Archives of Yugoslavia (see, for example, AJ, 66-375). Apart from that, valuable data and insights on different aspects of interwar epic singing to the accompaniment of the *gusle*, including the contribution of certain regions and *guslars*, as well as the importance of organization of public competitions can be found in Lajić Mihajlović 2007, 2008, 2011, 2014, 2016.

51 On the work of Petar Perunović, Tanasije Vučić and other interwar *guslars* see more in Lajić Mihajlović 2008, 2014.

ORGANIZING MUSIC CONCERTS IN SOKOL UNITS

As the perspective on the place of educational work in Sokol organizations was changing, concert activities inside Sokol societies and *župe* became more frequent and thoroughly prepared. In 1920s, a special focus was put on the organization of federal and regional rallies, and, as important part of it, the concerts of most prominent Yugoslav vocal and instrumental ensembles. For instance, as side events of the regional rally in Osijek in 1921 there were performances of several operas (Tchaikovsky's *Evgeny Onegin*, Smetana's *Bartered Bride*, Vatroslav Lisinski's *Porin*, Blagoje Bersa's *The Fire* [*Oganj*]) in the National Theater, as well as the performances of Osijek Philharmonic Orchestra and a choral society.⁵² Even more elaborate was the program of JSS' first federal rally in Ljubljana in 1922 that included concerts of the orchestral and choral societies Glasbena Matica from Ljubljana, the choral society Ljubljanski Zvon, the choral society Glasbena Matica from Maribor, along with several opera and drama performances at the Ljubljana National Theater.⁵³

The tradition of organizing lavish concert performances on the rallies continued in the period of SSKJ whose first federal and pan-Slavic rally in Belgrade in 1930 encompassed two majestic concerts of the orchestra made of 400 military musicians, conducted by Dragutin Pokorni, and a series of performances of Belgrade Philharmonic Orchestra and Belgrade choral societies.⁵⁴ Apart from that, there was an upsurge of concert activities among certain Sokol *župe* and societies in the first half of the 1930s. According to the 1931 report, in 1930 there were 116 concerts in the Novi Sad *župa* and its 42 societies, 61 in the Mostar *župa*, 13 in Maribor *župa*, and 5 in *župa* Sušak-Rijeka.⁵⁵ Other Sokol *župe* did not return their questionnaires and, consequently, it is not known whether they held concerts and how often were they prepared. In the following years, concerts were more frequently organized in the *župe* of Veliki Bečkerek, Mostar, Maribor, Cetinje, Split, but also in Celje, Kranj, Novi Sad and Osijek – usually dozens of such events took place during one year. The similar results were achieved in 1933, namely, most engaged in preparation of concerts were the *župe* of Veliki Bečkerek (341 concert), Maribor (66), Mostar (52), Cetinje (35), Šibenik-Zadar (21), Kranj (18), Novi Sad (15), Zagreb (15), Split (14), and Celje (14).⁵⁶

Unlike the 1920s, art music concerts acquired a dominant position particularly in Slovenian part of the SSKJ in this period. The *župe* of Kranj, Maribor, and partly Ljubljana and some of their societies had a crucial role in organizing concerts with artistic aspirations. These events gathered amateur and professional musicians, mostly Sokol members, and amateur vocal and instrumental Sokol ensembles and

52 Anonymous 1921a.

53 Anonymous 1922a.

54 Anonymous 1930.

55 Belajčić 1931.

56 Group of authors 1934: 55.

were mostly based on Yugoslav and Slavic repertoire. Regarding the Maribor *župa*, of particular importance were the activities of the Dolnja Lendava society that prepared a series of concerts of classical music in 1933 and 1934. Owing to its orchestra and a very capable conductor M. Ljubič, as well as the guest-performers, the audience could listen to the short orchestral works or orchestral excerpts from operas of François-Adrien Boieldieu, Jacques Offenbach, Ludwig van Beethoven, Jan Kubelík, Franz Schubert, Léo Delibes, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi, Bedřich Smetana etc.⁵⁷ Similar repertoire that included the compositions of Franz von Suppé, Verdi, Charles Gounod, Camille Saint-Saëns and others could be heard in the concerts of the Sokol society of Murska Sobota that also belonged to the Maribor *župa*.⁵⁸ Almost parallel to the ambitious work in the Dolnja Lendava society, the *župa* Kranj initiated a series of annual Educational Day concerts as well as summer concerts in 1932 where sokol orchestras and choirs of local societies took part. These were the most enthusiastic enterprises concerning amateur performing of art music in the SSKJ. Five Educational Day concerts were prepared from 1932 to 1936, all of which consisted of performing of a large number of choral and orchestral pieces of Yugoslav and Slavic authors.⁵⁹ Among the most popular were the choral works of Emil Adamič, Vinko Vodopivec, Anton Foerster, Mateja Hubad, Zorko Prelovec, Vasilij Mirk, Anton Schwab, Hugolin Sattner, Anton Lajovic, Davorin Jenko, Peter Jereb, France Marolt, Stevan Mokranjac, Stanislav Binički etc. and orchestral compositions of Jenko, Josif Marinković, Josip Čerin, Josef Suk, Antonín Dvořák and others. It seems that musician and conductor Albin Fakin played an important role in the preparation of these concerts as well as the large, mass ensembles based on the merging of choirs and orchestra of different Sokol units. Of particular importance were also performance skills of choirs of Sokol societies of Kranj, Jesenice, Radovljica and Škofja Loka that added to the overall quality of concerts.⁶⁰

The whole-evening concerts featuring mostly art music works were much less common in societies and *župe* outside Slovenian regions and they were rarely organized. One such event was prepared in the Novi Sad society in 1934 and the program included the orchestral works of Friedrich von Flotow, Šrabc, Evgeny Bodej and Edward Grieg, as well as the performance of Bodej's musical drama *For the freedom of patria (Za slobodu otadžbine)*.⁶¹ Another atypical but interesting concert took place in Krapina society in 1934 and it included choral works of Miloje Milojević and Stanislav Binički, along with arrangements of Polish folk songs and pieces for tamburitza orchestra such as garlands of folks songs, as well as the arrangement of an excerpt from Smetana's *Bartered Bride*.⁶² The attempt of the Sarajevo Sokol society and its orchestra (Sokol *fanfara*) to prepare and perform a musical drama in one act

57 Anonymous 1933; Anonymous 1933e; Anonymous 1934c.

58 Anonymous 1933d.

59 Anonymous 1932b; Anonymous 1933b; Anonymous 1934a; Anonymous 1935a; Anonymous 1935c.

60 Cf. Anonymous 1933c.

61 Anonymous 1934e.

62 Anonymous 1934f.

in 1934 should also be mentioned.⁶³

From 1935 to 1941 there was a noticeable rise of the number and frequency of concerts dedicated to traditional folk music and dances, as well as popular music. In many societies Sokol jazz orchestras performed at humanitarian events. Sometimes these ensembles performed traditional music and dances.⁶⁴ In addition, revues of folk dances, songs and crafts were organized more often in various societies. Among the most elaborate events were the so-called pan-Slavic balls in the Borovo society in the late 1930s and early 1940s that gathered traditional dancers from various parts of Yugoslavia and Slavic countries including a professional folk dance ensemble of the Belgrade National Theater.⁶⁵ Beside performing traditional dances, ball attendants were wearing and promoting folk costumes and crafts. Less luxurious, but well attended were the pan-Slavic balls of some Belgrade societies in that period that consisted of performances of folk dances and songs with guest choirs and other ensembles.⁶⁶ In the second half of the 1930s and the early 1940s, Sokol societies also showed a greater interest in preparing and performing operettas of Yugoslav composers than had previously been the case. Among others, the society of Kutina prepared segments mostly from domestic operettas such as *The baron Trenck* (*Barun Trenk*, composed by Srećko Albini), *They can do us nothing* (*Kaj nam pak moreju*, by Žiga Hirschler) and *St. Anton* (*Sveti Anton*, by Jara Beneš) in 1936,⁶⁷ the society of Trogir staged *Ivica and Marica* (unknown author),⁶⁸ while the society of Sinj presented an operetta *The modern judges* (*Moderni suci*, by A. Bubić and M. Božić) in 1940.⁶⁹

The shift towards traditional folk music and art music of Yugoslav and Slavic composers that was reflected in the concert activities of Sokol units in the mentioned period was probably partly influenced by the initiatives of Sokol officials who since 1935 advocated more openly and strongly against the “foreign influences” in music repertoires and Sokol events. For instance, military musician and composer Ivo Muhvić asked for a stricter selection of works for concert programs of Sokol ensembles that was to be based primarily on Yugoslav folk and art music, and, if possible, the works of Slavic and other distinguished composers. Muhvić also advocated for a continuous promotion of Yugoslav folk music.⁷⁰ Similarly to him, Sokol representatives from the Sarajevo *župa* were appealing for more authentic Sokol events that would be conceived on the basis of local folk traditions instead of appropriations of foreign formats and contents such as modern dances.⁷¹ The political circumstances inside and outside the Kingdom of Yugoslavia at the time, particularly the crisis of integral Yugoslavism and the threat of imperialism of fascist countries, could con-

63 Anonymous 1934b.

64 Anonymous 1940c.

65 Cf. Anonymous 1940; Lazarević 1941.

66 I[van]. S[edlaček] 1941.

67 Anonymous 1936b.

68 Anonymous 1936e.

69 Anonymous 1940b.

70 Muhvić 1935.

71 Anonymous 1937a.

tribute to a certain extent to the return to folk heritage as an important source for Sokol music and public events.

CONCLUDING REMARKS

Although primarily sports and gymnastics organization, JSS and particularly SSKJ, owing to taking the reformative course in the interwar period, developed a broad range of musical activities. Among them, vocal and instrumental musical amateurism that was manifest in the establishment of various types of orchestras and choirs held a prominent place and the results of such work were brought to the fore on different occasions of local, regional or federal character. In the process of flourishing of musical amateurism in Sokol units in the 1930s of great importance were certain initiatives of federal Sokol officials together with the diligent work of music representatives of many Sokol *župe*, societies and legions. As it was noted in the previous sections, federal and *župe* officials were trying to stimulate the expansion of music activities on the local level mostly by preparing competitions and festivals. Such events were supposed to foster disciplined work of Sokol ensembles, their competitive spirit, as well as enthusiasm for advancement of performance skills and results. On the other hand, local music representatives, inspired by the strengthening of the educational part of Sokol work, and the need for aesthetical and cultural elevation of Sokol members and broader public, approached with fervor the task to organize choirs and orchestras and to prepare sometimes very demanding concert programs. The attempts to better coordinate musical activities in all Sokol units and to create instructions for performing and repertoire selection gained particular prominence during Peter's Five-Year Plan. Parallel to that, the diversification of musical repertoire performed at concerts or charitable events became more emphasized and, aside from art music, folk songs and dances and even popular and jazz music and operettas were presented to the audience. In addition to concerts, music performances were regular parts of many types of Sokol public events, particularly celebrations, balls, dance parties etc. Usually they consisted of renditions of anthems, patriotic songs such as Ivan Zajc's *U boj, u boj!*, Josif Marinković's *Narodni zbor*, Anton Hajdrih's *Adrijansko morje*, Franjo Vilhar's *Slovenac (Srb) i Hrvat* etc. as well as Sokol marches.

Despite complaints in the Sokol press that Sokol units were, contrary to the organizational policies, establishing music orchestras solely to gain material profits and that the quality of performing was often "third-rate", the music results achieved after 1933, when activities in this domain intensified, were all but insignificant. If certain societies and *župe* are considered, together with the number of music ensembles, frequency of their public performances, selections of program and quality of interpretation, the accomplishments in the domain of musical amateurism could be evaluated as outstanding. This is even more pronounced if Sokol's work is compared with the work of state and non-state actors. Roughly speaking, the range of musical activities that SSKJ initiated and supported and its aspirations at systematically approaching them were unparalleled in the interwar Yugoslavia, when compared to other federal or national organizations dedicated to cultural work and musical am-

ateurism such as, for instance, Yugoslav Choral Association (*Jugoslovenski pevački savez*) and Croatian Choral Association (*Hrvatski pjevački savez*) or state bodies. Of specific importance is the fact that certain Sokol societies developed rich musical life in the areas where state-sponsored cultural institutions or private cultural organizations and associations did not have enough impact. This was particularly the case with Slovenian Sokol societies of the small towns of Dolnja Lendava, Murska Sobota, Kranj, Jesenice, Radovljica, Škofja Loka and others, whose instrumental or choral ensembles took active roles in both local and regional public spheres. It can be assumed that in these and many other urban places which, according to Yugoslav census of 1921 and 1931 had less than 5,000 inhabitants, Sokol ensembles and Sokol members who were music amateurs often served as the only source of public music performing and, thus, they were valuable mediators of Yugoslav and foreign art and folk music.

In conclusion, the fact that interwar Yugoslav Sokol movement inspired such broad musical activities and helped the expansion and popularization of certain traditional practices, as well as the promotion of the Yugoslav art and folk music, in particular the genres of patriotic songs and instrumental pieces and the arrangements of folk tunes, is of great significance if the post-WWII is considered. Although the preliminary results of this research need further elaboration, it may be assumed that Sokol's work served as one of the models for subsequent socialist approach to musical amateurism, primarily regarding the establishing and preparing of the instrumental (*tamburitza*) ensembles. Even if such links were not so strong and influential as they seem, Sokol's undertakings in musical amateurism still deserve historical recognition and proper clarification.

LIST OF REFERENCES

- Andrić, Josip (1962) *Tamburaška glazba: Historijski pregled*, Slavonska Požega: [s.n.].
- Anonymous (1920a) „Jugoslovenski soko u Milni na Braču (Dalmacija)“, *Sokolski glasnik* 4: 182–183.
- Anonymous (1920b) „Sokolsko društvo u Lijevnu“, *Sokolski glasnik* 5: 217–218.
- Anonymous (1921a) „Raspored II. Pokrajinskog sleta u Osijeku“, *Sokolski glasnik* 7: 231–232.
- Anonymous (1921b) „Sokolsko društvo u Imotskom“, *Sokolski glasnik* 12: 438–439.
- Anonymous (1922a) „I. jugoslavenski svesokolski slet u Ljubljani“, *Sokolski glasnik* 7: 193–296.
- Anonymous (1922b) „Šumadijska sokolska župa, Sokolsko društvo u Kragujevcu“, *Sokolski glasnik* 10: 332–334.
- Anonymous (1924) „Iz žup. Sokolska župa Užice“, *Sokolski glasnik* 8: 108.
- Anonymous (1930) „Predsletski dani. Veliki monster koncerti na sletu, Glavni sletski dani“, *Sokolski glasnik* 12: 1–3.
- Anonymous (1932a) „Iz župa i društava. Župa Mostar, sokolska četa Posušje“, *Sokolski glasnik* 49: 6.
- Anonymous (1932b) „Iz župa i društava. Župa Kranj. Župni prosvetni dan“, *Sokolski glasnik* 12: 5.
- Anonymous (1933a) „Iz župa i društava. Župa Maribor. Sokolsko društvo Dolnja Lendava“, *Sokolski glasnik* 12: 6.
- Anonymous (1933b) „Iz župa i društava. Župa Kranj. Spored za župni prosvetni dan“, *Sokolski glasnik* 12: 6.
- Anonymous (1933c) „Iz župa i društava. Župa Kranj. Prosvetni dan“, *Sokolski glasnik* 13: 7.
- Anonymous (1933d) „Iz župa i društava. Župa Maribor. Sokolsko društvo Murska Sobota“, *Sokolski glasnik* 22: 3.
- Anonymous (1933e) „Iz župa i društava. Župa Maribor. Zlet sokolskega društva Dolnja Lendava“, *Sokolski glasnik* 26: 18.
- Anonymous (1934a) „Iz naših župa, društava i četa. Župa Kranj. Župni prosvetni dan“, *Sokolski glasnik* 12: 5.
- Anonymous (1934b) „Iz naših župa, društava i četa. Župa Sarajevo“, *Sokolski glasnik* 13: 7.
- Anonymous (1934c) „Iz naših župa, društava i četa. Župa Maribor. Sokolsko društvo Dolnja Lendava“, *Sokolski glasnik* 14: 4.

- Anonymous (1934d) „Muzički festival na II pokrajinskom sletu u Sarajevu“, *Sokolski glasnik* 20: 2.
- Anonymous (1934e) „Iz naših župa, društava i četa. Župa Novi Sad“, *Sokolski glasnik* 22: 5.
- Anonymous (1934f) „Iz naših župa, društava i četa. Župa Zagreb. Krapina“, *Sokolski glasnik* 22: 8.
- Anonymous (1934g) „Veliki sokolski muzički festival. Rezultati takmičenja sokolski glazbi, fanfara, tamburaških zborova i narodnih guslara“, *Sokolski glasnik* 28: 2.
- Anonymous (1934h) „Sokolsko pozorište i sokolska muzika. Muzika. Muzička utakmica“, *Sokolska prosveta* 3/4: 141–142.
- Anonymous (1934i) „Sokolsko pozorište i sokolska muzika. I Sokolski muz. festival“, *Sokolska prosveta* 7: 291–292.
- Anonymous (1935a) „Iz naših župa, društava i četa. Župa Kranj. Župni prosvetni dan“, *Sokolski glasnik* 11: 3.
- Anonymous (1935b) „Iz naših župa, društava i četa. Župa Mostar“, *Sokolski glasnik* 14: 5.
- Anonymous (1935c) „Peti prosvetni dan sokolske župe Kranj“, *Sokolski glasnik* 15: 4.
- Anonymous (1935c) „Službena saopštenja. Hej Sloveni – sokolska himna“, *Sokolski glasnik* 35: 2.
- Anonymous (1935d) „Sokolski preporod sela. Prvi sabor sokolskih četa u Mostaru“, *Sokolski pregled* 48: 1.
- Anonymous (1936a) „II sokolski muzički festival i utakmica na pokrajinskom sletu u Subotici na Vidovdan 1936.“, *Sokolska prosveta* 3: 81–83.
- Anonymous (1936b) „Male vesti iz naših jedinica“, *Sokolski glasnik* 11: 6.
- Anonymous (1936c) „Male vesti iz naših jedinica. Župa Mostar“, *Sokolski glasnik* 14: 5.
- Anonymous (1936d) „V župski slet i I župski prosvetni slet Sokolske župe Kragujevac“, *Sokolski glasnik* 42: 3.
- Anonymous (1936e) „Male vesti iz naših jedinica“, *Sokolski glasnik* 49: 7.
- Anonymous (1937a) „Skupština sokolske župe Sarajevo“, *Sokolski glasnik* 9: 2.
- Anonymous (1937b) „Sokolsko društvo u Donjem Milanovcu“, *Sokolski glasnik* 12: 6.
- Anonymous (1937c) „Rad Sokolske župe Mostar“, *Sokolski glasnik* 13: 5.
- Anonymous (1939) „Sokolska četa Stepanovo“, *Sokolski glasnik* 4: 2.
- Anonymous (1940a) „Sveslovenski ples sokolskog društva Borovo“, *Sokolski glasnik* 9: 4.

- Anonymous (1940b) „Kratke vesti iz našeg sokolstva“, *Sokolski glasnik* 18: 2.
- Anonymous (1940c) „Lepa sokolska svečanost na dobrovoljačkom naselju u Novoj Crvenki“, *Sokolski glasnik* 40: 3.
- Anonymous (1940d) „Sokolsko društvo u Bos. Dubici“, *Sokolski glasnik* 50: 6.
- Anonymous (1941) „Akademija narodnih pesama u Kreki“, *Sokolski glasnik* 6: 8.
- Antunović, Aleksandar (2021) „Rekonstrukcija relacija između tamburaške prakse i srpskog identiteta u Austrougarskoj“, *Arhivum – portal arhiva Vojvodine*, 2683–4405. / Антуновић, Александар (2021) „Реконструкција релације између тамбурашке праксе и српског идентитета у Аустроугарској“, *Архивум – портал Архива Војводине*, 2683–4405, <https://archivum.arhivvojudine.org.rs/?p=1114>.
- Bajić, Dušan (1936) „Uspeh sokolskog rada župe Mostar u selu od 1925 do 1935 god. IV Prosvetni rad“, *Sokolski glasnik* 1: 5.
- Belajčić, Dr Vladimir (1931) „Izveštaj o sokolskom prosvetnom radu Saveza Sokola Kraljevine Jugoslavije u 1930. god.“ *Sokolska prosveta* 3/4: 53–77.
- Bezić, Nada (2001) „Tamburica — hrvatski izvozni proizvod na prijelazu 19. u 20. stoljeće“, *Narodna umjetnost* 38/2: 97–115.
- Brat [Šoula, Ladislav] (1939) „Kako se osnivaju sokolski orkestri“, *Sokolski glasnik* 45: 6.
- Ceribašić, Naila (2003) *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće, Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Fori, Mark (2011) *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*, Novi Sad: Prometej, 2011.
- Dumnić, Marija (2013) “The creation of folk music program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial policies and performing ensemble”, *Музикологија/Musicology* 14: 14–30.
- Group of authors (1927) „Izveštaji za VIII. Glavnu skupštinu JSS u Beogradu 27. marta 1927“, *Sokolski glasnik* 5/6 (appendix): 1–62.
- Group of authors (1934) „Izveštaj o prosvetnom radu Saveza SKJ u 1933. god.“, *Sokolska prosveta* 3/4 (appendix): 1–62.
- I[van]. S[edlaček]. (1941) „Sokolska slovenska kostimirana zabava“, *Sokolski glasnik* 10: 2.
- Knežević, M. (1939) „Zbor delegata društava župe Novi Sad“, *Sokolski glasnik* 46: 5.
- Lajić Mihajlović, Danka (2007) „Hercegovački epski dijalekat“. U Dimitrije O. Golemović (ed.) *Dani Vlade S. Miloševića, Međunarodni naučni skup, Banja Luka 24–25. april 2007, Zbornik radova*, Banja Luka: Akademija umjetnosti Banja Luka – Muzikološko društvo Republike Srpske, 57–73. / Лажјић Михајловић, Данка (2007) „Херцеговачки епски дијалекат“. У Димитрије О. Големовић (ед.) *Дани Владе С. Милошевића, Научни скупи, Бања Лука, 24–25. април 2007*, Бања Лука: Академија

- умјетности Бања Лука – Музиколошко друштво Републике Српске, 57–73.
- Lajić Mihajlović, Danka (2008) „Guslar Petar Perunović Perun kao inovator tradicije pevanja epskih pesama uz gusle“. U Dimitrije O. Golemović (ed.) *Dani Vlade S. Miloševića, Međunarodni naučni skup, Banja Luka 10–11. april 2008, Zbornik radova*, Banja Luka: Akademija umjetnosti Banja Luka – Muzikološko društvo Republike Srpske, 197–214. / Лајић Михајловић, Данка (2008) „Гуслар Петар Перуновић Перун као иноватор традиције певања епских песама уз гусле“. У Димитрије О. Големовић (ed.) *Дани Владе С. Милошевића, Међународни научни скупи, Бања Лука, 10–11. април 2008, Зборник радова*, Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука – Музиколошко друштво Републике Српске, 197–214.
- Lajić Mihailović, Danka (2011) „Такмиченја као облик јавне гусларске праксе“, *Muzikologija* 11: 183–202. / Лајић Михајловић, Данка (2011) „Такмичења као облик јавне гусларске праксе“, *Музикологија* 11: 183–202.
- Lajić Mihailović, Danka (2014) *Srpsko tradicionalno pevanje uz gusle. Guslarska praksa kao komunikacioni proces*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Лајић Михаиловић, Данка (2014) *Српско традиционално певање уз гусле. Гусларска пракса као комуникациони процес*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Lajić Mihajlović, Danka (2016) “The institutionalisation of guslars practice and the tradition of singing epic songs with the gusle in Yugoslav and post-Yugoslav contexts”. In Fatima Hadžić (ed.) *Music in Society. The Collection of Papers*, Sarajevo: Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina – Academy of Music, University of Sarajevo, 410–428.
- Lajić Mihajlović, Danka (2019) „(Pre)oblikovanje srpske tamburaške tradicije kroz individualne prakse: repertoarski i stilski aspekti“, *Zbornik Matice Srpske za scenske umjetnosti i muziku* 60: 11–25. / Лајић Михаиловић, Данка (2019) „(Пре)обликовање српске тамбурашке традиције кроз индивидуалне праксе: репертоарски и стилски аспекти“, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 60: 11–25.
- Lazarević, Rad. (1941) „Lepe manifestacije slovenskog bratstva u Borovu“, *Sokolski glasnik* 9: 5.
- March, Richard (2013) *The Tamburitza Tradition: From the Balkans to the American Midwest*, The University of Wisconsin Press.
- Muhvić, Ivo (1935) „Sokolsko pozorište i sokolska muzika. Je li glazba potrebna sokolstvu?“, *Sokolska prosveta* 7: 367–368.
- Ranisavljević, Zdravko (2011) „Tamburaška praksa u Vojvodini – hronologija, aspekti i perspektive razvoja“, *Etnološko-antropološke sveske* 17/6: 109–126. / Ранисављевић, Здравко (2011) „Тамбурашка пракса у Војводини – хронологија, аспекти и перспективе развоја.“ *Етнолошко-антрополошке свеске* 17/6: 109–126.
- Tomić, Dejan (ed.) (2009) *Marko Nešić sa pesmom u narodu*, Novi Sad: Tiski Cvet. / Томић, Дејан (ed.) (2009) *Марко Нешић са њесмом у народу*, Нови Сад: Тиски Цвет.
- Vesić, Ivana (2013) “Radio Belgrade in the process of creating symbolic boundaries: The example of the folk music program between the two world wars (1929–1940)”, *Музикологија/Musicology* 14: 31–56.

Vesić, Ivana, Peno, Vesna (2017) *Između umetnosti i života. O delatnosti udruženja muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Весић, Ивана, Пено, Весна (2017) *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*, Београд: Музиколошки институт САНУ.

Vukosavljev, Sava (1990) *Vojvođanska tambura*, Novi Sad: Matica Srpska.

Živković, Rad. (1939) „Rad društva Priština“, *Sokolski glasnik* 35: 5.

ИВАНА ВЕСИЋ

ДОПРИНОС ЈУГОСЛОВЕНСКИХ СОКОЛСКИХ ОРГАНИЗАЦИЈА СФЕРИ МУЗИКЕ У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ

(РЕЗИМЕ)

Упркос томе што је реч била о организацијама првенствено усмереним на ширење спорта и гимнастике у широј популацији, Југословенски соколски савез (ЈСС) и Савез Сокола Краљевине Југославије (ССКЈ) поклањали су значајну пажњу неговању различитих врста музичких активности током међуратног периода. То је особито било изражено током 30-их година након што је реформски курс, актуелан од краја Првог светског рата, добио на важности. Захваљујући томе што је соколство поставило шире циљеве не само у погледу унапређења физичке способности маса, већ и њиховог културног уздицања, започет је интензиван рад на развијању музичког аматеризма. Он је обухватао оснивање различитих врста оркестара, углавном тамбурашких, дувачких (соколске фанfare) и великих (соколске музике), као и хорова (мешовити, мушки, женски, дечји), те подстицање очувања традиционалних народних инструмената и пракси (певање уз гусле). Почев од оснивања ССКЈ, а особито после 1933. када је са савезном нивоа покренута иницијатива за изразитије ширење музике у соколству дошло је до пораста броја ансамбала на нивоу земље, јачања концертне активности у соколским друштвима, те до веће заступљености музике у различитим соколским догађајима. Поред појаве веома амбициозно осмишљених наступа соколских ансамбала у појединим друштвима и жупама с програмом сачињеним од дела уметничке музике и обрада народних мелодија, у овом периоду појавила се и идеја о такмичењима музичких ансамбала и гуслара, како на савезном нивоу, тако и на нивоу жупа, друштава и чета. Од музичких активности и појава

у оквиру ЈСС и ССКЈ, посебан фокус у овом раду стављен је на рад тамбурашких оркестара, потом на процес популаризовања певања уз гусле и, најзад на концертну активност у соколским јединицама. На основу извештаја у соколској штампи, као и других извора, указано је на ширење тамбурашких ансамбала током 20-их и 30-их година у соколству, на њихове опште карактеристике и репертоар. Осим тога, праћено је и подстицање певања уз гусле у појединим жупама, као и на савезном нивоу током 30-их година. Напоследку је дат кратак осврт на тенденције у вези с организацијом концерата у соколским јединицама. Узимајући у обзир прелиминарне резултате анализе, закључује се да допринос соколских организација, особито ССКЈ, различитим сегментима музичког живота у међуратној Југославији није био занемарљив уколико се пореди с доприносом различитих културних организација, те државних тела. Изнета је и претпоставка да су активности међуратних соколских организација у области музичког аматеризма могле да послуже као модел у креирању приступа тој области у социјалистичкој Југославији. Иако је за њену потврду неопходно да се изврше детаљна додатна истраживања, евидентно је да је и пре тога потребно да се укаже на историјски значај рада соколских организација на културном унапређењу маса путем музичких активности.

Кључне речи: соколске организације, Краљевина СХС/Југославија, музичке активности, тамбурашки оркестри, певање уз гусле, музички репертоар.



DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2130135M>
UDC 78.071.1:929 Раут Ф.
78.071.1(410)"1945-1970"

WAYS OF LIVING ABROAD:
THE FOREIGN COMPOSER IN BRITAIN AFTER WORLD WAR II

*Ivan Moody*¹

CESEM – Universidade Nova, Lisbon, Portugal

КАКО ЖИВЕТИ У ТУЏИНИ: ИНОСТРАНИ КОМПОЗИТОРИ У
ВЕЛИКОЈ БРИТАНИЈИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

Иван Муџу

CESEM – Universidade Nova, Лисабон, Португал

Received: 21 April 2021

Accepted: 1 May 2021

Original scientific paper

АБСТРАКТ

The situation for émigré composers in Britain during World War II and afterwards was extremely complicated. British attitudes towards foreigners were highly ambivalent, and this was reflected institutionally, as the policies of the BBC at the time clearly show. This article reflects on the lives and legacy of five foreign composers, all very different from each other, who were, remarkably, discussed by Francis Routh in a book on British music he published in 1972. I attempt to situate these composers over the course of a longer period of time and ask whether such attitudes have in fact truly changed.

KEYWORDS: Émigré composers, British attitudes, Francis Routh, BBC.

АПСТРАКТ

Ситуација у којој су се нашли емигрантски композитори у Великој Британији током Другог светског рата и после њега била је изузетно сложена. Британски ставови према странцима били су врло амбивалентни и то се одразило институционално, као што то јасно показује ондашња политика Би-Би-Сија. Овај чланак говори о животу и наслеђу петорице иностраних композитора,

1 ivanmoody@gmail.com

међусобно веома различитих, о којима је изванредно писао Франсис Раут у књизи о британској музици коју је објавио 1972. године. Покушавам да лоцирам те композиторе у дужем временском периоду и постављам питање да ли су се поменути ставови заиста променили.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: композитори-емигранти, британски ставови, Франсис Раут (Francis Routh), Би-Би-Си.

INTRODUCTION

In 1972, Macdonald and Company published a book by Francis Routh entitled *Contemporary British Music. The twenty-five years from 1945 to 1970*. It was the second part of a trilogy, the first part being entitled *Contemporary Music* and the third *The Aesthetics of Music – A Study of Tonality*. It is a book that has never been reprinted and has thus almost vanished from view today, but it struck the present author at a young age as a remarkable volume. Revisiting it provides a great many insights into the British musical scene of the time; the particular focus of this article is the inclusion in it of five composers born abroad but who settled and made their careers in Britain.

Francis Routh was born in 1927 in Kidderminster, and was educated at Kings College Cambridge and the Royal Academy of Music in London. He is still much respected as a composer and as a writer on music, but his more in-depth work as a musicologist is unfortunately greatly neglected today. *Contemporary British Music* was a pioneering volume, bringing together the various aesthetic strands to be seen in British music of that period, from Walton to Tavener, but it is unfortunate that many of the short essays included therein remain, some fifty years later, the only substantial commentary on the work of several of these composers.

While the larger part of the book naturally concerns composers born in Britain, Routh is absolutely even-handed in his discussion of those who came to live and work in his native country either by simple personal decision or by force of circumstances. The chapter entitled “British by choice. The influence of other traditions” thus includes brief studies of Franz Reizenstein, Matyas Seiber, Egon Wellesz, Roberto Gerhard and Andrzej Panufnik. While in Britain the latter two have, in recent decades, begun to receive the attention from programmers and scholars that is due to them,² both Seiber and Wellesz have remained relatively marginal,³ and Reizen-

2 The bibliography on Gerhard is impressive: important contributions include Adkins and Russ 2017; Russ & Adkins 2014; Ortiz de Urbina 2017 and Perry 2013. In Panufnik’s case, while performances of his music have increased in recent years, and while considerable musicological attention was paid to him in the 1980s, writing on his work has somewhat tailed off. Exceptions include Bolesławska 2016; Jacobson 1996 and Kaczyński 1994, and the forthcoming republication of the composer’s autobiography is keenly awaited (Panufnik 2021).

3 Honourable exceptions include, on Seiber, Scheduling 2019, *passim*; and, on Wellesz, Bujčić 2017; Levi 2018 and Wanek 2019.

stein is barely considered at all.

It is interesting to speculate on precisely why Routh chose these five. He could also have included, for example, Francis Chagrin (1905–1972)⁴, Hans Gál (1890–1987)⁵, Peter Gellhorn (1912–2014)⁶, Berthold Goldschmidt (1903–1996)⁷ or Leopold Spinner (1906–1980)⁸, but he offers no criteria for his selection. Given his evident sympathy for the work of those he does discuss, however, one might imagine have imagined him writing a second volume dedicated exclusively to émigré composers in Britain. What is more than evident is the extremely high quality of the music of all these composers, something confirmed in at least the cases of Panufnik and Seiber by gradually increasing numbers of performances and recordings. This factor alone would be enough to justify an examination of their work, but their status as émigrés makes their contributions to British musical life doubly interesting, especially at this historical juncture when attitudes to foreigners in Britain are so frequently negative.

COMPOSERS

Of the five composers Routh discussed, one was German (Franz Reizenstein), one Hungarian (Mátyás Seiber), one Austrian (Wellesz), one Catalan of German-

4 Chagrin was born into a Jewish family in Bucharest, and studied in Zurich. He graduated in 1928 and left for Paris, where he studied with Paul Dukas and Nadia Boulanger. In 1936 he travelled to Britain and stayed. He studied with Seiber, and when war broke out, he worked for the BBC French service. He wrote an astounding amount of music for films, television and advertisements, in addition to two symphonies, a piano concerto and a large number of chamber works.

5 The Austro-Hungarian Hans Gál studied at Vienna University and established a successful career as a composer, writer and teacher. With the rise to power of Hitler, his music, like that of other Jewish composer, was forbidden, and he moved to Edinburgh, becoming a lecturer at the University and helping to set up the Edinburgh International Festival. He continued to compose until his death.

6 Gellhorn studied at the Hochschule für Musik Berlin, graduating in 1934, but was forced to emigrate to Britain, via France, the following year. He became musical director at Toynbee Hall in the East End of London until 1939, and in 1940 was interned, in Bury and then on the Isle of Man. On his release, achieved through the intervention of Vaughan Williams, he returned to London, and worked at Covent Garden and Glyndebourne, joining the BBC as director of the BBC Chorus in 1961. He continued to compose and was much esteemed as a teacher.

7 Goldschmidt studied with Franz Schreker in Berlin and established himself as a highly successful composer before being obliged to emigrate from Germany in 1935. He continued his career by conducting and working for the BBC, but the lack of interest in his work led him to abandon composition in 1958, only returning to it twenty-four years later. Since then his music has been warmly received, and performed and recorded by outstanding orchestras and ensembles.

8 Leopold Spinner was born to Austrian parents in Lviv, in Ukraine. He studied composition and musicology at the University of Vienna, and was a pupil of Webern. In 1938, following the *Anschluss*, he escaped to England, and worked in a locomotive factory in Yorkshire during the war. In 1947 he went to work for Boosey & Hawkes as an editor, copyist and arranger. Though not a prolific composer, he wrote a substantial amount of vocal and chamber music, a Symphony, concertos for piano and for violin, and a Chamber Concerto.

Swiss descent (Gerhard), and one Polish (Panufnik); the circumstances of their move to Britain varied considerably, but the prime motive in all cases was the rise of fascism.

Franz Reizenstein was born in 1911 in Nuremberg. A very talented pianist, he studied composition with Hindemith and piano with Leonid Kreutzer at the Berliner Hochschule für Musik. Hindemith, it seems, held him in great esteem, and, according to Routh, one of his guiding principles was “[...] a rejection of dodecaphony, atonalism, serialism, and all the other *avant-garde* experiments. He aligned himself artistically with the established norms of tonal composition, as far as idiom and structure are concerned, and worked from that basis without reservations” (Routh 1972: 138). He left Nazi Germany and came to England, where he studied at the Royal College of Music from 1934 under Vaughan Williams. He also continued his piano studies, with Solomon (Cutner) and performed regularly as soloist and accompanist both in Britain and abroad. With the announcement of World War II he was interned briefly in Central Camp in Douglas, on the Isle of Man, but continued to write music while he was there.

In 1958 Reizenstein became professor of piano at the Royal Academy of Music and, six years later, at the Royal Manchester College of Music. In 1966 he was appointed Visiting Professor of Composition at Boston University for a period of six months at the suggestion of Professor Jean Philips. His compositional activity was very varied, embracing not only concert (especially chamber) music, but film music (for example, *The Sea* from 1953, *The Mummy* from 1959 and *Circus of Horrors* from 1960), incidental music for the BBC and collaborations with Gerard Hoffnung. It is notable that his very Hindemithian, contrapuntal, style (still evident, for example, in his Trio in A for flute, oboe and piano from 1949) gradually changed after working with Vaughan Williams to something rather more consciously English and lyrical. Perhaps the two Piano Concertos, from 1941 and 1959 respectively, best illustrate this, though there is no question of any imitation of his teacher’s style in the second, which is still very much in the heroic 19th-century tradition. His choral and vocal music, today almost completely neglected, was highly regarded in his lifetime: there are a large-scale cantata, *Voices of the Night* (1950–51), an oratorio, *Genesis* (1958), a song cycle to poems by Elizabeth Barrett Browning (1959) and two operas. Reizenstein died suddenly in 1968, and since then his music has barely figured in concert programming in Britain, though it must be said that there are some outstanding recent recordings of his work, including the piano music and two of his concertos.⁹

According to Simon Wynberg, both anti-semitism and the traditionalist tendencies of Reizenstein’s music kept him out of the spotlight, notably that of

9 Reizenstein: Piano Music, Martin Jones, piano, Lyrita SRCD2342, 2014; Reizenstein: Piano Concerto No. 2, Oliver Triendl, Nürnberger Symphoniker/Yaron Traub, CPO 55245-2 and Goldschmidt and Reizenstein: Cello Concertos, Raphael Wallfisch, Konzerthausorchester Berlin/Nicholas Milton, CPO 555109-2. There is an extensive listing of recordings of the composer’s work at <http://www.franzreizenstein.com/recordedmusic.html> [accessed on 18. 3. 2021.]

the BBC.¹⁰ While the idea of a composers' blacklist maintained by William Glock, the Corporation's Controller of Music between 1959 and 1972, has been ridiculed with some frequency,¹¹ it is also the case that the BBC's attitudes towards émigré composers were at best inconsistent, and that Reizenstein's neglect in the concert halls of Britain has hardly been corrected since that time.

The case of Mátyás Seiber is different in many respects, though it is also true that his music still awaits the recognition it deserves. Seiber was born in Budapest in 1905, and studied composition with Kodály at the Budapest Academy. This was something that began to count against Seiber in his native country, as the composer's observation concerning the criticism of his String Quartet no. 1 shows: "I still cherish the first criticism I got after this performance [in 1925] in one of the Budapest leading papers: if you consider how simple and tuneful this piece appears today, it sounds almost comic."¹² This was in fact part of a concerted campaign against Kodály at the time, and Seiber moved on, teaching and also playing cello on transatlantic ship journeys. In 1928 he began teaching at the Hoch Conservatory in Frankfurt, where he established course in jazz music and played with the Lenzewski Quartet, but he was removed from his post in 1933 after Hitler assumed power, and he returned to Budapest. He was able to visit Russia during this time, before emigrating to England in 1935.

In his adopted country he undertook a remarkable range of activities, and in 1942 was invited by Michael Tippett to teach at Morley College. His composition pupils included Don Banks, Peter Racine Fricker, Anthony Gilbert, Ingvar Lidholm, Peter Schaaf and Hugh Wood. Seiber's career came to a tragic end when he was killed in a car crash in South Africa in 1960. Kodály would later dedicate his choral work *Media vita in morte sumus* to the memory of his former pupil. Seiber's influence on British music was highly significant – and it should not be forgotten that he was a founder member of the Society for the Promotion of New Music – but only slowly has his work begun to reclaim the place in both concerts and recordings that it surely deserves.

The life of Egon Wellesz (1885–1974) was rather different from those of Reizenstein or Seiber. Born into a wealthy family of Jewish origin in Vienna (though he himself converted to Catholicism, having been brought up as a Protestant), he studied musicology under Guido Adler and compositional techniques with Arnold Schoenberg, of whom he published the first biography.¹³ Wellesz led a highly distinguished dual career as composer and musicologist, becoming Professor of Music at the University of Vienna and produced a string of large-scale works. All this changed in 1938, when he was forced by the *Anschluss* to leave his native country and emigrate to Britain.

10 Simon Wynberg, "Franz Reizenstein", http://orelfoundation.org/composers/article/franz_reizenstein [accessed on 18. 3. 2021.]

11 See, for example, the obituary of Glock by Stephen Plaistow at <https://www.theguardian.com/media/2000/jun/29/bbc.guardianobituaries> [accessed on 18. 3. 2021.]

12 Quoted in Hugh Wood, booklet notes to *Mátyás Seiber, String Quartets Nos. 1–3*, Edinburgh Quartet, Delphian DCD34082 (2010).

13 *Arnold Schönberg*, Vienna: E. P. Tal & Co., 1921.

Though he was offered a teaching position at Lincoln College, Oxford in the following year, his work as a composer stopped until 1943, when he wrote his String Quartet no. 5. He was highly influential as a teacher of both musicology and composition, and made a lasting and fundamental contribution to the study of Byzantine music, but his reputation as a composer never really recovered, and there was a huge diminution in the number of performances of his works.¹⁴ In any event, it is worth noting Routh's comments with regard to Wellesz's appointment to Oxford:

"It was not Wellesz the composer who was given this academic post, but Wellesz the musicologist; and however distinguished his name might be among international European musicians, there were, so he was told, those at Oxford, and in the more sound-proof ivory towers of this country, to whom his name meant little or nothing. Could he not write a book in order to establish his name in those quarters where it was appropriate that it should be established?" (Routh 1972: 165)

There is another Schoenberg connection in the figure of Roberto Gerhard (1896–1970). He was born in the small town of Valls, in Catalonia, of a French mother and a Swiss father. He studied piano with Enrique Granados (1915–1916) and composition with Felip Pedrell (1841–1922), and then sent some of his work to Schoenberg – specifically, the *Dos Apunts* (1921–1922) for piano and *Sept Hai-kai* (1922) – and became his pupil between 1923 and 1928.¹⁵ Gerhard was certainly Catalan enough to write works of distinctly national colour such as the two *Sardanas* (both 1928) and a cycle of *14 Cançons Populars Catalans* for soprano and piano (1928–1929); six were orchestrated in 1931 as *Sis Cançons Populars*, and the luxuriant *L'Alta Naixença del Rei en Jaume* for soprano solo, choir and orchestra (1932), but already the earlier *Sept Hai-kai* for voice and ensemble (he revised them in 1958),¹⁶ which in retrospect seem to owe an unmistakable debt to Schoenberg's *Pierrot Lunaire*, had been modelled in fact on Stravinsky's *Three Japanese Lyrics* of 1912–1913, whose instrumentation was itself modelled on Schoenberg's work,¹⁷ while *Dos Apunts* move clearly in the direction of atonality.

When Gerhard returned to Catalonia, expectations were naturally high, and the Associació de Música da Camera organized a concert of his new work: the Concertino for strings orchestra (1929, originally conceived as a String Quartet) the Wind Quintet (1928) the *14 Cançons Populars Catalanes*, and the *Two Sardanas*. In the Wind Quintet, Gerhard experiments with serialism, but using a series of seven notes rather than twelve, and there is still a genuinely popular character to much of it, and its angularity is thus softened. The concert was predictably unsuccessful, and

14 Useful information about Wellesz's life and work may be found on the website of the Egon-Wellesz-Fonds at https://www.egonwellesz.at/e_wellesz_frameset.htm, and a useful summary of his work in Byzantine musicology and its relationship to his compositions is found in Wanek 2019.

15 The letters that went back and forth between Gerhard and Schoenberg are discussed in detail in Ortiz de Urbina 2013–14 and Ortiz de Urbina 2017.

16 The differences between the two versions are discussed in detail in Walshaw 2014.

17 See Walshaw 2014: 15–16.

Gerhard engaged in a bout of polemics in answer to his critics, in the arts journal *Mirador*.¹⁸ Of the Wind Quintet he wrote, in a notebook, that, it was “the most serious attempt made at non-individualistic music. Detached, objective approach.”¹⁹

Rather abruptly, however, he quite soon afterwards changed his approach, declaring that there was a need for utilitarian music that communicated with the public, praising the work of Hanns Eisler in particular (though not his politics), (Tomás 2014: 46), sensing the need for the overt affirmation of Catalan nationalism – what he called “*música aplicada*”. This did not mean rejection of modernism, however: it was not by chance that a work as apparently Catalan as *L'Alta Naixença del Rei en Jaume* (to verses by Josep Carner) won first prize at the 1933 edition of the ISCM Festival in Amsterdam.

As Belén Pérez Castillo has clearly established (Pérez Castillo, 2017), however, Gerhard's Schoenbergian orientation kept his esteem in Catalonia and in Spain more generally at a low ebb. In December 1938, Gerhard went with his wife to Warsaw, to select works for the ISCM for the following year. As it became clear that the Civil War in Spain was going to be won by Franco's forces, instead of returning to Barcelona, he went to Paris, whence he wrote to acquaintances in search of advice and help. Through the recommendation of Professor Edward Dent, Gerhard was awarded a research scholarship at King's College, Cambridge, and he moved to that city in June 1939. This move inevitably had great consequences for Gerhard's career, in many senses, one of those being that he was so often not viewed in Spain as a Spanish (or even Catalan) composer, as noted above. It took time, too, to become accepted as a British composer. Mark E. Perry has examined the greater part of the slowly increasing critical reception of his work in Britain (Perry 2013: 4–13), to which should, of course, be added Francis Routh's remarkable chapter on Gerhard's work in his pioneering book.

Finally, we come to Andrzej Panufnik. He was born in Warsaw in 1914, and studied not only in his native country but in Vienna and Paris. During the German occupation of Poland he played piano duets in cafés and similar venues in Warsaw with Lutosławski, this being one of the few means available of performing and hearing live music. His career as both composer and conductor blossomed after the end of World War II, but the advent of the communist regime meant that he came under increasing pressure to conform to the dominant ideology, especially since he had been persuaded to become Vice-President of the Union of Polish Composers. The increasing complications of his personal life, too, meant that in 1954 he took the decision to leave for Britain, after dramatically evading the Polish Secret Police in Zürich, and he was granted political asylum.

Panufnik was for two years Principal Conductor of the City of Birmingham Symphony Orchestra, but he thereafter decided to work exclusively on composition. Though circumstances were very difficult for him initially, his career was eventually

18 Gerhard 1930.

19 Roberto Gerhard, notebook Cambridge University Library, Gerhard 10.136, 22, *apud Tomás* 2014: 43.

highly successful, with many high-profile international commissions. He became a British citizen in 1961, and was awarded a knighthood by Queen Elizabeth in 1991, the year of his death. He also received, posthumously, the Order of Polonia Restituta, from the country of his birth, which he had refused to visit again until the restoration of democracy.

Always an original, Panufnik's stylistic trajectory made him fundamentally unlike any other composer, and after his move to Britain he was able to reinvent himself in a remarkable way. As Adrian Thomas has noted, "Before he left Poland, he had given ample evidence of the role of pattern and clarity in his music, and these features became even more marked after 1960, as did the sometimes contradictory pulls of intuition and intellect." (Thomas 2005: 286)

RETROSPECTION AS CONCLUSION

How might one look at the legacies of these five composers in the light of Routh's pioneering discussion of their work and their subsequent reception? As noted above, the frequency of their programming in concerts and recordings has been highly variable, but there was a background to negative British attitudes towards foreign musicians already earlier in the 20th century, as has been detailed, frequently shockingly, by Erik Levi and Florian Scheduling.²⁰ This also had to do with provincialism: as Scheduling has noted,

"For those Continental European émigré composers who had, in some way or another, associated themselves with the avant-garde, musical life in Britain was a complete shock. Despite the efforts of younger composers like William Walton and Benjamin Britten, Elgar's late-romantic pathos and the Celtic nationalism of Arnold Bax still largely epitomised British musical style at the time the waves of Nazi refugees became larger and rolled in more regularly in the mid- to late-1930s." (Scheduling 2014: 258–259)

Tippett's support of émigré musicians at Morley College was a highly honourable exception to the prevailing negative attitude, but, to quote Scheduling again, "Exceptions like Morley College pale into insignificance when compared with the harshness of the BBC's policies regarding the migrants' compositions, for example." (Scheduling 2014: 261) Indeed: while varying between the different sections of the Corporation, it is clear from this recent research that the BBC was appallingly protectionist in its attitudes. It is also clear that such attitudes did not appear suddenly. Scheduling gives a glimpse of the background to this:

"The economic crisis of the 1920s and the advent of the talkie in British cinemas had forced many instrumentalists out of their jobs. Foreign instrumentalists and

20 Levi 2013 and Scheduling 2014.

singers, especially Austrians, Germans and Italians, had excellent reputations in Britain, and fears now grew that the new arrivals, many of them well trained and with impressive CVs, would compete on the tight job market and take the few jobs there were for themselves. The Incorporated Society of Musicians (ISM) took up these fears and lobbied the government to ban foreign musicians from any form of musical employment.” (Scheding 2014: 251)

Routh’s chapter on these five composers was, then, a hugely valuable corrective to such positions, not only because they were included in the book’s main narrative, but because he engaged in serious analysis of their work.

Some of the exposure of these composers, or the lack of it, naturally has to do with the question of how well they have been promoted. Panufnik, who became a relatively “establishment” figure, was well-served both in concert and in recordings during the commemorations of his 100th birthday, and certain works, such as the *Sinfonia Sacra* (1963) and the Violin Concerto (1971) have remained fairly constantly in repertoire, and one of the reasons for this is the fact that his work has been reasonably consistently promoted by his publishers, Boosey & Hawkes. Wellesz was published by a number of houses, such as Universal, Doblinger and Heinrichshofen, Seiber by Augener, Boosey & Hawkes and Schott, Gerhard by OUP and Boosey & Hawkes and Reizenstein by Lengnick.

What if these composers had settled in the USA rather than Britain? While this is obviously a rhetorical question, it is the case that nothing was clear-cut on the other side of the Atlantic either. In an article originally published in German in 1959, and published in English translation in 1970, Ernst Krenek notes that,

“In keeping with the American tradition, the emigrant composers, as victims of oppression, were received with open arms and given warm assurances of readiness to help. But even without their being told so directly, they could feel that in regard to the professional situation people would have been happier had they not been forced to come. This the immigrant was pushed, from the outset, into a certain defensive attitude that was hardly conducive to a far-ranging, adventurous creative spirit.” (Krenek 1970: 113)

Krenek was, in fact, one of a number of émigré musicians who, having arrived in Britain and experienced its parochial attitudes towards the arts, and the employment bans in force, decided to leave it and continue on to the United States. Others included Hanns Eisler, Erich Katz, Karol Rathaus and Ernst Toch. Schoenberg avoided the British staging-post entirely, and went directly to America.

If we return to Francis Routh’s chapter – now almost fifty years of age – we may appreciate not only how forward-thinking and, to use contemporary terminology, inclusive he was for his time, but just how little things have changed. At a time when British attitudes towards immigrants have become consolidated through political manipulation, and at a time when such attitudes have become visible throughout the world, it is legitimate to wonder not only whether we have learnt anything from the past, but how we might make fruitful use of the legacy of these composers – and,

more importantly still, their music! – in order to understand that creativity in fact knows no boundaries, least of all those imposed by dotted lines on a map.

ACKNOWLEDGEMENTS

I wish gratefully to acknowledge the help received during the writing of this article from Francis Knights, Eric Levi, Camilla Jessel Panufnik, Roxanna Panufnik, Julia Seiber-Boyd and Adrian Thomas.

LIST OF REFERENCES

- Adkins, Monty and Russ, Michael (eds.) (2017) *Essays on Roberto Gerhard*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Boleslawska, Beata (2016) *The Life and Works of Andrzej Panufnik (1914–1991)*, trans. Richard J. Reisner, London: Routledge.
- Bujić, Bojan (2017) “Shipwrecked on the Island of the Blessed: Egon Wellesz’s New Beginnings in War-time Oxford”. In Sally Crawford, Katharina Ulmschneider and Jaś Elsner (eds.) *Ark of Civilisation: Refugee Scholars and Oxford University, 1930–1945*, Oxford: Oxford University Press, 313–326.
- Gerhard, Roberto (1930) “Coda”, *Mirador* 63, 10. 4. 1930: 5.
- Jacobson, Bernard (1996) *A Polish Renaissance*, London: Phaidon.
- Kaczyński, Tadeusz (1994) *Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Krenek, Ernst (Spring – Summer 1970) “America’s Influence on its Émigré Composers”, *Perspectives of New Music* 8/2: 112–117. Translated (with slight revisions) from *Musica* XIII (December 1959): 757–761 (“Amerikas Einfluss auf eingewandert Komponisten”).
- Levi, Erik (2013) “‘Those damn foreigners’: xenophobia and British musical life during the first half of the 20th century”. In Pauline Fairclough (ed.) *Twentieth-Century Music and Politics. Essays in Memory of Neil Edmunds*, London: Routledge, 81–96.
- Levi, Erik (October 2018) “Egon Wellesz: British or Austrian Symphonist?”, *Twentieth-Century Music* 15/3: 458–466.
- Musiques Régénérées:
<http://www.musiques-regenerees.fr/GhettosCamps/Internement/GreatBritain/Reizenstein/Reizenstein.html>

- Ortiz de Urbina, Paloma (2013–2014) “The Correspondence between Robert Gerhard and Arnold Schoenberg”, *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 9: 41–57.
- Ortiz de Urbina, Paloma (2017) “Robert Gerhard and Arnold Schoenberg: Edition of their Complete Correspondence”. In *El Compositor Robert Gerhard (Valls, 1896 – Cambridge, 1970). Patrimoni Humà*, Valls: Institut d’Estudis Vallencs (Bibliotheca “Estudis Vallencs, No. XLIX), 249–260.
- Panufnik, Andrzej (2021) *Collected Writings*, Vol. 1: *Composing Myself*, London: Toccata Press (forthcoming 2021).
- Pérez Castillo, Belén (2017) “Roberto Gerhard in the Music History of Franco’s Spain”. In Monty Adkins and Michael Russ (eds.) *Essays on Roberto Gerhard*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 63–91.
- Perry, Mark E. (2013) “*Un Català Mundial*”: *Catalan Nationalism and the Early Works of Roberto Gerhard*, unpublished PhD dissertation, University of Kansas.
- Plaistow, Stephen (2000) “Sir William Glock”, <https://www.theguardian.com/media/2000/jun/29/bbc.guardianobituaries> [accessed on 18. 3. 2021.]
- Routh, Francis (1972) *Contemporary British Music. The Twenty-Five Years from 1945 to 1970*, London: Macdonald.
- Russ, Michael and Adkins, Monty (eds.) (2014) *Perspectives on Gerhard: Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences*, Huddersfield: University of Huddersfield Press.
- Scheding, Florian (2014) “‘Problematic Tendencies’: Émigré Composers in London, 1933–1945”. In Erik Levi (ed.) *The Impact of Nazism on Twentieth-Century Music*, Vienna: Böhlau Verlag, 247–271.
- Scheding, Florian (2019) *Musical Journeys. Performing Migration in Twentieth-Century Music*, London: Boydell.
- Thomas, Adrian (2005) *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tomás, Diego Alonso (2014) “Challenging Schoenberg’s modernism? Gerhard’s music and aesthetics at the turn of the 1930s”. In Michael Russ and Monty Adkins (eds.) *Perspectives on Gerhard: Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences*, Huddersfield: University of Huddersfield Press, 40–49.
- Walshaw, Trevor (2014) “7 Haiku (1922): a partial reconstruction”. In Michael Russ and Monty Adkins (eds.) *Perspectives on Gerhard: Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences*, Huddersfield: University of Huddersfield Press, 12–32.
- Wanek, Nina-Maria (2019) “Egon Wellesz’s cantata *Mirabile Mysterium* between East and West”. In Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko (eds.) *Liturgy and Music*. Proceedings of the Seventh International Conference on Orthodox Church Music 6–11 June 2017, Joensuu: The International Society for Orthodox Church Music, 124–139.
- Wellesz, Egon, discography:
https://austria-forum.org/af/AEIOU/Wellesz%2C_Egon_Joseph [accessed on 6. 4. 2021.]

Egon-Wellesz-Fonds website: https://www.egonwellesz.at/e_wellesz_frameset.htm
[accessed on 6. 4. 2021.]

Wood, Hugh (2010) booklet notes to *Mátyás Seiber, String Quartets Nos. 1–3*, Edinburgh Quartet, Delphian DCD34082.

Wynberg, Simon, “Franz Reizenstein”, http://orelfoundation.org/composers/article/franz_reizenstein [accessed on 18. 3. 2021.]

ИВАН МУДИ

КАКО ЖИВЕТИ У ТУЂИНИ: ИНОСТРАНИ КОМПОЗИТОРИ У ВЕЛИКОЈ
БРИТАНИЈИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

(РЕЗИМЕ)

Добар део новијих истраживања показао је да је ситуација за емигрантске композиторе у Великој Британији, од којих је већина побегла због нацистичког режима, током Другог светског рата и касније била изузетно сложена. Британски ставови према странцима одраније су били врло амбивалентни, и то се одразило институционално, као што показује тадашња политика Би-Би-Сија, мада је било и изузетака, пре свега у случају рада Мајкла Типета на колеџу „Морли“, који ће постати уточиште за избегле музичаре. Многи од тих композитора, и уопште музичара били су интернирани и било им је изузетно тешко да нађу запослење. У овом чланку се бавим животима и наслеђем петорице иностраних композитора који су дошли у Велику Британију да покушају да наново изграде своје животе; то су: Франц Рајзенштајн, Маћаш Шајбер, Егон Велес, Роберто Герхард и Анђеј Пануфник. Изabraо сам њих петорицу зато што је о њима изванредно писао Франсис Раут у својој одавно распродатој књизи *Савремена британска музика: двадесет и пет година, 1945–1970*, објављеној 1972. године. Наведени композитори су се међусобно веома разликовали, а Раутова расправа о њима објективна је у највећем могућем степену.

Моја намера је да лоцирам ове композиторе у дужем временском периоду. Ослањајући се на новија истраживања наведене проблематике, постављам питање: зашто је Раут одабрао баш ове композиторе? Јер било је много више композитора између којих је могао да бира, а не само ових пет. Такође, моје питање је да ли су се посматрани ставови заиста променили.

Кључне речи: композитори емигранти, британски ставови, Франсис Раут (Francis Routh), Би-Би-Си.



GENDER PERSPECTIVES OF INSTRUMENTAL JAZZ
PERFORMERS IN SOUTHEASTERN EUROPE

*Jasna Jovičević*¹

PhD Candidate, Faculty for Media and Communications, Singidunum
University, Belgrade, Serbia

РОДНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ ЦЕЗ ИНСТРУМЕНТАЛИСТКИЊА
У ЈУГОИСТОЧНОЈ ЕВРОПИ

Јасна Јовићевић

Докторандкиња, Факултет за медије и комуникације, Универзитет
Сингидунум, Београд, Србија

Received: 1 March 2021

Accepted: 1 May 2021

Original scientific paper

АБСТРАКТ

I investigate constructed social platforms for female jazz instrumentalist, with a particular emphasis on the Balkan cultural space of Southeastern Europe (former Yugoslav countries). In this region, female jazz instrumentalists are confronted with multiple systems of rejection, facing double standards of the Balkan social-ideological patterns, typical for the patriarchal tradition, reproduced and incorporated within a micro context of the already gendered music genre. I analyze the image of female jazz instrumentalist in the public cultural space where jazz is created and consumed. This study presents autoethnographic testimonies as a subjective point of view.

KEYWORDS: female musician, jazz instrumentalist, gender in jazz, Balkan women in music.

АПСТРАКТ

У раду истражујем друштвене платформе у којима се цез инструменталисткиње налазе, са посебним нагласком на балкански културни простор Југоисточне Европе (земље бивше Југославије). Овде се цез свирачице сусрећу са вишеструким системима искључивања, суочавајући се са двоструким стандардима балканских друштвених идеолошких образаца типичних за патријархалну традицију, репродукованих и инкорпорираних у микро контекст већ родно одређеног музичког жанра. Анализирам репрезентацију цез инструменталисткиње у јавном културном простору у којем је цез стваран и конзумиран. Ова студија је подржана аутоетнографским сведочењима из субјективног становишта.

Кључне речи: музичарка, цез инструменталисткиња, род у цезу, жене Балкана у музици.

INTRODUCTION

Although in disciplines such as cultural theory, social studies, philosophy, and art forms, *gender* has been one of the topics open for academic discussion since the mid-20th century, gender perspectives in music have been subject to analyses and interpretations only since the late 1980s (Šuvaković 2000: 161), with reinterpretations of jazz history coming last. Both the aesthetics and social environment have been dominated by male ideals of representation in jazz since its formation (Knauer 2016: 7), when most of the participants were men. Jazz is predominantly male music, so it is essential to investigate the term *gender* as a social construct, emphasizing that gender identity is not innate², but acquired by learning and socializing, and that gender roles are culturally determined – which means that what makes a person a woman or a man (femininity and masculinity) is considered a construct of a particular time and space of a society and culture (Bašaragin 2019: 2).

In the Balkan cultural space of Southeastern Europe (former Yugoslav countries), the presence of jazz female instrumentalists is still considered uncommon or unusual, because men have always regarded this kind of music as a *male genre* (Adkins Chitti 2007: 2). As in other popular music discourses, in jazz men are the *default* category and the gender of performers is only referred to if they are female. Not only in the Balkans, a woman in jazz is often a delegitimizing category in social and symbolic hierarchies (Faupel, Schmutz 2011: 3). Female jazz instrumentalists in the Balkans participate in a complex system of rejection, facing double standards and hitting a glass ceiling consisting of patriarchal hegemony, gendered music genre and the semi-peripheral position of women within the wider socio-political center-pe-

2 It is not sex as a biological category, which refers to physical differences between men and women.

riphery (West/East) context. I propose that three different systems of preference are at work here: (1) men over women in a Balkan patriarchal paradigm, because of the gendered cultural rules of participation in the private-public sphere, (2) men over women in the jazz genre, because of the notion of everlasting female as novelty representation in male music, and (3) semi-peripheral status of southeastern European women over Western European and North American women instrumentalists, because of the issues of authenticity in jazz.

This text is structured in several sections that approach the main problem of a gender imbalanced regional jazz scene from several angles. First, I analyze the image of female jazz instrumentalists in the public cultural space where jazz is created and consumed, detecting the representation of feminine and masculine roles within the jazz tradition in general. Second, with reference to the overview of Southeastern European jazz history narratives, and their current position in regional literature, I identify the oppressed status of female musicians' identities and an urgent need for research in gendered aspects in jazz. Finally, I share an autoethnographic testimony from the perspective of a female jazz musician working on the regional scene that highlights the representational cultural system in patriarchal Balkan societies.

AN OVERVIEW OF GENDER ROLES IN JAZZ

Throughout the history of jazz, women have always been less represented, less successful, less followed and less noticed than their male counterparts. In the jazz discourse as a space for the production of meanings, woman is labeled as "different", compared to the "real" one; a man, contributing to female disadvantage in the music field (Faupel, Schmutz 2011: 1). Hall suggests that each culture gives meanings to different positions in the system classification (Hall 1997: 259). Belonging or not belonging to any given society is determined by the relative power of the group in that society that designates itself as a central place (Dajer 2012: 242). Playing jazz means playing together, and that implies a hierarchy and distribution of rank and power within the interactive system (Annfelt 2013: 4). Annfelt emphasizes the importance of power distribution within collaboration, knowing that jazz improvisation is based on individuality and originality. It can be concluded that the individual strategies are used in group identity formation, hence they are socially collaborative and political in its root; the attitude of the individual within the social is implied and expected in this genre of music.

A gendered division of roles in music is typical in most cultures. The gender dimension is a heterosexual normative order of bodies (Iveković 2006: 43), but also a symbolic order in economic, political and social contexts that is hierarchically constructed. In the jazz discourse, the gender division features men who play instruments while women sing and/or dance (Annfelt 2013: 2). Sherrie Tucker offers comprehensive and in-depth research about the status of women in jazz and gender analyses of jazz as a genre. She believes that "music is one of the places where people learn gender, where ideas about masculinity and femininity (intersected with other categories, such as race, etc.) are taught, debated, consolidated, and challenged,

as a part of social organisation” (Tucker 2002: 383). Both on the individual and group levels, the tension between genders is always a sexual, social, political, symbolic, imaginary narrative that is constantly translated, read, and interpreted in new ways over and over again (Iveković 2006: 51). It is thus possible to read gender representation in jazz music. Even in the academic jazz studies, the notions of *hot*, aggressiveness, virtuosity, authenticity, competitiveness and risk taking have been associated with masculinity, while *sweet and sorrowful*, *sexy*, *broken hearted*, tender, lyrical, emotional, sentimental and *slow* with femininity (Tucker 2010: 380, Faupel, Schmutz 2011: 2, 16). The music interpreted by female musicians is often discussed according to its gender-specific significance, which further reinforces male dominance in the field (Faupel, Schmutz 2011: 2). Women in jazz are more likely than their male colleagues to be legitimated through reference to emotional authenticity, whereas jazzmen are more often described as serious, intelligent, stoic, creative or virtuoso (Tucker 2002: 383). These gender stereotypes play a significant role in the multiple mechanisms that contribute to female disadvantage in jazz, but other popular music genres as well.

Judith Butler suggests that performativity is “the act that one does, the act that one performs, in a sense, an act that's been going on before one arrived on the scene” (Butler 2010). Performativity is a stylized repetition of acts, i. e. imitating or miming dominant conventions of the performed act. It means that someone's behavior creates his or her identity. So, if a musician works in a music genre that already has a certain level of prior performativity, and learns, practices, and reproduces that level of performativity, it means that he or she performs this given performativity while interpreting music within that genre. Butler also states that “performativity cannot be understood outside of the process of iterability – a regularized and constrained repetition of norms” (Butler 1993: 95). Different types of performativity can be found through detailed examinations of jazz performances, with performativity showcasing the conventions of a certain genre. There are syntactic expectations in jazz standards, prescribed roles for different instruments and historically determined perspectives within practice. Performers agree on the meanings of a certain behaviour, communication, signs or gestures in culture within the constraints of a particular musical genre and not limited to the jazz standard genre. These performing behaviors have been repeated to such an extent that they have become ritualized (Jovičević 2021: 257). A song written in the 1940s, for example, carries the hallmarks of the swing era, or be-bop era, which, in the stylistic sense, implies certain ways of musical interaction between performers and the gesture as a communicative tool. Thus, the notion of style is not only embodied in the music itself but also transmits conventions of a certain historical situations or groups of musicians belonging to a genre (ibid.). Knowing that jazz was created by men, it embodies masculine collective expression of the practice, regardless of time and contemporaneity.

Tucker explains that jazz critics, journalists, and jazz historians have constructed the history of jazz as a logical sequence in which one style blends into the next on by an eccentric genius passing the “torch” to the next one, which is then dubbed the “jazz tradition” that dominates popular and critical writings about jazz (Tucker 2002:

375). “The dominant jazz discourse” is a continuum that governs, directs and shapes jazz narratives. Needless to say, the main bearers of jazz styles were men, as well as their followers, although women were present on stage from the beginning (Tucker 2002: 376). When jazz was born, in the beginning of the 1900s in the USA, there existed the association of women entertainers (musicians, actresses, dancers) with prostitutes, represented as a similar social group. As a young girl I read J. L. Collier’s *History of Jazz* (Kolier 1989) and learned about the famous idyllic image of New Orleans’ red light district Storyville, where the story recalls a smoky ambient full of brilliant and careless male musicians surrounded with exotic prostitutes. Tucker underlines this image that constructed the presentation of “the fallen” woman, different from “the respectable” one (Tucker 2004: 59). Women were not expected to be involved with the *men’s game*, reserved only for intelligent, talented and creative men. After jazz was recognized as a *male genre*, male musicians potentiated the masculine behavior, style and often chauvinist attitudes to women. Women in jazz were presented as eye-catchers and exponents, entertainers, emotional and hysteric singers or dancers, very rarely piano players (this presentation contracted the image of the respectable bourgeois, well brought-up woman, tied to a private sphere and domestic environment). Music that women play is associated with feelings, emotions and grief, while men’s music is associated with spiritual and sacred experiences and tied to culture, social activism and an active public sphere. Jazz is often portrayed as an exclusive world of male musicians roughing it on the road and tours, “jazz cats” bringing down the house with legendary jam sessions, sometimes sharing the spotlight with a lone female vocalist (Tucker 1999: 71). Roles in the band are divided as *soloist* or *accompanist* or a singer. The important role of a bandleader or a soloist was reserved for a man. These norms are of course not a complete story, but a proof of an intense struggle over social distribution of power between the genders (Tucker 2004: 9). According to that kind of power distribution, the task of a female vocalist is to interpret lyrics, of a female piano player to accompany, and not to improvise; the improvisation is the activity reserved for men. Instrumental improvisation is associated with thinking, virtuosity, and creativeness, singing with expression of emotions. The gender dimension is a heterosexual normative order of bodies (Iveković 2006: 43), but also a symbolic order in economic, political and social contexts that is hierarchically constructed.

Repeating a performative act within the practice of jazz, constitutes a social identity of a performer. Women could either be “good girls” or “play like men” (Downbeat magazine in ‘40s quote) (Healey 2016), “Don’t be so girly”, “Not strong enough for the instrument”, “plays as aggressively as a man”, “feminine voice like a nightingale”, or “sounds great, just like a jazzman” are just some of the performativities forming female identity within a jazz music practice that I have experienced as a female player. Jazz is a field where, for example, if female musicians receive media attention, they often have their physical appearance, sexuality, or personal relationships to family members or lovers discussed (Faupel, Schmutz 2011: 2). Female vocalist will be discussed as beautiful, tender, and sexual appearance or superb emotional expression will be emphasized, while the excellence of the voice color, unique technique or phrasing, and soulfulness is assigned to a male vocalist.

It implies that a guitarist is a male instrumentalist, otherwise, it is always stressed that a “female guitar player” or a “female saxophone player” (Faupel, Schmutz 2011: 10) that is “strong enough” to hold or blow into the instrument, or understands the distinguished language of jazz.

In the beginning of the 1990s, when I started to play jazz saxophone in Serbia and later in Hungary, the most common observations from my surroundings were about me being a girl playing saxophone, especially jazz saxophone: “How come a girl can play saxophone?”, “I never saw a girl playing saxophone before!”, “Isn’t saxophone a male instrument?”, “Are your lungs strong enough to blow?”, “Men play jazz, so are you the only one?”, “Why would a girl play jazz?”. When I was already an active participant in the jazz scene, playing gigs with different bands, I would often receive comments such as: “Oh, you must be a singer!” or “Are you with the musicians?” “Are you the trumpeter’s girlfriend?”, “You play so good, I could not even hear it is not all men in the band!” And when I finally got into a professional big band, I was on the receiving end of these comments: “Wow, you have balls” (a quality that describes a masculine courage and power in making music), “You play so good (play so fast), just like a man!” or “Your solo was so lyrical, so girly”. Although these comments emphasized the uniqueness of my gender identity, the truth is that I did feel lonely, different and rejected. Fortunately, the status of female jazz instrumentalist has changed since then, and the social power is now shared more equally.

SOUTHEASTERN EUROPEAN JAZZ NARRATIVE

After World War I, swing was received into the salons of Eastern and Southeastern Europe as a symbol of urban and cosmopolitan sound coming from the United States. While fascism was gaining strength in Germany in the 1920s, jazz became a framework for a rebellious expression of Jewish musicians of the East side of Europe (Blam 2011: 21). Jazz provided an illusion of freedom as a counterpoint to communism after World War II (Dimitrijević 2009). Over the next few decades, jazz was viewed as a corrupt genre sent by the imperialists, and it was dangerous and challenging to create and perform, keeping jazz in the realm of illegality (ibid.). Behind the iron curtain, after Stalin’s death, jazz became popular and loudly advertised by the Voice of America radio shows (*Jazz Hour* radio show) (Krstić 2010: 184). Starting from the late 1950s, American musicians toured Eastern and Southeastern Europe, and jazz festivals flourished all over the region. The seed of jazz was sown differently in that part of Europe, not only conditioned by current politics, but also by tradition, cultural heritage, mentality and social environment. By the 1970s jazz had earned the status of high culture and participant art form in Europe.

Serbian jazz historian and musician Miloš Krstić argues that jazz did not plant its roots in the Balkans (Krstić 2010). The most likely reason why jazz did not become popular in its original version was the strong influence of Balkan traditional music. In the 1940s Yugoslavia, Miloš Krstić and Miša Blam recall, jazz was played in several clubs, at taverns, in dancing halls, and school parties. Although it was called jazz, the repertoire that was played there was actually a compilation of popular hits,

dancing, and traditional songs, but included a drum set (Blam 2011: 125). Blam writes that jazz at that time was not considered as an art or an improvisatory music genre, but the “hot” entertaining dance music for “the rich guests” (Blam 2011: 71). Since the 1950s, as Yugoslavia was not so politically oppressive as the rest of Eastern Europe, musicians were free to travel outside of the country and to welcome global jazz stars. From the mid-1950s, American musicians began to tour Yugoslavia, and the first jazz regional collaborations occurred in Bled (Slovenia) in the beginning of the 1960s (Krstić 2010: 184-187). Shortly after that, first jazz festivals, tours and concerts promoted jazz as “elite” music.³ At the same time, this privileged freedom of Balkan musicians, a legal permission to copy and sound like *West*, made jazz less original, daring, and innovative. Mainstream styles such as swing, be-bop and hard-bop, were considered as the original jazz in Yugoslavia and cherished by the *gatekeepers* of the genre.⁴ The big bands of Serbia, Slovenia and Croatia were the only institutional jazz ensembles in the southeastern European region from the 1960s until today, preserving the same values of traditional jazz. At the same time, Poland, Czechoslovakia, and Hungary went underground with jazz during the reign of their communist regimes.⁵ Jazz as a politically prohibited art form, illegally born in hidden garages and basements, tended to mirror the rebellious, provocative, authentic and avant-garde attitude within the artist community. The East European jazz scene was much more creative, original and free of strict parameters defining the style or genre than Southeastern Europe. I find that the old tendency of nurturing the classical mainstream jazz in Southeastern Europe, and provoking new forms in jazz and improvising music in Eastern Europe from fifty years ago, are applicable and evident today. In this context, demarcation of Eastern from Southeastern Europe refers to the geographical and cultural line between former Yugoslavian countries as Southeast, and North and East from there as Eastern (Hungary, Czech, Slovakia, Poland, USSR). Even more so, the avant-garde method as an experimental and unorthodox aesthetic in jazz music was never accepted in Yugoslavia, so it has remained almost completely absent from today’s scene and practice.

This rigid formulation and understanding of jazz in Southeastern Europe reinforces the patriarchal, hegemonic values of the jazz tradition. The *jazz standard* is the authentic initial point in classical jazz repertoire. A jazz standard is a song recorded many times in different versions by many interpreters (McBride 2018), and by its structure, it is a consistent music form, with its constructed framework, temporally and harmonically stretchable and transformative. There are syntactic expectations, prescribed roles within the ensemble and historically determined perspectives within that practice. As with verbal communication, there are meanings in the derivation that are placed in the structure or in the marking system of a music genre.

3 “Elite” is a concept that divides the audience between, on the one hand, those who enjoy jazz music, because they learned how to listen to it and understand it, whilst belonging to the “upper middle class”, and on the other hand, the traditional lower-class, non-bourgeois populace from the cities.

4 For example, Svetolik Jakovljević was one of the most influential jazz critics in Yugoslavia who favored the traditional jazz esthetics as the only one. <https://sites.google.com/site/svetolikjakovljevic/>

5 Vojislav Pantić, in conversation with the author of this article, 13 March 2020.

In other words, as in culture, and in a particular in a music genre, performers agree on certain meanings in behavior, communication, signs, music content or gesturing. So, as I previously mentioned, this music genre itself is gender performative; a game played by following the rules conceived and performed by men, excluding women. Balkan musicians implicitly took over the patriarchal ideology put into effect within traditional jazz, as a familiar social system recognized from their own tradition and social environment. They reproduce the social ideological pattern of tradition and the canonized models of representation within the micro context of the musicians' community (Nenić 2019: 9). Inflexible and limited systems with precise boundaries and frameworks in the society itself keep the environment safe from, and closed to progress, change, diversity or innovations. So, I believe that the values of the patriarchal ideology are safe and tucked within Balkan mainstream jazz.

There are numerous jazz history books, chapters, research papers and feuillets concerning Eastern and Southeastern Europe, but as one can imagine, none of them include female instrumentalists. Although the iron curtain and the border between capitalist and post socialist countries vanished long ago, as a researcher and a jazz scene participant, I can bear witness to the fact that the iron curtain is still very much alive in the context of the female presence in jazz. There were almost none, and there are currently only a few female active jazz instrumentalists on the scene in Southeastern Europe (Maja Avlanović, Milena Jančurić, Nevena Pejčić, Lana Janjanin, Bruna Matić, Marina Milošević, Milica Božović Jasna Jovičević, Katarina Kochetova, Irina Pavlović...). The number of active female jazz instrumentalists in Southeastern and Eastern Europe is considerably lower than in Western Europe and the United States.

IMAGE OF A FEMALE JAZZ INSTRUMENTALIST IN THE BALKANS

While there is a well-documented history of female *gusle* and "female" folk instruments (*tepsija* spinning, *daire*) players (Neimarević, Nešić 2011: 31–92; Nenić 2019: 51–114), there is no rich history of jazz female instrumentalists in the Balkans. The primary cultural role of a woman is rooted in the private sphere, connected to the capacity of reproduction-motherhood, and domestic work. Nikolić states that in Balkan in the Middle Ages, music was played exclusively by men (Nikolić 2016). Troubadour music was the exclusive right of men; its essence consisted in celebrating a woman as an idol, not as a collaborator in performance. Women did not even have access to church music (*ibid.*). As economically weaker than men, professional women in music were "earning their daily bread" as singers, since vocal music did not require expensive instruments (Đurić Klajn 2000: 171). Women's creativity is associated rather with preservations of folk traditions (Blagojević 2015: 137; Dević 1990: 23); traditional customs, tales, dances, family values etc. This traditional culture bounds her to the home, family and private sphere, making her responsible for handcraft, cuisine, folk artifacts, and folksongs conservation. Blagojević accounts that female *gusle* (a single corded traditional musical instrument) players and poets are not known and recognized by men, although the entire traditional poetic genres

(e.g. lyrical poems) can be tied almost exclusively to women's folk art. However, the importance to the women's creativity which took place inside their homes was acknowledged only from the beginning of this century, with different meanings from those related to tradition and enforcing national self-awareness (Blagojević 2015: 137). In the traditional instrumental music of Serbia, Nenić underlines, female playing is present only on the edges of representative discourses and is declared an "excess", an exception that can confirm the existing rule that a musician is always a man by nature and the strength of his sex (Nenić 2019: 9). I agree with Nenić and share her concern that, just like the folk music of the Balkan region, where female instrumentalists as individuals are marked on the basis of their gender and specifically placed at the intersection of the public and private sphere, this applies to female jazz musicians as well.

While jazz histories of the West are being newly interpreted and rewritten in order to stabilize the gender imbalance produced by patriarchal ideology, as explained above, Balkan world persistently concludes and implies that jazz is for only men. In the books written by legendary Yugoslav musicians, pianist Miša Krstić (2010) and bassist Miša Blam (2011), women were only mentioned to have been hired for "oriental and traditional dance and jazz ballet" aiming to "relax the visitors" (Blam 2011: 71). Several women were listed as the stars of the evening; dancers who animated the audience with jazz music. In *Vek džeza (The Century of Jazz)* (Krstić 2010), in the section about the development of the regional scene from its inception until today, Krstić provides a comprehensive list of young jazz players and bands currently active on the regional jazz scene at the end. With the exception of a few female singers in these books, there is no mention of any female player ever participating in the jazz scene, not even female instrumentalists who performed and recorded with the bands mentioned in the same book as crucially important for the regional jazz.

Compelling in this research is the fact that there are few mentions of regional women players in the texts and books written by other female ethnomusicologists, musicologists, and researchers active in the promotion of feminist ideology or interested in the history of female musicianship (or in herstories).⁶ As far as jazz music is concerned, there are only a couple of female players and bands promoted, as far as in Southeastern Europe as well as in the rest of World. Written in the last decade, these texts affirm female creativity, action and advocacy, by fostering the subject of gender imbalanced regional music scene. These distinguished authors are crucial for problematizing the gender issue in the current scene, provoking changes in the representation of female players.

I conclude that Southeastern European female players have been rejected on the jazz scene for two reasons; the masculinity in the genre has been taken as the norm while, at the same time, surrounded by Balkan traditional ideology; struggling in

6 Female researchers focusing on female music performers in Southeastern Europe are: Tatjana Nikolić, Iva Nenić, Jelena Novak, Adriana Sabo, Ivana Neimarević, Olivera Vojna Nešić, Verica Grmuša, Bojana Radovanović, Ana Hofman, Marija Dumnić Vilotijević, Ksenija Stevanović and many others.

the double hierarchical systems of society based on patriarchy. But there is a third standard; players are facing the role of *non-authentic* interpreters of jazz music that is encoded and emboldened in the Afro-American and western world's cultural heritage and socio-political movement.

SEMI-PERIPHERAL STATUS OF THE BALKAN FEMALE JAZZ PLAYERS

Jazz is one of the latest music genres to develop strategies for establishing new representation of women players' identities in jazz.

Marina Blagojević Hugson introduces the “theory of semi-peripherality” that relies primarily on a sociological approach and the broad spectrum of multi-disciplinarity on which gender studies are based. This theory rests on the empirical research on gender regimes and experiences related to implementations of public policies in countries on the semi-periphery of Europe. These studies offer conclusions with respect to phenomena within the gender regimes in the “transitional” period in time of the Cold War revival in the late 1980s and early 1990s (Blagojević Hugson 2015: 25). Blagojević Hugson classifies Eastern European, Central European and South-Eastern European countries as “semi-peripheral” in relation to the “core”-center, which are Western countries, and the rest of the world, which is periphery. She positions semi-periphery between the center and the periphery as it contains the characteristics of both. Semi-periphery always puts the “effort to catch up with the core, on one hand, and to resist the integration into the core, so not to lose its cultural characteristics, on the other hand” (Blagojević 2009: 33–34). One aspect of an authentic identity of the semi-peripheral nations with the “desire for the West” is well mirrored in preserving the “original” traditional jazz style among players in Yugoslavia (“American jazz wannabe”). On the other hand, I identify an inability for new inventions in jazz expression, except fusion with one's own folklore that reflects the trajectory between modernisation, Westernisation and the opposite: “pragmatic interpretation of tradition in isolation” (Blagojević 2009: 34).

Unfortunately for regional female jazz players, there is more to the notion of semi-peripheral status. There is a complexity of how general public both in semi-periphery and the center reads the *authentic* representation of American and Western jazz women in Southeast Europe. As to numbers, I analyzed the programs of major jazz festivals programs in the region.⁷ The estimation shows that only 4% of the performers are female instrumentalists. But more precisely, only a few per mille over 1% are regional female musicians. Most of the guests are female musicians from US, Canada or Western Europe. The authenticity in jazz has a strong connection

7 Male and female performers' percentage was estimated from the programs of the last 15 and 20 editions of Novi Sad Jazz Festival (<https://novisadjazzfestival.rs/en/>) and Belgrade Jazz Festival (<http://www.bjf.rs/en/>). I had the access to the relevant information with the help of Vojislav Pantić, the long-standing program director Belgrade Jazz Festival.

to blackness, Afro American culture, Anglo-Saxon culture, and the West. Festivals still associate the *authentic* jazz repertoire with American voices as the original and “exotic” content. The general audience expects that Afro-American singer or Western horn player knows “the real language of jazz” (Suzuki 2013: 207) (meaning the vocabulary, feeling, the struggle, and socio-political statement of jazz) as opposed to local or regional musicians bringing the “local”, non-original jazz (“You will never sound like an Afro-American, it is not in your blood!” I would often hear as a comment to my interpretation). It demonstrates that gender issues in jazz can be shaped by race, socio-political position, and division of such power (Suzuki 2013: 208). What is authentic identity in contemporary jazz? Though originating in the US, isn’t jazz today a word for freedom, new expression, the search for one’s “own voice”, and identity shaping through collaboration?

NEW SCENE IN DEVELOPMENT

I am a woman in jazz living in Serbia; however, I have studied and worked as a professional musician in Hungary, Austria, Brazil, the US and Canada. The development of my musical career as a jazz saxophone player and composer has gone through various stages, mainly through the struggle with stereotypes as the acceptable norm required for success, and mostly in a marginalized status within the context of discourses on jazz. This life role as a female jazz instrumentalist often puts me in a position of marginality in relation to the mainstream, but it actually allows me to see the reality from below, from the position of powerlessness and exclusion. My position enables an autoethnographic insight into both regional and global jazz scenes from a different angle, with personal and feminist aspects.

In the beginning of the 2000s I was, among other bands and groups, a saxophone player in an all-female jazz saxophone quartet⁸ and a guest in an all-female big band in Budapest.⁹ These were all-female musicians’ gatherings, aimed at joining forces to display solidarity and making a strong statement that women are present on the men-dominated regional music scene. Such newly formed ensembles were appreciated and provided a successful model for female musicians’ affirmation in the US and Western Europe at that time. In Hungary, these music formations were perceived as “curious”, “extraordinary”, sometimes “sexy”, “girly”, or sometimes “bold and courageous”, but they were never considered “normal” or accepted as an integral part of a gender-balanced jazz music scene. While race, class, or political statements are read in male bands, all-female bands are regarded as entertaining sisterhoods. For a long time after 2000, I collaborated with great colleagues in many regions of Europe, the US and Canada, men and women. Only when I returned to Serbia after twenty years, and accepted to collaborate as a sideman (there is no

8 Classy Four Saxophone Quartet <https://novisadjazzfestival.rs/Jazz-Festival-Novi-Sad/classyfoureng.htm>

9 Swing Ladies Hungary <https://youtu.be/6hGNuGw7tk>

term in jazz for a “sidewoman”) in prestigious bands, I decided to form an all-female regional ensemble. New Spark Jazz Orchestra – The Balkan Woman in Jazz¹⁰ was a pilot project designed for Serbian, Montenegrin and Macedonian markets. It was an innovative music program aimed to increase the number of female instrumentalists and composers in the regional jazz music scene, and also to improve professional capabilities of female musicians by strengthening their capacity and education. From the Balkan and Southeastern European perspectives, and in the context of the dominant patriarchal paradigm, the creation and placement of female jazz orchestras or individual female instrumentalists in the music industry is challenging both for the participants and for the listeners. Female jazz musicians do not match the prevailing stereotype of women in their social context, so they often experience social isolation and non-recognisability. My motivation was to directly influence cultural development of the region, by promoting the visibility of female artists and music professionals.

Due to the atmosphere prevalent in the jazz community, many women were giving up on their professional careers as early as in high school. Some of the reasons include the lack of the role models that could inspire them during the schooling and apprenticeship stages of their lives. There are not many female role models, active participants, historical figures, bands, band leaders, composers or touring jazz female instrumentalists that could improve the statistics. For example, there is not even one female player in all the regional big bands¹¹ (Serbia, Croatia, Slovenia), and those orchestras basically define the institutional jazz scene. Recently, they formed a collaboration regional project called Jumbo Big Band, which united 3 big bands, formed of 51 men on stage, playing jazz music together. There are now a few jazz departments at the university level¹² which attract new generations of performers. Nonetheless, it is still a very low percentage of female students studying instrumental jazz. The fact that there are three Jazz Departments in the region and no female instrumental teachers raises questions about the importance of professional support and the general school system. Before these departments were established (in Belgrade, Serbia and Štip, North Macedonia), a career in jazz was regarded as an

10 Through an open call, 15 upcoming women musicians and composers from the Balkans participated in a 15 months-long program as members of the New Spark Jazz Orchestra. The program includes two one-week long music residencies with ensemble and big band workshops, an on-line educational web portal, and the promotion of new jazz learning methods via symposiums led by the Educational Team. With the new professional skills acquired, and the rehearsals with original music materials, the Orchestra will have four regional concerts in three countries, and publish a promotional CD/DVD of music composed by the participants. This project is supported by the European Cultural Foundation and the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia. Visit www.nsj.org

11 <http://mp.rts.rs/en/ensembles/rts-big-band/>, <http://bigband.rtvlo.si/orkester/>, <https://glazba.hrt.hr/273113/o-orkestru-2>.

12 Jazz Departments at Faculty of Music at the University of Belgrade (Serbia), Faculty of Music at the Goce Delčev University of Štip (North Macedonia), and “Franc List” Music Academy of Budapest (Hungary).

unprofitable profession with an insecure income in this region. Those who chose a jazz profession without a degree had fewer job opportunities. Hopefully, this situation is changing, and there will be new job openings in the academia as well.

Female jazz instrumentalists are still represented and promoted as a *novelty* on the scene. Although I have a long playing career as a sideman, when I am a band leader, for the most part, I am promoted as a “woman in jazz”, singled out as different, playing at themed festivals and programs related exclusively to women. This way of particularizing female figures as *different*, excellent, but marked and isolated, is also an extremely efficient patriarchal way of ensuring that women should be seen primarily as exceptions to the rule (Nenić 2019: 9); moreover, it is not limited to jazz, but resonates in different music genres too (traditional, pop, punk, rock). New jazz styles such as free improvised music, experimental jazz, crossover, and multidisciplinary projects (ecology, bio, experimental, free improvised, conceptual etc.) have included women from the outset. There is a growing scene of female music performance in Europe and worldwide,¹³ as well as supportive networks promoting their work.¹⁴ The mission of these initiatives is to change, intervene and free both form and structure from previous improvisational rules within the practice of traditional jazz discourse. The aforementioned contemporary and marginalized music genres seem like a *safe place* for female creation, keeping the doors wide open for diversity, new artistic expression and different cultural environments. Although not popular, mainstream or well paid, new music locations can accommodate the need for open social collaboration, welcoming transformative and diverse identities.

Although jazz is a contemporary genre, it was constructed by men in accordance with their needs and instincts, not involving women as equal participants on the music scene. I am convinced that it is important to critically challenge traditional representations and modes of understanding regional jazz through research, in order to attract new audiences, with respect to contemporaneity as one of the genre's main characteristic.

13 <https://womencreativemusic.tumblr.com/>

14 <http://femalepressure.net/>

LIST OF REFERENCES

- Adkins Chiti, Patricia (ed.) (2007) *I Quaderni 6: Women in Jazz, Donne in Jazz*, Italy: Fondazione Adkins Chiti – Donne in Musica.
- Annfelt, Trine (2003) "Jazz as masculine space", *Kilden*, <http://kjonnsforskning.no/en/2003/07/jazz-masculine-space>, [accessed 10. 10. 2020.]
- Bašaragin, Margareta (2019) *Rod, kultura i diskurs razgovora u razredu*, Novi Sad: Fondacija akademika Bogumila Hrabaka za publikovanje doktorskih disertacija.
- Blagojevic Hjusun, Marina (2015) *Sutra je bilo juče*, Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova.
- Blagojević, Marina (2009) *Knowledge Production at the Semiperiphery: Gender Perspective*, Belgrade: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja.
- Blam, Mihailo (2011) *Jazz u Srbiji 1927–1944*, Beograd: Stubovi kulture.
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble*, New York: Routledge.
- Butler, Judith (1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York: Routledge.
- Dajer, Ričard (2012) "Uloga stereotipa". In Jovan Čekić i Jelisaveta Blagojević (eds.) *Moć/Mediji/ć*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 239–248.
- Dević, Dragoslav (1990) *Narodna muzika Crnorečja u svetlu etnogenetskih procesa*, Beograd: FMU, Bor: JP Štampa, radio i film, Kulturno-obrazovni centar Bojevac.
- Dimitrijević, Zlatan (2009) "Poljski Jazz: Začeci", <https://www.jazzin.rs/poljski-jazz-1-zaceci/>, [accessed 10. 4. 2019.]
- Đurić Klajn, Stana (2000) „Uloga žene u muzici”, *Časopis za žensku književnost i kulturu ProFemina* 21/22: 170–171.
- Faupel, Alison and Schmutz, Vaughn (2011) „From fallen women to Madonnas: Changing gender stereotypes in popular music critical discourse”, *Sociologie de l'Art* 3 (OPuS 18): 15–34, <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-3-page-15.htm#no32>, [accessed 1. 3. 2021.]
- Hall, Stuart (1997) "The Spectacle of the Other". In Stuart Hall (ed.) *Representation*, London: Open University SAGE Publication.
- Healey, Biddy (2016) "Be a good girl or play like a man: why women aren't getting into jazz", <https://www.biddyhealey.com/blog/2016/6/18/be-a-good-girl-or-play-like-a-man>, [accessed 1. 2. 2021.]
- Hughson, Marina (2015) *Poluperiferija i rod: pobuna konteksta*, Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja.
- Iveković, Rada (2006) „The Fiction of Gender Constructing the Fiction of Nation: On How Fiction are

- Normative, and Norms Produce Exceptions“. In Jelisaveta Blagojević, Katerine kolozova, Svetlana Slapšak (eds.) *Gender and Identity. Theories from and/or on Southeastern Europe*, Beograd: ATHENA and Regional Network for Gender/Women Studies, 43–65.
- Jovićević, Jasna (2021), „Music in the Body – The Body in Music“. In Christine Hoppe and Sarah Avischag Müller (eds.) *Körper an der Schnittstelle von musikalischer Praxis und Diskurs*, Hildesheim: Olms, 255–271.
- Kolier, Džems Linkoln (1989) *Istorija Džeza*, Beograd: Nolit.
- Knauer, Wolfram (ed.) (2016) *Gender and Identity in Jazz. Darmstadt Studies in Jazz Research* Vol. 14, Darmstadt: Jazzinstitut Darmstadt.
- McBride, Christian (2018) „What Makes A Jazz Standard?, on Radio show Audie Cornish on All Things Considered“, <https://www.npr.org/2018/05/21/613091545/what-makes-a-jazz-standard>, 21. 5. 2018, [accessed 23. 6. 2020.]
- Neimarević, Ivana, i Nešić, Olivera Vojna (2011) “Leksikon Žene i Muzika u Srbiji”. In *Žene i Muzika u Srbiji*, Venice: Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica, 37–92.
- Nenić, Iva (2019) *Guslarke i sviračice na tradicionalnim instrumentima*, Beograd: Clio.
- Nikolić, Tatjana (2016) *Rodni odnosi na alternativnoj muzičkoj sceni Srbije i regiona*, Novi Sad: Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova.
- Suzuki, Yoko (2013) „Two Strikes and the Double Negative: The Intersections of Gender and Race in the Cases of Female Jazz Saxophonists”, *Black Music Research Journal* Vol. 33, No. 2: 207–226.
- Tucker, Sherrie (2002) „Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies“, *Current Musicology* No.71–73: 375–408.
- Tucker, Sherrie (2004) *A Feminist Perspectives on New Orleans Jazzwomen*, New Orleans: Center for Research University of Kansas.
- Tucker, Sherrie (1999) „Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band”, *Oral History Review* 26/1: 67–84
- Šuvaković, Miodrag (2000) “Fatalni ‘rod’ muzike“, *Časopis za žensku književnost i kulturu ProFemina* 21/22: 161–169.

ЈАСНА ЈОВИЋЕВИЋ

РОДНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ ЦЕЗ ИНСТРУМЕНТАЛИСТКИЊА
У ЈУГОИСТОЧНОЈ ЕВРОПИ

(РЕЗИМЕ)

У овом есеју истражујем изграђене друштвене платформе за цез свирачице, са посебним нагласком на балкански културни простор Југоисточне Европе (земље бивше Југославије). Цез инструменталисткиње се на овом поднебљу сусрећу са вишеструким системима искључивања, суочавајући се са двоструким стандардима балканских друштвених идеолошких образаца типичних за патријархалну традицију, репродукованих и инкорпорираних у микро контекст већ родно одређеног музичког жанра.

Цез је претежно мушка музика, не само зато што су већина свирача мушкараци, већ и зато што у његовој естетици и друштвеном окружењу доминирају мушки идеали представљања. Генерално, поље доминантне цез традиције је мушко поље моћи у којем су још од његовог формирања жене остале позициониране као „друге“. „Аутентичност“ цез инструменталисткиња оспорава се у три система преференција: у већ родно одређеној перформативности хегемонијског стила унутар традиционалног цез извођења, у начину представљања мушкараца наспрам жена у балканској патријархалној парадигми, као и полупериферни статус свирачица Југоисточне Европе у односу на свирачице Западне Европе и Северне Америке.

Један од главних проблем са којим се бавим у раду је родно неуравнотежена регионална цез сцена и маргинализован статус цез свирачица. Студија је подељена у различите одељке, где анализирам слику цез инструменталисткиње у јавном културном простору, примећујући заступљеност родних улога у цез традицији. Кратак преглед историје цеза Југоисточне Европе и анализа регионалне стручне литературе постављају цез инструменталисткиње у репресиван статус откривајући хитност за истраживањем родног аспекта цеза. Као цез саксофонисткиња и композиторка, мој субјективни поглед и аутоетнографско бележење искуства служе као сведочанство о заступљености неједнако распоређене моћи у нашем културном систему.

Кључне речи: музичарка, цез инструменталисткиња, род у цезу, жене Балкана у музици

НАУЧНА КРИТИКА
И ПОЛЕМИКА
SCIENTIFIC REVIEWS
AND POLEMICS



НА МАРГИНАМА МУЗИКОЛОШКОГ КАНОНА:
КОМПОЗИТОРСКА ГЕНЕРАЦИЈА ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА,
ПЕТРА КРСТИЋА И СТАНИСЛАВА БИНИЧКОГ

УРЕДНИЦА БИЉАНА МИЛАНОВИЋ

Београд: Музиколошко друштво Србије
и Музиколошки институт САНУ, 2019.
ISBN 978-86-80639-52-9

Тематски зборник *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког*, важан је корак у афирмацији недовољно разматраних, штавише занемарених музичких опуса. Свеобухватно сагледавање делатности Стојановића, Крстића и Биничког, посебно у смислу разумевања њихове улоге у контекстима развоја музичке уметности у Србији (и у региону), редефинише позиције тих уметника и успоставља нове линије валоризовања домаћег стваралаштва.

Зборник је настао као одјек међународног научног скупа Музиколошког друштва Србије, одржаног крајем 2017. године, поводом обележавања годишњица тројице српских композитора: 140 година од рођења и 60 година од смрти Петра Стојановића (1877–1957) и Петра Крстића (1877–1957), односно 145 година од рођења и 75 година од смрти Станислава Биничког (1872–1942). Позиву уреднице др Биљане Милановић одазвала се већина излагача, па тако у овој колективној монографији учешће узима двадесет двоје аутора – у двадесет оригиналних истраживања. Књига је конципирана тако да читаоцу понуди слику ширих (и не само) музичких оквира; окупља разнолике музиколошке дискурсе и разматрања која се крећу од питања релације маргине и центра, ка погледима на партикуларне аспекте креативних делатности Стојановића, Крстића и Биничког. Биљана Милановић сугерише у том смислу четири целине.

Прва целина претпоставља контекстуализацију стваралаца и пракси (као централних или маргиналних) на европској музичкој сцени с краја XIX и почетка XX века.

Лубомир Спурни (Lubomír Spurný; Катедра за музикологију, Масариков универзитет у Брну), бави се уодношавањима националног и модерног, речју, постављањем националног културног/музичког модела наспрам екстериторијалности музичког модернизма; указује на стереотипе у детерминисању културе и етничитета (с акцентом на чешко-немачким музичким спонама и антагонизмима). Прилог Ивана Мудија (Ivan Moody; CESEM – Универзитет Нова, Лисабон), логично се надовезује на претходни текст. Муди предочава нове могућности интерпретације контрастног појмовног пара – космополитизам/национализам – који не мора нужно бивствовати у сукобу, напротив. Повлачећи паралелу са стваралаштвом композитора

националног усмерења у Шпанији и Португалији (Мануел де Фаља/Manuel de Falla и Алфредо Кеил/Alfredo Keil) и рођењем опере у тим рединама, аутор нуди занимљиво виђење опере *На уранку* Станислава Биничког. Лада Дураковић (Музичка академија у Пули, Свеучилиште Јурја Добриле у Пули) стиже посредно до тројице српских композитора, разматрајући музичку сцену Пуле, која је на прелазу из XIX у XX век била главна ратна лука Аустроугарске империје. Ауторка даје осврте на опусе Алфреда Мартинца (Alfredo Martinz) и Ђулија Змареле (Giulio Smareglia), заокруживши их поређењем с музичким животом Србије, са значајем Биничког, Крстића и Стојановића у том погледу. Соња Цветковић (Факултет уметности Универзитета у Нишу), посвећује се статусу уметничке личности Петра Стојановића у историјској перспективи средњоевропског и националног музичког контекста: с једне стране, уметникове тесне повезаности са струјањима европске модерне на почетку XX века; а с друге „одступањем његовог естетског космополитизма од норми националног канона конституисаног на фолклорним основама“ (Цветковић, стр. 53), што му је одредио маргиналану позицију у српској музичкој историји. Ауторка подвлачи и разлог одсуства адекватног признања. Наиме, у српској музичкој јавности у међуратном периоду још увек није постојала спремност за интегрисање (тада) актуелних стваралачких модела у матичну (српску) средину.

У другом одељку (шест радова), фокус је на осветљавању различитих сегментата ангажовања тројице композитора у сфери музичког живота средњоевропских и регионалних центара културе (Беч, Праг, Осиек, Сарајево).

Два заједничка рада приложиле су Маријана Кокановић Марковић (Академија уметности, Нови Сад) и Вера Меркел Тифенталер (независни истраживач, Инзбрук). У првом истраживању, ауторке говоре о раном уметничком периоду Петра Стојановића (1896–1904), о годинама проведеним на школовању у престоници Аустроугарске, такође и о првим композиторским и извођачким корацима. У другом, окрећу се социокултурним и политичким аспектима рецепције Стојановићевих оперета у Бечу (реч је о премијерама оперета *Девојка на мансарди*, 1917, и *Војвода од Рајхшишаја*, 1921); читалац добија занимљива сазнања о вредновању уметничких домета „дошљака“, изведених на основу одјека из аустријске штампе. Стојановићевим активностима у Бечу бави се и Софија Јовановић (Катедра за музикологију, Масариков универзитет, Брно). Ауторка открива мало познате тачке укрштања путева Петра Стојановића с двојицом чешких виолиниста, Франтишеком Онджичеком (František Ondříček) и Јаном Кубеликом (Jan Kubelík). Весна Пено (Музиколошки институт САНУ, Београд), усредређује се на диригентски ангажман Петра Крстића у Цркви Светог Саве у Бечу, дајући увид у рад певачког друштва те институције, али и у проблеме практичне природе које су младог уметника после непуне две године (2/14. јануар 1900 – 18. децембар 1901), принудиле на оставку на место хоровађе. Сунчана Башић (Глазбена школа Фрање Кухача, Осиек), пише о доприносима Стојановића, Крстића и Биничког репертоару Хрватског народног казалишта у Осиеку од оснивања тог театра (1907) до почетка Другог светског рата. А Лана Шеховић Паћука (Музичка академија Универзитета у Сарајеву), говори о гостовањима српских уметника на концертним подијумима Сарајева

– на примерима Станислава Биничког и Петра Стојановића, који сведоче о беспрекорном уклапању „у слику концертних прилика, прилагођавајући се се њиховој тренутној природи и могућностима“ (Шеховић Паћука, 151).

Трећи сегмент зборника упућује на партикуларне композиторске опусе: три прилога су посвећена Стојановићевом, а један Крстићевом стваралаштву.

Томас Ајгнер (Thomas Aigner; Библиотека града Беча), истражује рукописе композиција Петра Стојановића архивираних у Библиотеци града Беча, конкретно два непозната наслова, који до сада нису били у попису уметникових дела (Ајгнеров текст је с немачког превела Тагјана Марковић). Опера *Флорибела* настајала је током 1911–1912, под утицајем аустријско-немачких узора (и предлогак је, штавише, истоимена витешка драма, првобитно народни комад/*Volksstück* из тиролско-баварске области), док је *Тријлав* (Библиотека града Беча поседује недатирани рукопис) дело „нове оријентације“, како Ајгнер дефинише композиторово окретање југословенској тематици. Стојановићева симфонијска поема *Сава* такође поседује ознаке југословенства. Детаљну анализу те партитуре начиниле су Санда Додик и Гордана Грујић (Академија уметности у Бањој Луци, Катедра за музичку теорију), подвлачећи ретку црту у уметниковом опусу, „јасну примјену асоцијација на музички фолклор“ (Додик и Грујић, 186). Рад Срђана Тепарића (Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду), још је једна аналитичка студија о стваралаштву Петра Стојановића. Разматрањем *Друјој концерџа за виолину и оркестар* Тепарић проблематизује феномен усаглашавања српске музике са стилским канонима европског позног романтизма. Игор Радета (Библиотека Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду) пореди два партитурна вида исте музичке замисли. *Сонајина за обоу и харфу* и *Друја соната за виолину и клавир*, оп. 95. репрезентују феномен прераде у композиторовом опусу. Радета констатује да, иако највероватније инициран извођачким потребама, пример наведена два дела показује „адаптибилност грађе за истовремену ‘апсолутизацију’ музичке замисли“ (Радета, 208), закључујући да друга по времену настанка, *Соната*, јесте вернији и веродостојнији облик првобитне идеје.

Четврта целина зборника (шест радова) посвећена уметничком деловању Крстића и Биничког, „указује на различите активности (...), којима су се ови аутори позиционирали као кључне личности српске музичке културе њиховог времена“ (Милановић, 12).

Истраживање Наташе Марјановић (Музиколошки институт САНУ, Београд) доноси нове увиде у *Лијурџију Св. Јована Злајоусџој за мешовити хор* и *Две њесме у часџ Св. Сави* Петра Крстића, начињене у обимном контекстуалном оквиру у који су укључена разматрања руско-српских веза на пољу црквеног појања, Крстићеви професионални контакти у Бечу и уметников уплив у културни/музички живот српске дијаспоре у Америци. Уредница Биљана Милановић (Музиколошки институт САНУ, Београд), допринеће зборнику и сопственим прилогом. Наиме, она говори о деловању Крстића и Биничког у Удружењу српских музичара, чији су оснивачи и водећи чланови (истовремено, добијамо повезана сазнања и о другим њиховим улогама у музичкој култури

Београда на почетку XX stoleћа), те о историјском значају те организације која, иако кратког века, представља иницијални покушај окупљања професионалних музичара у Србији. Ивана Весић (Музиколошки институт САНУ, Београд) и Драган Тодоровић (Архив Југославије, Београд), баве се вишеструким ангажовањем Петра Крстића на плану еманципације југословенских музичара и музичког живота у међуратном периоду; такође уметниковим напорима на плану унапређења аматерског музицирања, стручног обједињавања музичара и уметника, законодавног структурисања подручја продукције музике и културе. Гордана Крајачић (професор Музичке школе „Станковић“ у Београду, у пензији) осветљава један од најекспониранијих аспеката делатности Станислава Биничког – плодан дугогодишњи рад у области војне музике – извођачке активности и достигнућа тог уметника нарочито у смислу обликовања и континуираног обогаћивања српске музичке сцене. Рад Маје Васиљевић (Филозофски факултет, Универзитет у Београду), плод је петогодишњег истраживања изузетно богате архивске грађе и периодике везане за Велики рат. Ауторка издаваја Станислава Биничког, водећу музичку фигуру Краљевине Србије, уметникове војне музичке активности (извођачке, организационе, дипломатске, хуманитарне), реализоване у смеру очувања националног идентитета и културне дипломатије. Поглед на деловање Биничког у контексту развоја и подизања нивоа музичког живота Србије заокружен је истраживањем Маријане Дујовић (самостални истраживач, Београд). Рад разматра динамични ангажман Станислава Биничког у Опери Народног позоришта у Београду (њен је оснивач и први директор; диригент, композитор, преводилац оперских либрета), али и разлоге због којих је, упркос постигнутим успесима, смењен с положаја директора и диригента Опере.

Аудитивни додатак који на изванредан начин употпуњује ову публикацију јесте компакт-диск са сонатама Петра Стојановића (истовремено и сегмент пројекта *Реафирмација заборављене српске музике* Музиколошког друштва Србије). Три сонате одабране за овај музички албум припремљене су и интерпретиране на основу рукописних нотних извора. Настајале су у распону од три деценије, што слушаоцу открива разноврсност музичких идеја развијаних у делима намењеним гудачким инструментима (и клавиру), мада дају увид и у извесне константе Стојановићевог опуса оличене у стилској доследности, привржености традиционалистичкој стваралачкој линији, позноромантичарском изразу. *Друја соната за виолину и клавир*, оп. 18 (1913), сазнајемо из текста програмске књижице, није раније представљена јавности (за разлику од *Прве сонате за виолину и клавир* коју је аутор својевремено изводио с реномираним пијанистом Паулом Вајнгартеном/Paul Weingarten). Композиција припада Стојановићевим раним делима, „у којима је мелодијско богатство често попримало сентиманталну црту“ (Б. Милановић). *Соната у ситаром стилу* оп. 55 (1937), оживљава давнашњу, барокну форму свите (заправо, ситуирана је на граници двају музичких облика – свите и сонате), тј. сведочи о неокласичарским упливима у поље позноромантичарског звучног амбијента. *Соната за виолу и клавир* оп. 108 (1949), открива повезаност Петра Стојановића с фолклором родног тла (у финалном ронду посеже и за плесним обрасцем, за елементима кола).

БИЉАНА МИЛАНОВИЋ
НА МАРГИНАМА МУЗИКОЛОШКОГ КАНОНА

Три сонате Петра Стојановића снимљене су у свечаној сали Хришћанске адвентистичке цркве у Београду, на концерту одржаном 15. децембра 2018. Концертни запис извесно обезбеђује природност, непосредност тумачења, звучни запис је чист, с пажљиво одмереним односима инструмената (снимак и постпродукција Зорана Маринковића). Учешће су узели угледни српски уметници, чије је креативно ангажовање у значајној мери усмерено на промоцију домаће, и уопште савремене уметничке музике. Уграђујући самосвојне исказе у интерпретације Стојановићевих соната, Миљана Поповић Матерни (виолина), Љубомир Милановић (виола), Срђан Сретеновић (виолончело) и Неда Хофман (клавир), изванредно комуницирају са слушаоцем.

Издање поседује двојезично конципирану, опсежну пратећу књижицу (на српском и енглеском језику), са подробно резентованим подацима. Минуциозно формулисан текст Биљане Милановић на рафиниран начин осветљава просторе Стојановићеве поетике усредсређујући се поступно на дела која се налазе на овом носачу звука – драгоценом доприносу оживљавању националног наслеђа уметничке музике.

Марија Бирић



ДИМИТРИЈЕ О. ГОЛЕМОВИЋ
ВЛАСИ: ТРАДИЦИОНАЛНА НАРОДНА МУЗИКА.
MUZIKA VLAHILOR DJIN LUMJE.

Неготин:

Удружење за очување идентитета, језика, културе и традиције Влаха „Гергина“,
2019.

ISBN 978-86-80602-08-0

Историјат етномузиколошких проучавања влашке музике у Србији дуг је више од шездесет година, али упркос немалом временском интервалу нису сви сегменти влашке музике испитани у потпуности, а ни систематично. Резултати истраживања су најчешће представљени у виду мањих појединачних научних студија, док је у оквиру већих монографских издања влашка музика готово увек била посматрана у спрези са српском. Највећи допринос на овом пољу до сада су дали др Драгослав Девић и др Димитрије Големовић, некадашњи редовни професори и шефови Катедре за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду. Током последњих двадесет година интересовање за проучавање целокупне културе влашке етничке мањине посебно се интензивирало, што је подстакнуто и од Националног савета Влаха и разних влашких невладиних организација и удружења. У сарадњи с њима, др Димитрије Големовић је вршио и нова етномузиколошка истраживања влашког нематеријалног наслеђа, а од великог значаја је и његово јавно предавање одржано 2015. у Петровцу на Млави, када је изложио резултате свог дугогодишњег теренског рада на овом пољу.

Удружење за очување идентитета, језика, културе и традиције Влаха „Гергина“ из Неготина препознало је значај Големовићевог доприноса проучавању влашке музике и 2019. објавило његову књигу *Власи: њтрадиционална народна музика. Muzika Vlahilor djin lumje*, коју је финансијски помогло Министарство управе и локалне самоуправе Републике Србије. Књига је праћена аудио и видео материјалом снимљеним на два диска, који је аутор сакупио на терену преко четрдесет година. Ово издање представља прву публиковану етномузиколошку монографску студију у потпуности посвећену влашком музичком наслеђу, којом су обухваћена оба влашка ентитета (Унгурјански и Царански, за који је први пут у етномузиколошкој литератури употребљен и назив Кјмпјењи – Равничари), као и сва три вида музичког изражавања Влаха, у различитим геокултурним целинама североисточне Србије. Књига је делом и вид сублимације досадашњих проучавања влашке музике од различитих истраживача, чиме је формирана обухватнија и комплетнија слика музичког живота Влаха. Поред уводног и закључног, књига садржи три мања и једно велико централно поглавље: *Језик, Традиционална народна ношња, Традиционалне народне ијре и Традиционална народна музика*. Такође, у оквиру издања налазе се резимеи на влашком и

енглеском језику, а оно што треба посебно истаћи јесте да текст обилује влашком музичком терминологијом.

У уводном делу књиге аутор се осврће на историјске податке који се тичу порекла Влаха Србије, те на друштвенополитичке прилике које су довеле до тзв. влашког питања (7). Намера аутора није да реши то дугогодишње питање, већ да објективно изнесе историјске чињенице које се, како сам примећује, врло често извлаче из контекста и погрешно интерпретирају, најпре због односа између Румуније и Србије, као и због „румунских претензија“ на влашко становништво. Такође, указује и на нужност сагледавања свих значења која носи етноним „Власи“, али се осврће и на друге називе којима је именована та заједница у литератури, међу којима је најчешће употребљиван термин „Румуни“ (као једини „званични“ у науци почетком XX века). Ово је од великог значаја у контексту сагледавања процеса етничке идентификације и категоризације, те говора о пореклу једног народа око којег, када су Власи у питању, још увек није постигнут консензус у научним круговима.

Након што је завршено с краћим освртом на питање „ко су“, аутор се детаљније окреће питању „шта су“ Власи (12). У том правцу се отвара мања тематска целина *Језик*, где аутор указује на недовољну лингвистичку проученост влашког говора. Ипак, на основу досадашњих истраживања он упознаје читаоце с основним особинама влашког језика и упућује на постојање два дијалекта: крајинско-тимочког и браничевско-хомољског.

Традиционална народна ношња, као друго поглавље књиге, пружа увид у начине облачења Влаха. Поред дескрипције одевних предмета мушкараца и жена, аутор прави и дистинкцију у облачењу Влаха Унгурјана и Царана, што је илустровано фотографијама у прилогу књиге. Такође, упоређује влашку ношњу са српском и указује на њене (старо)балканске и словенске елементе и распрострањеност таквих типова ношњи ван граница (североисточне) Србије.

Треће поглавље, *Традиционалне народне иџре*, доноси податке о играчком наслеђу Влаха. Будући да у фокусу ауторовог истраживања (никада) није (био) плес већ музика, он махом реферира на резултате претходних истраживача плесног наслеђа ове етничке мањине, те, као и они, употребљава термин „игра“. Тако нас аутор укратко упознаје с плесним репертоаром, наводећи називе појединачних плесова/игара, али и „играчких типова“, описујући формацију, начине повезивања и стилске особености плесања. Описане су и прилике у којима су се поједине игре изводиле, број и пол извођача, као и реквизити који су били обавезни део игре, нарочито у оквиру обредно-обичајног репертоара. Иако се сам није бавио проблематиком плеса, аутор на крају поглавља ипак указује на нужност, али и немогућност диференцирања плесног репертоара унгурјанског и царанског влашког ентитета, примећујући да су разлике присутне и у оквиру сваког од њих.

Последње, централно поглавље књиге јесте *Традиционална народна музика*. Коришћени музички материјал је у највећој мери прикупљен методом теренског рада, реализованог углавном у оквиру различитих пројеката реномираних институција, као што су Етнографски музеј у Београду и Етнографски институт САНУ. Прикупљање је вршено у временском интервалу дугом преко четрдесет

година, захваљујући чему се може пратити одређени (дис)континуитет музичких пракси. Ова тематска целина је подељена на два сегмента насловљена *Традиционално народно њевање* и *Традиционално народно свирање*. У оквиру првог од њих аутор представља различите видове вокалног и вокалноинструменталног изражавања, не раздвајајући их, а као разлог за то наводи њихову сличност. Као критеријум за класификацију узета је жанровска припадност, па се говори најпре о обредно-обичајним песмама годишњег и животног циклуса, а потом и о песмама опште намене. Иако је аутор акценат ставио на анализу музичког текста, уз поједине вокалне жанрове дата је и краћа дескрипција контекста извођења, што доприноси разумевању њихове функције. Мелопоетске карактеристике песама синтетисане су у оквиру посебног истоименог потпоглавља. У потпоглављу насловљеном *Традиционално народно свирање* фокус је усмерен на инструменталну праксу, а класификација инструмената је извршена стандардно, дакле према начину добијања звука. Представљене су органолошке и органофонске особине појединачних инструмената, те њихове разлике у односу на друге (српске) варијанте у Србији и региону, као и карактеристике свирке на њима. Ово потпоглавље је заокружено подацима о груписању инструмената у мање народне ансамбле, хомогеног и хетерогеног састава.

Целокупна етномузиколошка експликација је илустрована с педесет нотних записа вокалних, вокалноинструменталних и инструменталних примера, међу којима се налазе како записи настали на основу снимака које је начинио аутор лично, тако и они забележени од других етномузиколога, чиме је употпуњена слика влашког музичког живота. Поред информативних наратива, велика вредност овог издања лежи у њеном аудио и аудио-визуелном прилогу, представљеном на два диска. Први садржи 43 звучна записа одсвираних и отпеваних примера, у оквиру којих се могу наћи и сегменти разговора вођених с казивачима на терену. Други представља иновацију када је у питању објављивање теренске етномузиколошке грађе, будући да се на њему налази 18 видео примера демонстрације музичке, али и плесне праксе Влаха.

Издање *Власи: њтрадиционална народна музика. Muzika Vlahilor din lumje*, пружа драгоцен увид у богатство до сада регистрованих влашких музичких жанрова и расветљава карактеристике влашког музичког језика. Због тога књига др Димитрија Големовића представља важну и незаобилазну полазну основу за будућа истраживања влашке, али и српске музике у североисточној Србији, будући да те две заједнице вековима живе заједно на поменутом простору, па и културно наслеђе одражава узајамне утицаје. Овом монографијом су отворена многа питања, међу којима је посебно важно и оно чији се одговор латентно провлачи кроз текст: дефинисање унгурјанског и царанског музичког дијалекта (и њихових варијаната).

Написана приступачним језиком, књига је, осим стручној јавности, намењена и ширем кругу љубитеља влашке културе.

Маја Рагивојевић



THE TUNES OF DIPLOMATIC NOTES. MUSIC MUSIC AND DIPLOMACY IN
SOUTHEAST EUROPE
(18TH–20TH CENTURY)

EDITED BY IVANA VESIĆ, VESNA PENO, BOŠTJAN UDOVIČ.

Belgrade and Ljubljana:
Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts – University of
Ljubljana, Faculty of Social Sciences, 2020.
ISBN 978-86-80639-54-3

Zbornik radova *The tunes of Diplomatic Notes. Music Music and Diplomacy in South-east Europe (18th–20th century)* rezultat je predanog rada uredničkog tima kojeg potpisuju dr. Ivana Vesić, dr. Vesna Peno i dr. Boštjan Udovič. Zajednička saradnja Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti te Fakulteta društvenih nauka Univerziteta u Ljubljani u koncu je urodila pažnje vrijednom publikacijom koja na ukupno 261. stranici teksta, upotpunjenog fotografijama, tabelama i sadržajnim priložima, detaljno razrađuje problematiku odnosa između umjetnosti, muzike, kulture i društveno-političkih prilika centralnog i jugoistočnog dijela evropske regije. Sudeći prema riječima urednika nastanak Zbornika inspiriran je međunarodnom konferencijom održanom u Beogradu tokom maja mjeseca 2019. godine, u okviru koje se javnost upoznala s rezultatima istraživanja respektabilnih muzikologa u čijem fokusu je bilo međusobno prožimanje i ispreplitanje utjecaja na relaciji muzike i diplomatije. Također, razlog više za priređivanje i nastanak publikacije bila je potreba za istraživanjem nedovoljno zastupljenje teme u muzikološkim diskursima Centralne i Jugoistočne Evrope. Nedostatak sistematskih i temeljito vođenih istraživanja u ovome pravcu predstavljao je valjan podsticaj za realizaciju projekta koji bi na jednom mjestu prezentirao radove čija naučna akribija može biti temelj za dalja istraživanja, promišljanja i kontekstualizacije na pomenutom polju. Potrebno je napomenuti i da je Zbornik svjetlost dana ugledao tokom 2020. godine, kao i da je bio dijelom naučnog projekta *Identities of Serbian Music Within the Local and Global Framework: Traditions, Changes, Challenges*, podržanog od Ministarstva prosvjete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Pored *Uvoda*, Zbornik sadrži petnaest tekstova, čiju su jasnu metodološku strukturu i originalnu sadržinu potvrdili recenzenti dr. Milan Ristović, dr. Lana Paćuka i dr. Aleksandar Vasić. Publicirani tekstovi opremljeni su napomenama, neophodnom listom referenci, te pomno odabranim ilustracijama koje na adekvatan način prate logiku pisanja svakog pojedinog autora. S druge strane, uvid u izvore i reference navodi na zaključak da su isti prvenstveno usmjereni ka arhivskim zbirkama, te literaturi relevantnoj za oblast istraživanja, što kompletnoj publikaciji daje ozbiljan naučni dignitet. Zbornik je objavljen na engleskom jeziku, što će uveliko doprinijeti njegovoj međunarodnoj vidljivosti, ali i naučnoj iskoristivosti u širim evropskim i svjetskim kontekstima akademske zajednice zainteresiranim za društveno-politička i kulturna pitanja trusnog dijela evropskog tla kojim se ova publikacija bavi. Pre-

glednosti izdanja doprinosi njegova struktuiranost u tri kompaktne cjeline koje se sadržajno oslanjaju jedna na drugu. Tako postavljena struktura omogućava da se tekstovi iščitavaju i prate na logičan i konceptualiziran način, što kompletnoj fizionomiji publikacije daje cjelovitost i čvrst metodološki okvir. Valja napomenuti i to da su cjeline (*Diplomacy Behind the Scenes: Musicians' Contact With the Diplomatic Sphere; Reflections of Foreign Policies in National Music Spheres; Music as a Means of Cultural Diplomacy*) nastale kao rezultat temeljite klasifikacije tekstova s obzirom na sadržajnu problematiku kojom se bave.

Prvi dio Zbornika (*Diplomacy Behind the Scenes: Musicians' Contact With the Diplomatic Sphere*) donosi tri teksta, koja iz vizure različitih vremenskih okvira govore o umjetnicima čije su diplomatske karijere, kao i muzičko djelovanje pomogli ostvarivanju i jačanju konekcija s razvijenim evropskim zemljama. Tako Ivana Tomić Ferić (*The European Character of Dubrovnik and the Dalmatian Littoral at the End of the Enlightenment Period: Music and Diplomatic Ties of Luka and Miho Sorkočević, Julije Bajamonti and Ruđer Bošković*) nastoji odgovoriti na pitanje koliko kulturna/muzička sadašnjost duguje prošlosti te na koji način, i u kojoj mjeri, ona obilježava univerzalno kulturno i duhovno opredjeljenje. Odgovor na postavljeno pitanje prezentira se kroz praćenje života i kreativnog rada istaknutih hrvatskih enciklopedista, diplomata i muzičara koji su djelovali u Dubrovniku (Sorkočević, Bošković), ali i Splitu tokom 18. stoljeća (Bajamonti). Autorica teksta ustanovljuje da su pobrojani umjetnici svojim djelovanjem izvršili presudan utjecaj na etabliranje hrvatskih intelektualaca – pri čemu je istaknutu ulogu odigrao njihov diplomatki dijalog. Potom slijedi tekst kojeg potpisuju Vesna Peno i Goran Vasin (*The Birth of the Serbian National Music Project Under the Influence of Diplomacy*), u kome je moguće slijediti dva narativa. Prvi narativ donosi uvid u diplomatske depeše koje su razmijenjivali carigradski patrijarh i srpski mitropolit Josif Rajačić, dok drugi govori o ulozi Mihaila Fjodoroviča Rajevskog (Михаил Фёдорович Раевский), utjecajnog ruskog diplomate u Beču, u stvaranju panslavističke kulturne politike i nacionalnih muzičkih tendencija. Jasan slijed iznošenja podataka daje na znanje da su Rajačić i Raevski igrali važne, ako ne i presudne uloge u sveukupnoj društvenoj matrici zahvaljujući kojoj je poznati srpski kompozitor Kornelije Stanković stupio na muzičku scenu 19. stoljeća. Prvu cjelinu zaokružuje tekst Ratomira Milikića (*Petar Bingulac, Musicologist and Music Critic in the Diplomatic Service*), u kome se iznose saznanja o diplomatskoj karijeri Petra Bingulca – srpskog muzikologa širokog općeg obrazovanja, ali i zavidne diplomatske karijere ostvarene prije Drugog svjetskog rata. Ratomir Milkić iznosi podatke o zanimljivim momentima Bingulčeve karijere vezane za rad Ministarstva spoljnih poslova Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, i to u vrijeme kada je odbranio svoju doktorsku tezu u Parizu.

Drugi dio (*Reflections of Foreign Policies in National Music Spheres*) obuhvatio je šest radova u okviru kojih se istražuju utjecaji inostrane politike na razvoj umjetničkog, kulturnog i muzičkog života jugoistočnog i centralnog dijela evropske regije tokom 20. stoljeća. Rad Ranke Gašić (*Musical Life in Belgrade as an Instrument of Global Political Polarization on the Eve of WWII*) prati muzički život Beograda neposredno pred početak Drugog svjetskog rata, uviđajući da je isti nerijetko bio politički inspiriran kulturama Njemačke i Velike Britanije. Nadalje, Srđan Atanaso-

vski (*Allies in Music: French Influences and Role Models in the Cvijeta Zuzorić Association of Friends of Arts*) detaljno analizira utjecaje francuske kulture na rad i aktivnosti Društva prijatelja umjetnosti „Cvijeta Zuzorić”, dok rad Ivane Vesić (*The Echoes of Diplomatic Disputes. The Macedonian Question in the Work of Serbian and Yugoslav Music Scholars*) pojašnjava kako je tzv. Makedonsko pitanje zadiralo u interkulturalne odnose muzičara Jugoslavije i Bugarske te na koji način su složene diplomatske prilike oblikovale percepciju o tradicionalnoj muzici obje zemlje. S druge strane, Stefanka Georgieva (*Before and After the “Treaty of Eternal Friendship.” Musical and Cultural Contacts Between Bulgaria and Yugoslavia In the 1930s /an Attempt at Typology/*) opisuje složene i kontradiktornostima protkane političke relacije između Bugarske i Jugoslavije tokom 1930-ih godina 20. stoljeća, pri čemu je naglasak stavljen na njihovu tipologiju koju autorica prati kroz tri razvojne faze. Florinela Popa (*Music During the Cold War: A Romanian Story*) i Lenka Křupková (*“Ideologically Progressive Art” Meets Western Avant-Garde*) u svojim istraživanjima pažnju skreću na diplomatska dešavanja Centralne Evrope, koja su oko 1948. godine u Rumuniji i Čehoslovačkoj obilježila umjetničko, kao i muzičko djelovanje.

Posljednji dio Zbornika (*Music as a Means of Cultural Diplomacy*), ima za cilj prezentirati društveno-političke tokove u socijalističkoj Jugoslaviji, i to počev od 1940-ih pa do 1980-ih godina prošloga stoljeća. Teme prezentirane u ovom odjeljku daju uvid u do sada manje znane detalje o bogatoj kulturnoj prošlosti Jugoslavije, u kojoj je muzika nerijetko bila oruđe složene diplomatije. Praćenje tekstova poput onoga Aleksandre Kolaković (*Music and Cultural Diplomacy: Presentation of the “New Yugoslavia” in France After 1945*), omogućava da se saznaju podaci o diplomatskim odnosima s Francuskom nakon Drugog svjetskog rata, kada je značajna politička figura bio diplomata Marko Ristić – prvi jugoslovenski ambasador u Parizu nakon završetka rata. S druge strane, Biljana Milanović (*Sounding the Turn to the West: Music and Diplomacy of Yugoslavia After the Split With the USSR and the Countries of the “People’s Democracy” (1949–1952)*) temeljito proučava politička dešavanja u Jugoslaviji krajem 1940-ih, kao i njihove posljedice na muzički život – naročito u smislu ostvarivanja konekcija s tzv. Zapadnim blokom. Novu perspektivu gledanja na značaj međunarodnih turneja profesionalnih tradicionalnih plesnih ansambala daje Ivan Hofman (*“Folklore Diplomacy” – the Role of Musical Folklore in Yugoslavia’s Foreign Policy 1949–1971*), ukazujući na činjenicu da su isti imali značajnog upliva u ostvarivanju političkih ciljeva Jugoslavije u međunarodnim okvirima. Na pomenutu tematiku nadovezuje se i Julijana Papazova (*Yugoslav Music Diplomacy in the 1960s and 1970s – the Cases of Esma Redžepova and the Band Magnifico*), u čijoj studiji saznajemo o turnejama bendova, ali i izvođača tradicionalne muzike, čije je djelovanje ostalo utkano u društveno-kulturni prostor s kraja 20. stoljeća. Na samom kraju nalazi se tekst Maje Vasiljević (*Cultural Cooperation Between the Non-Aligned Yugoslavia and the Neutral Finland From the 1960s to the 1980*) koji sistematično opisuje institucionalne odnose na nivou kulture između socijalističke Jugoslavije i Finske u periodu od 1960. do 1980. godine.

Zbornik *The tunes of Diplomatic Notes: Music Music and Diplomacy in Southeast Europe (18th–20th century)* predstavlja vrijedno muzikološko djelo, koje zahvaljujući jasnoj i sistematičnoj strukturi omogućava uvid u vrlo složene diplomatske

odnose na prostoru Centralne i Jugoistočne Evrope. S druge strane, publikacija u potpunosti ispunjava svoju svrhu te tako pred akademsku, ali i širu javnost iznosi činjenice o utjecaju diplomatije na tokove umjetničkog, kulturnog i napose muzičkog života. Stoga se može konstatirati da publikacija, obzirom na kvantitet i vjerodostojnost arhivskih izvora koje konsultuje i uspješno kontekstualizira, čini pionirski poduhvat u regionalnim muzikološkim istraživanjima, ali i vrijedno svjedočanstvo o minulim vremenima u okviru kojih je muzička umjetnost bila nezaobilazan dio političke, društvene i kulturne svakodnevnice.

Lana Paćuka

ИВАНА МЕДИЋ
ПАРАЛЕЛНЕ ИСТОРИЈЕ:
САВРЕМЕНА СРПСКА УМЕТНИЧКА МУЗИКА У ДИЈАСПОРИ

БЕОГРАД: Музиколошки институт САНУ, 2020.
ISBN 978-86-80639-44-4

Најновију књигу др Иване Медић, *Паралелне историје: савремена српска уметничка музика у дијаспори*, прочитала сам у електронском формату, а с великим занимањем. Интересовање је било и музиколошке и личне природе, и то из више разлога. И сама припадам групи свршених студената Факултета музичке уметности у Београду који живе у иностранству; у књизи су представљени и композитори које лично познајем; најзад, реч је о великом броју композитора млађе и најмлађе генерације који су, као и ауторка ове комплексне књиге, били тек у основној музичкој школи (а неки су тек били рођени) када сам отишла из Београда (1988).

Књига има 317 страница, штампана је на српском језику (сматрам да је првенствено намењена читаоцима у Србији) и сачињавају је: предговор, затим уводно разматрање о резултатима овог истраживања, за којим следе два поглавља: прво, у којем су две студије, и друго, које садржи интервјуе с двадесет композитора (од тога десет исцрпнијих интервјуа). Следе лексикон композитора и библиографија. Књига је посвећена нашем еминентном музикологу др Мелити Милин, научној саветници Музиколошког института САНУ, у пензији.

Уводећи нас, у предговору књиге, у сложеност проблема враћања композитора-емиграната на странице историје српске музике, Ивана Медић излаже своју „хибридну“ методологију (комбиновање музичке историографије с етнографском методом, слично етномузиколошком приступу) и образлаже критеријуме којих се држала у одабиру композитора представљених у књизи. Критеријуми су били да су композитори одрасли или рођени у Србији и да су барем делимично образовани у матици.

С тим у вези – да ли би и композитор као што је нпр. Филип Шијанец, рођен и школован до факултета у Београду, као и неки од млађих композитора наведених у књизи, требало да буде уврштен у ову групу?

Како је ауторка навела, ово је тек почетна студија, те се допуне, наставци или нове комплексније студије и/или монографије могу очекивати у будућности.

Веома је импозантна, и унеколико обесхрабрујућа листа композиторки и композитора које Ивана Медић наводи у уводном поглављу *Музика „изубљених“ генерација: српски композитори у дијаспори*; има их преко шездесет, укључујући и завидан број оних који су се бавили педагошким радом у нашим водећим музичким институцијама. Поражавајућа је чињеница да је велики број тих композитора, иако млађе и чак најмлађе генерације, стасале с краја XX и почетком XXI века, био већ афирмисан у матици и да је својим измештањем

делимично маргинализован у њој. Сходно томе је и, сматра др Медић, постојала потреба њиховог макар накнадног музиколошког „повратка” у српску музику. С друге стране, већина композитора из дијаспоре се већ асимиловала у својим новим срединама, па је тим важније одржати њихов двојни статус којим српска музика може само да буде на добитку. Интересантно је и „да је српска композиторска дијаспора претежно женска”, што ауторка наводи као детаљ вредан даљег изучавања.

После изложених методолошких образложења и тумачења музичке дијаспоре, Ивана Медић сумира основне резултате свог дугогодишњег темељног и исцрпног истраживања које је трајало од 2013. до 2019. године. Поред историјско-политичког оквира и социоекономског контекста у којима су се одвијале ове миграције, занимљив пресек представља и лоцирање композитора из дијаспоре, који су се настанили претежно у земљама Западне Европе и на америчком континенту. Пратећи стваралачку генезу тих композитора, Ивана Медић сумира и неке значајне социолошке моменте везане за положај композитора уметничке музике у новој средини: нове оквири њиховог деловања и пласирања њихових композиција, као и разлоге одласка у иностранство.

Уочени су и одређени парадокси: композиције Вука Куленовића, који је готово пола свог стваралачког века провео у Америци, више су извођене у Србији него у његовој потоњој постојбини („Америчка ѝрича“ Вука Куленовића, 31–41), док је Исидора Жебељан, која је цео свој композиторски опус остварила у Србији, била једна од интернационално најпризнатијих и најизвођенијих српских композиторки и композитора у иностранству.

Парадокс представља и то што многи композитори, школујући се „на тековинама модернистичких, ‘космополитских’ тенденција” (23), током студија тежили ка савременијем начину израза, лишеног примеса националног, да би се, једном се нашавши у иностраном миљеу, окренули српској и балканској музици као изворима инспирације. Међу њима, Ивана Медић издваја Јовану Бацковић као једину композиторку која се „експлицитно ослањала на балканско фолклорно наслеђе још пре пресељења у иностранство” (24).

Интересантна су и поређења улоге и пласмана уметничке музике између земље матице и дијаспоре, тј. нове постојбине која је за већину интервјуисаних композитора и била окосница за одлазак. С тим у вези, занимљив је парадокс (према Џиму Самсону /Jim Samson/) да је за композиторе старије генерације (као што су нпр. Ђерђ Лигети /György Ligeti/ и Јанис Ксенакис /Iannis Xenakis/), био императив да напусте своје постојбине како би изашли из анонимности и ступили на интернационалну музичку сцену, а да у данашњем времену то није неопходно.

Питање „Повратак у домовину... или ипак не?” на крају овог поглавља, разматрано је кроз призму социјалних, политичких и културолошких услова, односа европских и светских културних и уметничких центара према култури „периферних” земаља у које се сврстава и Србија. Да је „најтеже бити пророк у својој кући” показује пример Ане Соколовић чији је „богат и разноврсан опус ‘откривен’ тек када је композиторка стекла славу у својој новој домовини (Канади)” (28).

У поглављу *Српски композициони у дијаспори: студије случаја*, налазе се два текста чије је делове ауторка раније објавила, а који су овде допуњени или преведени на српски језик: „Америчка џрича“ Вука Куленовића и „Балканска фолкџроника“ бенда Архаи: *српска еџно музика џреосмишљена за бриџанско џрџишџе* (оригинално на енглеском језику). Иако објективно сагледана рецепција Куленовићевог стваралаштва предочава његову уметничку присутност на београдској (српској) музичкој сцени, Ивана Медић уочава једну битну компоненту сродну многим композиторима у дијаспори, а то је губитак контекста који обезбеђује релевантност, што се посебно односи на композиторе средње генерације (41).

Не могу а да не упоредим две трагичне судбине: Вука Куленовића, који је преминуо баш када је намеравао да се трајно врати у Србију и вероватно поспеши извођење својих дела у матици, и Исидоре Жебељан, чије се стваралаштво кретало ка зениту популарности на међународној сцени у тренутку њене преране смрти.

Опсежна студија „Балканска фолкџроника“ бенда Архаи заправо је разматрање о још увек веома актуелним темама као што су односи *еџномузике* и *world music*, балканске музике и утицаја Оријента, народне и *quasi* народне музике. Термини етно и *world music* и однос између њих нарочито је изражен у последњих неколико деценија у Сједињеним Америчким Државама, где се овај последњи термин широко примеђује на различите врсте музичких жанрова који не припадају уметничкој музици класичне западне провенијенције.

Централни и најопсежнији део књиге представља поглавље под називом *Композициони у џрвом лицу* (61–206). Усуђујем се да кажем да је то најинтересантнији и најузбудљивији део ове књиге. Ивана Медић је обавила опсежне разговоре са десет композитора, док је додатних десет интервјуа дато у форми краће конверзације, аутобиографских крокија, одговора на упитнике. У њима ауторка представља композиторе из дијаспоре и њихове композиције кроз неусиљен дијалошки ток, вешто усмереним питањима дочарава њихове личне, животне приче, интиму стваралаштва, стваралачку поетику. С неким од њих Ивана Медић остварује близак однос попут оног с Јованом Бацковић (*Свирање као бексџиво у леџиши свеџи*) и Мишом Цвијовић (*„Глад“ за новим сазнањима као џокреџиач*). Својим упитником у форми дијалога, ауторка нас уводи у причу, тако да читалац има утисак да и сам присуствује њиховом разговору. Издвојила бих аналитички приступ композицијама у разговору с Наташом Богојевић, *Америка је друџи свеџи*, потом биографску причу академика Ивана Јевтића, *„Одисеја“ слободной умеџника*, затим есеј о ангажованости уметника у савременом свету који доноси *Нова класика за слободу и сџас џланеџе: разџвор са Милошем Раичковићем*, као и опсежан разговор с Александром Дамњановићем, *Свака џџишца најбоље џева на својој џрани*. Интересантне су позиције трију композиторки које су у својим новим постојбинама – Немачкој, Холандији, односно Великој Британији – оформиле извођачке групе у циљу презентовања своје музике: *Комџионоване као смисао бављења музиком: разџвор са Снежаном Нешић*; *Опе Вотан Ванд: разџвор са Јасном Величковић*; *Свирање као бексџиво у леџиши свеџи: разџвор са Јованом Бацковић*. И овде се намеће једно поређење:

и у Србији постоје значајне уметничке личности и извођачка тела – издвојила бих пијанисткињу Наду Колунцију, ансамбл „Градилиште“ и Београдски трио – специјализовани не само за савремену српску уметничку музику, већ и за музику композитора из дијаспоре, те би се будуће пласирање композиција из дијаспоре могло сагледати и у тој светлости.

Десет краћих дијалога – одговори на упитник „у првом лицу“ – представљају вињете о композиторима: од Милице Параносић и Ивана Елезовића, успешних у САД, до оних који се претежно баве организационим делатностима, као што су Теодора Степанчић и Маја Филиповић Франгеш.

Охрабрујуће звучи да је већина млађих композитора у иностранство отишла ипак из жеље за новинама у музици, а не искључиво због политичке или економске ситуације (мада су и оне имале значајну улогу у њиховој одлуци о одласку), као и да је већина њих успела да се оствари у својој музичко-креативној улози. А обесхрабрујуће је да већина за сада нема жељу да се врати, углавном због непостојања могућности решавања економског статуса.

За будућа музиколошка проучавања, као и за садашње и будуће организаторе музичких догађаја, драгоцену ризницу представља опсежни *Лексикон*. С преко шездесет композитора, представљених по азбучном реду, *Лексикон* заузима значајан део књиге (207–312). Уз сваког композитора (осим уз два), налазе се фотографија, кратка биографија и приказ досадашњег опуса са избором значајнијих композиција. Уз то, онлајн извори и лични вебсајтови композитора (уколико постоје) важан су извор и упутнице за даља истраживања. Ауторки је као узор вероватно послужила антологијска књига *Muzički stvaraoци и Србији* (Prosveta, Beograd 1969) професора Властимира Перичића, једне од најзначајнијих личности српске и југословенске музикологије друге половине XX века.

Библиографија од готово стотину јединица упућује заинтересованог читаоца на шири круг тема из ове области и пружа увид у генезу настанка књиге кроз раније текстове Иване Медић.

И једна необична опаска за крај. Док сам прегледала листу композитора заступљених у *Лексикону*, на Другом програму Радио-телевизије Србије у Београду, који сам пратила онлајн у Вашингтону, текао је разговор Ане Пирице с Арсенијем Јовановићем, најстаријим композитором из *Лексикона*. Ово ме је навело да помислим: да ли географске удаљености матице и дијаспоре у данашње време заиста представљају препреке?

„Мој крај је мој почетак“ (Гијом де Машо/Guillaume de Machaut/). Тако је и ова књига једно „отворено дело“ које представља не само хронику једног времена, већ и изазов проучаваоцима српске музике, уметности и културе да се надовежу на ово значајно, вредно и инспиративно истраживање.

Сања Грујић-Влајнић

NOI ISTORII ALE MUZICILOR ROMÂNEȘTI

2 VOLS:

I. DE LA VECHI MANUSCRISE LA PRIODA MODERNĂ A MUZICII ROMÂNEȘTI;

II. IDEOLOGI, INSTITUȚII ȘI DIRECȚII COMPOSITICE ÎN MUZICA
ROMÂNEASCĂ DIN SECOLELE XX–XXI.

EDS. VALENTINA SANDU-DEDIU AND NICOLAE GHEORGHÎĂ.

Bucharest: Editura Muzicală, 2020, 372 + 444 pp.

ISBN 978-973-42-1155-5 (Vol. I) and 978-973-42-1156-2 (Vol. II)

These are the first two volumes of three constituting a remarkable survey of the history of Romanian music. It is remarkable because of its historical breadth and because it brings together chapters by some of the finest Romanian musicologists working today. The third volume, still in production, will deal with the work of some sixty Romanian composers born after 1870 and up to 1970.

The first volume begins with a chapter by Costin Moisil, entitled “Instead of a history of early Romanian music”. It is, in effect, a history of musicology dedicated to that subject, but viewed through a wide-angle lens that takes in both the Romanian psaltic tradition and more Western genres, whether folk music or art music, with the aim (successfully achieved) of making the reader ponder and question what have been the dominant narratives in Romanian musicology until now. Nicolae Gheorghîă’s chapter deals with lay musical practices in the domestic courts of the lords and boyars of Wallachia and Moldova in the “Phanariot period” (1711–1821), tracing connections between Constantinople and Romania, and analysing music, texts and instruments within the rich context of the Ottoman world, a subject that the author has been working on in detail in a series of articles and books published during the course of the last decade or so.

A counterbalance to this, demonstrating further the remarkable extent of Romanian connections with both East and West, is provided by Vlad Văidean’s discussion of the pre-modern period in professional music making in Transylvania between the 16th and 18th centuries; the first phrase of his title, “Between cosmopolitanism and localism”, says it all. The fertile crosscurrents of Transylvanian, German, Hungarian and other cultures remind us that “global Europe” was a reality long before the 20th century. Costin Moisil returns with a survey of music in the Romanian Principalities during the long 18th century, discussing the influence of other European traditions within the Romanian educational context and the increasingly urgent question of what a national music might be, and covering all categories from folk and military bands to Orthodox church music. This theme is continued, in different ways, by Valentina Sandu-Dediu in her chapter on the beginnings of “Romanian composers, between nationalism and the obsession with synchronizing with the West”, a theme transversal to the Balkan countries but also reflected in the Mediterranean world,

where, for natural geographical reasons, the West was in fact the North. This tendency not only brings us to the ubiquitous figure of Liszt, but confronts us with the work of a concert composer such as Constantin Dimitrescu (1847–1928) and of a liturgical composer such as Gavriil Musicescu (1847–1903), two symbolic aspects, so to speak, of the cultural fascination exerted on Romania by various aspects of French, German and Slavic cultures and the importance of this in the complicated negotiations and struggles for a united Romania, entangled as they were with the events of the First World War.

The literary aspect of the background to this complex scenario is discussed by Haiganuş Preda-Schimek in her chapter on the absorption of other cultures in the Bucharest of the 19th century – she discusses the ethnic questions that form the background of this, and methodically examines domestic music-making, dances, theatre, cafés and more, as well as dealing with the role of the “elite” in the establishment of such tastes. Florinela Popa complements this with a discussion of nationalist propaganda in the Romanian musical press at the end of the 19th century, examining the dilemma of what “national characteristics” might actually be, and their manifestations and manipulations in folk, concert and church music. Nicolae Gheorghişă then discusses in some detail the importance of military music in Romania and Moldova and its complicated relationship with the socio-political climate of the period, and finally Vlad Văidean provides a fascinating and provocative reassessment of Enescu and his importance, both real and symbolic, in the context of Romanian musical history: “It is therefore obvious that Enescu could not conceive otherwise the fundamental joints of music except through the prism of the specific categories of the purest romantic idealism, which he lived with all sincerity, freeing them from any ostentation or morbidity, establishing through his music a reciprocity, incessant, seemingly implausible, between tumult and splendour, in fact between the affective mobile and the contemplative horizon” (p. 344).

Volume 2 covers a very wide range of material. Valentina Sandu-Dediu opens with a chapter discussing musical ideologies in 20th-century Romania, effectively picking up from the final chapter in the previous volume, and covering, for example, Bartók as an avatar of Romanian spirituality, the impact of socialism and the question of nationalism and the avant-garde. This is followed by an essential chapter covering the institutions created and involved in the construction of modern musical life, by Antígona Rădulescu and Alice Tacu, who discuss not only university education but concert organizations, associations, radio and festivals. Mihail Cosma then discusses the rich tradition of opera in Romania in the 20th century, including not only Bucharest but Cluj, Iaşi and Timişoara, and this is usefully complemented by Irina Boga’s discussion of operetta in Bucharest, certainly an area of research almost completely unknown outside Romania.

Fascinating indeed is the subsequent chapter by Speranţa Rădulescu on the trajectory of oral traditions in the long 20th century. While Bartók naturally appears in his role as an ethnomusicologist, what is truly remarkable here is the extent of the fieldwork and research that has been carried out by so many throughout this period. Her conclusion is simultaneously pessimistic and optimistic: “... the new urban mu-

sic remained alive, while that from the dawn of the twentieth century barely survive and this will find its meaning and fulfillment in the next century, the one in which we now live” (p. 216). Costin Moisil then discusses the construction of a national church music, moving from the period of Hieromonk Macarie and the romanianization of Greek-texted chant to the very visible presence of church music in Romania today.

Again, a repertoire certainly unfamiliar to most outside Romania is presented by Nicolae Gheorghîță in his chapter on 20th-century military music. It is full of detail and demonstrates the fundamental role this extensive body of music – and its performers – had in the affirmation of a Romanian national identity and the implementation of musical education. The following two chapters, by Alex Vasiliu and Andrei Tudor respectively, deal with Romanian jazz and light music, again, covering not only the composers and performers of these repertoires, but taking great care to place them in the context of institutions and musical promoters. The final, substantial chapter by Dan Dediu, deals with the huge range of techniques and aesthetics adopted by Romanian composers during the course of the 20th century, ending with a very useful summary in table form.

These two volumes provide, then, a hugely valuable and comprehensive overview of Romanian music, which will be usefully complemented with the publication of the third. An ideal future step would, of course, be an English translation of the text: Romanian music remains far too little-known outside the country’s borders, and the vast amount of information given here not only underlines its richness but, to this reader, suggests the potential of a much wider listenership and scholarly interest.

Ivan Moody



ДИСКОГРАФИЈА СРПСКЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ У 2020. ГОДИНИ

У Србији је тешко пронаћи званични програм који би плански, професионално и систематски подржавао објављивање дела домаћих композитора уметничке музике на трајним носачима звука. Колико је аутору ових редова познато, а у тренутку када их пише, то не ради ни ресорно министарство, а ни Продукција грамофонских плоча, огранак наше националне медијске куће Радио телевизија Србије, иако је у законској обавези да грађанима пружи и садржаје високе уметничке вредности, а поготово оне који потичу из домаће средине. Продукција грамофонских плоча РТС-а није ажурирала свој каталог од 2015, а списак нових издања од фебруара 2020. године, па се не може сазнати да ли је током 2020. објавила иједан компакт диск с делима српских композитора уметничке музике.

Уместо Министарства културе и информисања, објављивање дела српских аутора класичних жанрова традиционално помаже СОКОЈ, који на основу конкурса распоређује средства разним домаћим институцијама од којих се само неке преваходно баве издавањем носача звука. Припремана с различитим буџетима и остварена с различитим професионалним донетима, та издања се понекад разликују у односу на постојећи стандард, али су свакако више него драгоцене за нашу историју уметничке музике којој већ дуго хронично недостају (било какви) снимци којима би се широј публици предочило шта су и како стварали наши значајни композитори. Неки приватни издавачи који се прихватају ових некомерцијалних послова, захваљујући колико ентузијазму, толико и донацијама и другој финансијској потпори, већ су постали редовни у овој области, а међу њима се издавају „Маском“, „Metropolis Music Company“ и „Vertical Jazz“, док је „Музика класика“ свакако најзначајније домаће издавачко име које већ годинама објављује како популарне, тако и тематски интригантне, ретке и премијерне снимке српске уметничке музике.

Захваљујући помоћи СОКОЈ-а прилику да буду издавачи сопствених снимака имају и многи музички уметници и ансамбли, а на том пољу највише је урадио ансамбл за нову музику „Градилиште“. Одбор за заштиту српске музичке баштине САНУ такође већ годинама објављује снимке дела композитора, чланова САНУ, углавном у сарадњи с приватним издавачима који носе технички део посла.

Ту су и иностране издавачке куће које су заинтересоване за наше музичко стваралаштво, и то с непогрешивим укусом за оно најбоље и најквалитетније, а далеко предњачи немачки „СРО“ („Classic Produktion Osnabrück“), са десетак компакт-дискова српске музике, од стилизације фолклора (*Sparks in the Dark*, Б. Бери и Б. Буџац, 1994) средњовековне баштине (*Roots of the Balkans*, ансамбл „Ренесанс“, 2001), преко Стевана Христића (свите из *Охридске лејенге*, 1998), Јосипа Славенског (*Балканофонија*, 1998), Марка Тајчевића (*Сегам балканских њара*, 1999) и Василија Мокрањца (комплетна камерна дела, 2014), до Милана

Михајловића (дела за оркестар и камерни оркестар, 2018) и Исидоре Жебељан (*Коњи Свейиој Марка*, 2007. и камерна дела, 2011).

Много шире, и овим приказом необухваћено јесте поље музичког извођаштва у земљи и иностранству на коме се, углавном путем стандардног репертоара, могу чути интерпретативни домети наших уметника свих генерација. Куриозитет је да је издавачки гигант „Десса“ током 2018–2019. објавио, први пут на компакт-дискovima, читав низ снимака Београдске опере из њеног златног периода, из педесетих и шездесетих година прошлог века, наиме оперска дела Чајковског (П. И. Чайковский: *Евѐније Оњеин* и *Пикова дама*), Боролина (А. П. Бородин: *Кнез Игор*), Глинке (М. И. Глинка: *Иван Сусањин*), Римског-Корсакова (Н. А. Римский-Корсаков: *Сњеурочка*) и Мусоргског (М. П. Мусоргский: *Борис Годунов* и *Хованичина*). Тих седам опера, у извођењима Београдске опере из 1955. године, објавила је у јануару прошле године немачка дискографска кућа „Hänssler Classic“, на укупно двадесет два диска.

Када је реч о земљама у окружењу, не може се избећи поређење с хрватским издавачем „Croatia Records“ који одржава неколико тематских програмских линија. Рангирана су и издања која се тешко могу назвати уметничком музиком (занимљиво је да је и ПГП РТС објавио сличан компакт-диск исте ауторке познате као Jela Cello), популарне нумере класичне музике (Ана Рукнер/Rucner), велики репродуктивни уметници (Невен Беламерић, Љиљана Молнар-Талајић, Ида Гамулин), најпознатија дела из музичке баштине (оперете Иве Тијардовића), али и посебни пројекти, репринти или премијере, посвећени великанима прошлости (Иван Зајц, Бруно Бјелински, Иван Лукачић). Недостају, као и свуда у окружењу осим у Словенији – дела савремених домаћих аутора.

Током 2020. године страни издавачи су се обратили ауторима српске музике два пута. Угледна немачка кућа „СРО“ објавила је, на нивоу својих високих стандарда, изабрану клавирску музику Василија Мокрањца, позвавши пијанисту Владимира Глигорића у студио Немачког радија у Баден-Бадену да оствари снимке у најбољим могућим условима. А француски издавач „Inde'SENS“ представио је целокупна дела за клавир академика Ивана Јевтића на двоструком компакт-диску који су у сали Опере и театра „Мадленијанум“ у Земуну снимили пијанисти Драгана Тепарић, Владимир Милошевић и Владимир Глигорић.

Наведени диск пијанисте Владимира Глигорића други је компакт-диск који је кућа „СРО“ посветила Василију Мокрањцу (након камерне музике објављене 2016). Одабрана су дела које најбоље представљају ауторову поетику, наиме циклуси који се састоје од карактерних, језгровитих минијатура. Издање отвара *Менуеи* (1944), а настављају *Фрајмении* (1955–56), *Игре* (1950–57), одабране *Етјиде* (1951–52), *Инишме* (1973), *Прелудијуми* (1975), а завршава га врхунско остварење српске музике за клавир целог прошлог века – поема *Огјеци* (1973). Владимир Глигорић је изванредан тумач те музике која од интерпретатора захтева и вехементност и аскезу, и играње и медитацију, и виртуозитет и аналитичност.

Француски издавач „Inde'SENS“, после комплетних дела за флауту (Венсан Лука /Vincent Lucas/ и оркестар „Станислав Бинички“, 2017), објавио је и целокупна клавирска дела академика Ивана Јевтића (Београд, 1947), на двоструком компакт-диску. Снимана током априла 2019. на сцени Опере и театра „Мадденијанум“, Јевтићева дела пружају увид у ауторов стилски пут дуг преко четири деценије, сагледан из визуре клавирског звука. Академски неокласичан, колико разноврстан толико и традиционалан у свом угледању на композиторе прве половине XX века, тај низ композиција слуша се као разигран, експертски написан дијалог аутора с његовим узорима и окушавање граница сопствене музикалности. Троје извршних пијаниста дали су немерљив допринос квалитету издања; то су: Драгана Тепарић, Владимир Милошевић и Владимир Глигорић. Одсвирали су композиције: *Вечне визије*, *Свиџа иџара*, Соната за клавир, *Ајмосфере*, *Пеј гечјих њорџреџа*, *Лейњи комади*, *Три њокреџа*, *Шесџ џрелида* и *токагу Сербикон*.

Када је реч о домаћим издавачима и издањима, упадљиво недостаје оркестарска и вокална музика. Током 2020. тим жанровима је била посвећена минимална пажња (углавном у концертантним или камерним комбинацијама), с малом укупном минутажом. Највише и најразноврсније је заступљена музика за клавир, а потом и солистичка (флаута, виолончело) и камерна музика. Када је реч о композиторским генерацијама, има сразмерно мање остварења оних аутора који већ припадају даљој историји, док је највише дела композитора XX века, историјских великана (академичари и неокласичари). Похвалу заслужује то што су апострофирани опуси и премијерна извођења дела савремених стваралаца, почевши од најстарије генерације (Р. Максимовић, Д. Деспић), преко најугледнијих имена њихових генерацијских наследника (С. Хофман, М. Михајловић, И. Стефановић, З. Ерић), до нешто млађих колега, као и бивших студената, сада композитора у својој зрелој фази (М. Савић, А. Дамњановић, М. Стојадиновић-Милић, Д. Јовановић, Н. Богојевић, А. Вребалов, С. Савић, Т. Милошевић, И. Поповић, Б. Поповић, И. Брљачић...), па и оних најмлађих, рођених после 1980. године (А. Казимић, Т. Степанчић, Д. Аџић, М. Илић).

Можда највећи домаћи музички издавачки подухвату 2020. години представља двоструко „Метрополисово“ издање *Passion & Devotion*. Оно носи снимак сегмента солистичког наступа којим је 2018. године наш истакнути флаутиста, проф. Љубиша Јовановић, затворио београдски фестивал *БУНТ*, одсвирао маратонски концерт и премијерно извео девет остварења савремених српских композитора. Идеја је била да се аутори инспиришу чувеном Телемановом (Georg Philipp Telemann) збирком од дванаест фантазија за флауту соло, онако како их поведе креативност, те да још једном потврде Јовановићеву чврсту везу са савременим домаћим репертоаром која траје деценијама. Садржај другог компакт-диска чине снимци концертантних дела српских аутора посвећених том нашем уметнику који их је премијерно и одсвирао. Дакле, први диск на овом двоструком издању јесте мастерован снимак јединственог концерта све самих премијера за соло флауту, а из пера наших композитора свих генерација (Ивана

Стефановић, *Canto*; Милан Михајловић, *Му Melodies*; Зоран Ерић, *Посвећена њироди*; Југослав Бошњак, *Фанијазија* за флауту соло; Татјана Милошевић, *Carousel*; Милана Стојадиновић-Милић, *Облачић на врху Ајџоса*; Светлана Савић, *Фанијазија in Re*; Драшко Аџић, *Study No. 5*, Бранка Поповић, *The Beat*; уз два остварења наших бардова из прошлог века, академике Душана Радића, *Имјорвизација*, и Енрика Јосифа, *Балада*), а други приказује готово сву српску музику која је, током три последње деценије, написана за флауту и оркестар или гудаче, а коју је Љубиша Јовановић премијерно одсвирао и снимео: *Прелид за њрејодне једној фауна* Рајка Максимовића, *Concerto sereno*, оп. 110, Дејана Деспића, *Необичне сцене на Хомеровом њробу у Смирни...* Иване Стефановић, *Оберон-концерт* Зорана Ерића и *Љубишина флауџа аниџика* Зорана Христића.

Девети и десети компакт диск из серије коју, већ годинама, као трајни пројекат, објављује Одбор за заштиту српске музичке баштине САНУ, садрже снимке солистичке и камерне музике наших истакнутих композитора прошлог века – Петра Стојановића, Миховила Логара, Драгутина Гостушког, Рудолфа Бручија и Александра Обрадовића. Готово сви снимци *Камерне музике њеј српских композиџора* београдског издавача „Маском“, остварени су на концертима који су били део тог пројекта. Одабрана дела извели су, како солистички, тако и у различитим камерним комбинацијама, виолинисткиње Мирјана Нешковић и Јелена Димитријевић, виолончелиста Немања Станковић, пијанисти Владимир Глигорић, Наталија Младеновић и Никола Стојковић, харфисткиња Горана Ђургус, флаутисткиње Мина Цветковић и Соња Антунић, обоиста Борислав Чичовачки, кларинетиста Александар Тасић, фаготиста Иван Јотић, хорниста Милан Роксандић, акордеониста Александар Стефановић, перкусиониста Иван Марјановић, као и сопран Анета Илић.

На првом компакт-диску је музика Петра Стојановића (1877–1957): Соната за обоу и харфу (премијерно изведена и снимљена) и две минијатуре за виолину и клавир (*Песма без речи* и *Романса*). Миховил Логар (1902–1998) заступљен је углавном с минијатурама за два инструмента (*Preludio e capricciotto* за флауту и клавир, *Валцер* за обоу и клавир, *Con tristezza* за виолончело и клавир), или за флауту (*Пасџорала*) или клавир (*Две њројеске*, *Танџо*, *Злајна рибица*). Једина Логарова обимнија композиција која се нашаа на овом издању јесте виртуозна *Sonata quasi uno scherzo* за клавир.

Други компакт-диск овог издања садржи *Клавирски њџрио* Драгутина Гостушког (1923–1998), прелепо дело из 1950. године, поново снимљено после много година, као и његове *Две њџре* за клавир. Стил Рудолфа Бручија (1917–2002) представљају три композиције: *Међимурске њџре* за кларинет и хармонику, *Гусларска* за виолину соло и *Велики њосџодин Дунав*, миникантата за глас и камерни ансамбл. Диск завршавају три остварења из камерног света Александра Обрадовића (1927–2001): *Просџосрдачни дуџџи* за две виолине, *Мезомед музи*, за глас и камерни ансамбл, и *Диверџимениџо* за дувачки квинтет, добро позната и цењена дела из ауторовог зрелог периода.

Ансамбл за нову музику „Градилиште“ објавио је свој шести компакт-диск под насловом *Ариџмија*, као део дугогодишњег пројекта поручивања, премијерног извођења и снимања нових дела савремених српских аутора (4,

2012; *Studio Live*, 2014; *ReConstruction*, 2015; *Plugged in*, 2016; *Олегалo Пјерoа*, 2017). Од укупно седам композиција за клавир соло на диску *Аритмија*, вођа ансамбла, пијанисткиња Неда Хофман-Сретеновић подстакла је настанак њих четири. То су: *Аритмија* Милане Стојадиновић-Милић, *Фрагменти молитве за мир* Светлане Максимовић, *Хиљаду деветици... деведесет прва (19...91)* Ивана Бркљачића и *From Rayleigh to Mie* Бранке Поповић. Ту су и дела која је пијанисткиња већ свирала, или их је одабрала да употпуни своју уметничку слагалицу: *Auroriel* Ане Казимић, *Random* Татјане Милошевић и *Sadness/Untitled* Марка Никодијевића. Неда Хофман-Сретеновић је уметница формирана и сазрела на савременој музици, с најширим могућим изражајним и техничким дијапазоном који негује, надограђује и калибрира у непрестаној комуникацији с композиторима и њиховим поетикама.

Пијанисткиња Нада Колунџија, посвећена савременој светској и домаћој музици, за издавача „Vertical Jazz“ је већ 2017. остварила капитално троструко издање *Уздах – издах: мала антилологија музике за клавир 1914–2014*. Три године касније наставила је своју мисију пројектом *О светлости, о нежности*, доследно на трагу своје јединствене поетике фрагилне једноставности. Ово издање, на коме осим клавира уметница свира и клавир-играчку и управља електроником, садржи мастерован снимак њеног концерта у Скупштини града Београда из децембра 2019. г. Тако је обједињен пројекат сарадње с њеним омиљеним српским композиторима из земље и иностранства: од поручбине нових дела до њиховог премијерног извођења, свирања на малој турнеји по градовима Србије и објављивања на компакт-диску. Минијатуре прозирне звучности, елегично-носталгичне, дечје или медитативне једноставности, компоновали су Душан Богдановић (*Љуљање и Усјаванка*), Ирена Поповић (*О вечном шаласу који никада није ударио о њирамац брода и линију хоризонтиа и Сећаш ли се*), Александар Дамњановић (*Anastasima*), Иван Елезовић (*Један и јо* за клавир и клавир-играчку), Миша Савић (*О светлости, о нежности, о мраку: фангано за Душана*, за клавир и виртуелну траку), Зоран Христић (*Инџима*) и Теодора Степанчић (*Предеци, клавијатуре: унутрашњоси*, за клавир и траку).

Јасмина Јанковић је изградила каријеру посвећеним, дугогодишњим проналажењем, извођењем и снимањем клавирских и вокалних дела домаћих аутора XIX и раног XX века. До сада је објавила девет компакт-дискова, и то за издаваче „Музика класика“, Коло српских сестара, Удружење композитора Србије и „Metropolis“. Јасмина Јанковић је пијанистичкој уметности пришла и теоријско-историјски; она је стекла докторат на београдском Филолошком факултету, дисертацијом *Руска пијанистичка школа: историја и традиција*.

Овога пута њена тема били су композитори јеврејског порекла, непосредно или посредно везани за музички живот Кнежевине Србије у XIX веку. Њен диск носи назив *Српско-хебрејско музичко писмо*. Главна личност пројекта је Јосиф Шлезингер (1794–1870), први капелник и педагог „Књажевско-сербске банде“, оркестра кнеза Милоша Обреновића. Из његове заоставштине пијанисткиња је одабрала неколико клавирских минијатура (маршеве „Тихи“, „Брзи“ и „Ура“ и полку „Јулијана“), нумере из мелодраме Милош Обилић и песме из трагедије Смрт српскога књаза Михаила. Од осталих аутора, у овом издању заступљени

су Етел Зилхарт (Ethel Uhlhorn Zillhardt: „Српска химна славе“, 1917) и Игнац Фукс, тј. Ватрослав Лисински („Мазурка у а-молу“, „Цар Душан“ и фантазија „Почасница Јованки Стојковић“ на теме Лисинског, из пера Д. Деспиха). Осим Јасмине Јанковић, на овим студијским снимцима начињеним између 2008. и 2014. учествују и сопран Адела Пантелић, мецосопран Марчела Франческо (Marcella Francesco) и бас Горан Крнета.

Немања Станковић, наш познати виолончелиста беспрекорне уметничке биографије, током последњих деценија је изградио упадљиву интерпретаторску физиономију која се, колико на стандардни репертоар, све више и изразитије ослања на дела савремених домаћих композитора. Његов компакт-диск *Трајови* (издавач „Metropolis“) носи поднаслов *Нова српска музика за виолончело* и садржи осам остварења која је Станковић поручио од наших композитора различитих генерација и стилских усмерења. У интерпретацијама појединих дела сарађивао је с пијанистичкињом Мајом Михаић, виолинистичкињом Тијаном Милошевић и виолончелистичкињом Сандром Белић. Нове композиције написали су: Драгана Јовановић (*Memory 1*, за виолончело соло), Игор Андрић (*Parhelion*, за виолончело соло), Ања Ђорђевић (*Scarpate*, етида за виолончело соло), Милица Илић (*Сасвим обична свиџа*, за виолончело и клавир), Наташа Богојевић (*Пјеније*, за виолину и виолончело), Ирена Поповић (*Поезија једној млечнољубичастој јуџири*, за виолину и виолончело) и Ивана Стефановић (*Мала ојкровења*, за два виолончела).

Новосадске композицијорке No. 1: (Ре)конекција, први је компакт-диск у серији издања Савеза феминистичких организација „(Ре)конекција“ у Новом Саду. Приредила га је наша угледна пијанистичкиња, проф. Бранка Парлић, која се годинама бави савременом светском и домаћом музиком. Издање отвара понајбоља композиција у овој селекцији, *Индијо кодови* за клавир Александре Вребалов (свира Михајло Зурковић), а следе *Мии о њишци* за баритон, наратора, бисерницу и електронику Александре Степановић (И. Николић, М. Новаковић, М. Дулић), *Свиџа* за клавир Доротее Вејновић (свира Јелена Васин-Кекић), *Јаџа њишца*, за кларинет и клавир Јасмине Митрушић (Васа Вучковић и Наташа Пенезић), *Thousand Miles* за камерни састав (ансамбл „NewArtForum“) и *Ноктиурно* за гудачки оркестар Иване Вејновић (оркестар „Camerata academica“).

Година 2020. била је веома тешка за уметничку музику у Србији. Сценско и концертно извођаштво је, силом прилика, потпуно замрло, а нешто од продукције се, без значајнијих ефеката, преселило на интернет-комуникацију. Тако су можда постали видљивији издавачки подухвати који су, захваљујући самој технологији и пракси медија, припремани у раздобљу пре епидемије. Зато их је, уосталом, и било током 2020. године.

ДИСКОГРАФИЈА СРПСКЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ У 2020. ГОДИНИ

И као што је тешко бити дубок на плитком месту, а лако трошити скупи таленат на јефтине садржаје, тако је и предвидљива судбина српске уметничке музике на трајним носачима звука у другој години „велике епидемије“.

А нешто ипак треба да запева из тишине...

Зорица Премаиће



IN MEMORIAM



ИСИДОРА ЖЕБЕЉАН

(БЕОГРАД, 27. СЕПТЕМБАР 1967 – БЕОГРАД, 29. СЕПТЕМБАР 2020)*

Двадесет деветог септембра 2020. године преминула је Исидора Жебељан, композитор, редовни члан Српске академије наука и уметности, редовни професор Факултета музичке уметности у Београду.

Исидора Жебељан је рођена 27. септембра 1967. године у Београду, где је завршила Школу за основно музичко образовање „Даворин Јенко“ (1980) и Средњу музичку школу „Јосип Славенски“ (1984). Редовне студије је уписала на Факултету музичке уметности у Београду, у Одсеку за композицију и оркестрацију, у класи професора Властимира Трајковића. Дипломирала је 1992. и одмах започела последипломске студије композиције; магистрирала је 2002. на истом факултету, у истој класи. Педагошку каријеру започела је одмах по дипломирању – године 1993. изабрана је за асистента-приправника на Катедри за композицију и оркестрацију. У звање доцента изабрана је 2002. и тада је основала сопствену класу композиције и оркестрације. Године 2008. унапређена је у звање ванредног професора, а 2012. је постала редовни професор.

За дописног члана Српске академије наука и уметности, у Одељењу ликовне и музичке уметности, изабрана је 2. новембра 2006. Редовни члан Академије постала је 1. новембра 2012. године. Једна је најмлађих чланова САНУ у историји те институције.

Изузетно плодан композитор, великог талента, интензивног стваралачког набоја, Исидора Жебељан је оставила огроман, жанровски разноврстан опус и мноштво премијерних и репризних извођења у земљи и свету, као неотклоњиво сведочанство квалитета своје музике.¹ Још од самих почетака, интерпретатори њених композиција били су врхунски музичари међународног

* Приликом израде и приређивања овог текста, ауторка некролога и главни и одговорни уредник часописа *Музикологија* наишли су на предусретљиве колегинице и колеге. Библиографску грађу о Исидори Жебељан која се чува у Библиографском одељењу Библиотеке САНУ, ауторки је љубазно припремила госпођа Марина Нинић из Библиотеке САНУ. У архивску грађу која се налази на Факултету музичке уметности, ауторки је увид омогућила госпођа Александра Угарковић, правни референт Опште службе ФМУ. На молбу уредника, проверу и допуну библиографских података за поједине чланке из „Вечерњих новости“ и „Политике“ спремно су обезбедили госпођа Елена Стојановић, шеф новинске и фотографске документације у компанији „Борба“, уредница часописа „Борба“, и господин Горан Кнежевић, уредник у Служби новинске документације у „Политици“. Свима њима ауторка и уредник изражавају најсрдачнију захвалност.

1 „...у њеном се поседу већ тада (2008) налазио импресиван 'багаж' композиторских дела, извођења и признања, како у Србији тако и у иностранству – њену су музику већ тада, широм света, изводили реномирани солисти и ансамбли, и то почев од солистичке, камерне и оркестарске музике па све до сценских поставки дела оперског жанра...“; из извештаја Комисије за избор Исидоре Жебељан у звање редовног професора на Факултету музичке уметности у Београду, 2012. године (Архив ФМУ).

реномеа. Њен углед и популарност су импозантни у светским размерама, а њен опус је још на самим почецима показивао оне тенденције које су биле и остале Исидорино „вјерују“, током непрекинутог, животног, стваралачког заноса. На студијама је била један од оснивача и чланица групе младих композитора Седам величанствених, која је на иновативан и неконвенционалан начин презентовала своју музику.² Већ тада је скренула пажњу јавности својим особеним композиторским стилем. Њен музички говор је утемељен на принципу убрзаног и наглог контрастирања музичких „састојака“; снажан динамизам музичког тока обезбеђен је богатом метроритмичком компонентном, готово разузданом и претежно мешовитом ритмиком кратких „дахова“, који као да „саплаићу“ проток музике; тако испрекидан, лапидаран ритмички ток, понекад с наглим, неочекиваним застанцима, комбинован је са слично конципираном, речитативно скројеном мелодиком која, у вокалним деоницама, као да пркоси природним флексијама говора; или пак, насупрот претходном, одједном и изненада, музички ток „преплави“ изразито певна мелодика широких лукова и благих замаха. Пластику својих мелодија, било да је реч о вокалном или о инструменталном стилу, Исидора Жебељан је брижно неговала, неретко и у духу популарних музичких жанрова. Мелодијско-ритмичка окосница њене музике снажно је надахнута фолклором наших географских простора, било да је реч о северњачко-војвођанској или рудиментарној, сировијој југоисточној ноти. Готово неминовна, насушна инспирација фолклором имала је двоструко дејство на Исидорин музички израз: аутентични народни мелос и ритмика данашњег доба, дискретно стилизовани и преточени у оригиналан, препознатљив образац, с једне стране, и архаизовани фолклор који се помаља „из дубине“, озбиљан, помало мрачан, као код Стравинског (Игорь Ф. Стравинский) или Љубице Марић, с друге. Своје музичко ткање Исидора Жебељан је заогрнула плаштом маштовите, „вријуће“, стално променљиве оркестрације – ти и такви аранжмани употпуњавали су динамизам музичког тока.

Није лако издвојити најзначајнија дела Исидоре Жебељан, будући да су готово сва остварила успехе на међународној и домаћој сцени. Реч је о невероватно великом броју композиција, премијерних и репризних извођења, наруџбина иностраних фондација, фестивала, ансамбала, солиста, што говори о евидентном садејству квантитативног и квалитативног статуса Исидорине музике.

Већ њена студентска остварења побуђују пажњу музичке јавности и изводе се у Југославији и иностранству. У периоду до 2006. године, композиција *Селишије* (1988) за тринаест гудача, њено је најизвођеније дело – доживело је преко тридесет извођења.³ Та музика је коришћена и за званични видео-

2 Заправо: *Величанствених седам*, како су они више волели да их зову.

3 Премијерно су је извели Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран“ и диригент Александар Павловић, на Трибини музичког стваралаштва Југославије у Опатији, новембра 1988. И друга Исидорина дела, још док је била студенткиња, извођена су на опатијској Трибини: Соната за виолину клавир (1987), *Слава* за 42 женска вокала (1988) и *Per it up*, за сопран, клавир,

спот поводом поновног отварања Народног музеја у Београду, јуна 2018. Чувени балетски уметник Сергеј Полуњин (Сергей В. Полунин) осмислио је кореографију и сам извео свој плес, а спот је емитован и путем телевизијских и интернет медија. Из периода до 2006. потичу и *Руковешти* за женски глас и симфонијски оркестар (2001); оне доживљавају на десетине извођења широм Европе, у оригиналној верзији, али и преаранжиране за два и мање камерне ансамбле. Слично је и с композицијама *На Дунаву Шајка* (сопран и камерни ансамбл, 1991), *Per it ur* (исти састав, 1989) и *Сарабанда* (сопран, флаута и клавир, 2001). Светска премијера композиције *Коњи Свештој Марка*: илуминација за оркестар, одиграла се на Венецијанском бијеналу 2004. у Teatro piccolo Arsenale, у извођењу оркестра Sinfonica del Friuli Venezia Giulia и немачког диригента Кристофа Попена (Christoph Poppen). Та композиција је доживела је близу десет реприза, последњи пут у оквиру циклуса концерата Симфонијског оркестра Би-Би-Сија (BBC Symphony Orchestra), са диригентом Мајклом Силом (Michael Seal), у Лондону, 15. јануара 2020.⁴ То је било први пут да тај оркестар, један од најугледнијих у свету, изводи композицију једног српског ствараоца. У овом периоду настају и *Скомрашка ијра*, коју су премијерно извели чланови оркестра Academy of St. Martin in the Fields, под диригентским вођством Исидоре Жебељан, у Лондону 2005. године, и *Дух из ишкве* са светском премијером такође у Лондону (2006), у извођењу ансамбла London Brass.

Посебно место у опусу Исидоре Жебељан припада опери у једном чину *Зора Д*. Наша композиторка је тим делом привукла пажњу међународне јавности и оно је отворило нову перспективу у њеном стваралаштву. То је, после Другог светског рата, прва српска опера која је светску премијеру имала у иностранству (Амстердам, 15. јуна 2003).⁵ Настала је као наруџбина Фондације „Генезис“ (Genesis Foundation) из Лондона, а приказана у продукцији Холандског оперског студија (Opera Studio Nederland) и Бечке камерне опере (Wiener Kammeroper), у режији сер Дејвида Паунтнија (David Pountney) и Николе Раб (Nicola Raab), са солистима из Холандије и Естоније, уз учешће Новог ансамбла (Nieuw Ensemble) из Амстердама, са диригентом Винфридом Мачевским (Winfried Maczewski). Репризирана је близу двадесет пута у Холандији, Аустрији и Србији, а изведена је и на отварању јубиларне, педесете сезоне Бечке камерне опере, 25. октобра 2003. године, и потом

ударалке, две виолине, виолу, виолончело и контрабас (1989); уп. Erika Krpan (ur.), *Međunarodna glazbena Tribina: 40 godina, Opatija – Pula*, Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d. o. o., Zagreb 2003, str. 281.

4 Овде наводимо податке о извођењима те композиције: оркестар Sinfonica del Friuli Venezia Giulia, са диригентом Кристофом Попеном (Christoph Poppen), Немачка (2004); потом на два концерта у истом дану (1. X 2009) – Симфонијски оркестар из Гетеборга, диригент Пјер-Андре Валад (Pierre-André Valade, Француска); исти извођачи и 11. и 13. маја 2011. у Гетеборгу, снимно Шведски радио; београдска премијера: 7. X 2006, Задужбина Илије Милосављевића Коларца, у оквиру 38. БЕМУС-а – Београдска филхармонија, диригент Доријан Вилсон (Dorian Wilson).

5 Год. 1935. *Кошијана*, опера Петра Коњовића, постављена је у Прагу.

постала део сталног репертоара те куће.⁶

Од 2007. Исидора Жебељан пише још три опере једночинке: *Марайионци* (*Eine Marathon Familie*), по наруџбини Фондације „Денезис“ из Лондона и Фестивала у Брегенцу (Bregenzer Festspiele, Аустрија), на којем је у међународној продукцији премијерно изведена октобра 2008;⁷ затим *Симон изабраник* (*Simon der Erwalte*) из 2009, по наруџбини Рурског музичког позоришта (Muziektheater im Revier) из Гелзенкирхена (Немачка)⁸; најзад, *Две љаве и девојка*, чији је наручилац италијанска Accademia Musicale Chigiana из Сијене. Премијерно је изведена у Teatro dei Rozzi (Сијена, 12. јула 2012), у режији Рана Артура Брауна (Ran Arthur Braun), а у главним улогама наступили су Анета Илић, Пјотр Прохера (Piotr Prochera, Пољска), Ајван Ладлоу (Ivan Ludlow, Велика Британија) и Ајле Асоњи (Aile Asszonyi, Естонија). У извођењу су учествовали и драмски уметник Никола Ђуричко, „Жебељан оркестар“ и диригент Премиа Петровић.⁹ Компонована на либрето Борислава Чичовачког, музика праги духовиту и гротескну причу о љубавном троуглу, а певање и изврсна дикција главних протагониста (странаца!) на чистом српском језику, посебно доприносе шарму представе! Новија поставка ове опере извођена је на Палићу, у Будви, Херцег Новом и на Брионима, 2016. године.

Пета, целовечерња опера у три чина, *Наход Симон* за солисте, хор, дечји хор, инструментални квинтет и симфонијски оркестар, поруџбина је Рурског музичког позоришта из Гелзенкирхена, где је 29. маја 2015. одржана светска премијера, да би током маја и јуна те године биле изведене још четири представе.¹⁰ На премијери је одушевљена публика петнаестоминутним овацијама поздрављала ауторку и протагонисте.¹¹

6 На представи од 25. октобра 2003. Оркестром Бечке камерне опере дириговао је Данијел Хојем-Кавача (Daniel Hojem-Cavazza).

7 Опера је компонована према драми и филму *Марайионци њрче њочасни круи* Душана Ковачевића (режија Слободан Шијан); аутори либрета су Исидора Жебељан, Милица Жебељан и Борислав Чичовачки. Било је осам извођења тога дела – у Брегенцу, Бечу, Београду. Снимљена је за Аустријску телевизију (ORF), а партитуру је издала италијанска издавачка кућа „Ricordi“.

8 Либрето је написао Борислав Чичовачки, по мотивима романа *Изабраник* Томаса Мана (Thomas Mann) и српске народне песме *Наход Симеон*. И ово је била међународна продукција, с премијером од 24. јуна 2009. у Есену (Немачка). Представа је имала седам реприза и снимљена је за Немачку радио-телевизију (WDR). И ову партитуру је издао „Ricordi“.

9 О тој представи видети текст Борислава Чичовачког, „Музичка екстаза у Сијени. Премијера опере *Две љаве и девојка* Исидоре Жебељан. Дневник“, *Полијшика*, 21. VII 2012, год. СХ, бр. 35453; „Култура – уметност – наука“, год. LVI, бр. 15, стр. 1–2.

10 Ова опера је делимично инспирисана једночинком *Симон изабраник*, на либрето Борислава Чичовачког, а у целости је на српском језику. У премијерном извођењу учествовали су солисти и хор Рурског музичког позоришта, Дечји хор Хорске академије из Дортмунда и Нова филхармонија Вестфалије (Neue Philharmonie Westfalen), под управом финског диригента Валтерија Раухаламија (Valtteri Rauhalaami); редитељ је био Михил Дијкема (Michiel Dijkema, Холандија).

11 Видети приказ представе од музиколога мр Душана Михалека, „Премијера фантастичне опере *Наход Симон* Isidore Žebeljan“, на сајту Удружења композитора Србије: <https://composers.rs/?p=5048>.

Из овог периода издвајају се дела која су стекла велику међународну репутацију и имала много извођења: *Поломка квартијет* (2009) са светском премијером у позоришту „Гулбенкијан“ у Кентерберију (Gulbenkian Theatre, University of Kent, Canterbury, Велика Британија), у извођењу гудачког квартета „Бродски“ (Brodsky Quartet), и *Песма њујиника у ноћи* са светском премијером у Лондону, у тумачењу прослављеног оркестра Academy of Saint Martin in the Fields (2003).¹²

У периоду 2013–2019. нове Исидорине композиције су претежно наруџбине светски познатих интерпретатора и иностраних институција: *Каг је Бој сиварао Дубровник*, соло песма за мецосопран и гудачки квартет (2013), наручилац је био City of London Festival, а премијерно извођење је било на отварању фестивала, с мецосопраном Лоре Ликсенберг (Loré Lixenberg) и Квартетом „Бродски“, концерт је уживо преносио телевизијски канал Би-Би-Си 3; *Зујше сџруне* (2013) метаморфоза за симфонијски оркестар, на теме Моцартове (W. A. Mozart) опере *Чаробна фрула*, наруџбина Фестивала у Брегенцу, на чијем отварању су је премијерно извели Бечки симфоничари и диригент Пол Данијел (Paul Daniel), концерт је уживо преносила Аустријска радио-телевизија (ORF); *Клин-чорба* за инструментални октет, наруџбина је Фондације Берлинске филхармоније, а премијерно ју је извео Октет Берлинске филхармоније у својој Камерној сали, октобра 2015.

У последњих пет година Исидора Жебељан наступа на бројним концертима и манифестацијама, углавном у иностранству. Током 2016. на чак тридесет три концерта у Холандији, Аустрији, Италији, Француској, Норвешкој, Аустралији, Ирану, Хрватској, Црној Гори и Србији изведено је двадесет пет њених композиција, с укупним бројем од шездесет извођења. Тада је и премијерно изведена композиција *Нове Лагине њесме без речи*, верзија за за обоу / енглески рог / обоу д'аморе и гудачки оркестар.¹³ Слично је било и у 2017. години: многе се извођења широм света (европске земље, регион, Канада, САД). Нова дела из те године су *Три чудне љубави*, концерт за виолину и камерни оркестар, наруџбина холандске Фондације „Едуард ван Бајнум“, а за Међународни фестивал камерне музике („Stift Festival“)¹⁴, те *Псалм 78 (Salmo 78)*, за мешовити хор, компонован за Холандски камерни хор (Nederlands kamerkoor), који га је под управом Петера Дијкстре (Peter Dijkstra) премијерно извео

12 Премијерно извођење се одиграло у Националној галерији (National Gallery), на отварању изложбе *The Passion video-art* Била Вајоле (Bill Viola, САД), једног од водећих видео-арт уметника данашњице.

13 Светска премијера оригиналне верзије за сопран и гудачки оркестар одржана у Београду 1. априла 2006; извођачи су били: Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран“, сопран Ајле Асоњи (Естонија) и диригент Исидора Жебељан. Нову верзију извели су *Венецијански солисти* (I Solisti Veneti) и диригент Клаудио Шимоне (Claudio Scimone), марта 2016. у Падови.

14 Концерт *Три чудне љубави* премијерно је изведен 24. августа 2017. у Великој цркви у холандском граду Енсхедеу (Grote kerk, Enschede); интерпретатори су били британско-холандски виолиниста Данијел Роуланд (Daniel Rowland) и фестивалски оркестар, под управом Давида Коена (David Cohen).

у Музичком центру „Фреденбург“ у Утрехту (Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht), 2. септембра 2017.¹⁵

У фебруару исте године, у шпанском граду Сантјаго де Компостела, одиграла се премијера концерта за кларинет и оркестар *Фрула и фламинјоси*, у извођењу шпанског кларинетисте Жоана Енрика Љуне (Joan Enric Lluna), Краљевске филхармоније из Галиције (Real Filharmonía de Galicia) и британског диригента Пола Данијела (Paul Daniel). Бројна премијерна и репрозна извођења настављају се и у 2018. години. На 31 концерту у 11 европских земаља (Холандија, Белгија, Аустрија, Шведска, Данска, Француска, Швајцарска, Шпанија, Пољска, Хрватска и Србија) било је укупно 79 извођења 26 Исидориних композиција.

Године 2018. настала је и премијеру доживела композиција *Инијимно њисмо из Јудејске њисњине*, као наруџбина Међународног фестивала камерне музике из Холандије („Stift Festival“). Извођачи су били Исидорини већ стари сарадници и велики поштоваоци њене музике, чланови изврсног Квартета „Бродски“.

Једну од последњих композиција, *Гајдашки вишњраж* за кларинет, виолину и клавир, наруџбину Немачког савета за музику (Deutscher Musikrat), премијерно је извео Ансамбл „Билоба“ (Ensemble Biloba), у немачком граду Залцгитеру, 27. октобра 2019. У тој години догодила су се многобројна извођења Исидориних дела на концертима у осам земаља, као и ауторски концерт камерне музике (24. јула) у оквиру Међународног фестивала камерне музике „Годела“ у Валенсији (Godella International Chamber Music Festival, Valencia).¹⁶ На програму тог фестивала музика Исидоре Жебељан је заузимала централно место; на њеном ауторском концерту изведено је десет њених композиција, а извођачи су, између осталих, били Квартет „Бродски“, чланови Берлинске филхармоније и Оркестра Опере из Валенсије.¹⁷ Том приликом Исидора Жебељан је одржала предавање о својој музици, једно од бројних које је у последњим годинама каријере имала у иностранству.

Била је међу најистакнутијим српским композиторима музике за позориште и филм, компонујући музику за близу четрдесет позоришних представа у свим значајнијим театрима у Србији, Норвешкој, Хрватској и Црној Гори.¹⁸

15 И *Псалм 78* је настао као наруџбина Фондације „Едуард ван Бајнум“.

16 Импресиван је биланс 2019. године: 33 извођења 24 композиције Исидоре Жебељан у Великој Британији, Шпанији, Немачкој, Италији, Алжиру и земаљама региона.

17 Тада су изведене следеће композиције: *Чудо у Шарјану*, *Три козја увејња*, *Dark velvet*, *Песме њујника у ноћи*, *Поломка квартјетј*, *Клин чорба*, *Бура*, *Сарабанда*, *Сузе су О. К. и Лега*.

18 Компакт-диск с одабраном позоришном музиком И. Жебељан објавила је 2013. београдска дискографска кућа „Mascom Records“: *Isidora Žebeljan: iluminacije. Muzika za pozorište* (MCR CD 217). Попис представа Београдског драмског позоришта, Атељеа 212 и Југословенског драмског позоришта, с музиком Исидоре Жебељан, видети у следећим публикацијама: Feliks Pašić (priр.), *Beogradsko dramsko pozorište: BDP, 60: 1947–2007*, Beogradsko dramsko pozorište, Beograd 2007, str. 296, 297, 299, 300, 302, 305; *Premladi za pedesete: 50 godina Pozorišta Atelje 212*, po ideji Ljubomira-Mucija Draškića priredili: Svetozar Cvetković, Gordana Gončić, Jasna Novakov i Jelena Mijović, Pozorište Atelje 212, Beograd 2006, str. 606, 614, 616, 619, 648, 655; *Atelje 212 od 2006*.

Добитница је бројних признања у тој области. Три пута јој је додељена „Стеријина награда“, а четири пута награда „Yustat“ Бијенала позоришног дизајна за најбољу позоришну музику.

Радила је на неколико филмских партитура, а 2011. је добила награду за најбољу оригиналну музику на Филмском фестивалу у Сопоту, за музику у филму Милоша Радивојевића, *Како су ме украли Немци*. Награда српске секције Међународног удружења филмских критичара (FIPRESCI), додељена јој је 2012. године. Добитница је и других, бројних, значајних награда. Још на студијама примила је награде из фондова „Василије Мокрањац“ и „Јосип Славенски“. За најбоље премијерно изведено дело у 2003. години, за оперу *Зора Д.*, Удружење композитора Србије доделило јој је награду „Стеван Мокрањац“. А Парламент медитеранских земаља доделио јој је две награде за врхунска достигнућа у уметности. Берлински часопис *Der Freitag* уврстио је Исидору Жебељан међу десет најперспективнијих јавних личности у свету у 2009. години. За члана Светске академије уметности и науке (WAAC, САД) изабрана је 2012. године. Исидорине партитуре ексклузивно издаје италијанска кућа „Рикорди“ (Ricordi), њена музика отиснута је на преко тридесет издања носача звука у Србији и европским земаљама.¹⁹

Као прави ренесансни уметник, радо је и често изводила своју музику и музику савремених, претежно српских композитора, као пијаниста и диригент, наступајући са „Жебељан оркестром“, али и другим реномираним иностраним ансамблима. Музика је била животна „течност“ њеног бића. На питање „откуд бављење музиком?“, одговарала је да није она пронашла музику, како би се очекивало, већ обрнуто, музика је пронашла њу. Активна у друштвеним збивањима и као посленик на сталном „задатку“ у борби за добро српске музике и уметности и културе уопште, посебно се посвећивала раду у оквиру Српске академије наука и уметности кроз различите делатности поводом обележавања јубилеја, 170. годишњице те установе, организовањем музичких вечери у Галерији САНУ с популарним личностима позоришне и књижевне уметности и др. Од великог значаја је њен ангажман као једног од оснивача и у последњих неколико година председнице Одбора за заштиту српске музичке баштине САНУ, с којим је бринула о заоставштинама српских композитора,

do 2016. godine, прir. Branimir Brstina, Maša Mihailović, Gordana Gončić, Jelena Mijović i Marija Jevtić, *Pozorište Atelje 212 – JP „Službeni glasnik“*, Beograd 2016, str. 31, 37, 71; Gorčin Stojanović (ur.), *Jugoslovensko dramsko pozorište – 60 godina: lica/slike/sećanja*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd 2008, str. 265–267; Marina Milivojević-Madžarević i Gorčin Stojanović (prir.), *Jugoslovensko dramsko pozorište u XXI veku: 2001–2011*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd 2011, str. 31. Податке о свеукупном раду И. Жебељан на позоришној и филмској музици видети на сајту www.isidorazebeljan.info. Главни и одговорни уредник часописа *Музикологија* срдечно захваљује госпођи Јелени Ковачевић, информационом стручњаку Југословенског драмског позоришта, за податке из наведених издања ЈДП-а.

¹⁹ Њену музику објавили су: „СРО“ (Classic Produktion Osnabrück), „Deutsche Grammophon“, „Oboe Classics“ (UK), „Mascom Records“ (Србија), „Oboe Classics“ (UK), B92, Удружење композитора Србије и др.

дигитализацији фонда партитура, о активирању савремене базе података, о музичком издаваштву, осмишљавала и реализовала концерте поводом јубилеја композитора, предано се трудећи око медијске промоције српске музике, у чију вредност и значај је дубоко и истрајно веровала.

Готово безбројне рецензије, критике, прикази и интервјуи у најугледнијим светским часописима и публикацијама сведоче о амплитуди Исидорине уметности, о популарности и импресивним резултатима које је наизглед лако постизала, а иза којих је стајало много самопрегаштва и одрицања. Нама, колегама и пријатељима који смо је волели, све око ње је деловало савршено природно и лако, виртуозно; производила је тај утисак и чинило нам се да и ми то можемо. С лакоћом се бавила и педагогијом. Однеговала је у својој увек бројној класи композиторе који жању успехе на светским музичким позорницама, освајају престижне награде, а о својој професорки сведоче као о извршном педагогу, али и водичу кроз живот у целини. Присно и пријатељски је подржавала специфичне индивидуалности сваког студента, благо, али одлучно их усмеравајући на путу стицања самосталности и трагања за оригиналношћу.

На крају – опет њена музика: комуникативна на свим нивоима, позитивно провокативна, она изазива екстатично одушевљење и интерпретатора и публике, осећање које, природно, и сама ауторка гаји – радовање током стварања, радовање у тренуцима интерпретације, радовање као последица музичког доживљаја.²⁰ У опроштајном говору на сахрани Исидоре Жебељан на Новом гробљу у Београду, академик Милан Лојаница, секретар Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, приметио је да је Исидора све чинила са емоцијом и у карактеристичном темпу са еруптивном жустрином, као да некуд жури.²¹ Можда је Исидора знала да јој је време омеђено. Но, успела је да надмудри то време!

Нека ми на самом крају овог текста буде дозвољена опаска инспирисана једним холивудским филмом, у којем два главна јунака на врху Кеопсове пирамиде разговарају о смислу живота, о веровању старих Египћана да богови душама преминулих при преласку на небо постављају само два питања, и да је потврдан одговор „пропусница“ за неки египатски рај: „Да ли си нашао радост у свом животу? Да ли је твој живот донео радост другима?“

Исидорини одговори сигурно би били: „ДА!“ и „ДА!“

Милана Сивојагиновић-Милић

20 „То и јесте оно што је мене у музици одувек усхићавало. У музици се одувек радујем стварима које су необичне, пуне изненађења које може неки пут да буде духовито, смешно, али не иронично, већ да изазива радост попут оне дечје“; видети: Марина Мирковић, „Исидора Жебељан: радост је кад се свира – љубав. Композитор Исидора Жебељан уочи вечерашњег наступа са светски славнима Бродски квинтетом“, *Вечерње новости*, Београд, 21. IX 2011, год. LVIII, стр. 15.

21 Уп. Милан Лојаница, „Емотивна и жустра, увек је бирала пут против струје. Опроштај од Исидоре Жебељан (1967–2020)“, *Полијшика*, Београд, 6. X 2020, год. CXVII, бр. 38389, стр. 13.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Brstina, Branimir et al. (2016) *Atelje 212 od 2006. do 2016. godine*, Beograd: Pozorište Atelje 212 – JP „Službeni glasnik“.
- Cvetković, Svetozar et al. (prir.) (2006) *Premjadi za pedesete: 50 godina Pozorišta Atelje 212, po ideji Ljubomira-Mucija Draškića*, Beograd: Pozorište Atelje 212.
- Čičovački, Borislav (2012) „Музичка екстаза у Сијени. Премијера опере Две главе и девојка Исидоре Жебељан. Дневник“, *Politika* br. 35453, god. СХХ, 21. 7. 2012; „Култура – уметност – наука“ 15, god LVI: 1–2. / Чичовачки, Борислав (2012) „Музичка екстаза у Сијени. Премијера опере Две главе и девојка Исидоре Жебељан. Дневник“, *Полићика* бр. 35453, год. СХХ, 21. 7. 2012; „Култура – Уметност – Наука“ 15, год. LVI: 1–2.
- Izveštaj Komisije za izbor Isidore Žebeljan u zvanje redovnog profesora na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu* (2012) Архив ФМУ у Београду. / *Извештај Комисије за избор Исидоре Жебељан у звање редовног професора на Факултету музичке уметности у Београду* (2012) Архив ФМУ у Београду.
- Krpan, Erika (ur.) (2003) *Međunarodna glazbena tribina: 40 godina, Opatija – Pula*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d. o. o.
- Lojanica, Milan (2020) „Емотивна и жустра, увек је бирала пут против струје. Општај од Исидоре Жебељан (1967–2020)“, *Politika* br. 38389, god. СХVII, 6. 10. 2020: 13. / Лојаница, Милан (2020) „Емотивна и жустра, увек је бирала пут против струје. Општај од Исидоре Жебељан (1967–2020)“, *Полићика* бр. 38389, год. СХVII, 6. 10. 2020: 13.
- Mihalek, Dušan (2015) „ПРЕМИЈЕРА ФАНТАСТИЧНЕ ОПЕРЕ НАХОД СИМОН Исидоре Жебељан“, <https://composers.rs/?p=5048>.
- Milivojević-Mađarev, Marina i Stojanović, Gorčin (2011) *Jugoslovensko dramsko pozorište u XXI veku: 2001–2011*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Mirković, Marina (2011) „Исидора Жебељан: радост је кад се свира – љубав. Композитор Исидора Жебељан уочи вечерашњег наступа са светски славнима Бродски квинтетом“, *Večernje novosti*, god. LVIII, 21. 9. 2011: 15. / Мирковић, Марина (2011) „Исидора Жебељан: радост је кад се свира – љубав. Композитор Исидора Жебељан уочи вечерашњег наступа са светски славнима Бродски квинтетом“, *Вечерње новостии*, LVIII, 21. 9. 2011: 15.
- Pašić, Feliks (prir.) (2007) *Beogradsko dramsko pozorište: BDP, 60: 1947–2007*. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište.
- Stojčinović, Gorčin (ur.) (2008) *Jugoslovensko dramsko pozorište – 60 godina: lica/slike/sećanja*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Žebeljan, Isidora (2013) *Isidora Žebeljan: iluminacije. Muzika za pozorište* [MCR CD 2017], Beograd: Mascom Records.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког
института САНУ = Musicology : journal of the Institute
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 (On-
line) = ISSN 2406-0976
ISSN 1450-9814 = Музикологија
COBISS.SR-ID 173918727
