

UDK 78(05)

ISSN 1450-9814

MUSICOLOGY

*Journal of the Institute of Musicology of the
Serbian Academy of Sciences and Arts*

3

Editor-in-Chief

Melita Milin

Editorial Board

Aleksandar Vasić, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović,
Biljana Milanović, Vesna Peno, Katarina Tomašević

Belgrade, 2003.

МУЗИКОЛОГИЈА

*Часопис Музиколошког института
Српске академије наука и уметности*

3

Главни и одговорни уредник

Мелита Милин

Чланови редакције

Александар Васић, Јелена Јовановић,
Данка Лајић-Михајловић, Биљана Милановић,
Весна Пено, Катарина Томашевић

Београд, 2003.

ИЗДАВАЧКИ САВЕТ

Дејан Медаковић, Дејан Деспић, Енрико Јосиф, Алберт ван дер Схоут (Амстердам), Јармила Габријелова (Праг)

EDITORIAL COUNCIL

Dejan Medaković, Dejan Despić, Enriko Josif, Albert van der Schoot (Amsterdam), Jarmila Gabrielova (Prague)

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ / ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD

Кнез Михаилова 35, 11000 Београд, Србија и Црна Гора
Knez Mihailova 35, 11000 Belgrade, Serbia and Montenegro

e-mail: music.inst@bib.sanu.ac.yu

Лектор: Мирослав Николић

Преводац: Greta Goetz

Компјутерски слоџ текста и технички уредник: Горан Јањић

Компјутерски слоџ нотног текста: Слободан Варсаковић

Ликовно решење корица: Зоран Мујбеговић (део Маршрутне карте Балканског полуострва, 1897.)

Штампа: Идеапринт

Објављивање овог броја су финансијски помогли Министарство за науку и технологију Србије, Савезни секретаријат за развој и науку и фирма „Вела“ из Београда.

Садржај / Contents

Реч редакције.....	9
Editorial	10

Тема броја: Музичке миграције ***The Main Theme: Musical Migrations***

<i>Данка Лајић-Михајловић, Историјат трогласних гајди у светлу миграција</i>	13
<i>Danka Lajić-Mihajlović, The History of Three-Part Bagpipes in the Light of Migrations, Summary</i>	23
<i>Јелена Јовановић, О мелодијском типу песме Чубро Маро и његовој географској распрострањености.....</i>	27
<i>Jelena Jovanović, About the Melodic Type of the Song Čubro Maro and about its Geographical Diffusion, Summary.....</i>	40
<i>Ekaterini Romanou, Italian Musicians in Greece During the Nineteenth Century.....</i>	43
<i>Екатерини Роману, Италијански музичари у Грчкој у 19. веку, резиме</i>	52
<i>Christina Vergadou-Mavroudaki, Greek Composers of the Ionian Islands in Italian Musical Life during the 19th Century.....</i>	57
<i>Кристијина Верџаду-Маврудаки, Грчки композитори на Јонским острвима у италијанском музичком животу током 19. века, резиме.....</i>	62
<i>Melita Milin, The Russian Musical Emigration in Yugoslavia after 1917</i>	65
<i>Мелита Милин, Руска музичка емиграција у Југославији после 1917. године, резиме.....</i>	79
<i>Надежда Мосусова, Дело Браиловских и српска међуратна сцена у огледалу критике</i>	81
<i>Nadežda Mosusova, The Work of the Brailowsky Couple in the Mirror of Serbian Critique, Summary</i>	112

<i>Anastasia Siopsi</i> , A Critical Review of the Most Important Sources on Dimitris Mitropoulos (1896–1960)	115
<i>Анастасија Сиојси</i> , Критички преглед најважнијих извора о Димитрису Митропулосу (1896–1960), <i>резиме</i>	124

Varia

<i>Jean-Yves Bosseur</i> , Texture et matériau dans la pensée musicale contemporaine	129
<i>Жан-Ив Босер</i> , Текстура и материјал у савременој музичкој мисли, <i>резиме</i>	138
<i>Ивана Јанковић</i> , Синтезијска уметност Владана Радовановића	141
<i>Ivana Janković</i> , Vladan Radovanović's "Synthesic Art", <i>Summary</i>	185
<i>Maria Kostakeva</i> , "Die Anwesenheit des Abwesenden schmerzlich zu machen..." – Adriana Hölzsky: <i>Tragödia – unsichtbarer Raum</i>	187
<i>Марија Косџакева</i> , "Присуство одсутног учинити болним...." – Адријана Хелски: <i>Трагедија – невидљиви просјор</i> , <i>резиме</i>	196
<i>Marina Frolova-Walker</i> , From Modernism to Socialist Realism in Four Years : Myaskovsky and Asafyev	199
<i>Марина Фролова-Вокер</i> , Од модернизма до социјалистичког реализма за четири године : Мјасковски и Асафјев, <i>резиме</i>	216
<i>Vesna Peno</i> , О напеу у православном црквеном појању – прилог типологији црквених напева	219
<i>Vesna Peno</i> , On the Orthodox Church "Melos" – A Contribution to the Typology of Church Chant, <i>Summary</i>	234

Прикази и рецензије / Reviews

<i>Мелија Милин</i> , 17. конгрес Међународног музиколошког друштва, Левен (Белгија), 1–7. VIII 2002.	237
<i>Melita Milin</i> , 17th Congress of the International Musicological Congress, held in Leuven (Belgium), 1–7. VIII 2002.	

<i>Bert van der Schoot</i> , Retro-garde, Dazzlement and Isolation: Searching for Musical Identities. Conference on musical identities held in August 2002 in Amsterdam	240
<i>Берт ван дер Схоут</i> , Ретрогарда, заслепљеност и изолација: Трагање за музичким идентитетима. Научни скуп о музичким идентитетима одржан у августу 2002. године у Амстердаму	
<i>Марина Воинова</i> , Magistro Georgio Septuaginta. Скуп у част Јурија Холопова, одржан у Москви, 26–30. IX 2002.	244
<i>Marina Voinova</i> , Magistro Georgio Septuaginta. Conference in Honour of Yuri Cholopov, Moscow, 26–30. IX 2002.	
<i>Мелија Милин</i> , "Национална музика у 20. веку", симпозијум у Лајпцигу, 23–27. X 2002.....	247
<i>Melita Milin</i> , "The National Music in the 20th Century", Symposium in Leipzig, held from 23–27. X 2002.	
<i>Надежда Мосусова</i> , Међународна манифестација игре <i>Ο χορός ως άνλη κληρονομία</i> , Конгрес на Крфу, 30.X–3.XI 2002.....	249
<i>Nadežda Mosusova</i> , International Congress on Dance held in Corfu, 30.X–3.XI 2002.	

Јубилеј / Anniversary

<i>Мелија Милин</i> , У част седамдесет петог рођендана др Надежде Мосусове	255
<i>Melita Milin</i> , In Honour of the 75th Anniversary of Dr Nadežda Mosusova	
Библиографија др Надежде Мосусове.....	257
Bibliography of Dr Nadežda Mosusova	

In memoriam

<i>Ана Мајковић</i> , Радмила Петровић (1923–2003).....	269
<i>Ana Matović</i> , Radmila Petrović (1923–2003)	
Аутори / Contributors	273

РЕЧ РЕДАКЦИЈЕ

Обично се каже да музика не познаје границе, да су и музика и музичари увек у покрету, у непрекидним додирима са другим музичким срединама и традицијама. Та миграторна кретања неминовно условљавају специфичне трансформације музичке праксе, чије проучавање и праћење могу бити подстицајни за музикологе. Трагови миграција могу се препознати у музици, начинима извођења и компоновања, а понекад се у њима скривају и необичне историје. Определујући се да **музичке миграције** буду тема трећег броја *Музиколоџије*, били смо свесни да можемо усмерити пажњу само према извесним аспектима ове непрегледне области истраживања.

Два етномузиколошка прилога у овом броју сведоче о томе колико су сазнања о сеобама народа у прошлости од пресудне важности за доношење закључака у овој грани науке. Трагедија присилних миграција становништва у 20. веку, условљена политичким и ратним збивањима, често је, међутим, значила добробит за културе народа који су имигранте прихватили, о чему говоре радови посвећени улози руске емиграције у подизању нивоа музичко-сценског извођаштва у Југославији између два светска рата. И на примерима деловања италијанских музичара у Грчкој и грчких музичара у Италији може се сагледати сва плодотворност таквих контаката. Објављујемо и прилог о утицају дугог боравка у Америци на рад истакнутог грчког музичара Димитриса Митропулоса.

Међу текстовима у рубрици **Varia** три рада разматрају проблеме везане за савремено музичко стваралаштво. То су аналитички радови о синтезијској уметности Владана Радовановића (написан поводом седамдесетогодишњице уметничког живота, обележене прошле године), о новом делу све афирмисаније Адријане Хелски и о појму музичке текстуре, битном за разумевање музике последњих деценија. Остала два прилога посвећена су реинтерпретацији социјалистичког реализма и проблему терминолошких одређења православних црквених напева.

Малим омажом обележавамо јубилеј седамдесет пет година живота др Надежде Мосусове, дугогодишње сараднице Музиколошког института и значајне личности у српској и југословенској музикологији.

На почетку ове године умрла је др Радмила Петровић, угледни етномузиколог и такође дугогодишња чланица нашег Института. Наш првобитни план да драгој колегиници посветимо прилог у част њеног осамдесетог рођендана, морали смо зато напустити, па се у некрологу сећамо њеног лика и научне делатности.

EDITORIAL

It is a well known that music and musicians have always been mobile, constantly in touch with other musical environments and traditions. Research into the numerous transformations of musical practice caused by those migrations proves to be inspiring for musicologists. Traces of migrations can be discovered in music, in the ways it is played and composed, and those traces can sometimes unveil unusual stories. In choosing **musical migrations** to be the main theme of this issue we were aware that we would only be able to focus on a few problems that belong to this immense field of research.

Two ethnomusicological articles attest to the crucial importance of obtaining a deep acquaintance with the history of migrations in order to draw valid conclusions in this discipline. The tragedy of forced migrations of different populations in the 20th century, caused by political events and wars, often unexpectedly benefited the cultures of the peoples that hosted them. Such cases are examined in the two articles devoted to the role of the Russian musical emigration in improving the performing standards on the Yugoslav opera and ballet stages between the two world wars. The fruitfulness of such contacts are further demonstrated in the articles on the activities of Italian musicians in Greece and Greek musicians in Italy in the 19th century. The last contribution in this rubric observes the effects that residence in the United States had on the outstanding musician Dimitris Mitropoulos.

The authors of the three articles in the **Varia** rubric deal with contemporary music. One article is an analytical presentation of the art of synthesis as conceived and realised by Vladan Radovanović. It is published in honour of the artist's 70th birthday. The other articles deal with the term of musical texture, essential for understanding the music of the last decades, and a recent work by Adriana Hölzsky. The remaining texts are committed to church music topics and rethinking socialist realism.

In honour of the 75th birthday of Dr Nadežda Mosusova, a distinguished personality in Serbian and Yugoslav musicology, and a long time member of the Musicological Institute, we are publishing a modest homage.

We had also planned to mark the 80th anniversary of the birth of Dr Radmila Petrović, another esteemed colleague for many years. Her death at the beginning of this year has obliged us to pay her a tribute in an obituary.

Тема броја

**МУЗИЧКЕ
МИГРАЦИЈЕ**

The Main Theme

**MUSICAL
MIGRATIONS**

Данка Лајић-Михајловић

ИСТОРИЈАТ ТРОГЛАСНИХ ГАЈДИ У СВЕТЛУ МИГРАЦИЈА

Апстракт: У трагању за расадиштем мултинационалних инструмената важан путоказ могу бити миграције становништва на просторима где се одређени инструмент среће. На овај начин је уочено да се територија распрострања трогласних гајди у индикативној мери подудара са подручјем културних утицаја српског народа. Узимајући у обзир резултате лингвистичких истраживања и музичко "окружење" трогласних гајди (сродне инструменте и вокалне облике), чини се да Србима припада важна, ако не и кључна улога у историјату овог типа свирала са мешином.

Кључне речи: трогласне гајде, мултинационални музички инструмент, историјат, акултурација, миграције, Јужни Словени, Срби, Мађари, Хрвати, Герлах.

Музички инструменти су по својој онтолошкој суштини део духовне културе, продукт човековог уметничког, креативног бића, али је неспорна њихова предметна појавност, они су "најматеријалнији" део музичке културе. Познато је да се током акултурационих процеса најлакше размењују предмети,¹ па се инструменти преузимају из других култура много чешће него елементи вокалне фолклорне музике. Уочено је да и међу инструментима постоје различите категорије: они који немају фиксирани висине тонова лакше прелазе етничке границе од других, који јасно оцртавају, "озвучавају" начин музичког мишљења одређене друштвене заједнице. Кордофони са праговима и аерофони, свирале са рупицама на зидовима цеви, сматрају се, по овим одликама, етнички јасније дефинисани, али се грађењем варијантних облика и одређеним поступцима у извођачкој техници и њихови тонски низови могу модификовати, одн. прилагодити другом музичком језику.² Како су свирале са мешином традиционални инструменти сложене конструкције, могло би се претпоставити да је сваки тип дефинисан

¹ Jordan Jelić, *Akulturacija, Kultura*, Beograd, 1985, 133.

² Данка Лајић-Михајловић, Тонски систем српских трогласних гајди, музички инструмент на релацији национално – мултинационално, у штампи, рад изложен на симпозијуму посвећеном 75. години живота и 50. години рада проф. др Драгослава Девића одржаном у Београду 2001. године.

врстом пискова, одн. обликом свирала, бројем свирала и рупица на њима и да као такав носи конкретне националне и историјске атрибуте. На основу области распрострањања уочава се, насупротив томе, да је мултинационална не само идеја звучања свирале посредством еластичног резервоара ваздуха (мешине), већ и поједини типови ове фамилије инструмената. Међу питањима која се у таквим случајевима намећу јесте питање њиховог етничког и историјског детерминисања. Често је тешко утврдити расадиште, нарочито када се ради о акултурационом процесу који се дешавао у тако давној прошлости да је усвојени феномен постао део и других традиција. Важне смернице у сагледавању културних контаката те врсте су историјски подаци о миграцијама народа и етничких група, односима њихових култура, посебно у сфери фолклорне музике. Изучавајући на овај начин прошлост трогласних гајди из источне групе, коју карактеришу пискови са једноструким ударним језичцима, дошло се до нових и интересантних података.

Велика историјска збивања у 20. веку, урбанизација села и померања великих маса народа имала су за последицу, између осталог, и промене граница распрострањања већине традиционалних инструмената. На основу расположивих података може се претпоставити да су у Србији трогласне гајде биле распрострањене првенствено у источним и централним областима (шопска, јужноморавска, тимочко-браничевска област и Шумадија)³: гранично подручје на коме је регистрован овакав тип гајди на југоистоку је

³ Извори по географском критеријуму, од јужних ка северним областима: Милица Рајшић, Гордана Рогановић, Музичка и орска традиција у Буџаку, *Гласник Етнографског музеја*, 62, Београд, 1998, 238,239; Димитрије О. Големовић, Народна музика у области Тимок и Заглавак, *Гласник Етнографског музеја*, 62, Београд, 1998, 271; Љубинко Миљковић, *Бања, Књажевац, МИП "Нота"*, 1978, 101,102; Слободан Живковић, Гајде из села Брезовице код Трстеника, семинарски рад, Архив Катедре за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду; Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева, облици и развој*, Београд, ФМУ у Београду, 1986, 56; др Драгослав Девић, *Народна музика Црноречја (у свейлостии етногенейских процеса)*, Београд, ЈП Штамп, радио и филм Бор, Културно-образовни центар Бољевац, ФМУ Београд, 1990, 82; др Драгослав Девић, Народна музика, *Културна историја Сврљига*, II, Језик, култура и цивилизација, Ниш, Просвета Ниш, Народни универзитет Сврљиг, 1992, 444–447; Петар Ж. Петровић, Гружа, *Српски етнографски зборник*, LVIII, Београд, 1948, 368–369; Петар Ж. Петровић, *О народним песмама у рудничком Поморављу*, Посебна издања Етнографског музеја у Београду, 5, Београд, 1935, 39–40. Осим објављених података коришћена је и грађа са теренских истраживања професора и студената ФМУ у Београду у околини Ниша и Младеновца која потврђује коришћење трогласних гајди у овим крајевима (грађа се налази у Архиву Катедре за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду).

Заплање,⁴ на западу Драгачево,⁵ док је на северу област њиховог распрострањања прелазила преко Саве и Дунава и захватала читаву Војводину.⁶ У Хрватској је оваквих гајди било у панонским пределима (до Пожешке котлине),⁷ у Мађарској су најдуже свиране у Подунављу и Потисју,⁸ а на северу су регистроване у средњој и југозападној Словачкој.⁹ На истоку је ареал трогласних гајди захватао поједине области Румуније, Банат до Хуњедоаре, Олтенију и Буковину,¹⁰ и досезао до Украјине, укључујући првенствено њене западне крајеве¹¹ (видети карту бр. 1 у прилогу). Постоје индикације да је овај тип инструмената са мешином коришћен и нешто западније од назначених области, у Чешкој (у Моравској),¹² а вероватно и у Словенији.¹³

Централни део овог, географски компактног подручја је Панонска низија, а граничне области залазе у велике планинске системе који је окружују. За панонско-карпатске просторе карактеристично је значајно прожимање култура народа и етничких група које ту живе,¹⁴ па су трогласне гајде само један од бројних зајед-

⁴ Мирјана Вукичевић-Закић, *Инструментално и вокално-инструментално наслеђе Заплања у светлу традиционалног музичког мишљења*, магистарски рад, ФМУ у Београду 1993.

⁵ Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева*, 56.

⁶ Историјски извори који потврђују распрострањеност гајди у Војводини побројани су раду: Данка Лајић-Михајловић, *Гајде у Војводини*, магистарски рад, Академија уметности у Новом Саду, 2000, 35–39, 55–57.

⁷ Božidar Širola, *Sviraljke s udarnim jezičkom*, Zagreb, JAZU, 1937, 344.

⁸ Balint Sarosi, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Band 1, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967, 96.

⁹ Ladislav Leng, *Slovenske ľudové hudobné nástroje*, Bratislava, Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 1967.

¹⁰ Alexandru Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului romin*, Bucuresti, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, 81.

¹¹ Константин Александрович Вертков, Георгий Иванович Благодатов, Эльза Эдуардовна Язовицкая, *Атлас музыкальных инструментов народов СССР*, Москва, Музыка, 1975, 50–52; *Музични инструменти*, каталог изложбе, Свидник, Музей украинської культури, 1972, 39.

¹² Jaroslav Markl, Typologie der tschechischen Sackpfeifen, *Studia instrumentorum musicae popularis*, I, Bericht über die 2. Internationale Arbeitstagung der Study Group on FMI des IFMC in Brno 1967, herausgegeben von Erich Stockmann, Stockholm, Musikhistoriska museet Stockholm, Musikhistoriska museets skrifter 3, 1969, 130.

¹³ Zmaga Kumer, *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*, Ljubljana, Slovenska Matica, 1983, 118, 119.

¹⁴ Никола Пантелић, Етнички и етнокултурни контакти у панонско-карпатском простору, *Етнички и етнокултурни контакти у панонско-карпатском простору*, 15.

ничких културних елемената. Прилагођавање различитим музичким идиомима резултирало је грађењем двеју варијанти двојне свирале: српске и хрватске имају 5 рупица на мелодијској свирали, а мађарске и словачке 6 (постоји и отвор са задње стране свирале, тзв. палчева рупица), док су на подручју Румуније и Украјине заступљене обе варијанте. Мањи број рупица обично се узима као показатељ веће старости свирала, што би, примењено на гајде, указивало на већу архаичност српских и хрватских гајди од њихових средњоевропских "сродника".¹⁵

За историјско и етничко одређење генезе и дифузије трогласних гајди од примарне важности су извори који носе и информацију о националном префиксу, али је таквих, по правилу, мало. Најзначајнији од те врсте извора је писмо Глигорија Трлајића, песника, преводиоца, професора правних наука и гајдаша, Србина рођеног у Мољу, у Бачкој (1776. или 1766. године), упућено 1805. године из Русије сегединском проти Николи Поповићу. Он моли да му пошаљу свирале које описује као трогласне гајде зато што их сматра музичким националним симболом: "(...) Мени су свирале *нужне зајто да не заборавим да сам бачванске, ѿо јестѿ ѿраве чисѿѿе срѿске лозе као и моји ѿраједи (...)*"¹⁶ (Према претходно помнутим ерголошким карактеристикама јасно је да под свиралама подразумева гајде – прим. Д.Л.М.) Више извора с краја 18. и почетка 19. века посредно потврђују да су гајде феномен који је у то време већ чврсто уткан у традиционални музички миље Срба са панонских простора.¹⁷ Помињу се у оквиру критичких осврта на ниво националне свести: "... *ѿоседао би (народ) ѿри рекама Дунаву, Сави, Драви, Тиси и Моришу, као оно Евреи у Вавилону, и обесивши ѿусле, ѿајде и фруле све скуѿа са ѿесмама своима о врбама, ѿлакао би за изѿубљеним Сионом срѿским; ...*"¹⁸ али и у поетском духу, где се на насловно питање "*Тко (ј)е ѿрави срѿски син*" одго-

ском ѿпросѿору, Београд, САНУ, Етнографски институт, Посебна издања, 42, 1997, 9,10.

¹⁵ Специфичности традиција манифестују се и потребом за различитим тонским потенцијалима у погледу амбитуса, што се решава бушењем рупица у распореду који, уз примену виљушкaste апликатуре, омогућава извођење мелодија у обиму септима са 5 или октаве са 6 рупица на свирали. Д. Лајић-Михајловић, Тонски ситем српских трогласних гајди...

¹⁶ *Анѿолоѿија сѿтарије срѿске ѿезије*, приредио Младен Лесковац, Нови Сад, Матица српска, Српска књижевност у 100 књига, књ.8 – Књижевни састави, 1972, 364.

¹⁷ Избор различитих врста докумената са поменима гајди видети у: Д. Лајић-Михајловић, *Гајде у Војводини*, 35–39, 55–57.

¹⁸ Неидентификовани часопис, стр.102 (копија у архиви аутора).

вара са: "Кои љуби срб-азбуку,/ Гусле су му виолин;/ воле гајде, ко музику,/ Игра коло,/ Пева холо:/..."¹⁹ Иако се сугерише аутентичност, одн. припадање гајди српском традиционалном музичком инструментаријуму, објективан приступ налаже разматрање опције о културној позајмици, па је неопходно сагледати друштвене и културне односе у Панонској низији од времена када су се овде населила словенска племена.

Мишљења научника о трајању Велике сеобе народа су различита: раније уверење да је то било од 5 до 7. века може се по новим изворима кориговати и говорити о присуству Словена на овим просторима већ између 4. и 6. века.²⁰ Мађари су се у Панонију спустили кроз карпатске кланце у 10. веку. Мада се сматра да култура освајача најчешће има превласт над културама освојених народа,²¹ познати су и супротни примери. Чак и мађарски етнографи потврђују да су Словени бројношћу и компактношћу обезбедили специјалан положај и утицај на освајаче.²² Након Косовске битке (1389) словенска култура на овим просторима освежавана је Србима са Балкана који су бежали пред турским освајачима. Историјски споменици помињу осам великих сеоба у периоду од 14. до 18. века.²³ У једном документу из 16. века изречена је жалба како су се "Раџи" (Срби), раширили преко половине тадашње Угарске, а део панонске равнице на југу, од ердељских планина до иза Дунава, називан је по њима "Расџијом".²⁴ Српског живља било је и северније, на територијама Горње земље, данашње Словачке,

¹⁹ Георгије Стефановић, Тко е прави србски син, *Сербскій народный листъ*, 1846, XI, 31, 403.

²⁰ Јован Ердељановић, Трагови најстаријег словенског слоја у Банату, у: *Niederluf sbornik*, Dilu II, svazek 1, Prazе, 1906, 275; Добривој Николић, *Срби у Банату у прошлости и садашњости*, Нови Сад, Штампарски завод и издавачко предузеће "Уранија", 1941, 145–155; Станко Трифуновић, Словени у Панонији, *Књижевна реч*, 474–475–476, Београд, б.г., 32; др Петар Влаховић, Миграциони процеси и етничка структура Војводине, *Гласник Етнографског музеја*, 41, Београд, 1977, 114,115.

²¹ Ј. Јелић, нав. дело, 127.

²² Јован Радонић, Србија и Угарска у средњем веку, *Војводина*, 1, Нови Сад, Историјско друштво у Новом Саду, 1939, 129.

²³ Јован Цвијић, *Балканско полуострво*, Сабрана дела, 2, Београд, САНУ, НИРО "Књижевне новине", Завод за уџбенике и наставна средства, 1987, 132; Д. Николић, нав. дело, 146.

²⁴ Душан Ј. Поповић, *Срби у Банату до краја XVIII века – историја насеља и становништва*, Београд, САНУ – Етнографски институт, Посебна издања, ССXXXII, 6, 1955, 20; Ј. Цвијић, нав. дело, 502.

где је још у 15. веку деспот Ђурађ Бранковић добио поседе између Братиславе и Коморана.²⁵ У 15. и 16. веку српска властела је ратовала у саставу угарске војске, за шта су награђивани поседима на које су насељавали своје сународнике. Језгро Краљевске шајкашке флотиле, дела одбрамбеног система који се протезао од Братиславе до Земуна, чинили су Срби. Познато је да су се поседи Павла Бакића, заповедника шајкаша у Горњој Угарској, протезали од реке Трнавке до крајњег запада Словачке, Холича на Морави, у дужини од приближно стотину километара. У 16. и 17. веку српске сеобе у Словачку су подстицане због идеје Фердинанда Хабзбуршког да се створи систем тврђава на Морави, који ће, уз шајкашка утврђења на Дунаву, онемогућити продор Турака. До тих крајева је доспело и чело Велике сеобе под Арсенијем Чарнојевићем крајем 17. века. Путујући по северној Угарској у другој половини 16. века, немачки путописац Стефан Герлах је запазио да су за српски народ у Коморану омиљени инструмент гајде, те да чак и господа плешу уз њега.²⁶ Овај град је током пола миленијума био средиште српског народа у Горњој земљи²⁷ (видети карту бр. 2 у прилогу), па је реалније претпоставити да су Срби, чији су се преци доселили највише век и по пре Герлаховог путовања, још увек чували своју аутентичну културу, него да су прихватили музички инструмент другог народа, који им је, штавише, постао "омиљен". У прилог оваквом размишљању иду и резултати истраживања фолклора српске дијаспоре у Мађарској из друге половине 20. века, који показују да у музици страних утицаја практично нема.²⁸ Да су гајде у прошлом веку биле најважнији инструмент Срба са панонских подручја, јасно је не само из казивања народа и писаних извора, већ и на основу трагова њима својственог извођачко-функционалног стила у свирању тамбураша и виолиниста који су их наследили у народној музичкој пракси.²⁹

²⁵ Љубивоје Церовић, Срби у Словачкој од XV до XX века, у: *Етнички односи Срба са другим народима и етничким заједницама*, Београд, САНУ, Етнографски институт, посебна издања, књ. 44, 1998, 207–218.

²⁶ Petar Matković, Putopisi Stephana Gerlacha 1573–1578, *Putovanja po Balkanskom Poluotoku za srednjega vijeka*, Zagreb, Rad JAZU, 1893, 10.

²⁷ Љ. Церовић, нав. дело, 210.

²⁸ Tihomir Vujičić, *Muzičke tradicije južnih Slovena u Mađarskoj*, Budimpešta, Preduzeće za izdavanje udžbenika, 1978, 408.

²⁹ Исто, 250, 251; Лазар Терзин, Народни обичаји православних Срба у Мађарској, у: *Сенџандрејски зборник*, 1, Београд, 1987, 371, 373, 376; Maria Kiss, *Délszláv szokások a Duna mentén*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988, 119.

Сугестивно је да су трогласне гајде типичне за оне пределе данашње Румуније који се граниче са Србијом и Мађарском: Банат и Ердељ у прошлости су политички припадали Угарској, а етничку већину дуго су чинили Срби, а потом Мађари-Секлери. Румунски народ се у те крајеве насељавао тек од 13. века. И у Влашкој (Олтенији) топонимија сведочи о словенском периоду историје ових простора који је трајао до 18. века, када је дошло до масовног иселења и румунизације Срба који су тамо живели.³⁰

Источна граница територије на којој су регистроване трогласне гајде само је скицирана назнаком да је то западна варијанта украјинских *дуга*, при чему нам нису доступни ни подаци о њиховом историјату, па је тешко и претпоставити која врста везе постоји између српских и украјинских гајди. Словенска прапостојбинска блискост међу Србима и Русима, одн. Украјинцима подржавана је конфесионалним сродством, а нарушавана историјско-политичким збивањима. Већ почетком периода масовних српских сеоба са Балкана у 15. веку део иселеника је одлазио веома далеко од својих огњишта, чак до јужне Русије, али су се најзначајније сеобе на ово подручје збиле у 18. веку. На територији данашње Украјине тада су основане Нова Србија и Славено-Србија. Ниво свести о етничком и културном идентитету, као и улози гајди у њиховом очувању, потврђује поменуто писмо Г. Трлајића.

Посебно деликатну проблематику, с обзиром на заједнички јужнословенски корен, представља сагледавања односа српске и хрватске традиције, нарочито у погледу утврђивања идентитета заједничких културних елемената. Историјска је чињеница да су Срби у великом броју и од давнина живели на територији која је административном поделом од 1945. године издвојена као Република Хрватска у оквиру тадашње Југославије, а потом, 1992. године, као самостална хрватска држава. Први и најупечатљивији помен Срба са овог дела јужнословенске територије потиче из 822. године, када је фрушки (франачки) летописац Ајнхард забележио да је пред нападом франачке војске посавски кнез Људевит побегао "к Србима, за који народ кажу да живи у великом делу Далмације", при чему је овај извор старији од првог историјског помена Хрвата уопште (исправа кнеза Трпимира из 852. год.).³¹ Од тих времена се живот ова два народа одвија током који има етапе преплитања и прожимања, али и највеће нетрпељивости. За српско-хрватски однос у погледу историјата трогласних гајди битна су два момента, од којих је први у већој мери повезан са генезом, а

³⁰ Д. Николић, нав. дело, 153, 154.

³¹ Миле Недељковић, *Срби ѓраничари*, Београд, Нови дани, 1991, V.

други са дифузијом, одн. акултурацијом. Наиме, на територији Хрватске у фолклорној пракси присутне су дипле, свирале са мешином, од којих су неке варијанте³² сродне трогласним гајдама. Основна сличност уочава се у односу гласова: и код трогласних гајди и код дипала мелодијски и пратећи глас крећу се у два регистра са заједничким тоном (синафом), с кључним разликама у погледу тонског потенцијала – карактеристичних низова мелодијских свирала и интервала на којима се базира пратња. До сада није утврђено да ли ова два инструмента припадају истом еволутивном ланцу или различитим етнокултурним слојевима балканског супстрата. Ипак, индикативно је да су од три позната градитељска центра, расадишта дипала, два (Жегар и Отишић) насеља у којима је српски народ чинио већину.³³ На овај путоказ се и географски и хронолошки надовезује стварање Војне крајине у 16. веку. У етничком погледу најзначајнија последица њеног стварања, а посебно издавања повеље Фердинанда II (*Statuta Valachorum*), по којој се крајишки војници стављају под директну власт бечког двора и допушта им се слободан избор и организација локалне управе и судства, било је масовно насељавање Срба и другог нехрватског становништва у Хрватску крајину, Славонију и Срем. Међу описима живота и обичаја граничара налазе се и драгоцени подаци о музичким инструментима, међу којима се наводе просте или двоструке свирале (дудуци) и *žajge*, као и њихов функционални контекст.³⁴ Континуирано присуство гајди у српској традицији са простора данашње Хрватске, најмање од почетка 19. века,³⁵ потвр-

³² Под народним називом *дипле* подразумевају се различити типови двојних свирала са тршчаним писком: тзв. црногорске имају једнак број симетрично распоређених рупица за свирање и чешће се свирају без мешине, док се у Хрватској и Босни и Херцеговини срећу дипле са неједнаким бројем рупица (6:1, 6:2, 6:3), што резултира различитим сазвучним односима свирала (независно од тога да ли се свирају уз помоћ мешине или без ње). Mirjana Vukičević, *Diple Stare Crne Gore*, Etnoantropološki problemi – monografije, knj.15, Beograd, Odeljenje za etnologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 1990, B. Širola, *нав. дело*, 13–47; Cvjetko Rihtman, *Diple u Bosni i Hercegovini – aerofoni instrumenti tipa klarineta*, у: *Radovi ANU BiH XXXII*, knj. 11 (1967), 123–142.

³³ Према статистичким подацима из 1948. године, након другог светског рата, геноцида над Србима и послератне планске колонизације која је ишла на штету демографске слике Срба у Хрватској (М.Недељковић, *нав. дело*, XVIII–XX).

³⁴ Спиридон Јовић, Етнографска слика славонске Војне границе, у: *Зборник Мајшине српске за књижевности и језик*, књ. IX–X, Нови Сад, Матица српска, 1962, 138, 148, 150, 154.

³⁵ Данка Лајић-Михајловић, Гајдашка традиција Срба у Хрватској, рад у штампани, усмено изложен на симпозијуму "Срби у источној Хрватској, култур-

ђује српску културу као заједнички именилац за ареал распрострања трогласних гајди.

При разматрању порекла српских трогласних гајди потребно је узети у обзир и могућност њиховог ширења са севера. Након Велике сеобе народа није било значајнијих цивилних миграција у овом правцу, па је једини путоказ помен гајди као војничког инструмента у мађарском извору из 16. века,³⁶ узимајући у обзир да су угарске трупе често ратовале на подручјима јужно од Саве и Дунава. Чини се, с резервом због посредног преузимања податка, одн. немогућности увида у изворни документ, да су ипак јачи контрааргументи: војни походи су махом били транзитни, задржавања релативно кратка и најчешће у утврђењима, одн. у некој врсти изолације. У таквим околностима је вероватноћа да су значајније утицали на локалну традицију веома мала. Податак о гајдама у војсци подстиче и други правац размишљања о српско-мађарским контактима, узевши у обзир чињеницу да су у састав угарских трупа улазили Словени са територија које су потпадале под мађарску власт, међу којима и велики број Срба, па је могуће да је утицај ишао управо у супротном смеру.

Значајне податке о сферама културних утицаја пружају резултати истраживања лингвиста. У савременом мађарском и румунском језику регистрован је велики број словенских речи, а проучавањем језичких сурвивала дошло се до закључка да су то трагови изумрлих јужнословенских говора.³⁷ Осим тога, одређене појаве у централнословачким дијалектима, атипичне за словенски север, објашњавају се утицајем српске енклаве, па се и називају југославизмама. Узимајући ово у обзир, може се резимирати да се некадашњи јужнословенски дијалекатски простор у великој мери подудара са територијом распрострањености трогласних гајди.

И према именовану инструмента мађарско подручје припада словенском свету: "дудама" се називају различити типови инструмената са мешином на великом простору који се протеже са североистока Европе до германског говорног подручја и јужне границе Мађарске.³⁸ Назив "гајде", којим српски народ именује

ни и друштвени доприноси српске националне заједнице", одржаном јуна 2002. године у Осијеку.

³⁶ В. Sarosi, *нав. дело*, 96.

³⁷ Павле Ивић, *Језик и његов развој до друге половине 12. века, Историја српског народа, од најстаријих времена до маричке бишке (1371)*, I, уредник Сима Ћирковић, Београд, Српска књижевна задруга, 1981, 134.

³⁸ Назив *дуге* среће се у Словенији, Хрватској, Чешкој, Пољској, Украјини, Русији, Белорусији, Летонији и Литви.

два типа инструмената са мешином (двогласне и трогласне), користи се од Бугарске, преко Македоније и Грчке, до Албаније, а ка северу – кроз читаву Србију и све до Словачке (која је сада "острво"), мада се на основу података из прошлости може закључити да је овај термин био у употреби и на подручју Мађарске.³⁹ Према мађарским изворима, термини *guge* и *gajge* забележени су на овој територији још у 14. веку, док се мађарска реч *tömlősip* бележи тек од касног 15. века.⁴⁰

На основу распрострањености трогласних гајди као типа може се са сигурношћу извести закључак да се ради о мултинационалном инструменту. Према тој чињеници, статус "традиционалног фолклорног инструмента", каквим га сматра сваки од народа који на њему музицира, у првом тренутку делује парадоксално. Објашњење следи у виду варијаната основног типа конструкције, којима се "прототип" прилагођава различитим музичким идиомима. Други ниво адаптације музичком окружењу представља извођачка пракса, са поступцима који резултирају жељеним тонским потенцијалом (виљушката апликатура, делимично затварање рупица и сл.) и, коначно, за сваки народ карактеристичним музичким изразом.

Постојање варијантних облика инструмента и третман "традиционалног" указује на то да се ради о веома старој базичној идеји, па чак и о знатној временској дистанци од процеса акултурације током кога је дошло до преузимања инструмента. На основу археолошких извора може се закључити да су Словени користили двојне свирале сличне онима какве имамо и код трогласних гајди, већ у време свог расељавања из заједничке матице.⁴¹ У којој им мери припада заслуга за преобликовање инструмената из ове групе не може се са сигурношћу тврдити. Сегмент који недостаје за сагледавање еволуције двојних кларинетских свирала код Јужних Словена је однос дипала и трогласних гајди. Поменута Герлахова белешка о гајдама код Срба у северној Угарској има посебну вредност ако се тумачи у светлу чињенице да су на том подручју, и код Срба и код Мађара, регистроване само трогласне гајде: ако би био потврђен закључак да је овај тип гајди постојао већ у 16. веку, добили бисмо значајне временске координате за сагледавање различитих појава у музичком фолклору.

Вишегласни начин музичког мишљења на основу којег су настали инструменти попут дипала и трогласних гајди, по мишљењу

³⁹ В. Sarosi, *нав. дело*, 86.

⁴⁰ Исто, 86.

⁴¹ Đurđica Palošija, *Ranosredovječne panonske dvojne sviraljke*, *Etnološki pregled*, Beograd, 1960, 2, 63–84; Josef Režny, *Dudy a dudaci*, České Budejovice, Mestske muzeum Volyne, 1978, 8.

многих начника, на својеврстан начин је кодиран у словенској генетици. У прилог оваквом ставу иде и постојање вокалног еквивалента сазвучној структури трогласних гајди, тзв. певања "на бас".

Подударање простора на којима су заступљене трогласне гајде и области на којима су Срби живели у броју и трајању које је резултирало знатним културним утицајима, о чему сведоче етнолошка и лингвистичка истраживања, упућује на закључак о важности њихове улоге у историјату овог инструмента. На основу до сада доступних података она се не може прецизно утврдити, а напредак у раду је условљен увидом у резултате проучавања других националних музичких традиција, посебно мађарске и хрватске. Инсистирање на проучавању порекла трогласних гајди произлази из њихове важности за макротеме које етномузиколозима намеће српска традиционална фолклорна музика, као што су типологија и стратиграфија стилова.

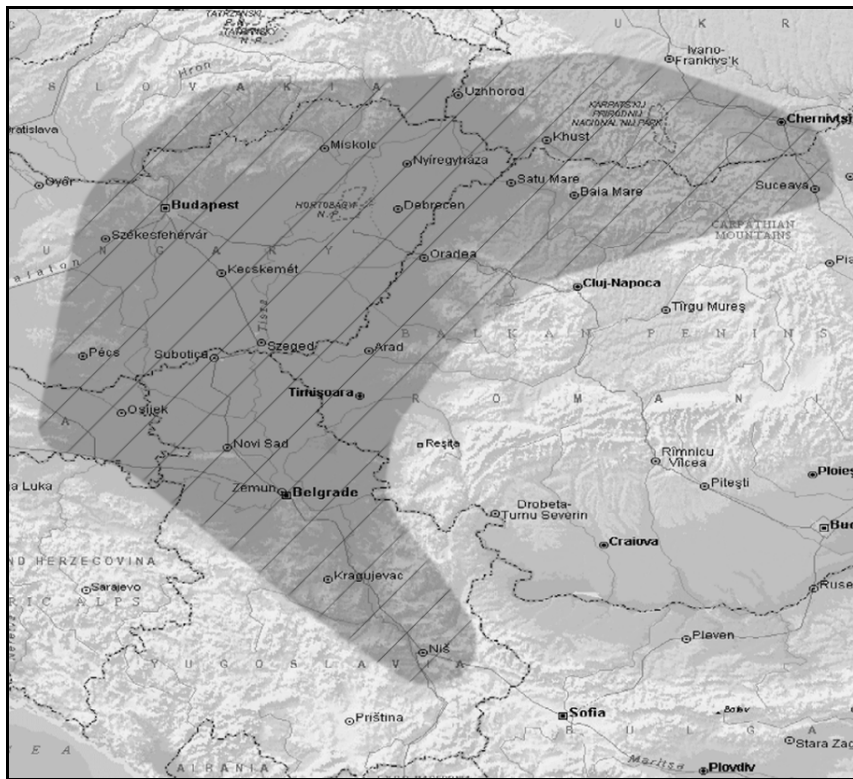
Danka Lajić-Mihajlović


THE HISTORY OF THE THREE-PART BAGPIPES IN THE LIGHT OF MIGRATIONS

(Summary)

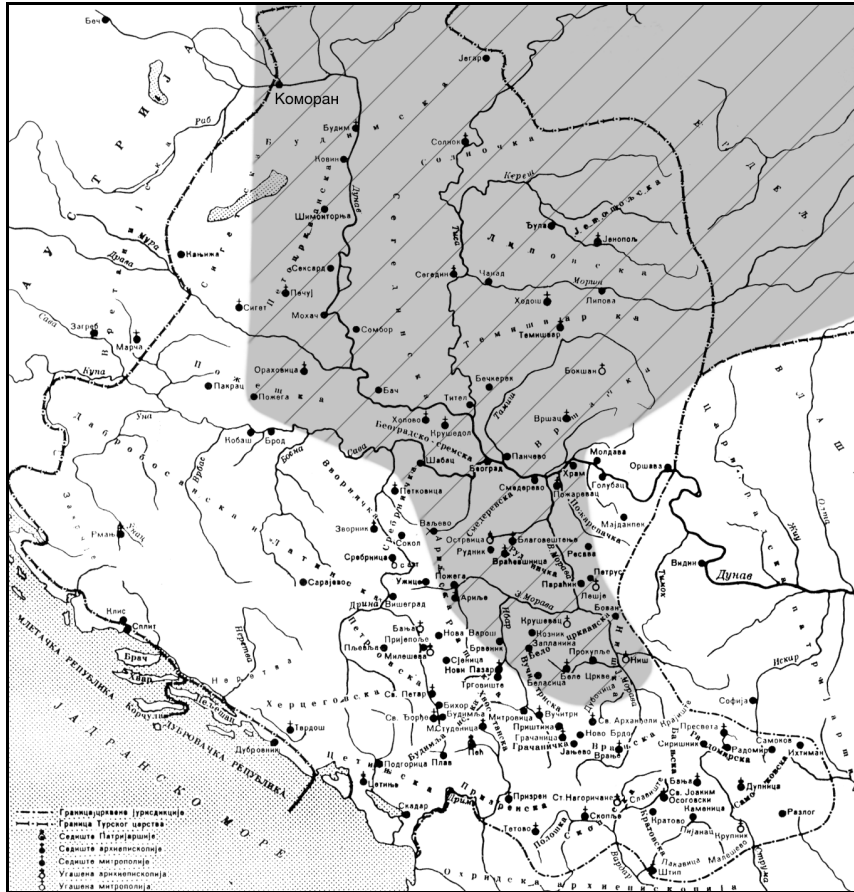
Three-part bagpipes could be designated as multinational musical instruments, since they are and were found in Serbia, Croatia, Hungary, Slovakia, the Ukraine and Romania. In order to determine the movement of their circulation in the past, it is important to investigate the influences that the different cultures had on one another. The central area of the vast territory where they were used coincides with the territory of Hungary when it was part of the Austrian Empire. From that fact it can be deduced that the presence of bagpipes as a common cultural element was the result of the influence of the Hungarian conquest. Another interpretation is based on data concerning Serbian migrations. The area where three-part bagpipes are spread significantly coincides with that of Serbian cultural influences. This finding is supported by linguistic research. The instrument related to bag-pipes, the double clarinet ("diple"), a traditional instrument of the Serbs, and the singing "on the bass" (a vocal counterpart of the harmonical structure of three-part bagpipes), mark the musical features that are characteristic only of Serbs and Croats, and are not found among other peoples that use three-part bagpipes. It is a delicate matter to differentiate the roles of those two peoples because of their common origins and centuries of close proximity on the territory that has recently gained the status of the republic of Croatia. However, on the basis of known data it seems that the key-role was played by Serbs. Such research is important for investigating typologies and stylistic stratigraphies of Serbian traditional music.


UDK : 891.7 (4-12) : 788.031.4



 распрострањеност трогласних гајди (оријентационо)

Карта бр. 1



 распрострањеност трогласних гајди

Карта бр. 2

Основна карта преузета из: *Музеј Војводине*, стална поставка, водич, Нови Сад, 1997, 158.

Јелена Јовановић

О МЕЛОДИЈСКОМ ТИПУ ПЕСМЕ *ЧУБРО МАРО* И ЊЕГОВОЈ ГЕОГРАФСКОЈ РАСПРОСТРАЊЕНОСТИ

Апстракт: Неколико обредних песама из источне и јужне Србије обједињено је заједничким мелодијским типом. Његове особине и географска распрострањеност говоре у прилог тези да је он из предела Косова, Метохије и Прешевске области миграцијама пренет у Црно-речје у источној Србији, задржавши своју обредну функцију и основне музичке карактеристике. С друге стране, песме истог мелодијског типа са промењеном, забавном функцијом и у двогласном извођењу захтевају посебно испитивање.

Кључне речи: миграције, мелодијски тип, обредна традиција, песма уз игру, пролеће, стрижба, свадба, антифонија, монофонија, Црноречје, Прешево, Бујановац, Косово, Метохија, Призрен.

Питање миграција, односно, метанастазичких кретања у етно-музикологији се обрађује посматрањем одређеног начина музичког изражавања у крајевима које настањују групе становништва истог или различитог порекла. Последице миграционих токова одражавају се на народно певање и свирање тако што услед њих долази, с једне стране, до мешања и прожимања различитих начина музицирања; с друге стране, аутентични музички дијалекти одређених матичних подручја могу остати препознатљиви и у областима у које се становништво иселило. На основу резултата проучавања музичког наслеђа становништва одређеног порекла у различитим крајевима, са извесном сигурношћу се могу пратити путеви кретања истородног или мешања разнородног становништва.¹

Циљ овог рада је, између осталог, да укаже на потребу за трагањем за мелодијским варијантама у српском певачком наслеђу, за њиховим идентификовањем и обједињавањем, каталогизирањем под заједничким мелодијским типовима,² што, поред изузетно важног

¹ Видети о томе детаљније: Драгослав Девић, *Динарско и шойско њевање у Србији и мейтанасијазицка креињања*, Нови звук 19, Београд 2002, 33–38, 41–44.

² Појам мелодијског типа (МТ) у нашој науци је у употреби од времена појављивања књиге Драгослава Девића, *Народна музика Драгачева – облици и*

посла прикупљања и објављивања фолклорне грађе, није ништа мање значајно као задатак за млађе нараштаје наших етномузиколога. У овом огромном послу учињени су већ први кораци, како у систематском установљавању мелодијских типова, тако и у идентификовању законитости обликовања читавих група народних песама.³ Кад је реч о обједињавању резултата ових напора у будућности, као узор ће можда моћи да послужи искуство етномузиколога других земаља, који су објавили резултате рада на проблематици везаној за њихово национално музичко наслеђе.⁴

Циљ овог рада је, такође, да укаже на распрострањеност мелодијског типа који је уврштен међу мелодијске инципите области Црноречје (источна Србија), у *I инципиту* *Народна музика Црноречја у светлости етногенетских процеса* проф. др Драгослава Девића (видети нотни пример 1).⁵ Инципит је утврђен на основу двеју обредних песама пролећног циклуса из овог краја (видети наше примере 2 и 3). С једне стране, покушаћемо, упоређујући неколико записа песама из различитих крајева, које су углавном очувале изворну, обредну функцију, да укажемо на степен њихове међусобне сличности и различитости.⁶ С друге стране, укратко ћемо указати на постојање још једне породице варијаната које припадају истом типу, али са измењеном – забавном

развој, Београд 1986; у овом раду аутор се ослања на искуство и резултате проучавања руског научника Изалија Земцовског.

³ Видети радове: Димитрије О. Големовић, *Двогласно певање новије сеоске традиције у Србији*, издање аутора, Београд 1981, 10–13, 46, I–IV, примери 1–7; Драгослав Девић *Народна музика Драгачева – облици и развој*; Д. Девић, *Народна музика Црноречја у светлости етногенетских процеса*, Београд 1990; Димитрије О. Големовић, *Народно певање у процесу: од обредне до љубавне лирике*, у: *Етномузиколошки огледи*, Библиотека "XX век", Београд 1997, 23–55; Сања Радиновић, *Макам-принцип у мелодичком обликовању зајлањских јесењих песама*, Музички талас, год. 8, бр. 29, Београд 2001, 34–43.

⁴ Видети, на пример, капитално издање типова мађарских народних песама: László Dobszay, Janka Szendrei, *Catalogue of Hungarian Folksong Types – Arranged According to Styles*, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 1992. У Уводу и четири поглавља наведеног дела показано је да рад на разврставању мелодијских типова у мађарској етномузикологији траје безмало један век. При томе задивљује спремност генерација проучавалаца да, поштујући своје претходнике и преузимајући најбоље и најприменљивије до чега су дошли, унапређују сазнања у интересу своје науке и своје нације.

⁵ Драгослав Девић, *Народна музика Црноречја у светлости етногенетских процеса*, 48, инципит број 19.

⁶ Поједине нотне примере нећемо дати у целини, већ само оне њихове фрагменте који представљају тип о коме је реч.

функцијом. Редослед приложених примера направљен је с обзиром на географске области из којих потичу.

Пример бр. 1 – инципит означен бројем 19 у групи напева црноречких пролећних песама:



Као први репрезент овог типа навешћемо напев ускршње обредне песме уз игру, *Чубро Маро*, који је Драгослав Девић забележио од групе девојака из села Сумраковац у Црноречју (пример 2).⁷ Овај напев је, колико је познато, уникатан на том простору, са изузетком једне једине забележене варијанте која такође потиче из Сумраковца; отуда изгледа да се његов "живот" у Црноречју може везати за ово село (пример 3).⁸

Пример бр. 2 – песма *Чубро Маро*, село Сумраковац, Црноречје (први део троделног облика):

♩ = 72

ДВЕ ПЕВАЧИЦЕ

Чу - бро Ма - ро, је - си л' чу - ла,

Ма - ро Чу - бро

ГРУПА ПЕВАЧИЦА

Чу-бро Ма - ро, је-си л' чу - ла, Ма - - - ро

⁷ Драгослав Девић, *Народна музика Црноречја...*, нотни пример бр. 9 и стр. 330.

⁸ Исто, нотни пример бр. 12 и стр. 331.

особинама веома подсећају на напев о коме је реч, у толикој мери да можемо сматрати да заједно са њим припадају истом мелодијском типу.¹³ То су: једна *сџирижбајска* (пример 4),¹⁴ неколико *свадбарских* (примери 5–7),¹⁵ једна *службарска* (пример 8)¹⁶ и једна љубавна песма (пример 9)¹⁷. Песме о којима је реч забележене су у селима Левосоје, Богдановац, Боровац и Јабланица.

Поред мелодијске контуре напева, овим варијантама су са напевом из Црноречја заједнички троделни метар, умерени темпо, церемонијални карактер и, делимично, врста стиха – епски десетерац (у примеру 5 он је заступљен у првом стиху, затим га смењује несиметрични осмерац и деветерац, да би се од 7. до 12. стиха поново усталио десетерац).¹⁸ Уз бујановачке записе нема никаквих података о антифоном извођењу. Кад је реч о облику, *сџирижбајска* песма је једноделна, док *свадбарске* песме имају различите форме: пример 5 је троделан, облика АААв; пример 6 је четвороделан, облика ААвАВ, а пример 7 дводелан – ААв, са појавом паузе на почетку другог мелостиха.¹⁹

Пример бр. 4 – *сџирижбајска* песма *Сџирижи, куме, младо кумашинице*, село Левосоје, Прешевска област (једноделни облик):

Факултета музичке уметности, поклоњене су Звучном архиву Музиколошког института САНУ.

¹³ Реч је о песмама чији су нотни записи објављени у зборнику: Димитрије Големовић, Оливера Васић, *Народне њесме и иџре из околине Бујановца*, Етнографски институт САНУ, Посебна издања, књ. 21, Београд 1980, примери 40, 49, 49а–с, 58, 75, 90.

¹⁴ Исто, пример 40.

¹⁵ Исто, примери 49, 58, 49а.

¹⁶ Исто, пример 75.

¹⁷ Исто, пример 90.

¹⁸ Примена истог напева на стихове различите врсте појава је која је запажена и у другим нашим крајевима, у песмама које прате обреде и обичаје. Видети: Свјетко Rihtman, *Katarina Lukić, narodni pjevač iz Bešenova*, Bilten za proučavanje folkloru u Sarajevu, NS, 34 [б.г.], 85–86; Susanne Ziegler, *The Relation Text-Melody in Ritual Folksongs of Western Macedonia*, Македонски фолклор 29–30, XV, Скопје 1982, 160–161; Сања Радиновић, *Макам-џриниши у мелодийском обликовању...*, 41; Јелена Јовановић, *Сџаринске свадбене њесме и обичаји у Горњој Јасеници – свайшовски џлас и њеџови облици*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2002, 83, 96 и други радови.

¹⁹ Реч је о, како би је др Димитрије Големовић назвао, "рефренској паузи" (према: Димитрије О. Големовић, *Рефрен у народном њевању од обреда до забаве*, Реноме – Бијељина, Академија умјетности – Бања Лука, Београд 2000, 35, 62–64).

$\text{♩} = 108$

Стри - жи, ку - ме, мла - до

ку - - - ма - - - - шин - че.

Пример бр. 5 – свадбарска песма: *Огрејала сјајна месечина*, село Левосоје, Прешевска област (први део четвороделног облика):

$\text{♩} = 98$

О - - гре - - - ја - ла сјај - на

ме - - - се - - - - - чи - - - - - на

Пример бр. 6: свадбарска песма, кад се кийи снашка: *Ој, девојко, убава девојко*, село Богдановац, Прешевска област (први део троделног облика):

$\text{♩} = 113$

Ој, де - - - вој-ко, у - ба - - - ва де - - - вој - ко...

Пример бр. 7: свадбарска песма, кад се брије младожења, *Бричи ми се, млади младожења*, село Левосоје, Прешевска област (први део дводелног облика):

$\text{♩} = 100$

Бри - чи ми се, мла - ди

мла - до - - - - - же - ња, бри - чи...

Осим у наведеним елементима, ова четири примера из Прешевске области разликују се од напева из Црноречја у иницијалној формули: док у прва два примера напев започиње тоном који представља тонални центар, напеви примера 4 и 5 започињу кратким силазним покретом са терце до основног тона. Такође, мелодијски врхунац у примерима 4, 6 и 7 досегнут је разложеним трозвуком (дурским квинтакордом).

Нотни записи *службарске* и љубавне песме (примери 8 и 9)²⁰ имају, као и пример 7, дводелан облик, са паузом на почетку другог мелостиха. Оно што их чини различитим од претходно описаних примера јесте ритам 7/8 и врста стиха – симетричан осмерац са дводелним упевним рефреном²¹. Ова два примера, уз примере 6 и 7, доносе и нову разлику у иницијалној формули – започињу хипотоником.

Пример бр. 8 – *службарска* песма *Димитрије вино њије*, село Јабланица, Прешевска област (први део дводелног облика):

♩ = 280



Ди - ми - - три - је ви - но пи - је, ца-нам, Ди-ми...

Пример бр. 9 – љубавна песма *Жали, Заре, да жалимо*, село Јабланица, Прешевска област (први део дводелног облика):

♩ = 280



Жа - ли, За - ре, да жа-ли - мо, ца-нам, жа-ли...

У даљем трагању за варијантама у оквиру овог мелодијског типа, зауставили смо се на групи свадбених песама из Призрена, које је записао Миодраг Васиљевић (пример 10).²²

²⁰ Димитрије Големовић, Оливера Васић, *Народне њесме и иџре у околини Бујановиа*, примери 75, 90.

²¹ Димитрије О. Големовић, *Рефрен у народном њевању...*, 34, 41, 61–69, 82, 86.

²² Преузето из: Миодраг А. Васиљевић, *Јуџословенски музички фолклор I – Песме које се њевају на Космеџу*, Просвета, Београд 1950, нотни пример бр. 274; видети и примере 263 и 303. Видети и: Драгослав Девић, *Анџологија срџских и црноџорских народних њесама*, Карић фондација, Београд 2001, песма бр. 5а на CD-у.

Пример бр. 10 – свадбена песма, ујутру на дан свадбе, *Ђуљ Ђуљчија њог ђуља засијала*, Призрен, Метохија (први део троделног облика):



Песме из ове групе сложеније су по облику: троделне, облика АВВv. Напев о коме је у овом раду реч препознајемо у делу А. Мелодијска контура првог дела облика, умерени темпо, свечани карактер и десетерачки стих заједнички су варијантама из Призрена и претходно описаним песмама. Варијанте из Призрена разликују се од претходно описаних по сложенијем облику и по дводелном метру. Иницијална формула приближава их свадбеним песмама из околине Бујановца, примерима 4 и 5.

Постоји основана претпоставка да се овај мелодијски тип налази и у певачкој традицији Македоније. О томе, на жалост, за сада немамо ближих података.

Оно што је заједничко већини ових песама (изузев онима које су по тематици љубавне и које у грађи коју обрађујемо чине значајно мањи део) јесте њихова чврста повезаност са обредом: ускршњом игром, стријбом и различитим сегментима свадбеног обреда. Стога сматрамо сасвим оправданом претпоставку да је овај мелодијски тип представник музичке компоненте веома старе обредне праксе у јужним српским областима. Томе у прилог говори чињеница да се на овај напев релативно често наилази у Метохији и Прешевској области, и то примењен у различитим мелопоетским облицима. На основу тога претпостављамо да постоји континуитет у његовој живој употреби на том простору. Варијанте из источне Србије су, као што смо видели, малобројне и срећу се, колико је до сада познато, само у једном црноречком селу.

Ако пођемо од претпоставке да су најрудиментарнији дводелни вокални облици типа АА1 у српској певачкој традицији настали од некадашњег антифоног понављања дела А²³, могуће је да у том погледу варијанта из Црноречја, песма *Љубро Маро*, одражава највећу архаичност, а да примери из околине Бујановца и из Призрена, као и сумраковачка варијанта *Зора, Маро*, представљају млађе,

²³ Према: Dimitrije O. Golemović, *Dvodelnost u srpskom narodnom pevanju zasnovana na doslovnom ponavljanju*, Rad XXXVII. kongresa SUFJ, Plitvička jezera 1990, Zagreb 1990, 446–449.

сложеније форме. Такође, може се посебно говорити о врсти орнаментације, па и о стилу извођења као о битним обележјима ове три групе варијаната из три различита краја. Поред наведених сличности, ове мелодије обједињује још једна њихова важна карактеристика, а то је групно, једногласно – монофоно извођење. Такав начин групног певања одликује српску музичку традицију Косова и Метохије, односно, становништва које води порекло из ових области.²⁴

На основу наведених података показује се да је овај мелодијски тип (био) распрострањен у Призрену, околини Бујановца и у Црноречју – дакле, крајевима који су међусобно повезани истородним становништвом: становници Косова, Метохије, Прешевске области и Врањског Поморавља исељавали су се током дуготрајних метанастазичких кретања према северу и насељавали, између осталог, и села у области Црноречја.

Поставља се питање да ли се констатована међусобна сродност напева са југа Србије и из Црноречја може објаснити чињеницом да овај мелодијски тип негује становништво истог (заједничког) порекла, односно да ли је тај напев у Црноречје могао доспети дуготрајним миграцијама становништва са југа према северу? Верујемо да се на ово питање може одговорити потврдно: данашње становништво Црноречја једним делом, укључујући и село Сумраковац, води порекло са Косова и Метохије. Насељено је поглавито приливом једне од наших најстаријих метанастазичких струја, оне коју је Јован Цвијић назвао *косовско–метохијском сџирујом*.²⁵ Током сеоба према северу ова струја се у Моравској долини спајала са *вардарско–моравском* или *јужном сџирујом*, коју су чинили становници Вардарског слива.²⁶ На тај начин је долазило до мешања становништва различитог порекла, који су се затим исељавали даље на север и насељавали области у северној Србији, прелазећи и Саву и Дунав.

О насељавању Црноречја Јован Цвијић пише: "У Источној Србији, на Северу од Ртња, у сливовима Црне Реке, главног Тимока, Пека и Млаве има врло мало старинаца, потомака средњовековног тимочко–браничевског становништва. И колико их има, махом су се у турско доба сељакали из слива једне у слив друге реке или су прелазили Дунав и опет се враћали (...). Било је једно

²⁴ Видети о томе: Драгослав Девић, *Динарско и шойско њевање у Србији...*, 38.

²⁵ Јован Цвијић, *Балканско њолуосџируво и јужнословенске земље*, Београд 1966, 132–133; Драгослав Девић, *Народна музика Црноречја...*, 20.

²⁶ Јован Цвијић, *Наведено дело*, 133.

доба, изгледа нарочито друга половина XVII века, када су ови крајеви били скоро опустели, и данашње становништво је у огромној већини досељено крајем XVII и у XVIII веку, и доцније. То је тако знатан прекид био да ново становништво једва што зна о старијем, (...). Старо је становништво било српско, јер је сва старија номенклатура српска и у крајевима где сада Власи преовлађују. У готово опустеле котлине северно од Ртња најпре су дошли Косовци и насељавали се где су хтели".²⁷ Даље, Маринко Станојевић у свом делу наводи да се неколико села, међу којима и Сумраковац, називају *Косовцима* или *Косовљанима*. Припадницима косовско-метохијске струје недвосмислено се сматрају становници села Звездан, Сумраковац и Доња Бела Река. "Али одакле је које село баш досељено, данашње становништво тешко се сећа."²⁸ Занимљиво је да део становника Црноречја чине и припадници моравско-вардарске струје, који захватају "поглавито јужни и југозападни део Црне Реке."²⁹

Околина града Бујановца, одакле потиче један део грађе о којој је овде реч, припада, према Јовану Хаџи-Васиљевићу, Прешевској области, делу шире Прешевско-кумановске области.³⁰ Крајеви Морава и Моравица, у долини истоимених река (које чине саставни део Прешевске области), "чине средину између Врањског Поморавља и Кумановске удољине"; тим двома мањим географским целинама (и Кумановском удољином) везане су "права Моравска и Вардарска долина".³¹ Сам град Бујановац представља "једно од споредних средишта" Врањског Поморавља.³² Цвијић је "овај део централне области Балканског полуострва означио као метанастазичко подручје, на коме се од турске најезде кретало становништво са југа ка северу Вардарско-моравском долином."³³

²⁷ Исто, 178.

²⁸ Маринко Станојевић, *Порекло становништва*, Зборник прилога за познавање Тимочке Крајине, књ. IV, штампарија М. Деспотовића, Зајечар 1937, 58–59.

²⁹ Исто, 63.

³⁰ Јован Хаџи-Васиљевић, *Јужна Сџара Србија*, Књига Друга, *Прешевска Обласи*, Нова штампарија Давидовић, Београд 1913, 1.

³¹ Исто, 3.

³² Димитрије Големовић, Оливера Васић, *Народне њесме и иџре из околине Бујановца*, 9.

³³ Видосава Николић-Стојанчевић, *Врањско Поморавље. Етнолошка истраживања*, Српски етнографски зборник САНУ, књ. LXXXVI, Живот и обичаји народни, књ. 36, Београд 1974, 173.

Насеља ове области данас се налазе на истим или готово истим местима као и у средњем веку. Нека су села померила свој положај услед турског и арбанашког насиља, а нека су се, због честих пролазака војних формација, померила с пута. Сеобе из ове области текле су још од времена размирица између кућа Хребелановића и Дејановића, чије су границе поседа пролазиле кроз овај крај. Исељавања су појачана у време турске владавине. Правац исељавања је био – према северу. Исељенички талас покренут крајем 17. века, Велика сеоба под вођством Арсенија Трећег Чрнојевића, повукао је са собом и велики део становништва овог краја. Крајем 18. и у првој половини 19. века маса српског становништва ове области прешла је у Врање. Најјаче кретање Срба из Прешевске области на север у 19. веку изазвали су Српско-турски ратови 1876. и 1877–1878. године. Тада се из овог краја иселила осмина становништва, а сеоба је захватила скоро целу област. Исељеници су одлазили у Србију, Врањски и Топлички округ. Уз то, током векова је трајало стално, тихо померање Срба услед турског угњетавања, тешког феудалног система, услед арбанашких буна у првој половини 19. века и услед сталне опасности пред Арбанасима.³⁴

Из ових података видимо да су се становници Прешевске области током векова исељавали према северу. Хаџи-Васиљевић чак наводи имена места у Војводини која су идентична именима насеља у Прешевској области, што говори у прилог претпоставци да су насељена некадашњим житељима југа Србије.³⁵ Можемо такође претпоставити да се део исељеника, припојен косовско-метохијској и вардарско-моравској струји, настанио и у источној Србији, па, између осталог, и у Црноречју. (Да ли је уместо запитати се на овом месту да ли постоји икаква веза између имена села Звездан у Црноречју, настањеног припадницима косовске струје, и имена истоимене цркве близу села Биљача у горњем току реке Моравице?)

Да бисмо на ваљан начин објаснили порекло сличности мелодија из Црноречја, околине Бујановца и Призрена, веома је важно да укажемо и на везу становништва две поменуте области на југу Србије. Усељавања у крај око Бујановца текла су, према Хаџи-Васиљевићу, из неколико правца: са југа и истока, али и, што је за наш рад занимљиво и важно, из "широке зоне" са *запага*, односно, са Косова и Метохије. Забележено је да су крај око Мораве и Моравице, одакле се у Великој сеоби (крајем 17. века) иселило

³⁴ Јован Хаџи-Васиљевић, Наведено дело, 127, 130, 131, 132–135.

³⁵ Исто, 129.

највише житеља и који је тада био скоро опустео, убрзо населили Арбанаси и Срби "из косовских предела". Хаџи-Васиљевић пише да Срби у арбанашким или мешовитим селима воде порекло "из *зайагницијих* крајева" (подв. Ј. Х.-В.) и да их је већина овамо дошла после Велике сеобе.³⁶ Стога је сасвим вероватно да постоји и "музичка веза" између косовско-метохијске традиције и традиције Прешевске области, оличена, између осталог, у обредној мелодији сачуваној у свадбеном обреду два краја.

На основу приложених података можемо претпоставити да напев који данас налазимо у песми *Чубро Маро* у Црноречју вероватно потиче из јужнијих крајева Србије – са Косова и Метохије (а можда и са простора данашње Македоније). У Црноречју је упамћена његова обредна функција, док је у јужним крајевима Србије она делом до данас задржана, а делом је преиначена у забавну. Обредни карактер напева је (до недавних трагичних догађаја) био сачуван и у Призрену. Могуће је да је овај мелодијски тип доспео у Црноречје миграционим струјама из матичних области са југа Србије, као значајан, а преживели елемент тамошње српске обредне праксе.

Кад је реч о варијантама које срећемо у оквиру овог мелодијског типа, напев песме *Чубро Маро* из Црноречја, по својој сведености и једноставности, можда представља његов најархаичнији облик. У Прешевској, матичној области, доживео је свој даљи развој у погледу форме и орнаментике. Призренске варијанте напева, па и друга црноречка варијанта, показују значајан стилски помак. Та чињеница може говорити у прилог претпоставци о великој старости ове мелодије и о дугом временском периоду током кога је био у живој употреби – живој извођачкој пракси. Током тог времена овај напев је, кад је реч о Призрену, у формалном и извођачко – стилском погледу "избрушен" под утицајем префињенијег укуса градске средине. У исто време, једногласно, унисоно групно извођење свих ових песама може, са своје стране, да потврди претпоставку о заједничком пореклу напева: наиме, у монофоном извођењу може се препознати и пратити задржани архаични стил овог јужњачког, косовско-метохијског обредног напева. Тај стил ни у дугом временском раздобљу, ни на географским подручјима где се данас може препознати није напуштен као аутентични начин извођења старих косовских обредних песама.

Пред сам крај рада, укратко ћемо указати на још један правац истраживања којим би, чини нам се, вредело кренути у будућим трагањима за породицама варијаната. Реч је о варијантама нашег примера 3 из Црноречја, песме *Зора, Маро*. Наиме, овај напев је до-

³⁶ Исто, 130.

живео надградњу која се стилски надовезује на креирање мелодија у традицији песама *на бас*. Што је посебно занимљиво, може се уочити висок степен сличности напева песме *Зора, Маро*, па и њених варијаната забележених у другим крајевима Србије³⁷, са напевом познате песме *Ој, Мораво, моје село равно* (пример 11),³⁸ и низом њених варијаната (на пример, песмом *Јова Ружу кроз свиралу зове* и другим).

Пример бр. 11: *Ој, Мораво, моје село равно* (из Србије; први део троделног облика):



На основу тога можемо сматрати да и *Ој, Мораво* припада истој породици напева – истом мелодијском типу, али са придодатим пратећим гласом, дакле, са формираном физиономијом песме *на бас*. Ове песме имају забавну функцију и, колико је познато, не постоји сећање на њихову припадност обреду у прошлости. Подаци о распрострањености песама *Ој, Мораво* или *Зора, Маро* отвориће нова питања, на која за сада, у оквирима овог текста, немамо понуђене одговоре.

Даљим трагањем за овим мелодијским типом дошли бисмо до чврстог сазнања о његовој заступљености или незаступљености у другим крајевима. Прикупљене варијанте из различитих области представљале би солидну основу за даљи рад – детаљну анализу свих елемената њихове међусобне сличности и различитости. На тај начин могао би се утврдити правилан редослед варијаната унутар овог мелодијског типа. У томе би од велике користи био и увид у историјат дотичних географских области и путање кретања становништва.

³⁷ Видети: Љубинко Миљковић, *Музичка традиција Србије III – Доња Јасеница*, Смедеревска Паланка 1986, нотни пример 217.

³⁸ Пример је преузет из књиге: Драгослав Девић, *Анџологија српских и црногорских народних песама*, нотни пример 166.

Јелена Јовановић

ABOUT THE MELODIC TYPE OF THE SONG *ČUBRO MARO*
AND ABOUT ITS GEOGRAPHICAL DIFFUSION

(Summary)

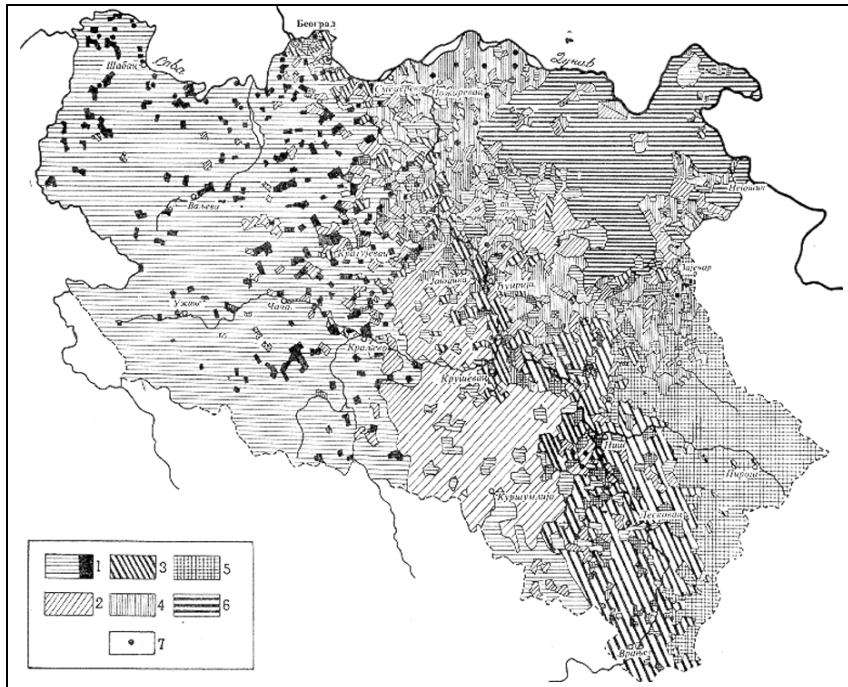
The paper considers a melodic type which has been recognized in three regions in Serbia: as a melodic pattern for two spring songs in the region of Crnorečje (Eastern Serbia); in a *strižbajska*, a *službarska* and in several wedding songs in the region of Preševo and Bujanovac (Southern Serbia); and in the old town of Prizren (Metohija region) where the same melodic type has been recorded as the first part of numerous wedding songs. These groups of variants are similar in the course of the melody, in their ritual function, monophony and ceremonial character. They differ on the level of form, meter, ornamentation and, partly, of metric organization (number of syllables) of the verse.

The similarity of these melodies might be explained by the metanastic streams from the southern areas to the north. Migrations were permanent throughout the time of Turkish occupation (from the 15th century onwards). One of the oldest streams, which also led to the region of Crnorečje, had been formed in the regions of Kosovo and Metohija. The inhabitants from this region migrated both to the North – to different parts of North and East Serbia – and to the East – to the region of Preševo and Bujanovac. Also, the region of Preševo, together with two smaller river valleys (South Morava and Moravica), is considered to be a middle region between the two big river valleys of Morava and Vardar, significant as directions of migrations towards the North.

It may be concluded that this melodic type was brought to the North by migrations as an important and still vital element of the old Southern Serbian ritual tradition.

On the other hand, there is another group of variants within this melodic type, diffused in other parts of Serbia, with the function of entertainment and in the physiognomy of the songs *na bas* – of newer rural Serbian vocal style. The trace of these variants should be investigated in the future.

UDK : 784.4 (497.11) : 398.8 (497.11–11/–12)



ПОРЕКЛО СТАНОВНИШТВА СЕВЕРНЕ СРБИЈЕ

1. Динарски досељеници са старинцима; 2. Са Косова, Метохије и призренске области; 3. Из јужно-моравских и вардарских области;

4. Тимочко-браничевско становништво; 5. Шопско или торлачко становништво; 6. Влашки досељеници; 7. Српско становништво из области преко Саве и Дунава

(Карта је преузета из: Јован Цвијић, *Балканско полуострво и јужнословенске земље*, Београд 1966, 177.)

Ekaterini Romanou

ITALIAN MUSICIANS IN GREECE DURING THE NINETEENTH CENTURY

Abstract: In Greece, the monophonic chant of the Orthodox church and its neumatic notation have been transmitted as a popular tradition up to the first decades of the 20th century. The transformation of Greek musical tradition to a Western type of urban culture and the introduction of harmony, staff notation and western instruments and performance practices in the country, began in the 19th century. Italian musicians played a central role in that process. A large number of them lived and worked on the Ionian Islands. Those Italian musicians have left a considerable number of transcriptions and original compositions. Quite a different cultural background existed in Athens. Education was in most cases connected to the church – the institution that during the four centuries of Turkish occupation kept Greeks united and nationally conscious. The neumatic notation was used for all music sung by the people, music of both western and eastern origin. The assimilation of staff notation and harmony was accelerated in the last quarter of the 19th century. At the beginning of the 20th century in Athens a violent cultural clash was provoked by the reformers of music education, all of them belonging to German culture. The clash ended with the displacement of the Italian and Greek musicians from the Ionian Islands working at the time in Athens, and the defamation of their fundamental work in music education.

Key-Words: Greek music, Italian music, music education.

A discord of East and West is involved in most Eastern European Orthodox peoples' search for national identity.

Its effects can hardly be more perplexing than they appear in Greek music, where the monophonic chant and its neumatic notation have been handed down (not revived) to this day, parallel with the gradual, unobstructed assimilation of harmony.

Greek music historians, after the turn of the 20th century, when the country was definitely oriented towards the West, adopted the principles and methods of Western music historiography. Involved in a search for national geniuses and masterpieces, they did not give due attention to many fascinating manifestations of the transformation of Greek musical traditions to a Western urban culture. Italians played a central role in that transformation, although remaining undistinguished in Italy. However, their past may be traced thanks to the catalogues and other reference works produced recently by Italian musicologists.

The adventurous Italians coming to Greece confronted the most contradictory and unconventional situations. After all, Christian Greeks lived during long periods under rulers of very different (arguably opposing) cultures.

The most enduring domination was under the Venetians (since the thirteenth century) and the Ottoman Turks (since the fourteenth century), who, but in a few cases succeeded the Venetians (in the seventeenth century). Only some of the Ionian Islands (located in the Ionian Sea, south of the Adriatic) – including Corfù, the largest and most densely populated – were never dominated by the Ottoman Turks. There, the Venetians were succeeded by the French; in 1814 the English assumed their "protection" – as was the term – and in 1864 the Ionian Islands were united with Greece, liberated after the 1821 Revolution.

The Ionian Islands developed a musical tradition that was distinguished through the assimilation of harmony by the people, the incorporation of a western repertory in popular tradition and a most effective public music education. And yet, this was the only Greek area with a sovereign aristocratic class.

The Serene Democracy of Venice allowed the self declared local members of a *Corpo di Nobili* to adopt for themselves all the privileges they wished, in a treaty of mutual tolerance.¹ The Greek *Nobili* lived as luxuriously

¹ Members of the *Corpo di Nobili* were educated at Italian Schools founded for the Venetian settlers in Corfù and the other cities, as well as at Italian Universities especially in Venice and Padua. The Venetians did not permit the foundation of Greek schools on the islands. No Venetians lived in the villages, where there were no schools at all. Consequently, in the cities by the end of the 18th century, the Italian language was both the formal and the every-day language of all Greeks, but the villagers' language and traditions were untouched by Italian influences. Ioannes Capodistrias, a native of Corfù, the first governor of Greece, former minister of foreign affairs of Alexander II of Russia, described in those words the Venetian governing policy in a document submitted to the English Parliament in 1841: "The Venetian government ruled the islands through corruption. The governors belonged in the class of nobles. [...] Giving privileges and earth to the nobles, the Venetian government armed this class with the means to buy the peoples' conscience turning immorality and corruption into a well working system. Dreading the superiority of the Greek spirit [...] it never allowed the foundation of public schools. Only in Venice and the University of Padua [...] they were able to study." (Quoted in a Greek translation in Tryfon, E. EUANGELIDES, *He Paideia epi Turko-kratias (Education during the Turkish domination)*, vol. II, Athens, A.P. Chalkiopoulos, 1936, pp. 192–193. The same is published in Spyridon THEOTOKES' study on education in the Ionian Islands up to their union with Greece, entitled *He Ekpaideusis en Heptaneso (1453–1864) [Education in the Heptanesos (1453–1864)]*, Corfù, Kerkyraika Chronika V, 1956, p.14. See also a comparison with the social conditions of the Greeks under the Ottomans, in Constantinos SATHAS, *To en Zakyntho Archondologion kai oi Popolaroi [The Nobility and the Populace in Zakynthos]*, Athens, Th. Gyftakes K. Kamarinopoulos, 1962, pp. 3–5. Also, in Marios PIERRES, *Autobiography*, vol. I, Florence, 1850, p. 19, we read: "In Corfù there was no public education [...] not one

did the Venetians and participated in all their glittering festivities,² a fact that bred and sustained amorality and class antagonism that shocked many visitors, Greeks and foreigners. The theater was part of their entertainment, and the San Giacomo theater of Corfù (the first modern Greek theater) was built in the 1720s.³ Regular opera seasons are recorded from 1771 onwards.⁴

Thereafter, Italian visiting groups performed in Autumn and Carnival periods, through the entire 19th century. Procuring a box in the theater was a matter of family prestige for the Greek nobles, and machinations to that end are documented in the city's archives.⁵ Among descriptions of opera performances in San Giacomo, the earliest are given by a young Frenchman, André-Grasset Saint Sauveur, living on Corfù and other islands from 1781 to the 6th year of "la republique française" (that ended on 22 September 1798). He speaks of the impressive San Giacomo hall, lit by candles reflected in a large number of mirrors,⁶ and of the noisy atmosphere during its performances, much too similar to contemporary descriptions of opera halls and performances in Italy.⁷ Sauveur says that the box holders played cards,

library, not one printing house, not even a bookseller [...] Grammars and dictionaries were sold at the drugstores..."

² On Venetian festivities in Corfù, see Alike NICEPHOROU, *Demosies teletes sten Kerkyra kata ten periodo tes Venetikes Kyriarchias. 14os-18os ai. [Public rites in Corfù during the period of the Venetian domination. 14th-18th c.]*, Athens, Themelio, 1999.

³ In fact, the building that was transformed into a theatre, a loggia where the noble Venetians met, was built in 1663–1691 (!). See Laurentios VROKINES, *On the construction of the Loggia in the city of Corfù and its transformation to a theater 1667–1799*, Corfù, 1901, republished in *L. Vrokine Erga [L. Vrokine's Wroks]*, vol II, Corfù, Kerkyraika Chronika XVII, 1973, pp.263–281.

⁴ The earliest recorded opera performance was given by an Italian group in 1733. It was the "drama per musica" *Gerone [or Hierone] Tiranno di Siracusa*. On the operas played in San Giacomo before the 19th century, see: "Corfù" in Claudio SARTORI, *I Libretti Italiani a Stampa dalle Origini al 1800, Catalogo Analitico, Con 16 Indici*, Milano, Bertola & Locatelli, 1993; Platon MAVROMOUSTAKOS, "To Italiko Melodrama sto Theatro San Tziakomo tes Kerkyras (1733–1798)," ["The Italian opera in the San Giacomo theater of Corfù (1733–1798)"], *Parabasis*, vol. 1, (Athens 1995), pp.147–191; Gerasimos CHYTERES, *He Opera sto Theatro tou Santgiacomo tes Kerkyras. Enas makrys Katalogos [The Opera at the San Giacomo Theater of Corfù. A long catalogue]*, Corfù, Demosieumata Etaireias Kerkyraikon Spoudon, 1994.

⁵ See Demetrios KAPADOCHOS', *To Theatro tes Kerkyras sta Mesa tou 19' aiona. [The theater of Corfù in the mid 19th century]*, Athens, 1991, especially pp. 119–120.

⁶ *Voyage Historique, Litteraire et Pittoresque dans les Isles et Possesions ci-devant Venetiennes du Levant, savoir : Corfou, Paxo, Bucintro, Parga, Prevesa, Vonizza, Sainte-Maure, Thiaqui, Cephalonie, Zante, Strophades, Cerico et Cerigotte...*, vol. II, Paris, Tavernier, "an VIII de la republique francaise" [22 Sept. 1799–22 Sept. 1800]), p. 203.

⁷ See: William BECKFORD, *The Travel-Diaries of William Beckford of Fonthill* vol. I (written also in 1781), Cambridge, 1928, pp. 251–253; also, Charles BURNEY's descrip-

flirted, ate, and paid visits to each other's boxes. No one seemed to care for the performance, but yet they attentively watched certain numbers that were unanimously accepted as highlights.⁸

The Venetian opera tradition, present at the earliest performances in Corfù,⁹ was fast succeeded by Neapolitan,¹⁰ Naples becoming the cultural invader of the islands, especially during the 19th century.

The Greek Cavaliere Nicolaos Manzaros (1795–1872), whose teaching shaped entire generations of Greek musicians, took his first music lessons from Stefano Moretti, maestro al cembalo of a Neapolitan group that performed in San Giacomo in 1790,¹¹ and from Stefano Pogiaco, who appeared as composer of a danse intermezzo performed in San Giacomo in the following year,¹² and whose ballo eroico *L'arrivo d'Ulisse alla isola de'Feaci* produced in 1819 is mentioned in certain Greek sources as the first Greek work performed in San Giacomo,¹³ Pogiaco having been, by then, naturalized as a Greek.

Nicolaos Manzaros was an enlightened aristocrat who devoted his talents and energy to building a popular music education in Corfù. With a few other members of the Corpo di Nobili he founded in 1840 Corfù's Philharmonic Society, where the majority of the pupils and members of its wind band were boys from the lowest classes, some completely illiterate and of the utmost poverty.¹⁴ The educational program of the Philharmonic

tion of San Carlo in Naples, in *Music, Men and Manners in France and Italy 1770*, London, Eulenburg, 1969, p.192.

⁸ "La plus grande liberté regnoit dans le théâtre; on y jouoit, on y mangeoit. Tantôt une partie des loges ressembloit à autant de cabinets de restaurateur; tantôt à des cabinets de jeux; on juge qu'on ne pouvoit jouir du spectacle; aussi personne ne s'en occupoit guère qu'au moment où, dans une pièce, un morceau de musique avoit fait le plus d'impression." SAUVEUR, *ibid.*, pp. 208–209.

⁹ Works by Baltassare Galuppi but mainly works on Goldoni's libretti.

¹⁰ Ten operas by Giuseppe Gazzaniga and Giovanni Bertati are reported from 1774 to 1789. See the works referred to in fn.4 and especially Platon MAVROMOUSTAKOS, *ibid.*, fn. 101, p. 167.

¹¹ The opera by Canesi, on a libretto by Bertati *Gli Amanti alla Prova*.

¹² See Platon MAVROMOUSTAKOS, *ibid.*, p. 182.

¹³ See: Thomas PAPADOPOULOS, *Ionike Bibliographia [Ionian Bibliography]*, vol I [1508–1850], Athens, 1998, item 1402; Laurentios VROKINES, *ibid.*, p. 266; Spyros MOTSENIGOS, *Neohellenike Musike*, Athens, 1958, p. 187.

¹⁴ A press announcement inviting boys to join the society, stating that they would be instructed reading and writing if needed at the Philharmonic Society, is quoted in Motzenigos, 151. The band's first public performance on 11 August 1841 was given from behind the philharmonic's windows, because some of the boys were in rags and barefoot, and the ensemble's uniforms were not ready in time. See: Laurentios VROKINES, "Ai Litaneiai tou Hagiou Spyridonos," ["The Litanies of Saint Spyridon"], in *ibid.*, 301.

Society's Music School¹⁵ was conceived by Manzaros on the model of Neapolitan conservatorios, having himself perfected his musical training at the Conservatorio San Pietro a Majella of Naples.

Imbued with national feeling, he was wholly committed to his homeland's music education. He taught talented youngsters free of charge, and, aside from a number of erudite contrapuntal and dramatic works, he composed music for the people, in the popular traditional forms of both church and secular music, among which *A recchia*, is the most common.¹⁶ A considerable number of his songs he wrote in collaboration with the poet Dionysios Solomos, one of the greatest Greek poets and one of the first to use in poetry the people's language.¹⁷ The Neapolitan conservatorios' semi-practical methods, contemptuously referred to by Fetis,¹⁸ as well as the repertory performed in Italy's South (where symphonic and chamber music were excluded) suited Manzaros' aims. He adopted them, conscious of what they represented in relation to Western music,¹⁹ considering them ideal for a widely spread music education in Corfù, where improvised harmony was – and still is – a popular tradition, both in secular and church music, and where social conditions called for an open air musical life, if the people were to participate.

¹⁵ Music was taught previously at the Ionian Academy, the first Greek university, founded in 1823. Because of its founder count Fr. Guilfford's cultural policy, only church music was taught at the Ionian Academy, by Ioannes Areistides, a chanter from Hepeiros who studied music in Naples. His lessons degraded very soon, because "the problem was that they did not permit any one with a good voice and talent to attend this lesson, but they obliged all the church chanters to take it. [...] the lesson had not the least success" See, Georgios TYPALDOS-IACOVATOS, *Historia tes Ionias Akademias (A History of the Ionian Academy)* edited by Spyros I. Asdrachas, Athens, Hermes, 1982, p. 47. Concerning the Ionian Academy, see also: Helene ANGELOMATE-TSOUGARAKE, *He Ionios Akademia, To Chroniko tes Hidryses tou protou Hellenikou Panepistemiou [The Ionian Academy. The chronicle of the establishment of the first Greek university.]*, Athens, O Mikros Romios, 1997. More specifically on the music lessons by Ioannes Aristeides, see Katy ROMANOY, "Ena archeio 'Kretikes Musikes' sten Philharmonike Etaireia Kerkyras," ("An archive of 'Cretan music' in the Philharmonic Society of Corfù") *Musicologia*, (12–13, 2000), pp. 175–188.

¹⁶ *A recchia* is a term used also in central Italy for certain two-part songs.

¹⁷ Also educated in Italy. Manzaros' and Solomos' better known creation is the *Hymn to Liberty* (1830), a long work relating critical fights and other events of the Greek liberation struggle; its first stanzas became the Greek national anthem in 1865.

¹⁸ "Fenaroli (Fedele)," *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, (Paris, 1875).

¹⁹ Evidence of Manzaros' broad knowledge can be found in some of his writings, such as the *Rapporto relativo al dono di alcune Opere di Monsigny e Grétry*, Corfù, Tipografia Scheria, 1851, as well as descriptions of his library. See for example: Spyros DE VIAZES, "Manzaros", *Panathenaia*, (15–3 July 1905), pp. 129–136.

Among the Philharmonic Society's wind band's conductors and tutors, many were orchestra musicians of the Italian visiting opera groups, who chose to stay on the island. Niccola Olivieri, the first flute and piccolo player of an opera group that performed repeatedly in San Giacomo from 1841, became the band's director in 1843. Giovanni Ragazzioli,²⁰ Francesco Sirri, Ricardo Boniccioli,²¹ Ugo Avanzolini,²² Felice Cocorulo,²³ Brutto Gianini²⁴ and Ernesto Sasoli²⁵ held that post up to the end of the century, alternating with Greek musicians, students of the Philharmonic Society and most often of the Conservatorio San Pietro a Majella too.²⁶

The wind band's conductors have left a considerable number of transcriptions and original compositions, some of which, commemorating events or figures of recent Greek history, became great hits. This was the case with Boniccioli's *Marco Bozzari* a poema drammatico, dedicated to the Philharmonic Society, which had its first performance in 1883.²⁷

In 1893 Boniccioli was invited to Athens by the Friends of Music Association, in order to create an orchestra. At that time, many other Italians and Greeks from the Ionian Islands had already settled in that city. A considerably different music tradition existed there; a culture developed in Constantinople, the base of the Patriarch,²⁸ the center of the Orthodox Faith, the symbol that had kept the nation united for four centuries.²⁹

²⁰ In 1845. This and the following dates are given in file 576/Δ of "Spyros Motsenigos' Archive", kept in the National Library of Athens.

²¹ July 1861.

²² December 1882.

²³ April 1885.

²⁴ June 1886.

²⁵ April 1890.

²⁶ It is remarkable, that, in contrast to the band's tutors and conductors, most teachers at the Philharmonic's music school were Greeks. Typically, the classes of wind instruments as well as harmony, counterpoint etc. taught by Greeks were attended by many students, while string instrument classes were much less popular. Giovanni Pallotta, leader of the second violins in an opera group that performed in San Giacomo in 1834, was the first teacher of the violin and the viola in 1841. But those classes were soon left without students and it was only in 1884 that measures were taken to activate them again, inviting the Italian Ernesto Centola. See, Spyridon PAPAGEORGIOU, *Ta kata ten Philharmoniken Etaireian apo tes systaseos tes mechri semeron 1840-1890 [On the Philharmonic Society's events, from its foundation up to this day]*, Athens, Anestes Constantinides, 1890, p. 9.

²⁷ 9/21 February.

²⁸ The political leader of the enslaved Greeks, responsible for their submission to the ruler, tax paying etc.

²⁹ Steven RUNCIMAN's *The Great Church in Captivity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, is an excellent study of the role played by the Patriarchate of Cons-

Education in those eras was in most cases connected to the church.³⁰ Music education consisted in the study of church music and the neumatic (Byzantine) notation, which under the influence of the Enlightenment, was, in 1814, simplified and transformed into an easily apprehended system, known as the "New Method"³¹. The neumatic notation was used for all music sung by the people, a large part of which consisted of church melodies, adapted to secular texts or not, sung at dinners, at work, as well as in the church.³² The rest were Greek folksongs and urban popular songs of Greek, Turkish, Armenian, Bulgarian, Rumanian, Serbian, Albanian, Russian, or Western origin.

What can be seen in Example 1 is not a rarity. It comes from an anthology of music, published in two volumes in Constantinople in 1872 and 1873, containing close to 200 songs on melodies of every possible origin. Our example is the scene for two sopranos "Mira, o Norma", in the second act of Bellini's *Norma*. Example 2 contains a transcription of example 1, written kindly for this paper by Marcos Dragoumis. The divergences from Bellini's original music imply that the melody was written down by ear.

In the last third of the 19th century Greek refugees who had become rich in Russia and the West, settled in Athens.³³ People of a western culture, they had both the money and the political connections to contribute to the westernization of the city. They founded a large number of institutions for the education and performance of western music, inviting many Greek and Italian musicians from the Ionian Islands as their staff.

But Ignazio and Raffaele Parisini – father and son – were pioneers. Ignazio³⁴ arrived in Athens in 1838, after serving as orchestra director in

Constantinople in keeping Greek national consciousness alive from the fall of Constantinople (1453) until the outbreak of the War of Independence (1821).

³⁰ In eras under the influence of Constantinople, the church was up to the end of the nineteenth century as paramount as it had been in the Middle Ages in Western Europe.

³¹ On the influence of the Enlightenment on the 1814 Reform of music notation, see Katy ROMANO, "He Metarhythmise tou 1814" ["The 1814 Reform"] *Musicologia*, (1, 1985), pp. 7–22.

³² On the subject of the secular functioning of church music – up to the twentieth century —in the Greek areas under the influence of Constantinople, see Katy ROMANO, *Historia tes Entechnes Neohellenikes Musikes [History of Neohellenic Art Music]*, Athens Cultura, 2000, pp. 23–38.

³³ "When the kingdom of Greece was established in 1828, the Greeks inhabiting the Ottoman Empire or dispersed in the West and Russia, much more numerous and much wealthier than the Greeks of the kingdom, formed the most important part of Hellenism." says the historian Nikos SVORONOS in *Episkopesis tes Neohellenikes Historias [Compendium of the Neohellenic History]*, Athens Themelio: 1976, 91.

³⁴ Ignazio was born in Bologna around 1800. He appears as first violin and orchestra director in opera productions at the Teatro della Comune di Bologna in 1824-1827, and

Bologna's Teatro della Comune, Florence's Teatro in via della Pergola and as music director at l'Opera Italien of Paris. Athens at that time, a four year old capital, was a village around the Acropolis.³⁵ Parisini must have felt like introducing Bellini to the Goliards. It is no wonder that nothing is heard of him after his arrival.

His son Raffaele arrived a little later, in 1845, but the capital had undergone a period of rapid growth and Raffaele's activities were effective and regarded as a milestone of the progress of musical life in that city and, consequently, in Greece.³⁶

His name appears from 1841, in the programmes of Corfù's San Giacomo.³⁷ He served as first violin and director of the San Giacomo orchestra until 1844. He had taken his first music lessons in Bologna with his father, but then became a student of Manzaros in Corfù. In Athens, he aimed at a music culture similar to that of the Ionian Islands.

He began giving private lessons, and was soon able to form the first ever polyphonic chorus of Athens, numbering 40 members. A little later he formed a small orchestra which participated in the performances of Italian visiting opera groups. Both those ensembles were incorporated in 1871 into the Philharmonic Society *Euterpe*, founded that year by Athenians of a

then in the Imp. e R. Teatro in via della Pergola in 1831. (See Francesco MELISI, *Catalogo dei Libretti per Musica dell'Ottocento (1800–1860)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1990, p. 346). In 1834–1838 he was musical director of L'Opera Italien in Paris and next, he accepted an invitation from Athens to teach music (See François-Joseph FÉTIS, "Parisini (Ignace)," *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, Paris, 1875.), possibly at Arsakion, a girl's high school, while his only opera, *La Scimia Riconoscente*, was performed that year in Fossano. In Stieger's *Opernlexikon*, this opera appears as his opus 2. For the rest in this lexicon, Ignazzio is obviously confused with Raffaele, whose birth and death years are given instead (1810–1875). See Franz STIEGER, "Parisini Ignacio", *Opernlexikon*, teil II, Komponisten, Tutzing, Hans Schneider, 1978.

A few instrumental compositions, all in manuscript, are listed in Federico PARISINI, *Catalogo Della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna Compilato da Gaetano Gaspari*, Volume I, Bologna, Libreria Romagnoli dall' Acqua, 1890, p. 18. They are: 1. Concertone in Sib magg. a piu strumenti con accompagnamento d'orchestra (1812). 2. Sinfonia in Do min. per orchestra. 3. Tema con Variazioni obbligate a piu strumenti, con accompagnamento d'orchestra, (1812). 4. Concerto in Re magg. a violino obbligato, con orchestra.

³⁵ Athens was proclaimed the capital of Greece on 15 December 1834, because of its ancient history and monuments. No city existed on the site. Previous short lived capitals were Nauplion and Aegina.

³⁶ This was the opinion of Theodoros SYNADINOS, the first admirer of the West to write a history of Greek music. See his *Historia tes Neohellenikes Musikes 1824–1919*, Athens, Typos, 1919, pp. 76–77, 211–212.

³⁷ In the collection of libretti donated by Nakes Pierres to the "Anagnostike Etaireia" ["Reading Society"] of Corfù.

Western culture. He also managed to introduce music as an obligatory course at the Athens National Technical University and taught the violoncello and the double bass at the Conservatory of Athens, also founded in 1871.

For his students, he wrote in Greek a small treatise on music theory entitled *Grammar of Music*, which is the first to be written in the Greek language.

But what made Parisini a legendary figure to his contemporary Athenians, were his compositions, and above all his melodrama *Arcadi*, certainly the most popular piece during the 1870s in Athens, producing great excitement each time it was performed. Reports describe the emotion of the audience, its absolute silence during the performance (which was most unusual) and the tumultuous applause at the end. The work relates the heroic holocaust of the monastery Arcadi, during an unsuccessful revolution in 1866 in Crete, when close to a thousand fighters were killed in an attempt to liberate the island from the Turks, as well as the adventurous voyages of the ship "Arcadi" that transported volunteer fighters and ammunition to the island³⁸.

The piece was written for one male soloist and chorus, with an instrumental ensemble. Most stirring was the last movement, the fifth, where a sublime responsorial prayer of a solo trombone and the chorus is suddenly interrupted by a percussive machine gun followed by a flood of wild sounds as the enemy enters the monastery. At that moment, the brave Father superior sets fire to the gunpowder and blows up the monastery with a tremendous explosion of sound. Also moving and patriotically inspiring was the second movement, entitled "March of the volunteers. Italy and Greece are two sisters." The title refers to Italian volunteers fighting for the liberation of Crete, but also compares Italy's unification, recently achieved, with that of Greece, for which the Cretans were struggling at the time.

In a sense, Parisini also compares the two sisters' enemies, the Austrians and the Turks. Indeed, this parallelism seemed quite natural to the Greeks of the Ionian Islands, who were never under Ottoman rule, who provided shelter to over 150 Italian fighters during the 19th century,³⁹ and who had always rejected German speaking people and their culture.

³⁸ The holocaust of the monastery Arcadi in Crete, where close to one thousand men women and children were killed in November of 1866, was an event that stirred the Greeks, who volunteered in the fight for the liberation of the island. Crete was liberated in 1897. When Parisini's work was performed the island was still under the Turks. The events related in Parisini's work are all true but in inverted order, since the ship "Arcadi" that transported to the island volunteers and ammunition from Greece, was bought in 1867 and named "Arcadi", to honor the monastery's holocaust. The ship realized 22 voyages in 1867, and was also heroically defended when caught by the Turks the same year.

³⁹ About 150 Italians found refuge in Corfù alone. Among them were Manin, Pepe, Tommaseo and Rigaldi, Zabecari, Mariani, Nardi and others.

Dimitris Andronis, who became the director of Corfù's Philharmonic Society in 1890 and dared to bring changes to the island's musical life, introducing a more serious and more German repertory, had a very bad ending. He was forced to leave his post in the same year and was seen thereafter sitting for hours on a bench all by himself, speaking to no one, looking far out to sea, in a deep melancholy.

But in Athens things were quite different: in around 1900 a number of reformers of music education appeared, all of German culture, and Wagnerians. Raffaele Parisini had died (1875) and the many other Italians and Greeks from the Ionian Islands who continued his work were disdained and rapidly completely marginalized. Further Westerners undertook to lead Greek music to further ... progress!

This paper was presented at the 17th IMS Congress in Leuven in August 2002.

46 ΜΟΥΣΙΚΟΝ

Example 1

“Aria nella Norma Bellini: Norma transcribed from European notation by Misael Misaelides of Smyrna,” in: I.G. Zographos Keiveles, *Mousikon Apantismata [Anthology of Music]*, part II, (Constantinople, 1873), pp. 46–47.

47 ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ.

46

Aria nella Norma Bellini. Νόρμα ἐξηγηθεῖσα ἐκ τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ παρὰ τοῦ ἐν Σμύρνῃ Μισαήλ Μισαηλίδου

Ἦχος Γ΄. Γα. ζ̣

47

Εἰς ἦχον Πλ. Δ΄. Νη. ζ̣

Example 2

Transcription of Example 1 (written kindly by Marcos Dragoumis).

Екатѣрини Роману

ИТАЛИЈАНСКИ МУЗИЧАРИ У ГРЧКОЈ У 19. ВЕКУ

(Резиме)

У Грчкој су се једногласно појање и његова неумска нотација преносили као народна традиција све до првих деценија 20. века. У 19. веку је почео преображај грчке музичке традиције према моделу западне урбане културе. Уведени су хармонија, западна нотација и западни инструменти, заједно са одговарајућом извођачком праксом. У том преображају централну улогу су имали италијански музичари. Велики број њих је живео на Јонским острвима, од којих нека (као и највеће међу њима, Крф) никада нису била под отоманском влашћу. На Крфу је настала музичка култура која је била врло слична оној у тадашњем Напуљу, са редовним оперским сезонама и Филхармонијским друштвом које је било моделовано према напуљском Конзерваторијуму. Међу диригентима и учитељима дувачког оркестра Филхармонијског друштва, многи су били оркестарски

музичари италијанских гостујућих оперских трупа који су одлучили да остану на острву. Тако су Никола Оливијери, Ђовани Рагациоли, Франческо Сири, Рикардо Боничоли и други, радили на том месту наизменично са грчким музичарима. Ти италијански музичари су оставили знатан број транскрипција и оригиналних композиција, од којих су неке које су обележавале значајне догађаје из новије грчке историје постале врло популарне. То је био, на пример, случај са Боничолијевом "драмском поемом" *Марко Боцари*. Боничоли је био један од музичара (и италијанских и грчких) који су се преселили у Атину после 1860-их година, тежећи позападњавању музичког живота у престоници. У Атини је културна клима била сасвим другачија него на Јонским острвима. Образовање је у највећем броју случајева било везано за Цркву, институцију која је током четири века турске окупације уједињавала Грке и одржавала им националну свест. Сва музика, било источног или западног порекла, бележена је неумском нотацијом. У последњој четвртини 19. века западна нотација и хармонија су убрзано прихватане. Ињацио и Рафаеле Паризини – отац и син – били су пионери ове трансформације. Ињацио је стигао у Атину 1838. године, када је данашња метропола била само село око Акропоља, али његови напори су били узалудни. Рафаеле је дошао 1845. године, када се престоница већ убрзано развијала и његов рад је оставио значајног трага на музички живот овог града и целе Грчке. Он је предавао хармонију и основао неколико институција, међу којима школе, оркестар и мешовити хор. Написао је први трактат о хармонији на грчком језику. Паризини је постао легендарна фигура због успеха својих дела, изнад свега мелодраме *Аркади*, дела које је надахнуто херојским страдањем манастира Аркади током неуспеле револуције на Криту 1866. године. Паризини доводи у везу уједињење Италије, које је мало година раније остварено, са борбом Крита да се уједини са Грчком. Паризини на неки начин пореди непријатеље Грчке и Италије – Турке и Аустријанце. То је деловало необично народу који је патио под Турцима и гледао на Западну Европу као на извор просвећења. Италијанима и Грцима са Јонских острва, међутим, то се чинило природним. Они нису имали искуства са турским властима, давали су уточиште италијанским борцима и увек одбацивали аустро-немачку културу. Ова политичка позадина објашњава зашто је дошло до оштрог сукоба на плану културе почетком 20. века у Атини, када се појавио изванредан број реформатора музичког образовања, припадника немачке културе и, осим тога, вагнеријанаца. Сукоб је резултирао маргинализацијом италијанских и грчких музичара пореклом са Јонских острва и њиховог фундаменталног рада на музичком образовању.

UDK : 78.071.2 (=50) (495) "18" : 781.41 (091)

Christina Vergadou-Mavroudaki

GREEK COMPOSERS OF THE IONIAN ISLANDS IN ITALIAN MUSICAL LIFE DURING THE 19th CENTURY

Summary During the 19th century most of the Ionian islands played a leading role in the Greek musical life. The vicinity of the islands with Italy combined with the Venetian domination were two facts that helped the creation of strong links between the Ionian islands' and the Italian cultures.

The phenomenon of the visits of Greek composers to Italy during the 19th century in order to study at the principal conservatories of the country is one of the most interesting aspects of the history of Ionian music. The relations of individual composers with Italian composers, professors and music institutions are considered together with relevant aspects of Greek and Italian musical ties.

The travelling of Greek composers to Italy for educative purposes is regarded not only as a historic phenomenon but also as a major step in their career. References are made regarding their contacts with distinguished Italian composers and intellectuals.

Furthermore, the success of Greek composers in Italy is an undoubtful fact. A considerable part of Greek composers' musical works was performed and published in Italy. Facts indicating the success and the effect of Greek composers' work on the Italian musical life are given with references to primary music and literary sources.

Key-Words: Greek music, Ionian islands, Italian music

Very little is known about the history of the Ionian islands' music, especially, beyond the Greek borders. Few musicologists have been so far occupied with the research of this period of the Greek music history although there has been arisen great interest in this field during the last years. The lack of relevant bibliography combined with the difficulty of confining and approaching primary sources are the main reasons of reaching to this point. It should also be mentioned the great amount of lost or destroyed, by various causes, historical documents of this period which is a fact that deepens the problem.

All sources reveal the growth of a flourishing musical – and not just – culture in the geographical area of the Ionian islands which reached at its peak during the 19th century. The running of music institutions – most of them philharmonic societies following the patterns of Italian music education – operatic theatres, music editions, and the large number of composers who came from the Ionian Islands, a rather narrow territory of Greece, are evidence of the Ionian musical culture's blossom.

The geographical vicinity of the Ionian Islands to Italy was an important reason for the development of strong relations between them. Besides, people of the Ionian Islands had lived together with Italians for many centuries since the Ionian Islands were under Venetian domination. Consequently, not only were they very well-acquainted with the the culture of the neighbouring country but also there were strong economic, commercial and social relations developed between them. In addition, numerous Italian musicians lived and taught music in Corfu and the other Ionian Islands.

Spyros Motsenigos, a musician and music historian from Corfu, who wrote one of the first histories on neohellenic music, offer adequate information relative to musicians from the Ionian Islands who studied in Italy. In most cases, a child used to acquire his first music learnings in the Ionian Islands and afterwards visit Italy, sometimes in a very young age, in order to carry on with his music studies.

It seems that Greek composers from the Ionian Islands studied principally at the Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli though many of them also studied at the Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. We do not know whether there was a specific reason why this happened or whether it became a habit. Certainly, these two conservatories were among the leading music institutions of Italy during the 19th century¹ and continue to be up to now. Perhaps the fact that Nikolaos Chalichiopoulos Manzaros, one of the first and most celebrated Greek composers from Corfu who is also the composer of the Greek national anthem, studied at the Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli was determinative. Possibly the fact that many Greek composers of the Ionian Islands took their first music lessons from Nikolaos Manzaros influenced some of their next choices. It also has to be mentioned that numerous Italian musicians lived in the Ionian Islands and worked there as music teachers and music performers.

Dionysios Rodotheatos, to mention one from the great range of Greek composers, took music lessons in Corfu from Manzaros². According to Motsenigos, Rodotheatos also studied for seven years at the Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli and – after staying at Corfu for some time – he travelled back to Italy in order to continue his studies at the Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano. There is not any reference to the names of Rodotheatos's teachers in Italy but, considering an

¹ According to Mariangela Dona "The founding of the Milan Conservatory initiated the founding of a series of conservatories all over Italy [...] The conservatory soon became the most important music school in Italy, attracting such pupils as Puccini and Catalani to study with professors of the stature of Ponchielli (1880–86)." (DONA', Mariangela, *Milan, 4. 19th century in The New Grove Dictionary of music and musicians*, London, Macmilan, 1980, v. 12, p. 297)

² MOTSENIGOS, Spyros, *Neohellenike mousike: symbole eis thn istorian tes*, Athens, 1958, p. 232.

information saying that Cavalliere Alberto Mazzucato encouraged him to stage one of his first operas³, we can assume that Alberto Mazzucato, who served as a music director at the Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano⁴, was one of his teachers. Unfortunately, because of the fact that there has not been yet any research carried out from our part in order to collect documents related to Greek composers from Italian music archives our facts derive primarily from Greek archives and bibliographic sources.

The Italian libraries' online catalogue is a very important source of information for Greek music history of the 19th century. Many Italian libraries hold musical and theoretical works of Greek composers of this period – amongst them some manuscripts – while we cannot trace in their catalogues but few Greek musical works of the 20th century. This fact can be regarded as a strong indication of the relations been developed between Italian and Greek composers of the 19th century and of the acceptance the latter met in Italy. Some of the holdings are music scores, librettos of operas presented in Italian theatres, and theoretical works, usually on harmony or counterpoint which, in some cases, are not located in any archive in Greece.

The studies of young Greek composers in Italian conservatories opened up new prospects both for their musical thought and their careers in the musical stages of Italy and other European countries. During their studies they met with significant celebrities of European music and literature and became acquainted with all the new art movements of that era. Not only did they have the opportunity to experience new musical ideas in their works but, in many cases, they themselves took part in the formation of these new ideas. A typical example of this assumption is Spyros Samaras, a Greek composer from Corfu whose work met with great success both in Greece and Italy. Samaras accomplished to combine in his works – many of them are operas – the elements of 'verismo', Leit-motiv with Greek melodies and music modes. Samaras's unpublished correspondence proves his friendship with famous Italian composers, like Puccini and Mascagni, and the fact that they felt great respect about his work⁵.

Most of Greek composers of the Ionian Islands had the good fortune of seeing their melodramas produced in famous operatic theatres of Italy, like

³ MOTSENIGOS, Spyros, *Neohellenike mousike: symbole eis thn istorian tes*, Athens, 1958, p. 232.

⁴ "Dal 1839 *insegno* canto, dal 1851 *compos.*, dal 1852 *storia ed estetica mus. e dal 1857 anche strument. al Cons. di Milano del quale fu direttore dal 1872 fino alla morte.*" (*Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1994, Le Biografie, volume quarto, *Mazzucato*, p.746).

⁵ George Leotsakos in his commentary for the recording of Samaras's *Rhea* (an opera in 3 acts) presents the facsimiles of two congratulatory letters (the one is Puccini's and the other is Mascagni's) to Spyros Samaras.

Teatro Carcano of Milan or even Il Teatro alla Scala di Milano. Pavlos Karrer, or, Karreris – to mention one – is amongst the most celebrated Greek composers, born in Zante in 1829. Two of his numerous melodramas, *Dante e Bice* in 1852 and *La rediviva* in 1855, had their first representations at the Teatro Carcano of Milan. Besides, significative of the successful career which Spyros Samaras – mentioned above – created in Italy is the fact that six of his operas were represented at the Teatro alla Scala of Milan.

Published music scores of the 19th century prove also to be important documents for the music history of the Ionian Islands. In general terms, Greek composers' works were published by some of the most prominent publishers of that era. For example, most of Spyros Samaras's operas were published by Edoardo Sonzogno, while Ricordi, Lucca and Canti seem to keep many Greek works in their libraries. Music compositions of Greek composers published in Trieste possibly reveal some relevance with the strong economic and commercial relations which, undoubtedly, had been developed between the famous Italian city and the Ionian Islands, not to mention the flourish of the Greek community of Trieste.

Valuable information on Greek music is offered by the 19th century's extant librettos published in Italy. Considering the lack of primary sources mentioned (e.g., composers' manuscripts, music scores, etc.), all these booklets accompanying the opera performances make a crucial contribution to musicological research. Names of librettists, performers, places and dates of first representations together with the synopses of the operas make up an astonishing picture of the history of opera of this era. Except from the librettos held both in Italian and Greek archives, there should be mentioned the compiled catalogues of some libretto collections in Italy, like the *Catalogo dei libretti per musica dell' Ottocento (1800–1860) of the library of the Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli*, edited by Francesco Melisi⁶, and the *Libretti per musica manoscritti e a stampa del fondo Shapiro nella collezione Giorgio Fanan*, by Laura Ciancio⁷. Both of them include some Greek operas.

The strong relations of Greek composers of the Ionian Islands with the Italian musical life of the 19th century certainly affected them in many ways. Though their music works have the identity of Greek music there can be traced many references to Italian music. The fact that they lived and worked for a long period of their life in Italy forced them to adopt specific compositional techniques and musical ideas.

⁶ *Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli : catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento (1800–1860)*, a cura di Francesco Melisi, Lucca, Libreria musicale italiana, 1990.

⁷ Laura CIANCIO, *Libretti per musica manoscritti e a stampa del Fondo Shapiro nella collezione Giorgio Fanan" catalogo e indici*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1992.

The composers of the Ionian Islands wrote music on the music genres employed by the Italian composers of the 19th century. Therefore, many of them composed *sinfonias* for piano or orchestra, *romanzas*, *mazurkas*, *polkas* and other small music pieces, *arias*, vocal music with piano accompaniment, *melodramas*. In the composers' lists of works operas and piano pieces hold a special place, to be followed by vocal and choral music.

Being acquainted with the Italian language, because of the Venetian domination of the Ionian Islands, the Ionian composers quite often used Italian poetry for their vocal music. Besides, many Greek poets who came from the Ionian Islands used the Italian language in their poetry. It was inevitable for Ionian composers to use Italian poetry and librettos since they made careers in the neighbouring country and they addressed themselves to the Italian audience. It would be very difficult for a young Greek composer to have one of his operas produced in an Italian theatre if the libretto was in the Greek language. In addition some Greek composers had the chance of working with famous Italian librettists, like Luigi Illica who wrote the libretto for Samaras's opera *La Martire*. There is no proof whether this stand of Greek composers was a matter of pure choice or not.

Although the Italian influence is obvious in Ionian composers' music, they compose Greek and not Italian music. Their music idiom bears a Greek character traced in their melodies, which in some cases are Greek folk songs, or, remind us of folk music, as well as in the use of Greek music modes. They sometimes use the characteristic music metres of Greek folk dances or set Greek poetry to music. Many Ionian composers use characters or stories of the Greek history and mythology in their operas, like Karrer's *Marcos Botsaris*, *Kyra Frossini*, *Marathon-Salamis*, and others, possibly indicating some intention for the creation of a Greek national opera. Especially, Karrer is believed to have attempted the creation of Greek national opera as he tried to use stories from the history of the Greek Revolution and Greek librettos for some of his operas.

Most Ionian composers used to return to their motherland after finishing their studies in Italy but did not interrupt their relations with the Italian musical life. However, there is no doubt that Corfu and most of the Ionian Islands had a remarkable musical life. Many Greek and foreign operas were represented at the famous Corfian theatre Teatro San Giacomo every year. Italian music companies visited Corfu often while it seems that the island's audience was very demanding; publications of that time mention that if a new artist was applauded by the audience of Corfu he would not encounter any problem at the famous theatres abroad. The extant librettos of these performances are similar to the Italian ones and most of them are kept in private libraries⁸.

⁸ One of these private libraries is held in the Corfu Reading Society (Anagnostike Etairia Kerkyras) and belonged to Pierris.

Eventually, it seems that the Italian music educational system has affected the formation of music education in the Ionian Islands. Philharmonic societies, which were the main music institutions of the 19th century, were established one by one in many islands and their music teachers were not only Greek but also foreign musicians. Many pupils of the Philharmonic societies were trained to serve as musicians in the islands' music bands. The bands held a substantial part in the Ionian Islands' musical life as they gave many concerts and usually participated in the churches' litanies.

Undoubtedly, the study of the musical ties between Greece and Italy during the 19th century is both demanding and tempting. Exchanges must have been effected to both parts and are subject to research.

A fascinating game of travelling music without rivals...

This paper was presented at the 17th IMS Congress in Leuven in August 2002.

Крисџина Верџагу-Мавругаки

ГРЧКИ КОМПОЗИТОРИ НА ЈОНСКИМ ОСТРВИМА У ИТАЛИЈАНСКОМ МУЗИЧКОМ ЖИВОТУ ТОКОМ 19. ВЕКА

(Резиме)

Током 19. века Јонска острва су играла водећу улогу у грчком музичком животу. Њихова близина у односу на Италију, заједно са вишевековном доминацијом Венеције (нека од њих нису никада била под турском влашћу), помогле су да се створе јаке везе између двеју култура. Музички процват ове области достигао је свој врхунац у 19. веку. Међу музичким институцијама истакнуто место заузимала су филхармонијска друштва, оперска позоришта, музичке издавачке куће.

Феномен боравка грчких композитора у Италији ради студија на главним конзерваторијима у земљи представља један од најинтересантнијих аспеката историје јонске музике. Већина грчких композитора са Јонских острва студирала је углавном на конзерваторијима у Напуљу и Милану, тада водећим институцијама те врсте у Италији. Вероватно су многи следили пример Николаоса Халихиопулоса Манзароса, једног од првих и најчувенијих грчких композитора са Крфа, аутора грчке химне, који је студирао у Напуљу. Познати композитор Дионисиос Родотеатос је био Манзаросов ученик на Крфу пре него што је отишао да студира у Напуљу, а затим и у Милану.

У многим италијанским библиотекама чувају се врло важни извори за проучавање грчке музичке историје 19. века. То су музичка и теоријска дела, као и оперска либрета.

Неки композитори са Јонских острва успели су да стекну афирмацију у Италији. Тако је Спирос Самарас имао успеха са својим делима, углавном операма, у којима је комбиновао елементе веризма и лајтмотивике са употребом грчких народних мелодија. Био је славан и Павлос Карер, чијих је шест опера изведено у миланској Скали. Дела грчких композитора штампана су у Трсту и другим градовима. Јонска острва су имала дугу традицију добрих трговачких односа са Трстом, у коме је живела и грчка заједница.

С обзиром на то да обично недостају извори какви су рукописи дела, драгоцено је што су сачувана штампана оперска либрета, заправо опширније програмске књижице са низом важних података.

Укључивши се у музички живот Италије, ови композитори су писали оне жанрове који су карактеристични за то време: троставачна дела за клавир или оркестар (*Sinfoniae*), романсе, мазурке, полке, арије, вокалну музику с клавирском пратњом, мелодраме. Разумљиво је што су јонски композитори користили италијанску поезију и либрета, пошто су се обраћали италијанској публици. Неки грчки композитори су имали срећу да раде са чувеним италијанским либретистима, као што је Луиђи Илика, који је аутор либрета за Самарину оперу *La Martire*.

Иако је италијански утицај очигледан код јонских композитора, они су стварали грчку, а не италијанску музику. Њихов музички идиом носи грчке црте у мелодици, јер су то често или аутентичне грчке народне песме, или подсећају на њих, или су базиране на грчким модусима. Некада се уочавају и карактеристике метрике грчких народних игара. Многи композитори су се инспирисали ликовима и причама из грчке историје и митологије (Карерове опере *Marcos Botsaris*, *Kyra Frossini*, *Marathon-Salamis*, и друге), што говори о могућности да се размишљало о стварању грчке националне опере.

Већина јонских композитора враћала се у домовину после завршених студија у Италији, не прекидајући везе са италијанским музичким животом. На самом Крфу и неким другим Јонским острвима постојао је релативно динамичан музички живот. Многе грчке и стране опере извођене су у чувеном крфском позоришту San Giacomo, у коме су италијанске музичке трупе често гостовале.

Музички образовни систем на Јонским острвима је такође трпео италијански утицај. Филхармонијска друштва, главне музичке институције, оснивала су се на многим острвима, а међу њиховим наставницима музике било је и Грка и странаца. Свршени ђаци су обично свирали у оркестрима на острвима, а учествовали су и у црквеним свечаностима.

UDK : 78.071.1 (=774) (450) "18" : 78.035/.036 (495.4)

Melita Milin

THE RUSSIAN MUSICAL EMIGRATION IN YUGOSLAVIA AFTER 1917

Abstract: Around forty thousand Russian emigrants settled in Yugoslavia running away from the terror of the 1917 Revolution. A high percentage of them were writers, artists, musicians and ballet dancers. Their greatest contribution to Yugoslav musical culture consists in the important acceleration they brought to the development of the domestic scene. Especially valuable were the activities of opera singers and directors, ballet dancers and choreographers, scenery designers, conductors of church choirs and music pedagogues.

Key-Words: Russian emigration, Yugoslav music, Serbian music, Russian music, Russian ballet.

The topic of the Russian emigration was more or less a prohibited theme in USSR and the East-European countries during the communist rule. Since the beginning of the 1990's a noticeable increase of interest for researching the role of the Russian musical and other emigration in Yugoslavia in the period between the two world wars has been observed. Two congresses have been organized, their proceedings published, as well as many books and articles. Researches have been undertaken not only by historians of culture, arts and music, but also by individuals – amateurs, usually of Russian descent.

The terror and bloodshed of the Russian October revolution and the civil war that followed (1917–20) brought a considerable number of Russian emigrants into Yugoslavia, as well as to many other countries of Europe and America. Driven by fear and despair around 2 million Russians chose the uncertain emigrant fate hoping that their exile would not last long. Some 40000 of them¹ stayed in Yugoslavia, while a certain number of them stayed in the country only for a short time, on their way to Central and Western Europe. There were some Russian emigrants who arrived even before 1918, after South Russia had been evacuated. The biggest group, so-called "Crimea emigration" arrived later.²

¹ Cf. Miodrag Sibinović, *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka – značaj, okviri i perspektive proučavanja*, in: *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka*, ed. by M. Sibinović, I vol., Beograd, 1994, p. 5. and Miroslav Jovanović, *Doseljavanje ruskih izbeglica u Kraljevinu SHS 1919–1924*, Beograd, 1996, 163–186.

² Veroslava Petrović, *Ruski operski pevači i beogradska muzička kritika i publika*, in: *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka* (op. cit.), II vol., p. 172

The majority of the Russians that decided to stay in Yugoslavia were educated people³ who were painfully lacking in Serbia after the terrible World War I in which 60% of the male population found death. As soon as the war was over (1918), a new state was founded, that united south Slav peoples: The Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes (later Yugoslavia). Compassion for the tragic fate of the Russian people for whom Serbs had always felt affection and closeness, was the main reason why most of the Russian emigrants found their new homes in the kingdom of the South Slavs. Rare instances of tension between the local population and the emigrants can be explained by social circumstances : those were hard postwar times and the young state was confronted with the task of harmonising different, often conflicting interests of the nations that constituted it.⁴ Serbs were aware that in the past foreigners had been more than once invited to help building cultural institutions and this time they especially appreciated that those foreigners were Russians.⁵ The languages were related, the orthodox religion influencing close relations particularly with the Serbs (Croats and Slovenes being catholics), so that the majority of those Russians settled in the eastern – Serbian – part of the country. Aleksandar I, king of Yugoslavia, was a great protector of Russian emigrants⁶ and was strongly opposed to creating diplomatic relations with the Soviet Union (Yugoslavia decided to exchange diplomats with the USSR as late as in 1940, six years after his death).

Russian musical emigration arrived in Yugoslavia at the time of the founding of the Yugoslav state. It was the time for the different constituting nations belonging to different traditions to get adapted to each others. The Russians fitted very well into the new multicultural surroundings and it could be assumed that they felt less foreigners there than in France or Czechoslovakia – the two other countries that were very hospitable to them. France was certainly a more engaging ambience for musicians than could be Yugoslavia but the latter country should not be underestimated as can be proved by numerous performing artists who were based in Yugoslavia but were often invited on tours abroad.

Migrations played an important role in Serbian history. Between the 15th century when the Serbs lost their state in the wars against the Turks, and

³ According to the 1922 polls, 75% of Russian emigrants had high school or university diplomas (M. Sibinović, op. cit., p. 6).

⁴ M. Sibinović, op. cit, pp. 8–9. See also: Sanja Topić, *Delovanje pozorišnih umetnika ruske emigracije u Narodnom pozorištu u Beogradu 1918–1941*, Beograd, 1992, p. 176 (m.a. thesis kept at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade), p.41.

⁵ Quoted according to: Mirka Pavlović, *Institucionalizovanje Opere (i Baleta) u Narodnom pozorištu u Beogradu i ruski umetnici*, in : *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka* (op. cit.), II vol., p. 161.

⁶ Zinaida Gippius, "Letter on Yugoslavia", publ. in the Russian emigrants' newspaper in Warsaw: see. M. Sibinović, op. cit., pp.14–15.

the 19th century, when their new state was founded, the majority of Serbs lived in the frame of the Turkish empire. The Serbian population that inhabited the neighbouring Austrian Empire, more precisely its Hungarian part, grew constantly in number mostly because they had to flee brutal treatment of the Turk oppressors. Among several waves of those emigrations most notable were the so-called "Great migration" (1690) and the migration of 1740, both led by the patriarchs. For the cultural history of the Serb people those events proved to be of an enormous importance for the process of modernization/westernization in which they were engaged and which they transmitted little by little to fellow-Serbs that had stayed in the Turkish empire and also later to Serbs that founded an independent state south of the Danube (autonomy in 1830, independence in 1878). An instance of it was the assimilation by the Serb population in Austria of the domestic models of musical life and organisation, like choral societies associated to the church (the first such Serbian choral society was founded in Pančevo in 1838). That model was soon adopted by the young bourgeoisie in Serbia (The Belgrade Singing Society, 1853). The role of Czech musicians who were often *Kapelmester* (conductors and composers) and music teachers in such societies for the building of Serbian musical culture of the Western type cannot be underestimated. Czech musicians came to work in Serbia in the second half of the 19th century partly because they couldn't find a job in Austria-Hungary, partly driven by the spirit of Slav solidarity. The role of those Czechs could be compared – toute proportion gardée – with the role of Flemish composers who settled in Italy during the 16th century. The Czechs that came to Serbia were certainly not internationally renowned, but their solid musicianship was exactly what the Serbian musical culture needed at that early stage of its development when the European standards had to be reached quickly. Composers like Smetana or Dvořák would not have been able to do as much as those modest musicians because the gap between their aspirations and the needs of the environment would have been too deep.

Several decades later, in the 1920's, musicians from another Slav country gave one more vital impetus to the development of Serbian music. Yugoslavia became then a part of the "Russia outside its borders" (*zagranichnaya Rus*) and its 8 million inhabitants, its Church and Army (rests of the so-called White Guard), political, professional and artistic associations. In addition to that, Russian emigrants in Yugoslavia had a separate educational system.⁷ All that testifies not only to their strong wish and need to cultivate

⁷ See: Dr Ostoja Djurić, *Ruska literarna Srbija, 1920–1941*, Gornji Milanovac i Beograd, 1990 (especially chapter I); Ljubodrag Dimić, *Rusko školstvo u Kraljevini Jugoslaviji* in: *Ruska muzička emigracija XX veka* (op. cit.) I, 38–50; Branislav Gligorijević, *Ruska pravoslavna crkva u Jugoslaviji između dva rata*, *ibid*, 52–59; Uglješa Rajčević, *Ruski umetnici emigranti članovi i izlagači staleških udruženja u Srbiji između dva rata*, *ibid*, 98–106.

their national traditions and ideas, but also to the hope they never abandoned that the bolsheviks' regime would be soon over and that they would be able to return to their homeland.⁸

As is well known, the beginning of the 20th century was a magnificent period of Russian art and music. Some authors even call the period 1903–15 "the most glittering period of Russian music. Though short-lived, it might still be termed a Third Russian Musical Renaissance, equal to the second which developed under the aegis of M. Balakirev, and the first in the times of the Novgorod and Moscow masters of the early seventeenth century."⁹

Many European metropolises had the opportunity to see and enjoy those masterpieces even before World War I and that fact made it easier to Russian emigrant artists to be accepted in Western countries, especially in France. The fate of I. Stravinski and S. Diaghilev's "Ballets Russes" are fine cases of evidence.

Russian writers, artists and musicians that settled in Yugoslavia – like their compatriots in other countries – wished to "show that here also, outside the borders of our Russian homeland, art still exists and that the source of inspiration has not dried out, but on the contrary, has become stronger due to sufferings and bitter tears."¹⁰

Russian musicians enriched musical life both in cities like Belgrade and Novi Sad and in the province where so-called Russian concerts were organised with piano playing, singing, balalaika orchestras, male choirs and folk dancing. The performers were soloists and ordinary members of ex-tsarist Russian operas and theatres, conservatories, ballet schools, even restaurants with gypsy music.¹¹

Only three names of composers belonging to the Russian emigration in Yugoslavia can be cited: Vladimir Nelidov, author of incidental music and a lost opera on a historico-legendary theme from the Serbian Middle Ages, *The Death of the Mother of the Jugovići*¹²; Oleg Grebenshchikov, composer

⁸ See for example: M. Jovanović, op. cit., 295–312.

⁹ Alfred J. Swan, *Russian Music and its sources in chant and folk-song*, London, 1973, 155; See also: Nadežda. Mosusova, *Russian Emigration – Tradition and Avantgarde*, in: *Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas, Dokumentation-Kongressbericht*, Heidelberg, 1992, p.175.

¹⁰ Magazine *Meduza*, Beograd, 1923, No.1 – quoted from : Aleksandar Arsenjev, *Ruska inteligencija u Vojvodini*, in : *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka* (op. cit.), I vol., p. 80. The author designates the text from which this fragment is taken as "a kind of a manifest of Russian artists".

¹¹ A. Arsenjev, op. cit., p. 81.

¹² A. Arsenjev, "Pokazaćemo da i ovde, daleko iza granica Otadžbine, živi moć stvaranja...", *Ruski umetnici u Kraljevini Jugoslaviji*, Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku, 15, 1994, p.197. Slobodan Turlakov states that V. Nelidov was the

of incidental music (also a ballet dancer) and Yuri Arbatski, composer, organist and musicologist who was a choir master in Leskovac, a small town in south Serbia, and after 1935 organist at the Belgrade roman-catholic cathedral church. Arbatski composed several symphonies among other music and collected around 4000 folk melodies, mostly Albanian and Macedonian, but all of his phono recordings were destroyed in the bombardments of Belgrade during World War II.¹³ Unfortunately, we don't have any document on those composers. The absence of more composers among Russian emigrants in Yugoslavia can be explained easily: First of all they were not so numerous in the whole Russian emigrant body; second, it was natural that those few who left Russia would choose a country with much richer possibilities for their careers (cases of Stravinski, Prokofiev, Rachmaninov...).

On the other hand, performing artists among whom there were first-rate individuals (especially among ballet dancers and choreographers), came in considerable number. They appeared on the Belgrade stage first time in the season 1920–21. According to the statistics, in the next season the Belgrade Opera already had 12 Russian solo opera singers out of 29, 3 repetiteurs – all Russians, 3 Russian ballet dancers out of 6, 20 members of the Opera choir out of 41, and several among the 30 out of 41 foreigners who played in the orchestra. To sum up, foreigners (most of whom were Russians) were more numerous than Serbs.¹⁴

We shall examine now the presence and role of Russian emigrants in different branches of musical performing arts: opera singing, opera direction, conducting, ballet dancing, choreography, ballet training, opera and ballet scenery and costumes, church singing.

first artist among Russian emigrants who was engaged in the Belgrade National Theatre (as repetiteur). See: S. Turlakov, *Ruski umetnici u Beogradskoj operi*, Teatron, 84/85/86, 1994, p.125. Nelidov was born in St. Peterburg in 1887 and died in Paris in 1978. He stayed in Belgrade from 1920–29. On the occasion of the centenary of his birth an article about him was published in *Russkaya misl*, Paris, no. 3678, 19 June 1987. We owe A. Arsenjev gratefulness for drawing our attention to the latter article.

¹³ All the facts about those three composers are taken from: A. Arsenjev, "Pokazacemo...", p. 206.

¹⁴ Quoted according to: M. Pavlović, op. cit., 158. Cf. S. Topić, op. cit., p. 131, who states that "In 1922 the Opera had 126 members, the third of which were certainly artists belonging to the Russian emigration." S. Turlakov asserts that the Russians made at least a third of the Opera choir throughout that period (op. cit., p.12). Predrag Milošević believes that Russians made sometimes even a half of the Opera choir (*Rusi u Beogradskoj Operi*, in: Beograd u sećanjima 1919–1920, Beograd, 1980, p.139).

Opera singing

The Opera department of the Belgrade National Theatre, that had a very short history behind it¹⁵, would not have achieved its great successes in the 1920's and 1930's without the valuable contribution of Russian opera singers, directors and scenographers. The Serbian National Theatre in Novi Sad obtained its own Opera department in 1920 thanks to the successful concerts given by Russian opera singers from Moscow, St. Peterburg, Kiev and Odessa who carried the whole repertoire afterwards.¹⁶ A relatively small number of Russian singers settled in Zagreb and Ljubljana, although Petar Konjović, the director of the Croatian National Theatre privileged the Russian opera repertoire.¹⁷

The first appearances of Russian singers on the Belgrade stage took place in June 1920: Evgeni Mariashets in the role of Prince Gremin in *Evgeni Onegin* and Ada Poliakova as Tatiana in *Evgeni Onegin* and Mimi in *La Bohème*. Among other singers should be mentioned also : Xenia Rogovska (later married Hristić), Sophia Drausalj, Elisaveta-Lisa Popova-Karakash, Georgi Yurenev, Pavel Holodkov, Vasili Shumski, and others.

There are no records of any conflict between domestic singers in the Belgrade National Theatre and the Russians whose professional skills were such that it was only natural that they should be given almost all the main roles in the opera productions. Russian singers were ready to teach their less experienced hosts how to solve great amount of problems arising in the course of opera production preparations.¹⁸ The results were soon evident, as witnessed the great Yugoslav singer Bahrija Nuri-Hadžić who sang on several important European opera stages: it was her opinion that whereas operas performed in Belgrade at the beginning of the 1920's had not yet been at the level of the Vienna Opera, several years later differences were almost non-existent.¹⁹

There were, however, some polemics in newspapers concerning the performing qualities of the Russian singers and the difficulties the Russians had in learning to sing in Serbian²⁰. Wishing to shed some light on those

¹⁵ Comic operas and operettas had been performed since the 1880's. The singers had not professional training and were just actors gifted with musicality. The first staged Serbian opera was performed in that theatre: Stanislav Binički's *Na uranku* (1903).

¹⁶ A. Arsenjev, op. cit., p. 81. In the article are given the names of those Russian soloists.

¹⁷ N. Mosusova, *Ruska umetnička emigracija i muzičko pozorište u Jugoslaviji između dva svetska rata*, Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka (op. cit.), II, p.141.

¹⁸ P. Milošević, op. cit, p.144, 145.

¹⁹ See: M. Pavlović, op. cit., p. 162.

²⁰ See: P. Milošević, op. cit., p. 136.

discussions, Theophan Pavlovski, opera singer and director, wrote an article from which we shall quote some fragments: "The management of the Opera knows that we (i.e. the Russians) are the most suitable building material, at the same time experienced and cheap (...) and that the moment of self-defense (for Serbian singers) has not been reached yet."²¹ Pavlovski was certainly right: Russian singers were accepted basically as a temporary solution, to provide a firm ground for creating a strong domestic body of singers in the future. At the same time, most of the Russians also viewed their own position as a provisional one, hoping either to return to Russia or to move to some Western capital.

As to the quality of the Russian singers, judging by numerous accounts, it can be assumed that the majority of them belonged to a high class. Their reputation was repeatedly confirmed by their periodical tours abroad. Many of them left Yugoslavia at the end of the 1920's in order to try their chances abroad, like Yurenev who became member of the Russian Opera in Paris²² but they returned from time to time as guest soloists. Some important singers decided to stay, among whom were Pavel Holodkov, "the pillar of the Opera", and the young Olga Oldekop,²³ so that, although the number of Russians was constantly decreasing, opera performances without any Russian opera artist were rare during the whole period between the two world wars.²⁴ It is interesting that whereas the number of Russian singers decreased during the 1930's (either their careers were over or they left Yugoslavia), the number of Russian ballet dancers increased in the same period, due to the growing in age of a second generations in the ballet emigrant community.²⁵

Russian singers were sometimes reproached for giving priority to singing over acting, that being put into account on their "Italian-style" idea of the opera and that must have been true. It was also true that the Russians brought to Yugoslavia their Italian school of singing, different from the German school introduced by domestic singers that had been educated abroad.²⁶

²¹ Teofan Pavlovski, *Pitanja o razviću opere u Beogradu*, Gluma, no. 7, 1922, p.10.

²² See: N. Mosusova, *Operska i baletska "putujuća pozorišta" između dva svetska rata i Beogradska opera*, in: *Putujuće pozorišne družine u Srba do 1914. godine*, collection of papers, Beograd, 1993, 160. See also: S. Topić, op. cit., p. 176.

²³ See: N. Mosusova, *Ruska umetnička emigracija...*, op. cit., p. 145.

²⁴ S. Topić, p. 132. Commenting on such a situation, the composer Miloje Milojević, an important figure in Belgrade musical life of the times, wrote that "Thanks to the Russians, we have our opera and at the same time we don't have it." (*Rusi i "opersko pitanje" u nas*, Politika, no.4712, p.3).

²⁵ N. Mosusova, *Ruska umetnička emigracija...*, pp. 145, 148.

²⁶ Ibid, p. 144.

Among important events of the period between the two world wars in Yugoslavia should be counted the world premieres of the opera *Vanka the Keykeeper* (1933) by Nikolai Cherepnin in Belgrade. The composer lived as emigrant in Paris in close relations with Ana Pavlova and taught at the Russian Conservatory. During his stay in Belgrade he also conducted a ballet of his own, *The Secret of the Pyramid*. The ballet had had its Belgrade premiere a year before. In Ljubljana he was present at the representation of his ballet *The Enchanted Bird* (the choreography was by Peter Golovin).²⁷

Cherepnin's son Aleksandar, composer and pianist, joined his father and gave concerts of his own music in Belgrade and Zagreb.²⁸ In Ljubljana he was present at the Yugoslav premiere of his opera *Ol-Ol*²⁹ that was performed in the same evening with his father's ballet *The Enchanted Bird*.

Opera (Stage) Direction

In the first seasons after World War I opera performances were staged by Serbian and Russian opera singers, as there were no specially trained opera stage-directors. Evgeni Mariashets prepared several operas for the Belgrade National Theatre, but the first Russian opera in Belgrade – *Evgeni Onegin* – was staged by Michail Zatskoi (first performance on May 8, 1920). Zatskoi stayed only for a short time in Belgrade, but another Russian left a more durable imprint: Theophan Pavlovski who stayed in Belgrade from 1921–1928, and afterwards signed a contract with the Lithuanian State Opera in Kaunas. After he had finished his studies at the Moscow Conservatory and at the Law faculty, he was engaged by the Imperial Theatre and private theatres in Moscow for 14 years. When he arrived in Belgrade, he first sang the main roles in *Rigoletto* and *Onegin* but then decided to work exclusively as stage director. During his seven years in the Belgrade National Theatre he staged some 30 operas.³⁰ Some other Russians also tried their hands at opera stageing, among others: Margarita Froman (dancer and choreographer from Zagreb, member of the Belgrade National Theatre from 1928–31), Michail Karakash and Aleksandar Uluchanov (both singers). An important contribution to the development of the Belgrade Opera was given by Yuri Rakitin, who was primarily a spoken-drama stage-director, active in Belgrade from 1920–41 and 1945–47, afterwards in Novi Sad (1947–52). In

²⁷ S. Osterc, *Muzika u zemlji. Ljubljana*, Zvuk 1933, November, 1, 23–25.

²⁸ Al. Cherepnin got affirmative critiques from Emil Hajek, a distinguished piano pedagogue of Czech origin. Hajek wrote an appreciative critique of his concert in Belgrade (Zvuk, Nov. 1, 1933, 18), and Marko Tajčević wrote another critique of his concert in Zagreb (same journal, pp. 18–23).

²⁹ S. Osterc, Zvuk 1933, Nov. 1, 23–25.

³⁰ The facts about Th. Pavlovski were gathered by Sanja Topić. See op. cit, p. 172.

Russia he was known as a gifted actor, pupil of Stanislavski and very much appreciated by him, also active as stage director in imperial theatres in St. Peterburg.³¹

Although there were articles in the Belgrade press where views were exposed that Russians were too traditionally orientated, their ideas stereotyped, that the repertory was at least 30 years lagging behind the European³², the reception of Russian artists was very positive in general. Some of those attacks were aimed in fact at Stevan Hristić, the director of the Opera, so they were a part of intrigues that are not rare in the opera milieu. Today it is taken as a firm fact that Russian emigrants that staged operas gave vital impetus to opera performances in Belgrade because they came from Russia with a rich and multifarious experience. They were reproached by Serbian historians that they lacked a special opera-staging training, but it is a fact that there were no such educational institutions at the time.

Conducting

When the Belgrade Opera engaged the Russian emigrant Ilija Slatin as conductor, Stevan Hristić who had been the sole conductor and director of the Opera was happy to be able to share his duties with him. The orchestra itself improved its quality of playing by employing a number of Russians, but also other foreigners (Czechs, Austrians, Germans)³³. It is also worth mentioning that Slatin who played the piano and his brothers Vladimir (viol) and Aleksandar (violoncello) founded the *Russian Trio*, later also the quartet *Zorko-Slatin*, engaging thus in rich concert activities.

Ballet dancing

The "invasion of Russian emigrants", as was put by Milan Grol³⁴, the director of the National Theatre in Belgrade – whose merit it was that the emigrants were invited to that theatre – had an especially beneficial effect on the domestic art of ballet, that was at its beginnings in Serbia after World War I. It was paradoxical that modern dance – the so-called plastic ballet – had been introduced in Serbia prior to classical ballet. It was propagated since the 1910's by Magdalena-Maga Magazinović, who had previously followed the courses of Emile Jaques-Dalcroze and Mary Wigman in Germany. Among the Russian emigrants Klavdia Isachenko was the only

³¹ The facts about Y. Rakitin were taken from the work of S. Topić, op. cit, p. 117.

³² M. Pavlović, op. cit., p.162.

³³ See: S. Topić, op. cit, p.181.

³⁴ Milan Grol, *Iz pozorišta predratne Srbije*, Beograd, 1952, 258.

one who was an adherent of "plastic ballet". After having spent five years in Belgrade as dancer and pedagogue (1918–23) she left, probably because she was aware that in Belgrade there was much more interest in classic than in plastic ballet.³⁵ It is worth mentioning that together with Yelena Poliakova she choreographed an experimental ballet-grotesque – *Le balais du valet* (1923), on the music by Miloje Milojević.

The first Russian name we encounter on the programmes of the National Theatre in Belgrade in the season 1919/20 was that of Maria Bologovska. Ballet numbers were first danced in opera performances, later in ballet divertissements. Already in 1920 ballet courses in the National Theatre were organised with Russian ballet dancers as teachers. Those efforts bore fruit very soon: In 1922 there already existed a nucleus of a ballet ensemble with one ballet stage director and 6 ballet dancers.³⁶ The most important figures in this early stage of the development of Serbian ballet was Yelena Poliakova who had been a distinguished ballet dancer in the Mariinski Theatre in St. Petersburg. Before settling in Belgrade in 1922 she had spent some time in Ljubljana as first dancer and choreographer of the National Theatre and teacher of choreography, mime and plastic ballet at the Conservatory.³⁷ In Belgrade she taught ballet at the School of Acting and Ballet. Another important personality was Aleksandar Fortunato, who came from Lvov via Bucharest, and staged and choreographed the first evening-long ballet in Belgrade: *Coppelia* (June 11, 1924). Fortunato was the first director of the Belgrade Ballet and its first dancer from 1923–26.

Another important personality among the Russian emigrants was Nina Kirsanova, first dancer (1923–26), stage director (1931–34) and pedagogue. She was engaged by the Opera Colon in Buenos Aires (1927), then by Ana Pavlova (1926–31). Afterwards she became dancer and choreographer in the Opera of Monte Carlo (1935–37) and in the National Theatre in Kaunas (1937–38). She returned to Yugoslavia, her "second fatherland" at the first announcements of World War II.³⁸ The activities of Anatoli Zhukovski, dancer and choreographer, also deserve mentioning. He was a *danceur noble* of the Belgrade Ballet and choreographer who continued Fortunato's research of folk dancing traditions in the Balkans.

The excellent Russian ballet school showed its outstanding results very soon. The ballet ensemble and the soloists of the Belgrade National Theatre were able to perform great ballets from the international and domestic

³⁵ A certain rivalry between M. Magazinović and K. Isačenko was the cause of a conflict described in: Maga Magazinović, *Moj život* (ed. by Jelena Šantić), Beograd, 2000, 374–379.

³⁶ See: S. Topić, op. cit., p. 186.

³⁷ See: S. Topić, op. cit., p. 206.

³⁸ See: S. Topić, op. cit., p. 206.

repertoires. Until the breakout of World War II in Yugoslavia (April 1941), 43 ballets from the international repertoire were staged and 5 ballets by domestic composers. Especially valuable were the efforts of the Russians to stage Diaghilev's ballets in Belgrade (Poliakova, Froman)³⁹ as well as the staging of the ballet *Man and Fate* on the music of Chaikovski's V Symphony (1934) only one year after the Monte Carlo premiere of Massine's ballet *Les Présages* that inspired it.⁴⁰ Among important events in the history of Yugoslav ballet should be mentioned the staging of Chaikovski's *Sleeping Beauty* (1927) by Fiodor Vasiliev who came from Paris, and the staging of three short ballets (*Tamara, The Ballerina and Bandits, Bolero*, 1939) by Boris Romanov who had danced in Diaghilev's troop, then was director of The Russian Romantic Ballet in Berlin and danced for some time in Ana Pavlova's troop.⁴¹

The Croatian National Theatre in Zagreb also benefited a lot from the Russian emigration. Margarita Froman was the star of that Theatre from 1921 on, active as first dancer, choreographer, ballet and opera stage director and pedagogue. She was educated at the Ballet Department of the Imperial theatrical school, then became member of the corps de ballet of the Bolshoi Theatre (before 1913 and 1917–19) and in 1913 she was engaged by Diaghilev for his "Ballets Russes" company. For a certain time she danced also in Ana Pavlova's troupe. Two of her brothers, Maksimilian and Valentin, were dancers too, while the third brother, Pavel, was a scenographer and their sister Olga was a pianist. Margarita Froman arrived in Zagreb with her own troupe that simply continued to work under the roof of the Croatian National Theatre.

Among the most important Russian contributions to the Yugoslav ballet stage should be counted their efforts to produce folk ballets, that is to create choreographies that would include elements found in traditional folk dances. In order to achieve that, they either relied on their previous knowledge and intuition, like Margarita Froman (in Krešimir Baranović's *Gingerbread Heart*, Zagreb, 1924; also in dance numbers in Petar Konjović's operas *The Prince of Zeta* and *Koštana*, Belgrade, 1929 and 1931 resp.) or they undertook serious research in villages, like Aleksandar Fortunato (Kosovo and South Serbia, 1924) and Anatoli Zhukovski (South Serbia and especially the region of Ohrid, for several years).⁴² Fortunato inspired Stevan Hristić to create *The Legend of Ohrid* (1933, 1947), the first Serbian evening-length

³⁹ N. Mosusova, op. cit., p. 146.

⁴⁰ Ibid, 148.

⁴¹ N. Mosusova, *Operska i baletska "putujuća pozorišta" između dva svetska rata...*, p. 160.

⁴² See: N. Mosusova, *Are Folkloric Ballets an Anachronism Today?* in: *Dance as Intangible Heritage*, ed. by Alkis Raffis, Corfu, 2002, 111.

ballet.⁴³ The choreographer was Nina Kirsanova who was generously helped by Anatoli Zhukovski.

Russian emigrants continued their rich activities after World War II. Maria Olenina is considered to be the founder of the ballet company in Novi Sad in 1949.

Scenery and costume design

In the first seasons after WW I an outstanding Serbian painter, Jovan Bijelić, was the sole scenery and costume designer in the National Theatre in Belgrade. His responsibilities were reduced with the arrival of two Russian emigrants, the married couple Leonid and Rimena-Rima Brailovski who stayed in Belgrade 3 years (1921–24). Leonid Brailovski, who had worked in Russian imperial theatres, was one of the pleyade of great Russian scene and costume designers whose fame had begun before the war: Bakst, Benois...⁴⁴. He and his wife worked in all three departments of the National Theatre: Drama, Opera and Ballet. Their work did not receive unanimous praise, the critics sometimes reacting negatively to "a somewhat banal disposition for parade and colourfulness"⁴⁵ or to "overcrowded stages".⁴⁶ Among other Russian artists some other deserve to be mentioned: Anani Verbitski, pupil of Roerich, Bilibin and Sudeikin in St. Peterburg, Vladimir Zagorodnyuk who had studied in Odessa and Paris, Vladimir Zhedrinski and Pavel Froman (1921–23 in Zagreb, then 1924–29 in Belgrade).⁴⁷

In recent times opinions can be heard that it was a pity that only exponents of the "World of Art" linked to Diaghilev's "Ballets Russes" came to Yugoslavia and no Russian avantgarde artists.⁴⁸ But it should be born in mind that from the historical point of view the Brailovski couple and the other Russian artists in Yugoslavia, who no doubt belonged to a high international class, advanced domestic theatrical performances in a fascinating way. It is also questionable whether the Serbian and Yugoslav audience

⁴³ N. Mosusova, *Izvori inspiracije "Ohridske legende" Stevana Hristića*, Muzikološki zbornik XXV, Ljubljana, 1989.

⁴⁴ Olga Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, Beograd, 1983, p. 195.

⁴⁵ Ibid, p. 201.

⁴⁶ Quoted from an article by Stanislav Vinaver. See: O. Milanović, op.cit, p. 205. See more about Russian scenery design on Yugoslav stages in: N. Mosusova, *Srpska muzička scena (125 godina Narodnog pozorišta)*, in: Srpska muzička scena, Beograd 1995, 16–17, and the article *Delo Brailovskih i srpska međuratna scena u ogledalu kritike*, published in the present volume.

⁴⁷ See more in: O. Milanović, op. cit., 207 ff

⁴⁸ Cf. N. Mosusova, *Ruska umetnička emigracija...*, p. 144.

would have welcomed scenery and costume designs as could have been imagined by avantgarde artists.

Music pedagogues, concert managers

We shall probably never know the exact number of Russian pedagogues in the fields of opera singing and stage-direction, ballet dancing and choreography, scenery and costume design, playing piano and other instruments. Yugoslav music culture owes them a great deal because all those professions had been very modestly represented at the time the Russian emigrants arrived, not only in the province, but also in bigger towns.⁴⁹

A Russian emigrant, Evgeni Zhukov, had the merit of creating the first Yugoslav concert agency, "Yugokonzert". Thanks to his personal acquaintances among Russian emigrant artists throughout the world, Belgrade and other cities had the chance to see on their stages great artists of the times: Fedor Shaliapin (1935), Arthur Rubinstein, Alfred Corteau, Nikolai Orlov, Serghei Prokofiev.⁵⁰ It should be added that other Russian emigrants, especially those active in the field of ballet, also helped organizing guest performances, exclusively of internationally renowned Russian artists like Ana Pavlova (1927), Tamara Karsavina (1928), Clotilde and Aleksandar Sacharov (1930, 1937, 1940).

Church music

The Russian church in Yugoslavia had a high rank: there was a Metropolitan diocese in the old little town Sremski Karlovci near Novi Sad. Some theologians of world renown taught at the Theological school in the southern town of Bitolj (Ivan/Johannes von Gardner, Jovan Maksimović⁵¹). The number of Russian emigrants engaged as choir masters in churches and choral societies in Yugoslavia is not known, but it is assumed that there were a lot of them. Novi Sad offered hospitality to some 2500 Russians and such a large community was given a chapel in the Bishop's palace. Already in 1922 a male choir called "Russian singing society Vasili Grigorin and Kuzma Peregruda" was founded and existed until the late 1950's. Two more choirs were later founded in the same city.⁵² All those choral societies were

⁴⁹ See: N. Mosusova, *ibid*, p. 140.

⁵⁰ See more about Zhukov in: A. Arsenjev, "*Pokazaćemo...*", p. 207.

⁵¹ See: Miloš M. Vesin, *Sveti Jovan Maksimović, svetilo sa istoka – apostol zapada*, in: *Spomenica Episkopu Šumadijskom Savi*, ed. Danica Petrović, Beograd, 2002, pp. 55–68.

⁵² Bogdan Djaković, text in the booklet accompanying the CD *Russian Church Music in Novi Sad*, Novi Sad, 1996.

enthusiastically received by the citizens of Novi Sad. The Russian choir at the Royal Court in Belgrade also deserves to be mentioned.

On the average those choir masters did not possess professional musical education, but they managed to be up to their tasks. Many of them were intellectuals of different professions, members of Kozak units or students of military schools.⁵³ The names of those amateur musicians should not be forgotten, for instance that of Serghei Muratov, the conductor of the Kozak Choir in the Military School (of the "White Guard") in Sremski Karlovci, who also conducted the choir of the elite Gymnasium in the same town.⁵⁴ Pavel Figurovski, who had been lieutenant of the Russian Imperial army, was one of the most distinguished choir conductor in Novi Sad.⁵⁵ Russian emigrants liked singing in church choirs, not only in Russian ones, but also in Serbian orthodox churches.

The greatest contribution of the Russian musical emigration to Yugoslav musical culture consists in the important acceleration they brought to the development of the domestic musical scene. Russians came in the most appropriate moment, when their knowledge and experience could be readily and easily assimilated. Had they come several decades earlier, the level of the Serbian musical development would not have been able to absorb what they could offer. Two cultures and two traditions that had common roots met and the fruits were rich and abundant because both parts – the more developed newcomers and the residents – were ready and happy to work together. Thanks for the great part to the Russians, Yugoslavia got its place on the musical map of Europe of the times.

Russian emigrants brought concepts of opera and ballet performances that were dominant in Europe and Russia. It was important that they were interested to introduce new ideas, not just stick to the old and established. Their professionalism was the best example they could offer to their young domestic colleagues and it enabled the achievement of high performing standards that inspired domestic composers to write elaborate opera and ballet scores.

The rise of professionalism on Yugoslav stages in which the Russian emigrants played an outstanding role, inspired domestic composers to create some important operas and ballets, such as the ballets *The Legend of Ohrid*

⁵³ A. Arsenjev, "Pokazaćemo...", p. 197.

⁵⁴ The informations was kindly given to the author by Prof. Dejan Medaković.

⁵⁵ Boris Arsenjev, himself a distinguished choir conductor in Novi Sad, wrote down a list of Russian choir conductors in Belgrade, Zemun and Novi Sad. Arsenjev's manuscripts are kept in the Institute of Musicology in Belgrade.

(Stevan Hristić), *The Gingerbread Heart* and *Imbrek with the Nose* (Krešimir Baranović), and the operas *Twilight* (Stevan Hristić), *Prince of Zeta* and *Koštana* (Petar Konjović). In that way, Russian artists indirectly contributed also to the work of Yugoslav composers.

It is painful that after World War II, when Yugoslavia became a communist country, Russian emigrants and among them some artists and musicians who still owned Russian pre-communist citizenship, had to leave their "second homeland" and start a new life elsewhere (like Zagorodnyuk who went to Australia, Poliakova to Chile, Zhukovski to the USA, Zhedrin-ski first to Morocco, then France).⁵⁶ The contribution of them all – of those who stayed for a long or short time in Yugoslavia and those who went further becoming emigrants for the second time in their lives – is not forgotten.

This paper was presented at the 17th IMS Congress in Leuven in August 2002.

Мелиџа Милин

РУСКА МУЗИЧКА ЕМИГРАЦИЈА У ЈУГОСЛАВИЈИ ПОСЛЕ 1917. ГОДИНЕ

(Резиме)

У бекству од терора Октобарске револуције велики број Руса се упути у Европу са илузијом да ће њихово одсуство из домовине бити само привремено. У Југославији, у којој су били срдечно дочекани, задржало их се око четрдесет хиљада, углавном у источном делу земље. Међу њима је био знатан број писаца, сликара, музичара и балетских уметника који су битно обогатили уметнички живот земље. Руска музичка емиграција је знатно убрзала развој музичке – посебно музичко-сценске – уметности у Србији и Југославији.

Док је композитора било мало (Владимир Нелидов, Олег Гребеншчиков, Јуриј Арбатски), репродуктивни уметници, посебно балетски играчи и оперски певачи, били су присутни у значајном броју: 1922. године, на пример, Руси су чинили једну трећину од укупног броја оперских солиста и хора београдског Народног позоришта. Да није било руских певача (Ада Пољакова, Ксенија Роговска, Софија Драусал, Лиза Попова, Василиј Шумски, Георгиј Јурењев, Павел Холодков и други), не би били остварени велики успеси београдске Опере између два светска рата. Као оперски редитељи истакли су се Теофан Павловски и Јуриј Ракитин, а као оперски диригент Илија Слатин.

⁵⁶ Among the rare individuals who decided to return to Russia (USSR) were Elisaveta-Lisa Popova (in 1948) and the brothers Oleg and Igor Grebenshchikov.

Захваљујући Русима, већ 1922. године је било оформљено језгро балетског ансамбла у београдском Народном позоришту – шест играча и један редитељ. Највећи играчи међу њима били су Јелена Пољакова (раније успешна у петроградском Маријинском театру), Нина Кирсанова и Анатолиј Жуковски. До избијања Другог светског рата ансамбл је успео да постави на сцену четрдесет три балета из интернационалног репертоара и пет домаћих. Александар Фортунато, Анатолиј Жуковски и Нина Кирсанова у Београду, а Маргарита Фроман у Загребу, имали су запажене успехе у стилизацији (балетизацији) народних игара (*Лишњарско срце* Крешимира Барановића, *Охридска леџенда* Стевана Христића и други). Као оперски и балетски сценографи истакли су се Леонид и Рима Браилловски.

Својом истакнутом улогом у уздизању извођачког нивоа на југословенским сценама, руски уметници су индиректно утицали на настанак неколико значајних балетских и оперских остварења, као што су *Охридска леџенда* (Христић), *Лишњарско срце* и *Имбрек з носом* (Барановић), *Сутон* (Христић), *Кнез од Зейте* и *Кошћана* (Коњовић).

Великог трага су Руси оставили и на подручју музичке педагогије и црквеног хорског певања (као диригенти).

UDK : 78.071.2 (=82:497.1) "1917-"

Надежда Мосусова

ДЕЛО БРАИЛОВСКИХ И СРПСКА МЕЂУРАТНА СЦЕНА У ОГЛЕДАЛУ КРИТИКЕ

Апстракт: Дело руског емигрантског сликарског пара Леонида (1867-1937) и Риме (1877-1959) Браиловски било је током њиховог боравка у Југославији (1921-1924) везано за сцену *Народног позоришта* у Београду. Пре тога је уметнички брачни пар стекао реноме у Русији, Леонид Браиловски и на сликарском и на сценографском плану. На српској сцени су Браиловски поставили 18 представа, од чега 7 драма, 9 опера и два балета, модернизујући у највећој мери позоришни декор и костим. Истакли су се као експоненти идеја *Светла уметности* (*Мира искуства*), са погледима на сцену као на продужетак музикалне слике, са свим естетским вредностима које она треба да поседује. Сликашки руски експресионизам са кичица Браиловских имао је у Београду одобравање драмских критичара, нарочито у приказивању српске историјске прошлости, док је код музичких приказивача изазивао недоумицу и одбијање. Борба са Браиловским завршила се одласком уметничког пара у свет, и поред тога што је управа *Народног позоришта* хтела да их задржи, будући да је била њиховим радом у сваком погледу врло задовољна, као и сама позоришна публика. Победили су они музичари који нису разумели музику боја Леонида и Риме Браиловски.

Кључне речи: Руска емиграција, сценографија, костимографија, *Светла уметности*, *Руски балет*, Сергеј Дјагилев, Леонид и Рима Браиловски.

Сценографија и костимографија (које кратко зовемо опремом) пролазиле су у позориштима разних земаља широм Европе кроз специфичне фазе развоја. После грчких и ренесанских позоришта, у којима је сцена са костимом била уметност колико глума или игра, изрођава се у 19. веку позоришна опрема у индустрију, у "бездушни занат". Као и друге уметности које у различитим периодима доспевају у декаденцију, у лошу рутину. У 20. веку позоришна опрема се враћа из "занатског ропства" у уметност. Уметност сама за себе на први поглед, али понајпре уметност равноправна са делом коме служи. Ова је еволуција настала у Русији, и то у музичком позоришту. Почело се водити рачуна о односу музичког, певачког, играчког и визуелног у њиховом целокупном деловању. Декор у опери и, поготову, у балету почео се осмишљавати према музици, и као такав се у приказивању дела на сцени морао узети у обзир заједно са музичком анализом опере или балета и њиховом режијом или кореографијом.

Визуелна компонента музичко-сценског дела морала се довести у склад са музиком, јер, на првом месту, композитору није свеједно како ће му опера или балет бити представљени. Композитор има и своју визију сцене стварајући музику. Он је уједно и први редитељ свога музичко-сценског дела. Битно је за композиторе било то што су се нови сценографи почели приклањати музици како би остварили своје ликовне идеје према датој музичкој атмосфери. Требало је разбијати устаљене извођачке конвенције које се највише множе у опери 19. века и у класичном балету. Могло би се расправљати о униформности европских поставки италијанске, француске или немачке опере. Схватање сценског живота руске опере такође је претило да поприми окамењени вид.

Русија је с почетка 20. века имала две водеће оперске и балетске куће, *Маријински театар* у Санкт Петербургу и *Болшој театар* у Москви, као и дотада под окриљем двора. Умало да се догоди да се оне на размеђу векова препусте и даље велелепним клишеима на пољу опремања оперских и балетских представа, када им је пример *Московске приватне руске опере* Саве Мамонтова дао подстрека за ангажовање истакнутих сликара нових праваца.

На прелому векова академизам једног Бочарова (водећег престоничког оперског сценографа, академика пејзажног сликарства) добијао је такмаце у млађим угледним сликарима на приватним сценама, као што је била она Саве Мамонтова, затим у "државним", "царским" позориштима, када су руску позорницу "окупирали" прво "предвижници", упрошћено речено "реалисти", славнофили по опредељењу, који су у својим редовима имали између осталих Рјепина, Шишкина и Виктора Симова (сценографа *Художественног театра*). У том смислу веома је био запажен удео браће Васњецов у раду опере Саве Мамонтова, као и њихов каснији рад у *Болшој* и *Маријинском театру*. Убрзо, напоредо са њима, радили су на руским еминентним бинама припадници *Света уметности* (*Мир искусства*), условно речено "импресионисти", мада су више нагињали прерафаелитима, "западњаци", са романтичарском приврженошћу руској прошлости, на челу са Александром Бенуаом, идеологом *Света уметности*. Међу њима је био и Николај Рерих, са Александром Головиним који је дебитовао 1898. у *Болшој театру*, где је и Константин Коровин 1900. започео рад, проширивши га и на *Мали театар*, опремајући пре тога представе код Мамонтова.

Тако су за драмску и оперску сцену у Русији, за оперску сцену у свету први пут, радили "штафелајски" сликари, који су учинили да позорница буде и огледало савремених сликарских праваца у Русији. Тиме се предњачило у опремању оперских представа у

односу на западну Европу и закорачило потпуно у ново доба крајем 19. и почетком 20. века, пре него што ће се руска ликовна авангарда од 1910. надаље показати Минхену, Риму или Паризу. На челу се нашао и Сергеј Дјагиљев, који је 19. маја 1908. довео руске уметнике у Париз да прикаже Французима и свету *Бориса Годунова*. У опери Мусоргског није звезда био само Фјодор Шаљпин у насловној улози, већ и, поред осталог, сликарско умеће у сценографији и костимографији Александра Головина и Ивана Билибина.¹

Пред позоришну критику, на Западу првенствено, подразумевајући ту на првом месту музичко позориште у ужем и у најширем смислу речи, поставили су се нови проблеми када је извођено дело почело да се сагледава на савремен, синтетичан начин, што је било искуство "мајнингеноваца", Макса Рајнхарта (Reinhardt), затим "художественика", руских експерименталних и потом званичних оперских сцена и – *Руској Балету* Сергеја Дјагиљева. Последњи је окупио еминентне руске сликаре по угледу на директоре приватних експерименталних опера у Русији с краја 19. века, ради опремања сцене сагласно музици, режији, кореографији, једном речју у духу уметничког дела. Тежило се "ликовној режији", "психолошком декору", па сценографија престаје да буде "удаљена рођака ликовне уметности".

Колико је за композиторе то било важно, нека послужи за пример брига Николаја Римског-Корсакова за поставку његове опере *Сњежурочка*, која се припремала у париској *Ојери комик* (у сенци *Бориса у Великој ојери*) са премијером 20. маја 1908. Римски-Корсаков је преминуо после месец дана. Већ болесни композитор није размишљао о томе како ће Французи певати или свирати његово дело, колико га је интересовало како ће бити изведени сцена и костими по нацртима Николаја Рериха. Аутор *Сњежурочке* био је навикнут да у визуелизацији његових опера учествују врсни сликари, музички обдарени. Без обзира на то што су *Сњежурочку* премијерно поставили у *Маријинском театру* 29. јануара 1882. Бочаров и Шишков, датумом када је први пут на оперској сцени урађен декор према музици сматра се 8. октобар 1885, када је била премијера истог дела у опери Саве Мамонтова, са опремом Виктора Васњецова, Исака Левитана и Константина Коровина, тада познатих "непримењених" сликара.

¹ На опремању опере *Борис Годунов* и касније *Хованичине* Модеста Мусоргског и Паризу радио је читав тим руских сликара.

Уз њих стоји дело Михаила Врубелја, који се од "виртуозне етнографије Виктора или Аполинарија Васњецова"² узнео до високо поетизованог театарског костима, нарочито у операма-бајкама Римског-Корсакова (1900. опремао за Мамонтова *Цара Салтиана*). Да је Михаил Врубелј поживео, и њега би Дјагиљев ангажовао за своју трупу *Ballets Russes*, као што је ангажовао и друге водеће сликаре окупљене око *Светиа уметности*, да би са новим руским театром стартовао у Паризу. За престоницу Француске, "Руске сезоне" биле су потпуно ново, узбудљиво изненађење, са дотле невиђеним балетским репертоаром, изузетно опремљеним. Головин, Рерих, Бенуа, Лав Бакст, у оквирима замисли Дјагиљева, представили су предратној Француској, а преко ње и целом свету сјај руског сликарства и руске музичке сцене. Међу играчима окупљеним око *Светиа уметности*, који су предводили Дјагиљев и Бенуа, реализовала се већ идеја о новом балету, чији ће први и главни експонент бити Михаил Фокин.

Пре Првог светског рата француски критичари, хроничари ових прворазредних уметничких и културних догађаја били су понети одушевљењем. У водећој земљи сликарства 19. и 20. века сликари и историчари уметности били су поражени сценографијом која је била уметничко дело високог ранга, музичари су били ошамућени (касније и скандализован) стваралачким новинама, авангардом младог Игора Стравинског. Сви људи француске културе схватили су идеје нових руских уметника. Међутим, у постојбини балета, Француској, скоро да није било никог ко би стручно оценио баснословно "танцевално" умеће руских играча, а још мање кореографска достигнућа нових мајстора руског балета. Требало је при том све компоненте сагледати као целину, као што је на сцени и било замишљено и реализовано.

У сличној ситуацији, сигурно и знатно тежој, нашли су се српски музички критичари када је требало вредновати резултате идеја *Светиа уметности* у радовима Руса, њихова редитељска, кореографска и сценографска остварења на такоређи тек нешто модерније заснованој оперској и балетској сцени после Првог светског рата. У суштини *Светиа уметности* био је непознат у Србији пре рата и мало познат у послератној Југославији. Његов дух дао се пре Великог рата наслутити у раду Александра Андрејева и Владимира

² Маргарита Давыдова, *Очерки истории театрально-декорационного искусства*, Москва, 1974, 90.

Баљузека, када је управа *Народног позоришта* успела да ангажује ова два руска уметника за краће време на српској драмској и оперској сцени. Тада се и почело више пажње обраћати режији и сценографији, што се наставило и касније, у новој држави.

Музичке критике, што значи оперске и балетске, углавном су објављивали доајен Милоје Милојевић у *Полицији* и *Српском књижевном гласнику*, исто тако Петар Крстић, такође у *Музичком гласнику*, који је сам основао, Станислав Винавер у *Времену* и часопису *Мисао*, који је служио за носиоца модерних идеја у југословенској средини. Касније је у *Мисли* писао Петар Бингулац. Момчило Милошевић је у *Полицији* давао прегледе позоришних сезона. Неку добру препоруку требало би да представља чињеница да су они претежно били француски ђаци, упућени у савремена културна збивања, као што су то били позоришни управници у Београду, који су писали приказе за сваку сезону у *Годишњаку Народног позоришта*.

Милан Предић и Милан Грол су поседовали и друга знања и дарове осим организаторских и књижевних, били у току позоришних светских збивања и, као такви, хитно желели да реше у Србији проблем режије, сценографије и костимографије. Од 18 представа, 15 драмских (од чега две домаће) и три оперске (*Трубадур*, *Джамиле* и *Вердер*) руског дуа Андрејев – Баљузек, требало је кренути даље. Док је у предратној Србији допринос Руса позоришном животу био изузетак, у послератној ситуацији проузрокованој октобарским превратом, руско учешће у српској позоришној култури је постало скоро масовна појава. Повод да се Русима поклони такво поверење од стране позоришне управе било је и вишеструко гостовање "художественика" у Београду, после Великог рата. Са њима руски редитељи и сценографи чине нови продор на београдску сцену, са њима изричито и стил "художественика" и *Света уметности*.

Групу сликара који су суверено држали сценографију и костимографију у Народном позоришту у првој и донекле у другој поратној деценији предводио је прве четири године (1921-1924) академик Леонид Браиловски са супругом. Ускоро се њима прикључио као званични редитељ Београдске опере Теофан (Теофан) Павловски. Леонид и Рима Браиловски затекли су у *Народном позоришту* свог колегу Јована Бијелића, од редитеља, певача Евгенија Маријашца и Јурија Ракитина, који се као преваходно драмски редитељ почео у Београду бавити оперском режијом (пре њега је већ радио у Драмама краће време Александар Верешчагин), тако да

се брачни пар уклопио у руски амбијент позоришног Београда, заједно са певачима, играчима и композитором Владимиром Нелидовим, који је радио као оперски корепетитор. На први поглед све је било без проблема. Међутим, *Свети уметности*, у концентрату који су са Браиловским чинили Ананије Вербицки, Владимир Загородњук, Никола Исајев и Владимир Жедрински, почетник, сликар - извођач, касније Павле Фроман, наилазио је у Београду на отпор, не толико у драми, колико у опери и балету.

Напомињемо да су *Мир искуства* у Русији, и касније ван ње, чинили уметници најразличитијих профила, којима је заједничко било то што су се опростили од шаблона и могли се евентуално подвести под један "општеруски стил" (термин прихваћен за руску музику у руској музикологији), који је био неодвојив од приказивања руских опера или балета, такође и руских историјских драма, било у државним позориштима било у приватним (какво је било *Уметничко позориште* Станиславског). То је био новаторски ликовни језик, у чијим је оквирима (сликарског "руског стила") сваки уметник проговарао својом индивидуалном палетом, који је Београд тек имао да упозна. Пуну слику рада руских посленика сцене у Србији дала је др Олга Милановић, саветник Позоришног музеја Србије, у свом капиталном делу *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*,³ које је засада једина књига овакве врсте на нашим просторима.

Централна фигура београдске сценографије непосредно после Првог светског рата, Леонид Михаилович Браиловски (Харков, 4. јуна/23. маја 1867 – Рим, 7. јула 1937), акварелиста, позоришни сликар и архитекта, завршио је реалку у Харкову, после чега комплетира студије архитектуре на *Академији уметности* у Санкт Петербургу, да би после разних студентских медаља-одликовања добио 1894. звање сликара првог степена и двогодишњу стипендију за иностранство. Боравио је у Египту, проучавао византијску архитектуру у Грчкој и Италији, архитектуру двораца француских краљева, посетио Немачку, Аустрију и Енглеску, са професором Николајем Кондаковим (познатим историчарем уметности, византологом, руским академиком – прим. НМ) путовао по Шпанији. Учио је још код Бампанија у Риму и у Жилијеновој академији у Паризу. Акварели на архитектонске теме које је слао као извештаје о раду у иностранству чували су се у музеју његове матичне ликовне академије (*Академија художеств*), у *Институту грађанских инжењера* и у *Руском музеју*. Ликовна академија на којој је

³ Са предговором др Павла Васића, у издању Музеја позоришне уметности и Универзитета уметности, Београд, 1983.

студирао прибрала је и касније његове радове, цртеже и аквареле руских цркава, који се такође налазе у *Византијском музеју* при Сорбони у Паризу. Учествовао на многобројним изложбама у Русији, међу њима и на изложби *Мира искуссѝва* у Москви 1911. године. Сценографијом и костимографијом почео је да се бави 1909. године (као четрдесетогодишњак, када га је сцени привукао Владимир Тељаковски, директор царских позоришта у Русији, који је био такорећи искључиво заслужан за поменуто ангажовање, односно "превођење" познатих сликара у сценографе), радећи углавном у *Малом ѝеаѝѝру* у Москви. Звање академика (које је за посебне уметничке заслуге додељивала *Академија хуѝојесѝѝв*) архитектуре стекао је 1916. године. Постављао је руске и француске класичне драме, а за оперско позориште имамо само податак да је за *Бољшој ѝеаѝѝр* опремио Моцартову (Mozart) оперу *Дон Ђовани*. Његова супруга Рима, рођена Шмит (Дерпт, касније Тарту, Естонија, 26/14. априла 1877 - Рим, 28. септембра 1959), у Београду костимограф, била је такође сликар и свестрани примењени уметник.⁴ Избегли су 1917. из Москве на Крим, 1918. у Турску, затим су се нашли 1921. у Београду.

У *Народном ѝозоришѝѝу* је Леонид Браиловски од 1921. до 1924. поставио 18 представа, од чега 7 драма: Ростанове (Rostand) *Романтичне душе*, Молијеровог (Molière) *Уображеног болесника*, од Шекспира (Shakespeare) *Ричарда III*, *Млејѝачког ѝрѝовиѝа* и *Краља Лира*, од српских комада Нушићевог *Находа* и Бојићеву *Урошеву жениѝбу*. На музичкој сцени то су биле Офенбахове (Offenbach) *Хофманове ѝриче*, затим Гуноов (Gounod) *Фаусѝѝ*, Сметанина *Продана невестѝа*, Кармен Жоржа Бизеа (Bizet), *Жениѝба Милошева* Петра Коњовића, *Евѝеније Оњеѝин* и *Пикова дама* Чајковског, *Манон Маснеа* (Massenet) и *Царска невестѝа* Римског-Корсакова. Од истог аутора опремио је балет *Шехеразада*, пре

⁴ Осим незаслужено скромне јединице у совјетској позоришној енциклопедији (*Теаѝѝральная энциклопедия*, Москва, 1961, коју цитира и Олга Милановић у својој књизи, 196), има о Браиловским опширније у енциклопедији *Хуѝојесѝѝв рускоѝо зарубеѝѝа 1917–1939, биоѝрафический словарь* (аутори Лейкинд, Махров, Северюхин), Санкт-Петербург, 1999, 171, 172, као и у књизи *Невский архив, истѝорико-краеведческий сборник*, Санкт-Петербург, 2001 (са успоменама из Русије Јурија Ракитина, на стр. 138-156), одакле и потичу горњи наводи из биографија Браиловских. За књиге се захваљујем инг. Алексеју Арсењеву, једном од сарадника биографског речника и приређивачу Ракитиновог текста. О Леониду Браиловском налазе се подаци и у позоришним студијама Т. К. Шах-Азизове, *Малый ѝеаѝѝр*, и А. Я. Альтшуллера, *Александринский ѝеаѝѝр*, Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917), кн. третья (Зрелищные искусства, Музыка), Москва, 1977, 77, 101, које овде користимо.

тога *Шчелкунчика (Рскала)* Чајковског, вероватно и *Силфиде* (што није било назначено). Леонид је нацрте за костиме у *Нахогу*, *Шехеразади*, *Кармен* и *краљу Лиру* радио заједно са супругом. Она је самостално израдила костиме у операма *Манон*, *Пикова дама* и *Царска невестиа* (у сарадњи са Владимиром Жедринским).⁵ Лако се може закључити да је њен допринос можда био и већи. У сваком случају је Рима Браиловска била први званични костимограф на српској сцени.

Пошто је мало остало сачувано од заоставштине Браиловских, поглавље о њиховом раду у Београду написала је Олга Милановић углавном према критикама у дневним листовима или илустрованим часописима, који су понекад доносили репродукције цртежа (црно-беле) или фотографије са представа. У српском *Позоришном музеју* налазе се скице Леонида Браиловског, Апотеоза Молијеру (постоји и програм за прославу са прилозима у боји), по једна скица декора за *Фаустиа* и *Нахога*, једна Римина скица костима, један руски пејзаж (сав у плавим тоновима), неколико фотографија, међу њима једна великог формата са представе *Шехеразаде*, као и две слике неозначеног садржаја, рађене уљем на картону, формата 64,5x49, вероватно спремане за изложбу. Једна од њих, која би могла бити скица за неку руску оперу, *Бориса* или *Царску невестју* објављена је у књизи, као и скица за *Нахога*.⁶ Друга слика, предивног склада боја могла би бити декор за оперу *Сагко* Николаја Римског-Корсакова, неостварену на нашој сцени.

Корак ка модернизацији, и то не мали, начинили су Руси, пошто је "Браиловски инаугурисао у нашој сценографији један нови дух који је произилазио непосредно из *Мира искуссџва (Свеџиа умџиносџи)*, упознајући нашу публику са колористичким богатством једног Бакста, залазећи још одлучније (одлучније од Бакста! – прим. НМ) у област експресионизма који дефинитивно осваја нашу сцену."⁷ Прво се огледао у драми Едмона Ростана (са предвиђеном музиком) *Романџичне душе* и, како се и очекивало, начинио ути-сак својим умећем: "Г. Браиловски, сликар костима и декора, потпуно добрих, потпуно успешних, раскошних у складу с комадом и сјајних у складу са стиховима."⁸ Други приказивач је опширнији: "Г. Браиловски је као сликар такође успео да да стилизовану

⁵ Олга Милановић, *Београдска сценографија и костџимографија 1868–1941*, 196, 197.

⁶ Олга Милановић, *нав. дело*, 207.

⁷ Павле Васић, *Сценографија и костџим од 1918 до 1968*, Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968, Београд, 1969, 159, 160.

⁸ Ж., *Романџичне душе* – синоћна премијера – Политика, 13. окт. 1921, 3.

декорацију. Његов је почетак на нашој позорници врло добар. Он доводи драмску личност у асоцијацију и са маском и са костимом и са целокупним декором. Он је лирски тон комедије везао за стил декорације. Он костимима није одредио само историјску важност, већ им је дао и лирску вредност, што код Ростана игра важну улогу. То везивање костима и декора за душу добро је погођено. Превод г. Пандуровића је допунио сликарску идеју г. Браиловског.⁹ Следећи приказ истог комада каже да су декор и костими Браиловског рађени према Ватону (Watteau). Писац (очевидно француски ђак) такође напомиње да је сценска музика Владимира Нелидова остварена у Лилијевом (Lully) духу.¹⁰

Индикативно је савремено ликовно сагледавање рада Браиловског, где се на основу објављених скица констатује како је "занимљиво да је читава сценографија решена са знатном превлашћу црвене боје која је у акцентима, попут увелих ружа била лајтмотив сликарске поставке. Тумачење *Романтичних душа* преко доминације црвеног тона за разлику од стандардне романтичарске поставке у којој доминира месечинасто плава, говори у прилог оригиналној редитељској поставци..."¹¹ У том првом свом београдском комаду (који је био премијера и за *Народно позориште*), Браиловски је имао за редитеља свог познаника из Русије Јурија Ракитина. Некадашњи члан *Художественног театра* Ракитин и Браиловски, некадашњи сарадник московског *Малог театра*, најстаријег драмског позоришта у Русији, добро су се сложили у свом београдском "првенцу". Нешто касније појавио се осврт о "декору складних линија чипкастог доба менуета и галантерија", који је пренет у неку "наранџасту фантастичност" у "гротескном и нежно поетичном изразу".¹²

После Ростана, сарађивали су 12. децембра у Офенбаховој опери *Хофманове приче* Браиловски и Феофан Павловски. То је први рад руског сценографа у београдској опери. "Међу домаћим представама изузетно атрактивна била је и опера *Хофманове приче* Жака Офенбаха, изведена у *Манежу* 1921, уз огромне техничке напоре, а потом у одломцима у обновљеној згради *Народног*

⁹ Ранко Младеновић, *Романтичне душе* од Ростана, Мисао, 1921, књ. VII, св. 5, 387.

¹⁰ Михаил Световски, *Романтичне душе*, Илустровани лист, 1921, бр. 43, 8.

¹¹ Олга Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*, 197.

¹² Иста, (ауторка цитира Велимира Живојиновића, *Декоративна уметност у Београдском Народног Позоришту*, Југословенска књига, 1922), 198.

йозоришиџа јуна 1922... Читав културни Београд био је узбуђен и изненађен. Критика овај догађај назива уметничком свечаношћу."¹³

Станислав Винавер се огласио приказом *Хофманових йрича*, почевши од редитеља, за чији рад каже да је плод артистичке културе: "Г. Павловски као режисер дао је дело које означава на нашој скромној оперској бини потпун преокрет и нову оријентацију." За опрему констатује: "Г. Браиловски, сликар дао је доказа о свом одличном разумевању, и имао је неодољиве складове боја. Светлост није на висини да би се све то истакло."¹⁴ Даље указује на певаче, на балет "који напредује својом грацијом" (Клавдија Исаченко и Марија Бологовска). Живојиновић ће говорити о "ватромету боја", о "уметниковој бујној машти". Милоје Милојевић изразиће се о делу двојице уметника врло повољно, али са замеркама управи због избора: "...Сјајно опремљена ова опера ће остати љубимица публике, иако би се синоћној креацији, са гледишта сценске стилистике, имало пребацити и сувишно подвлачење гротескно буфонског елемента, који је посве секундаран у овом делу лакога Офенбаха... Балет у 'Баханале' и за време 'Баркароле' је по концепцији геста и лепоти линија давао крви опојној венецијанској ноћи. Наш оперски репертоар је поновљен једним сјајно декорисаним (нацрти г. Браиловског) традиционалним оперским 'шлагером'. Зар није дошао тренутак да се 'шлагери' почну замењивати делима вишег уметничког савршенства. У томе је и Љубљана испред нас, а о Загребу и да не говоримо."¹⁵

За велику прославу Молијеровог јубилеја у *Народном йозоришиџу* Браиловски опрема илустрацијама свечани програм и, наравно, сцену и костиме за *Уображеног болесника* изведеног 17. јануара 1922. Браиловски је свакако пренео искуство са Молијером из *Малог йеаџира*, где је радио његову комедију-балет *Силом лекар* са Фјодором Комисаржевским. У српској штампи је напор руског сликара овлаш похваљен,¹⁶ али ће се појавити и мишљење да је декор "гротескно шаренило боја", "блесак епохе Луја XVI", "сав у отвореним тоновима али пун шаренила са једним златним одблеском." Да ли се овде први пут јавља гротеска из *Светџа уметносии* у декору на сцени Народног позоришта? Наравно да је ту била и раније, блага у *Романџичним душама* и помало зла у *Хофмановим йричама*.

¹³ Олга Милановић, *Сџанислав-Сџаџа Беложански*, Београд, 1976, 7.

¹⁴ Винавер, Музички преглед, *Хофманове йриче*, Мисао, 1922, књ. VIII, св. 1, 56.

¹⁵ Ми (Милојевић), *Хофманове йриче* (Премијера у Манежу 2. XII 1921) – Диригент г. Брезовшек, Политика од 4. децембра 1921, 3.

¹⁶ Ж., *Молијерова йрисџагодишњиџа*, Политика, 18. јан. 1922, 3.

Следи *Фаусџ* (29. марта 1922) у сарадњи Браиловског са Раки-тиним, чија се реализација сада не свиђа Винаверу. Истичући руске певаче у представи, он нема лепих речи за опрему. О декору кратко: "Осветљење рђаво. *Фаусџ* не сме личити на осветљену шарену гробницу."¹⁷ Милојевић са своје стране сматра да декор Леонида Браиловског не одговара музици Шарла Гуноа, тј. опери *Фаусџ*. "У њој је шарена лаж декора, *mise-en-scène*-а преовладала и наметнула се целини шаренилом, веома декоративним, то радо признајем, али ипак зато немогућим у овом делу које је по превасходству сентиментална прерада дубоког дела Гетеовог." И даље: "Ту сентименталност ваљало је ублажити... то је требало учинити у складу са музиком Гуноа која је, иако у првом реду сентиментална, местимично пуна драматичних интенција, и ради тих драматичних интенција које нису од стране композитора могле да буду развијене до снажног драмског замаха – јер Гуноу недостаје талент драматичара широког потеза и снажног полета – требало је помоћи аутору у целини, и упрошћавајући ту шароликост оперског стила, подвући озбиљност трагедије Маргаретине и дубоких болова опчињеног Фауста. То није учињено, и г. Ракитин и Браиловски, који код нас консеквентно спроводе један бински декоративни манир који је кроз егоистичан, на уштрб осталих елемената драмске целине, и овим декором, и костимом, и осветљењем, и маском су остали изнад целине, без везе са њом, изузев неке детаље (сцена пред Маргаретином кућом, сцена у тамници), дајући пријатних слика оку, али вређајући целокупну идеју ове опере, типично оперског шаблона, и традиционалног, коју је требало данас освежавати, драматисати, а не још више гонити у апсурд."¹⁸

Ако је био у питању "типично оперски шаблон", значи да је и декор требало да буде шаблон! Напомињемо само да опера *Фаусџ*, онако како је гледамо и слушамо, представља шаблон који су јој током једног века извођења наметнули директори позоришта и редитељи, тако да је тешко реконструисати Гуноову оригиналну партитуру, која по музичким идејама и по форми никако није била оперски стереотип свога доба. Но, то је већ музиколошки проблем, али Милојевићева мишљења тим поводом нису неинтересантна и нелогична, могу имати и своје оправдање, ако би била упућена као предлог, а не као једино могуће решење. Момчило Милошевић имао је свој поглед на овај проблем – за њега су

¹⁷ Станислав Винавер, *Коначни смисао њризива*, Мисао, 1922, књ. IX, св. 1, 710.

¹⁸ М. М., *Фаусџ*, СКГ, 1922, књ. V, бр. 8, 618–620.

проблем били критичари.¹⁹ О ситуацији на српској сцени он у једном ранијем прегледу целокупног рада између осталог саопштава: "Ангажовањем за редитеља г. Јурија Ракитина, на позорницу се доноси један модернији дух, који ће доцније са нешто сувишног одлажења у екстреме допунити врло способни позоришни сценограф г. Леонид Браиловски."²⁰

Из Милојевићевог писања о *Фаусџу* може се закључити да Браиловски није на сцени инсистирао на реалистичком немачком амбијенту, али имао је и он право на своје виђење. "Декор за *Фаусџа* одликовао се особито експресионистичким акцентима, који су били нешто ново за наша позоришта, по својој снази и смелости", сматрала је управа (Милан Предић). У првом београдском *Фаусџу* није могао из разумљивих разлога бити представљен балет *Валџурџијска ноћ*, али је Браиловски дао скице и за ту слику (објављене су у штампи).

Наглашавамо и да је *Фаусџ* извођен у *Манежу*, као и *Продана невеста* (21. октобра исте године). За Винавера је у Сметаниној опери (на којој су радили заједно Браиловски и Бијелић) "главни јунак г. Павловски".²¹ Милојевић је блажи него раније: "Пре много година од њене премијере у Београду, синоћ је *Продана невеста* доживела нову премијеру. Стилизована од три уметника г. г. Брезовшека, Павловског и Браиловског, она је синоћ имала успеха јер се није прешло преко границе режијских могућности и није се јурило за режијским блефом и површном баналном харлекинадом за коју г. Павловски као да има неку нарочиту слабост. Имало је свежине у декору, костиму, у радњи, у осветљењу, имало је фолклористичких одлика у костимима који су – кажу – из Прага, са извора... И балет (Полка, Фуријант и гротескне игре у трећем чину) био је живо распоређен, иако би му желео мало више сочног геста."²²

У Нушићевој драми *Наход* са режијом Михаила Исаиловића резултати рада Браиловског, који је проучавао и копирао фреске из српских манастира, засењују приказиваче и публику: "Наш *квартироченшо*, је ли могуће: његово ново стилизовање? Је ли могуће: тако формирати нашу средњовековну мистику, и пренети је на позорницу као драмску садржину?" Аплаудирајући Браиловском,

¹⁹ *Дневна позоришна критика*, Глума, год. I, јуни и јули 1922, св. 8 и 9, 6.

²⁰ *Народно позориште после рата*, Политика, 27. јуни, 1922, 7.

²¹ Станислав Винавер, *Границе замршености*, Мисао, 1922, књ. X, св. 5, 1629.

²² Милоје Милојевић, *Продана невеста* – синоћна премијера, Политика, 22. октобар, 1922, 4.

"сликару-византологу", аутор приказа наставља "Студије и акварели г. Тителбаха о нашој средњовековној ношњи и сувише су романтично схваћени, произвољно компоновани, стилизовани више у средњеевропском, туђем компилаторском духу."²³

После ових похвала и свеопштег одушевљења за српску драму, десио се невероватан неспоразум са балетом *Шехеразада*, на музику Николаја Римског-Корсакова, изведеним 19. марта 1923. Последње три цитиране представе се дају на реновираној позорници зграде код Споменика. *Шехеразада* је прва целовита балетска представа у *Народном ѿзоришћу* (после не много запаженог, некомплетног *Крика Орашчића*, односно *Шчелкунчика*) и друга, после Чајковског, балетска креација Леонида и Риме Браиловски.

Нешто пре премијере дала је свој балетски реситал примабалерина Јелена Пољакова, тек приспела у Београд (Милојевић у приказу *Продане невесте* не спомиње да је то њен кореографски деби у *Народном ѿзоришћу*). Према Винаверу, концерт Јелене Пољакове је био слабо посећен "због насртљиве рекламе... јер још нисмо дорасли до његових открићења." Њена уметност је за Винавера "непосредна, дубока, суптилна".²⁴ Мало касније, у Винаверовом другом уметничком прегледу, у вези са *Шехеразадом*, сви су рђаво оцењени. За балет је казао све негативно, нигде не помињући "дубоку и суптилну уметност" Пољакове, носиоца главне улоге и кореографа. Најгоре је припало сценографу: "Г. Браиловски, сликар, изгубио је везу између појединих сликарских целина. Нема утицаја једне сликарске целине на другу. Он се удавио у сло-му (sic!), у мутном крволиптању боја. Наш corps-de-ballet недорастао је да представи блештави, опојни исток Римског-Корсакова".²⁵

Милојевић, који се у свом дневном листу диви *Шехеразаци* ("Експеримент са балетом успео ... очи су пуне боја, шарених костима, раскошних, сочних, бујних, пуне су очи линија декора који је сав од ексотике, опаљен ватром, рекао бих покаткад и сувишном, истока..."),²⁶ у *Српском књижевном гласнику*, нешто касније, има о њој потпуно друго мишљење. Милојевић као музичар осећа колорит композиције Римског-Корсакова, али му је из неких (можда личних) разлога, у кратком временском размаку колорит Браиловског постао неподношљив. "Декоративна претрпа-

²³ Ранко Младеновић, *Нова костимографија наше историјске драме*, Мисао, 1923, књ. XI, св. 3, 224.

²⁴ Ст. Винавер, *Балкан балканским народима*, Мисао, 1923, књ. XI, св. 1, 60, 61.

²⁵ Исти, *За гором гласови*, Мисао, 1923, књ. XI, св. 8, 611.

²⁶ М. М., *Балетско вече. Шехеразада и Силфиде*, Политика, 20. март 1923, 5.

ност и наметљивост су очевидне ... Ја верујем да је тај оријентални колористички штимунг и примамно реализаторе балета *Шехеразада*: г-ђу Пољакову и г.г. Слатина, Браиловског и Павловског да приступе изради ове балетске радње. Само, пошто је у партитури више боје но музичко-ритмичког и мотивског мозаика (има га у изобиљу, колико и боја! – прим. НМ), г. Браиловски је, сасвим правилно, узео главну реч, и ми смо, место кореографски успелог балета, добили једну сјајну раскош на сцени, која ће пленити очи широкој публици, али која је у ствари једно велико артистичко *contradictio in adjecto*, кич у најпунијем смислу те речи, коме недостаје све оно што сачињава специфичну вредност балетског стила.²⁷ Ово писање може бити *contradictio...* у разним смеровима. Закључке није тешко извести.

Шехеразада је ставила на репертоар Пољакова, некадашња учесница *Руског балета* Дјагиљева и саме *Шехеразаде*, која је у кореографији и са новим програмом, то јест сценариом (у односу на оригинал Римског-Корсакова) Михаила Фокина очаравала Париз 1910. године. Ту је кореографију Пољакова свакако прилагодила могућностима још маленог, употпуњеног статистима за ту прилику, београдског балетског ансамбла (који већ у следећој сезони броји 35 чланова!).²⁸ За њену игру ("сензуална жена харема" по Милојевићу) не кажу цитирани критичари много, кореографијом и режијом су незадовољни, колико декором и костимима. У сваком случају, "широка публика" (за њу се и компоњују композиције, сликају слике и пишу књиге) пљескала је сликару, тј. Браиловском када се на балету дигла завеса, као некада у Русији што се аплаудирало Головину или Коровину на сцени *Большој театра*.

Премијера опере *Кармен* 4. априла 1923, донела је на странице београдских новина и часописа још веће негодовање. Сада су сви критичари сложни. Милојевић пребацује оштрим тоном Браиловским њихово "неосећање стила", "нетактичност према нашој сцени која је г. Браиловском учинила част примивши га за првог декоративног сликара, да се ми данас озбиљно питамо да ли

²⁷ Милоје Милојевић, Уметнички преглед, *Балетско вече: 'Шехеразада' и 'Силфиде' у Народном позоришту*, Српски књижевни гласник, књ. 8, јан.–април, 1923, 539.

²⁸ Није познато да ли је Пољакова извела целу *Шехеразаду*. Фокин је за своју креацију изоставио трећи став четвороставачне симфонијске свите-поеме Римског-Корсакова.

г. Браиловски збиља не уме друкчије, или верује да у овој земљи нема никога који зна шта је декоративни стил за *Кармен*, те себи дозвољава експерименте за које не може бити опроштаја. А он те експерименте систематски чини кроз све што изради за сцену нашег позоришта."²⁹ Како ово разумети? Да ли се то односи и на драму или Милојевић мисли само на оперске и балетске представе, искључујући драмске, макар оне биле и са музиком (извођење Молијерових дела без музике уништава саму њихову суштину, слично би се рекло и за Шекспира).

Врло је карактеристично да Милојевић даље у истом напису тражи "традицију, постављену на логичну основу", питајући се претходно "где је стражара? Где је фабрика дувана?", пошто се, по њему, ништа не распознаје рељефно на сцени представе *Кармен*. Шта би тек казао за сцену Адолфа Апије (Арриа), његову светлосну режију? "Али тек последњи чин доноси оно што најјасније истиче немусикалност декоративног укуса на сцени."³⁰ Овде очекујемо анализу споја музике и декора (са костимима) или њиховог несклада, али Милојевић уместо тога износи своје виђење како сцена треба да изгледа у дотичном, четвртном чину опере *Кармен*, остављајући нас необавештене о томе како је сцена стварно изгледала.

Винавер пише за *Кармен* да је та премијера највеће разочарење од постанка Београдске опере – "платна претерано утрпана".³¹ Милојевић тврди да је све то "у општој црти тако далеко од уметности коју смо упознали на извору". Очевидно да се истим "извором" инспирисао и Винавер у свом приказу. Ако обојица мисле на оперу у Француској (а свакако да мисле), онда треба рећи да су је они видели пре (и за време) Првог светског рата, нетакнуту новинама у позоришном свету, што значи да мисле на заиста застарели начин. Понављамо да су нова театарска струјања у великом таласу покретала духове од десетих година 20. века, код Руса још раније, када је између осталог Александар Головин разбио ликовну рутину поставком опере *Кармен* у *Маријинском театру* 1908. године.

Милојевић подводи своје ставове под традицију, које у српском оперском извођаштву тога времена никако не може бити и

²⁹ Милојевић, Уметнички преглед, *Кармен од Жоржа Бизеа*, књ. 8, јан.–април, 1923, 628. О овом нападу говори и Слободан Турлаков, *Верди у Београду*, Београд, 1994, 79, ф. 286.

³⁰ Милојевић, *нав. дело*, 629.

³¹ Винавер, *За гором џласови*, 613.

иде тако далеко да поставља ултиматум Браиловском "или да приђе уметности или да отвори место уметнику који ће имати више такта, више пробраног укуса, више отменог смисла и уметничке интуиције, рођене у здравом уметничком темпераменту, како би се наше позориште, које данас представља нешто невиђено, немогуће, вратило на пут којим иде права уметност ка врхунцу, да би се испела на врхунац." Ово и јесте стварно врхунац! Да, што се опреме представе тиче, наше позориште јесте представљало нешто невиђено дотада, али то није имао ко да прихвати, осим публике и позоришне управе!

Да наставимо са Милојевићем: "Не! Већ и сама концепција прве, друге и четврте сцене (мисли на чинове) је неодређена, немогућа. Али када се томе додају боје и линије и декоративне гримасе које познајемо са палете г. Браиловског, онда нам ништа друго не остаје него да замолимо г. Браиловског да нам верује да нам је врло жао што морамо да му кажемо да смо се и ми у њему преварили (вероватно је било речи о томе како се Браиловски преварио дошавши у Београд – прим. НМ), и да се и он сам преварио живећи у уверењу да се овде код нас може радити и оно за шта се нема правог пречишћеног смисла." Критичар се неће на овом зауставити: "Уз декор г. Браиловског иде и режија г. Павловског (ваљда обрнуто – НМ). Г. Павловски је мислио да ће темперамент ове радње истаћи тискањем на сцени и вечитом шетњом горе-доле и разним тучама, прописаним и непрописаним, те је и овде ансамбл претрпао и, разуме се, целину утопио у апсурд."

У овом руско-српском рату није био поштеђен Милојевићевог беса ни диригент Бинички, оптужен да је највише допринео упропашћавању представе. Извођачи *Кармен* су до те мере наљутили приказивача да је он у овом свом напису пропустио да спомене ко је певао насловну улогу. Што иначе никако не би учинио, већ и због чињенице да је то била једна Српкиња – Тода Арсенић. Узео је кратко у обзир остале протагонисте. Балет који је поставила Пољакова и наступила у њему као солиста, сврстао је у "неколико добрих детаља". "Немузикалност декоративног каприса" Браиловског манифестује се, претпостављамо, за Милојевића у недостатку извесног реализма на сцени, док се пред гледаоцима, очевидно, одвијао посебан авангардни чин, без поштовања шаблона "са извора".³² Сетимо се да је успеху *Хофманових љича* у Београду придонело и то што је опрема урађена изван стандарда

³² Да констатујемо да је музика Мусоргског приликом извођења *Бориса* у Паризу 1808. била за запад, који дотад оперу руског "реалисте" није познавао, прави авангардни чин.

пропала *Шехеразада*? Можда је та руска варијанта оријента била шокантна за београдску уметничко-интелектуалну средину, јер је руско-фолклорна линија *Светиа уметносџи* била највише национално обележена у бинској опреми Леонида и Риме Браиловски? Зашто Браиловски не би умели да изразе емоционалност руске музике у делу Римског-Корсакова, "опаљеног ватром истока", па добијају за то лекцију у Београду? Треба напоменути да је Бакстов декор у Паризу изазвао сензуални шок. Спомињана је "фовистичка шема" боја које су директно асоцирале на "секс и насиље".³⁵ Ако је уметнички пар Браиловски у својим колористичким исказима био одлучнији од Бакста, како каже Павле Васић (не заборавимо да се он сећао опреме Браиловских на београдским представама), онда је њихов оријент морао бити сензуални шок (секс и насиље у "мутном крволиптању боја") за појединце, који то себи нису хтели да признају.

У Београду се први сусрет са оперским (и балетским) оријентом у верзији Андрејева и Баљузека догодио у *Народном позоришћу* 19. септ. 1913. у представи *Дјамиле*, опери Жоржа Бизеа. Можда ће нам то открити порекло увређености критичара "поступцима" два Руса (Павловског и Браиловског), редитеља и сценографа. Милојевић у приказу за *Дјамиле*, поводом гостовања Марије Котнауер и Ђуле де Бонзе, прижељкује "да је само декор дискретнији и Нил природнији, да је мање видика а више верно оријенталној навици за претрпавањем намештајем, намештена соба а не тераса, Харунова – ја се сећам декорације коју је у Минхену био дао режисер Вирк, - и оквир музике и радње би одговарао успеху који је, благодарјећи највише г-ђици Котнауер, био у музичко-техничком делу те вечери."³⁶ Олга Милановић сасвим логично констатује да је било тешко очекивати од редитеља и сценографа руске школе, који су, највероватније, познавали рад и успехе руских оперских сезона у Паризу, на челу са Дјагиљевим и сценографима Бенуаом, Бакстом и Головиним и делили слично одушевљење за оријенталне мотиве и бујни колорит, да у инсценирању овакве опере следе немачке узор. "Сценографија је, највероватније, била реминисценција сликарских остварења руске позоришне декоративе којој је на нашој позорници, да би

³⁵ Кевин Копелсон, *Nijinsky's Golden Slave*, *Dancing Desires*, *Choreographing Sexualities on & off the Stage*, Ed. By Jane C. Desmond, print. in the USA, 2001, 98. У питању су биле боје зелена и плава, разне нијансе оранж и црвене, али њихово "опојно" дејство је подстакла на првом месту музика Римског-Корсакова, па онда боје и сама игра.

³⁶ Милојевић, *Два гостовања у опери*, СКЗ од 1. јуна 1914, XXXVII, 915, 916.

изгледала онако како је замишљена, недостајало и простора и техничких могућности."³⁷

Код београдске *Шехеразаде* одједном смета "декоративна претрпаност" и привидна неповезаност "појединих сликарских целина", иначе карактеристична за источњачку орнаментiku (сукобљавање више колоритно контрастних и орнаментално различитих површина), коју је, као и друге стилове, Браиловски добро познавао. Необично је и чак изненађујуће да је највише неразумевања за *Шехеразаду* показао Станислав Винавер, ерудита широких погледа, заговорник књижевне и друге авангарде у Београду, један од ретких уметника који су имали прилике да виде *Руски балет* Дјагиљева у Паризу, у његовој првој, најблиставијој фази. По казивању сина, Константина Винавера, Станислав је присуствовао премијери *Посвећења њролећа* Стравинског 1913. и видео дело Николаја Рериха (сцена и костими) "на извору"! Рекло би се и да је видео *Шехеразаду* у Паризу, на основу изјаве поводом рада Браиловских, пишући у истом приказу како је "неукусност *Шехеразаде*, балета најраскошнијег, о коме ми, са нашим, у сваком погледу оскудним средствима, можемо сањати само сан у сну, прешла далеку и растељиву границу лецедедерских колача и достигла предео уметничке увреде." И овде има контрадикција. Сетимо са да је уметничка увреда, музичка и кореографска, била за париску публику премијера *Посвећења њролећа*.

Судећи по једној црно-белој фотографији са представе *Шехеразаде* у Београду,³⁸ поставка није личила на париску продукцију Бакста (није ни могла личити), што овога пута посебно "чини част" Браиловским, који су хтели дати свој лични допринос виђењу ове лепе и неодољиве источњачко-руске бајке. Каково је то, по Милојевићу, било "упропашћавање целине", каква "шарена лаж сценографске претераности"? Да ли је сјај сцене био у нескладу са тек стасалим балетским ансамблом (створеним напорима новоосноване глумачко-балетске школе коју су водиле Клавдија Исаченко и Јелена Пољакова)? Ансамбл, који је уз кореографију Пољакове покренуо у *Шехеразади* и Феофан Павловски? Милојевић протестује због "таласања маса на сцени без циља." Да ли су могли Браиловски да ограничавају своју машту руководећи се тада скромним могућностима играчког тела *Народног позоришта*? Да ли је *Шехеразада* балет или пантомима? Класични

³⁷ Олга Милановић, *нав. дело*, 117.

³⁸ Захваљујем се колегиницама из Позоришног музеја Србије, Олги Милановић, Верослави Петровић, Олги Марковић и Мирјани Одавић, које су ми ставиле на располагање сценографске прилоге Браиловских.

балет свакако није, али ово већ прелази у принципијелна питања. Штета за овакво Милојевићево резоновање, јер је он разумевао балет и касније водио скоро врло успешно балетску хронику у *Полиџиши*.³⁹ За Браиловског је била примарна музика руског мајстора, а не сиромаштво београдског балета.

Сам Павловски, у одбрану својих сународника и новог позоришта говори о раскошним декорима који одвлаче пажњу публике од горућих, нерешених оперских питања (а то су оркестар и хор), о чему се и водила дискусија између њега и Војислава Туринског, на страницама позоришних часописа. Догађа се да у многим позоришним продукцијама декор однесе превагу над другим елементима представе. У оперске енциклопедије ушао је пример *Саломе* Рихарда Штрауса (Strauss) у *Ковенџи Гардену* 1949. године, поводом критике која је осудила "наметљиво истицање сценске опреме Салвадора Далија (Dali) и режије Питера Брука (Brook)", што је све заједно, по мишљењима приказивача, одвлачило пажњу публике од музике и њеног извођења.⁴⁰ Но, сценографи раде своје радове инспирисани музиком и у сарадњи са редитељем или кореографом остварују оно што им музика дотичне композиције или музика стиха, прозе, епохе, дела говоре. Ако се овако може схватити оно што је Павловски написао, а он није био сасвим јасан, онда би Браиловски, који у чланку Феофана Павловског уопште није споменут (као ни неко други), могао бити дискретно упозорен да декором и костимима за *Романтичне душе* или *Уображеног болесника* не одврати пажњу публике са нерешеног драмског питања, тј. питања глумачке дикције, кључне ствари у позоришту. Имајмо у виду и представу *Смрти Ивана Грозног* Алексеја Толстоја у *Народном позоришту* 5. фебруара 1914, где је за јунака вечери проглашен Владимир Баљузек. Јунак вечери за Толстојево дело је код "художественика" био Виктор Симов, као што је то био за *Нахога* Леонид Браиловски, што је за историјски комад логично и потребно.

Драматурзи цене Браиловског, музичари га не прихватају, док је Винавер после одобравања његовог наступа са *Хофмановим причама*, кренуо у нападе који су кулминирали у *Кармен*. Да ли је Браиловски био једно у драми, друго у музичко-сценском делу,

³⁹ Треба указати на Милојевићев напис *Суштина класичног балета*, Музичке студије и чланци, Београд, 1926, 36-39.

⁴⁰ Earl of Harewood, 'Salome' at Covent Garden, Opera, London, 1950, February, Vol. I, No 1, 9.

рачунајући ту и Молијера? "Мирискусњики" су сматрали да се у позоришту овим двама гранама мора прићи на различите начине. За музичко дело карактер декора мора бити посебно музикалан. У свему томе ми и не знамо заправо шта је желео Винавер, аутор експресионистичког манифеста у српској књижевности, присталица модерне совјетске уметности (прокламоване преко *Зениџа*), касније и *Баухауса*. Он је иначе ценио руске уметнике, посебно Павловског. За Милојевића можемо претпоставити да је био традиционалиста и вероватно присталица декора који је владао западноевропским позориштима до Првог светског рата. У сваком случају, ни у једном моменту у критикама није за Браиловског речено да је назадан, рутинер, застарео или реакционар, али је у ретроспективи испало да су разна "актуелна реаговања" настала баш због тих карактеристика.⁴¹

Браиловски ће у току рада у Београду, и то на *Хофмановим њричама* и на *Уображеном болеснику*, једним краћим есејем објашњавати тенденције актуелног позоришног ликовног језика: "Савремено сликарство је музика боја, а зато декорације, костими, изливају се из тих акорада музике, која их рађа."⁴² Да ли је ту ликовну музикалност, виђење једног сликара као што је Браиловски прихватила критика? Међу музичарима је мало од тога било схваћено. Изгледа да је као творац декора у нашем позоришту остао несхваћен и Јован Бијелић, самим тим што је напустио реализам одмах, на почетку своје уметничке егзистенције у *Народном њозоришћу*. Драмске и оперске представе опремао је на начин који је такође виђен први пут на београдској сцени, "приближавајући је ономе што се тада дешавало у модерним европским позориштима."⁴³

Интересантно да је за београдског *Фаусџа*, као и за *Шехеразаду*, показао разумевање Петар Крстић, од кога би се очекивало више конзервативизма него од Милојевића. Тај (немогући) *Фаусџ* подстакао је Момчила Милошевића да у поменутој "Дневној

⁴¹ Да су Руси "вукли у шаблон", наглашава више пута Бранко Драгутиновић у својој (радо цитираној и препричаваној од наступајућих генерација) студији *Пролегомена за историју Ојере и Балџа Народног њозоришћа*, Један век Народног позоришта у Београду 1868-1968, Београд, 1968, мислећи при том мање на сценографе, а више на редитеље, на Павловског, што дневне критике оповргавају.

⁴² Леонид Браиловски, *О музикалном декоративном њозоришном сликарству*, Глума, год. I, јануар 1922, св. 3, 17.

⁴³ Павле Васић, *Сценографија и костим од 1918 до 1968*, Један век Народног позоришта..., 159.

позоришној критици" изнесе своје мишљење о судовима "без равнотеже": "Није могућно навести све што се писало поводом *Фаустиа*, нити се могу изнети све неосноване алузије на појединце. Али једно остаје јасно: човек после свега не зна шта да мисли. Где је истина? Који од тих критичара има права? Сличне речи карактеришу и приказивање *Ричарда III* (Исаиловић-Браиловски): "Па шта да се мисли после свега тога?" - каже даље Милошевић – "Како да се снађе публика? Ко сме поверовати у способност таквих критичара?"⁴⁴ Код појединих музичких приказивача се није радило о неспособности већ о арбитрирању по сваку цену. Зато Милошевић поводом *Фаустиа* и упућује питање: зашто се није могао ипак похвалити напор целог оперског ансамбла да се нешто лепо створи и да се да једна музички солидна представа!?

Брзо се заборавило или свесно пренебрегло да је после Цветићевог *Немање*, Шапчанинове *Задужбине*, Војновићеве *Смртии Мајке Јуџовића*, Бојићеве *Краљеве јесени* и других, ранијих, доратних комада на српским сценама (за које је опрема наручивана из Беча), после поштеног труда Владислава Тителбаха и Доменика Д'Андреа (који су још били живи да би могли видети представе Браиловских) и новијих истраживања, као и Бијелићева проучавања са професором Владимиром Петковићем, заблистала у Београду рукотворина пара Браиловских у Нушићевом *Находу*.

Руси су у првој послератној декади достојно опремили и опере српских композитора, Браиловски успешно *Женигбу Милошеву* Петра Коњовића 1923. године. Упоредивањем фотографија са представа *Находа* и Коњовићеве опере да се закључити да су костими појединих личности истоветни (уосталом и *Женигба Милошева* је кватроченто): костим цара Душана (Добрица Милутиновић) и кнеза Лазара (Евгеније Маријашец), који је на изложби у Паризу 1925. године добио награду. Уопште је тих година *Народно позориште* утало много на опрему зато што су потпуно нови костими сачињени и за *Урошеву женигбу* Милутина Бојића (опет кватроченто!): "Овде се сценограф није зауставио на пројектима који су били намењени за *Находа*. Он је пошао даље у

⁴⁴ Овај напис наводе у својим књигама и Боривоје Стојковић и Олга Милановић. У приказу Шекспирове драме (М., *Рейриза Ричарда III*, Политика. 5. мај 1922, 3) стоји: "Заједно са падом и смрћу Ричардовом, пао је и умро у Манежу Шекспиров комад, упркос напорима г. Исаиловића, г. Браиловског и остале часне трупе. Десило се нешто парадоксално: режија је могла да задовољи, декор и костими могли су да задовоље, игра глумаца ... могла је да задовољи, па ипак све скупа није могло дати један нешто већи, необичнији успех."

наш XIV век... У овом случају костим није само орнамент већ изражава све емоционалности Бојићевог стиха."⁴⁵

Објективно, нису погрешила оба Милана ни Предић ни Грол, што су, трудећи се да одмах после Првог светског рата "прибаве" неку од величина са руског "извора", буквално "скинули" с воза 1921. године Леонида Браиловског и његову супругу Риму, на пропутовању из Цариграда у Париз (или можда Италију). Већ и због ове чињенице (да брачни пар Браиловски није имао Београд за своју дестинацију) било је депласирано причати да је Београдски театар, у који су они били позвани (боље рећи доведени), њима "учинио част".

Према Олги Милановић, ангажовањем Браиловског за позоришног сликара управа Народног позоришта је решила (или желела да реши) питање професионалног, традиционалног позоришног сликарства, "док је Бијелићу, у уметничком погледу, била намењена авангардна улога измене визуелног аспекта београдског театра". Ако је тако, онда је управа на почетку решила питање традиционалног сликарства у позоришту само делимично. Браиловски је свакако знао шта је традиција, као и његови руски сарадници, али је он био и новатор у свом послу, не само припадник "традиционалне руске позоришне школе" или "архаичне варијанте позоришног сликарства". О супротном сведоче све наведене критике, али је испало онако како се позоришни руководиоци нису надали. На "погромашки" начин (како се изразио Слободан Турлаков) није писала музичка критика ни пре ни после Браиловских о сценографији и костимографији (мисли се на тешке речи, "личне амбиције", "милосрђе" и наведене претње). Касније је, међутим, толико наглашавано да је стил Браиловског представљао неку врсту "затвореног пута", највероватније и због тога како би се оправдали незамисливи испади критичара.

Очекивало би се да осуду критике која се односи на Браиловске прати одушевљење те исте критике за домаћег сценографа – истакнутог и признатог сликара Јована Бијелића, што се није дешавало. Њега је, по угледу на Русе који су, као што је речено, крајем 19. века ангажовали за позоришта "штафелајске" сликаре (то је био и Браиловски), Милан Предић увео одмах после Великог рата у Београдски театар, на препоруку Љубе Бабића, свестан важности адекватне позоришне опреме за напредак ове врсте уметности. Међутим, Јован Бијелић, који је имао и дужност шефа

⁴⁵ *Костимологија "Урошеве Женидбе"*, *Comœdia* бр. 4, 1923, 5, видети између осталог две фотографије са насловом *Најусјелији костими у Урошевој женидби*, *Comœdia*, бр. 6, I, 24. дец., 1923, 16, 17.

сликарнице *Народног позоришта*, није постао за београдску сцену оно што је био Љубо Бабић за загребачко *Казалиште*. Нека је и био много изразитији сликар од Браиловског, али се не би за овај позоришни дуо могло рећи: "на једној страни солидан занатско-уметнички погон, на другој индивидуални уметник-стваралац."⁴⁶ И Браиловски је са млађим Русима био уметник-индивидуалиста, који се после свих напада исказује у обновљеном *Евђењу Оњеџину* 19. јуна 1923⁴⁷, јер културна јавност у Београду тражи руске опере (пошто је један њен део осудио руски балет у руском декору, "трагикомични апсурд", како би рекао Турлаков). Београд добија још од уметничког пара једну репрезентативну *Пикову даму*, 23. јуна 1924, и бриљантну *Царску невесту* 13. јуна 1925, уз Маснеову *Манон* 18. фебруара и 7. маја 1924. незаборавног *Краља Лира*, који се није постављао на сцену *Народног позоришта* од 1875. године. "Али једном речју уживало се највише у сценама, моментима, поред све марљиве режије и необичног напора г. Браиловског, инсценатора, који је успео да овом Шекспиру да сасвим стил епохе. Ученост и естетички смисао, који се ретко сусрећу на нашим премијерама."⁴⁸

Милојевић пред свој одлазак у Праг пише приказ о *Манон*, у коме нема одушевљења ни за композитора, ни за певаче, ни за поставку: "Али публика тапше Маснеу, тапшала је и у Београду, више благодарећи шаренилу костима и декора – наше оперске 'стилисте' ни овде нису пропустиле прилику да остану у линији 'кича', и ако не тако истакнутог као у *Хофмановим причама*, *Лакме* и *Кармен* – него музичким интерпретима који су декоративно лепше изгледали него што су музикално креирали."⁴⁹ Остала критика се сада диви Маснеовој опери у опреми какву дотада није видела (Винавер говори позитивно о смелости сценографа и костимографа, што доприноси, по његовом мишљењу, бољем складу између визуелног елемента и музике), а *Царска невеста* доживљава овације, поређена чак, у сопствену корист, са загребачком представом у опреми Василија Уљанишчева. Овакве компарације не би било поштено и упутно наводити, али су оне овде потребне

⁴⁶ Олга Милановић, *Београдска сценографија...*, 177.

⁴⁷ Милојевић, *Рејриза 'Оњеџина'* – у новој згради *Народног позоришта*, Политика, 30. јуни, 1923, 5. Одајући признање Павловском, индиректно је похвалио и сценографа.

⁴⁸ М. Световски, *Шекспиров 'Краљ Лир' на Београдској позорници*, Време, 9. мај 1924, 4.

⁴⁹ Милојевић, *'Манон' Жила Маснеа*, Српски књижевни гласник, XI, св, 5 од 1. марта 1924, 378, 379.

да би се видело како је захваљујући Русима београдско позориште држало корак са Загребом, без обзира на то што је код литерата са претензијама на модернизам и зенитизам био већ створен став да је права ликовна авангарда била заступљена само у СССР-у, а у Европи, односно у Београду, заостала руска емиграција са "провинцијалним" сценографским решењима.

Питамо се како би напредна критика поднела емигрантску театарску авангарду када би се она "мишљу и персоном" појавила у Београду у лицу Наталије Гончарове, Михаила Ларионова (главних стручњака за "неукусно шаренило" и "лецедерске колаче", будући да су се у великој мери ослањали на руски фолклорни ликовни израз, одакле и потичу разне "гротеске") или Александре Екстер и Павла Челишчева (пријатеља Жедринског, који није имао успеха на бугарским сценама). Свакако да би било још гласнијих негодовања и "актуелнијих реаговања". Шта би тек било да се појавила у Југославији совјетска сцена са футуристичком опером *Победа над сунцем* Кручонића-Матјушина, тј. њеном обновом у Витебску 1920. у сценографији Вере Јермолајеве и са костимима Казимира Маљевича, уметницима познатим Београђанима из *Зениџа*?

Критика је ипак тапкала у месту, оглашавајући се учтиво и шкрто тамо где се према накнадним сагледавањима ишло за "пророчанским визијама модерне сценографије Гордона Крејга (Craig) и практичним решењима Леополда Јеснера (Jessner)". Све остало је раздраживало (руски фолклор очевидно највише), па понекад и сам толико цењени немачки експресионизам (кад је већ овај руски био неподношљив), који се није могао задржати на београдској сцени. У питању је била интерпретација Карла Гренинга (Gröning) из Либека, чије је две поставке, *Пиџмалион* Бернарда Шоа (Shaw) и Чапеков *РУР* у новембру 1922. критика, овога пута драмска, оценила негативно, након чега је немачки сценограф убрзо оставио Београд.

Из сличних разлога напустио је Загреб 1920. године редитељ и сценограф (краткотрајни директор драме *Хрватског народног казалишта*) Јуриј Озаровски, много хваљен после три реалистичке представе и потпуно одбачен после две модернистичке поставке руских авангардних комада (зато га вероватно ни нема у енциклопедији ХНК, додуше, тамо нема ни Станиславског), оне исте године када је загребачко *Казалиште* поставком Крлежине *Голџоје* (Гавела и Бабић) задивило "художественике" (како су Загрепчани измакли испред њих). Загреб је имао и друге своје Русе који касније нису били цењени од историчара уметности (можда зато што су критичари стил *Руских балета*, односно стил Бакста, или стилове *Светиа уметности*, везивали искључиво за руску еми-

грацију). Најбоље је у Загребу, према оценама стручњака какав је Јован Коњовић,⁵⁰ вреднован Василије Уљанишчев, али ипак аутор студије Коњовић за *Бориса Годунова* у Загребу изнад руских ликовних достигнућа ставља Чеха Вацлава Скрузног који је као гост опремио обнову опере Мусоргског на сцени ХНК 1934. године. Та његова осиромашена сцена (судећи по фотографијама), како се по модерничким назорима сматрало за прикладно, пре би одговарала оригиналној, првобитној партитури *Бориса* Мусоргског, неукрашеној, а не сјају прераде Римског-Корсакова.

Из разумљивих разлога, отишли су неки од позоришних Руса (нису само сценографи били на удару) пре или после (Павловски 1928), у зависности од издржљивости. Брачни пар Браиловских очевидно није хтео да сачека следећи налет критичарске зловоље проткане претњама. Тихо и ненаметљиво су се уклонили (те исте 1924. године напустио је Београд и сликар-извођач Николај Исајев), и поред хвала те исте критике за "њихове" руске опере и друге представе. Додуше, ту је недостајао Милоје Милојевић, који је сезону 1924/25. провео у Чехословачкој.

Нешто касније, у једном њиховом (једином) писму, Браиловски су се опростили од *Народног позоришта*, тј. од управе са изразима захвалности, образлажући свој одлазак тобожњом неприлагођеношћу новој техничкој апаратури бинске опреме у Београду, која је наводно испред њиховог појимања позоришног сликарства. Убеђени смо да је Браиловски као бескрајно увиђаван човек, не желећи да увреди управу *Народног позоришта*, која га је подржавала, позитивно ценећи његов рад и рад његове супруге, узео кривицу на себе: "Окретна сцена новог театра, нарочито платно неизбежног неба једнолично бојом и врло тешко за осветљавање, била је сметња за моје тенденције скоро искључиво живописне".⁵¹ У каквој узрочној вези може бити окретна бина и "сценско небо" са одласком Леонида Браиловског "једног од пет водећих декоратера Русије"? Окретна бина позната од барокног доба била је коришћена свуда у свету и, наравно, на сцени *Малоџица* у Москви. Зар нас може задовољити овакво објашњење: "Браиловски ће ускоро и сам увидети да је, упркос томе што је био врхунски мајстор свог заната, учинио више за професионализацију технич-

⁵⁰ Јован Коњовић, *Боја и облик у сценском простору*, Загреб, 1962, 67-70.

⁵¹ Писмо у целини цитира Олга Милановић, у више својих написа, в. *Београдска сценографија...*, 209.

ко-декоративне стране, једног, по свом основном опредељењу класичног позоришта, него својим погледима, ставовима и остварењима позоришног сликарства. У тренутку када то буде увидео он ће напустити Народно позориште у Београду. У међувремену и Бијелић и Браиловски суочиће се са новом великом сценом, могућностима окретне бине, ваздушног хоризонта и новим електричним уређајима. Тако ће нова сцена која се разликује од интимне сцене Манежа, пред ова сликаре поставити сасвим нове задатке."⁵² То су могли бити нови задаци за Бијелића, али никако за Браиловског. Шта је велика сцена *Народног позоришта* према *Бољшом театру*? Браиловски, академик позоришне архитектуре, чији су акварели, цртежи и макете пунили музеје и приватне уметничке колекције по Европи и Америци, правда се управо због висине позорнице!⁵³ Неко други би друкчије писмо написао, али не и деликатан човек као Браиловски, који је био аристократа и по духу и по рођењу.

После одласка брачног пара у Италију, у Рим, где су Ватикански музеј обдарили својим делима (зар није требало наши да зајале због непромишљених изјава?) сценографију и костимографију у *Народном позоришту* наставили су млађи Руси, који су се већ показали уз Браиловског. Жедрински у *Ревизору* 1921, Вербицки са *Кнегињом Мајом* Петра Крстића 1923, Загородњук 1924. са *мадом Смрти Мајке Југовића*, где костиме ствара Жедрински (Загородњуков "крејговски" декор добио је 1925. године награду у Паризу). У суштини се ту није ништа битно изменило. И то је било руско сликарство, а ти млађи сликари били су ученици Браиловског. Како Павле Васић каже у ретроспективи: "следбеници Браиловског су задржали такође своју физиономију, у нечему различиту, *донекле стишану у колористичком погледу*" (курзив НМ). Стишали су се да не би изазивали критичаре, очигледно, те Загородњук постаје "Рерих у академизираним виду" (после "немогућих" стварања Браиловског долази академизам!?) и то дневна критика не уочава, али почиње да се навикава на руски стил који ће опет масивно завладати београдском сценом, нарочито обимним и ексклузивним делом Владимира Жедринског.

Хроничари су и даље платонски жељни авангарде из СССР-а, јер их *Зенић* упозорава да је дошло ново време у уметности. *Свети уметности* "из прве руке", чији је дух освојио свет и путем *Руског*

⁵² О. Милановић, *нав. дело*, 159.

⁵³ Часопис *Медуза*, Београд, 1923, доноси фотографије макета које је у Турској Браиловски израдио за музеје и приватне колекције у Америци. Захваљујем се Алексеју Арсењеву што ми је указао на овај извор.

балет одушевљавао Париз, није одговарао Београду, па су се домаћи "новатори" умирили после Браиловских, поготову кад Ананија Вербицког његова интересовања "удаљују од основне линије *Мира искуства*, у којој доминирају колористички и декоративни елементи". Зар је украс био до те мере преступ? Вербицки, наиме, са својим оријентализмом у опери *Лакме* 1923. године не задовољава Винавера, који за ту француску оперу тражи француског сликара, Пјера Бонара (Bonnard, узгред да кажемо да се и он дотакао *Руског балета* Дјагиљева, касније *Шведског балета*). Према томе би и *Дјамиле* требало да се постави у француском стилу, а не у интерпретацији Немца Вилија Вирка (Wirk), како се то свиђало Милојевићу.

Године 1930. урађена је обнова *Кармен* (после седамдесетак извођења у продукцији Павловски-Браиловски – значи и поред "скандала" који су направили критичари, представа је "ишла!") у сценографији Загородњука и костимима Жедринског, у режији Здењка Книтла, који доноси "здраву" традицију на сцену *Нарогног позоришта*. Сада су се лепо разазнале и стражара и фабрика дувана, Милојевић је задовољан, а и Петар Крстић констатује: "Декор у првом чину, на простору између стражаре и фабрике цигарета је израђен знатно боље и природније но што је то раније било. Крчма Лилас Пастаја је такође израђена реалније и по декору и по намештају у њој. Моју фантазију буну то што је крчма израђена са спратом, који је непотребан, не игра никакву нарочиту улогу и што није башта обележена неким зеленилом...раднице су обучене као за бал..." (Јадни Загородњук и Жедрински!)

Милојевић је коначно задовољан Загородњуком у Коњовићевој опери *Кнез од Зете*, која је изгледала заиста маестрално у црногорском амбијенту и са црногорским ношњама, на премијери 1929. Милојевићево мишљење дели и Петар Крстић, само му сметају Гавелине (тј. Јеснерове) степенице, из раних двадесетих, које све више освајају београдску сцену тридесетих, као последњи крик сценографске, боље рећи редитељске моде, док је права авангарда, оригиналност Бијелићева, остала занемарена. Изгледа да због својих колористичких акцената, по којима је био познат (лоше је прошла његова *Магара Бајерфлај* 1920. због јарких боја, посебно црвене), није добијао високе "позоришне" оцене од старијих критичара. На крају, према Олги Милановић, "добија се утисак да редитељи који су радили са Бијелићем нису умели да искористе у пуној мери његов особени колористички потенцијал, његову тежњу да остане сликар у театру, а не рутинирани сценограф." Зар нису ту били криви музичари који су тражили рутину уместо оригиналности?

Шта је остало од авангардних прегнућа београдских литерата и музичких критичара? Своју јеткост просипа Винавер на *Усјавану лејојшицу* у опреми Жедринског (1927), без неког опширнијег приказа, док спектакл *Човек и коб* (1933) нико не хвали посебно, осим Милојевића, који схвата да је авангарда проговорила у балетској опреми. Жедрински је делао у свом стилу и потпуно слободно дао један запажен конструктивистички декор као оквир сценарију Мјасина на музику *Петте симфоније* Чајковског.⁵⁴ У балетску верзију *Злајног њејла* Римског-Корсакова (1939) преноси Жедрински декор Наталије Гончарове, што остаје непримећено, па се нико није увредио.

Данас постоји тенденција да се прикаже "битка" у нашем позоришту 20-их као сукоб савремених тенденција зналаца и застарелих схватања Браиловских, ма да нико од критичара у оно време, било да су били наклоњени Русима или не, није означио Браиловског као застарелог или рутинираног у лошем смислу (за музичке критичаре он је био "апсурд" и све оно што се под тим подразумева, као "гримасе", "каприси", итд.).⁵⁵ Ако је Браиловски у новије време, по неким мишљењима, био застарео, треба рећи где? У Молијеру? У балету? У Шекспировим драмама или у руским операма? Да ли је био у питању манир? Судаћи по драмским критикама и анализама Олге Милановић, Браиловски је био увек другачији, што може да се каже и за његова оперска и балетска дела. У новије време ће Боривоје Стојковић писати да пар Браиловских "не доноси много новог" после Владимира Баљузека (шта је остало од последњег да би се могла правити поређења?), али одаје признање за све што су Браиловски учинили за модернизацију српске сцене.⁵⁶

Ако је домаћа јавност била окренута најновијим достигнућима српске ликовне уметности, зашто еминентни сликар Јован Бијелић није пронашао своје место у развоју сценографије у Србији, за коју је много више могао учинити да је било разумевања? Зар није и он показао новине у оперским поставкама? Зар није и он учествовао у сликању костима за *Нахота*? Зар није добио у Паризу награду за сценско решење балета *Гуђушке (Охридске легенде)*? С

⁵⁴ Као изузетно остварење истакнут је у каталогу колекције Никите Лобанова-Постовског, *Russian Stage Design, Scenic Innovation 1900-1930*. by John E. Bowl, Mississippi Museum of Art, 1982, 168, 169.

⁵⁵ Турлаков назива овај сукоб конфронтацијом недораслог и надраслог (*Верди у Београду*, 330).

⁵⁶ Б. Стојковић, *Историја српског позориштва од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Београд, 1979, 684.

друге стране, ако је јавност у Србији била жељна најсавременијих театарских остварења са запада, зашто је добио за свој рад у Београду рђаву оцену Карл Гренинг из Либека, модерног позоришног центра, где је Валтер Фелзенштајн (Felsenstein) започео каријеру као глумац, за две поменуте представе из 1922. (зар ово питање не захтева неко објашњење наших театролога?), после чега је Немац муњевитом брзином напустио југословенску престоницу?

Где је завршила руска авангарда у лицу Јурија Озаровског? Како би се "провели" код нас совјетски редитељи? Шта би доживео Александар Таиров? Добија се утисак да би најгоре прошао сам Всеволод Мејерхолд да се неким случајем појавио као гост угледних театарских кућа у Југославији! Наравно, он је био један од заговорника заострене гротеске на сцени, "гротескитиса", за који су били оптуживани Ракитин, Браиловски и Павловски. Мејерхолдово је мишљење како "гротеска тежи да потчини психологизам декоративном задатку. Зато је у позориштима где је владала гротеска тако значајна била декоративна страна у широком значењу речи" (цитат из текста *О йозоришћу*).

Да ли је та "нежељена" авангарда по критеријумима музичких критичара (уз то на "здравим" основама) уопште стигла на наше сцене између два светска рата? Свакако, са Жедринским, који конструктивизам спроводи у београдској Драми касних 20-их година. Ако је са Русима доспео у Београд (у Загреб или Љубљану) анахронизам, шта би требало да се каже за западну авангарду 20-их, која доспева на наше сцене 30-их? Оно што је "хит" једне деценије, сасвим може бити анахроно следеће, што може да важи и за руски декоративни стил. У позоришту ствари застаревају неки пут великом брзином. По свему судећи, изгледа да је авангардна схватања на нашој сцени у потпуности испољио Фјодор Шаљапин, приликом гостовања 1935. године у Маснеовом *Дон Кихоџу*, само што то тада нико није тако схватио, не знајући да се славни певач у Русији бавио и режијом. Шаљапин је "руинирао" Загородњук декор и Хецлову поставку (последњи је тражио да се се за ту прилику његово име брише с плаката), нарочито у другом чину, где је према успоменама београдских извођача остало на сцени само једно суво дрво, испод кога ће завршити свој паћенички живот "витез тужног лика".⁵⁷ Иначе је Шаљапин знао и да откаже гостовање ако му се декор није свиђао, као што показује случај са *Фаустом* у Копенхагену 1928. године. Можда му у Београду није одговарао ни Загородњук, "хладан и миран, са видним, али акаде-

⁵⁷ Предраг Милошевић, *Шаљапин пева Дон Кихоџа у Народном йозоришћу*, Један век Народног позоришта у Београду, 637.

мизираним отисцима Бакстовог учења", још ако "потсећа нешто на Рериха, али без оног замаха и ширине".⁵⁸ Могуће да су замах и ширину осујетили музички критичари.

Да ли је то био сукоб сликане и просторне сценографије? Сликарског и декоративног схватања сцене и сценске опреме сведене на минимум? Да ли је *Мир искуссѝва* "кратко заблеснуо Европу" и већ себе "иживео" после Првог светског рата, како су склопи да представљају поједини историчари уметности?⁵⁹ Тај стил је у ствари дуго владао Европом у позоришту, без обзира на то што сам Дјагиљев напушта "своје" сликаре и окреће се модерним Французима (ту је по неким мишљењима био и део његовог "пада"!), али Лав Бакст наставља да ради (последња раскош у његовом стилу је била *Усѝавана леѝоѝища* Чајковског, коју је Дјагиљев у пуном сјају приказао Лондону 1921. године) и умире 1924. године, за цртаћим столом, буквално затрпан поруѝбинама. Сликао је углавном за париску *Оѝеру*, где његово место преузима Бенуа, са ангажманом у *Миланској Скали* после Другог светског рата. И други сценографи из Русије одржали су тај дух, такорећи цео међуратни период, док је у ствари трајала њихова физичка егзистенција у европским и америчким позориштима (углавном су, са малим изузецима, напустили овај свет до Другог светског рата, неки и раније). Мање је познато да су они деловали и у Совјетској Русији до емигрирања, понеки 1922, 23, или 24. и 26. године. Нит се између метрополе и емиграције није прекидала. Сусрет и једних и других уследио је у Паризу на изложби 1925. године, затим се десила једна необична сарадња коју је замислио Дјагиљев, емигрантско-совјетска копродукција у балету Сергеја Прокофјева *Хог челика* 1927. у Паризу, истовремено када *Свеѝи умеѝносѝи*, као сликарска скупина, има своју последњу изложбу. Без обзира на то, многа дела међуратних совјетских сценографа носе печат *Свеѝи умеѝносѝи*, не само због тога што поједини од тих уметника нису емигрирали као Александар Головин или Фјодор Фјодоровски, већ што је тај дух био рођен у Русији.⁶⁰

⁵⁸ Оцена Ђорђа Поповића, цитира се према Олги Милановић, *Сценографија и костѝумографија...*, 240.

⁵⁹ Милица Пожарская, *Русские сезоны в Париже – Эскизы декораций и костюмов 1908-1929*, Москва, 1988, 26, 27.

⁶⁰ Е. И. Горячкина-Полякова, *Поверх оѝромной железной сѝены (Некоѝторые асѝекѝы ѝеаѝиральной ѝрактѝики Н. Рериха и М. Добужинскоѝо)*, Культурное наследие российской эмиграции 1917-1940, Книга вторая, Москва, 1994, 324-331.

Данас, када се поред толиких (пост)модерни(стички)х и (пост)авангардних театарских настојања тежи оживљавању епохе *Руског балета* Дјагиљева (узмимо само реконструкцију кореографије Нижинског, декора и костима Рериха, за дело *Посвећење њролећа*, (1987, Лос Анђелес), враћа се садашња Русија и својој балетској емиграцији, те на гостовању *Маријинског њеаџира* на западу препознају зналци у Паризу потезе Бенуаа, Коровина, Бакста, Рериха, у представама као што су руске опере и балети.⁶¹ У много чему је *Мир искуства* остао непревазиђен, што су знали да цене следбеници Руца у Београду, као што су Сташа Беложански, Миомир Денић, Владимир Маренић и не мање и сам Јован Бијелић. Беложански који је 1921. године био студент сликарства и статиста у Народном позоришту, уједно и ученик Браиловског, каже за то доба: "Начин на који је рађена декорација у Београду био је јединствен у читавој земљи... Проспекти који су ту били сликани, могли су бити приказани у највећим позоришним центрима са највишом оценом."⁶²

И на крају, шта је остало од "класичне" позоришне опреме код нас и у свету, у процепу између Апије, руских и совјетских сценографа, Крејга, француских и немачких модерниста? Ако је по цитираним београдским критичарима и Адолфу Лосу (Loos) требало забранити орнамент, пожељно је било увести опрезност и према устаљеним естетским мерилима, јер по познатим речима Густава Малера (Mahler), између осталог и директора Бечке опере, традиција у позоришту значи запуштеност (Tradition ist Schlamperei!). То су схватили сви они који су донели нешто ново и надахнуто на међуратну београдску сцену.

Nadežda Mosusova

THE WORK OF THE COUPLE BRAILOWSKY IN THE MIRROR OF SERBIAN CRITIQUES

(Summary)

Leonid (1867-1937) and Rimma (1877-1959) Brailowsky brought to Belgrade National theatre (together with other Russian emigrated stage and costume designers) the spirit of the *World of Art* (*Mir Iskusstva*), making décor and costumes for

⁶¹ Michel Parouty, *Bons baisers du Kirov*, Diapason, Paris, Jan. 1995, 18.

⁶² Олга Милановић, *Сјанислав-Сјаина Беложански*, 4.

18 performances during the period of 1921-1924. *Les romanesques* by Edmond Rostand, *Le malade imaginaire* by Molière, Shakespeare's *Richard III*, *Merchant of Venice* and *King Lear* and two Serbian dramas, Offenbach's *Hoffmann's Tales*, *Faust* by Gounod, Smetana's *Bartered Bride*, Bizet's *Carmen*, *Onegin* and *Queen of Spades* by Tchaikovsky, Massenet's *Manon*, *The Tsar's Bride* by Rimsky-Korsakov, *The Wedding of Milosh* by Petar Konjovich, the Serbian opera composer, two ballets, *Sheherazade* and *Nutcracker*. The artists, husband and wife, were praised for their modernization of the Belgrade scene, for their vivid realization of sets and costumes, for their novelties, especially in Serbian historical dramas by Branislav Nušić and Milutin Bojić, and Shakespeare as well. In operas and ballets they were also respected in some extent, but the pictorial, sometimes independent value of their scenic work, although inspired by music, arouse opposing questions among the musical critics, who could not accept their too bright colors which once conquered Paris in the scenic interpretation of Leon Bakst or Nikolai Roerich. To avoid resistance of Belgrade critics the couple decided to leave Yugoslav capital for Italy where they continued successfully their artistic career.

UDK: 75. 071.1 Brailovskij: 75. 054. 036 (=82: 497. 1): 792. 021/. 024/ 497. 1)

Anastasia Siopsi

A CRITICAL REVIEW OF THE MOST IMPORTANT SOURCES ON DIMITRIS MITROPOULOS (1896–1960)

Abstract: As most important books on Dimitris Mitropoulos should be mentioned those by Apostolos Kostios, William R. Trotter and Takis Kalogeropoulos. Two other editions are also valuable: the correspondence Mitropoulos – Katy Katsoyanis, and the selected texts of the artist. Mitropoulos had difficult relations with his Greek colleagues, especially after his emigration to the United States of America in 1939. At the time when the most important Greek composers strove to create a national school of music, he made it clear that he did not like the idea of national music. He developed a neutral or even indifferent attitude towards musical activities in Greece and rarely included Greek compositions in his repertoire.

Key-Words: Dimitris Mitropoulos, Greek music, national music, music performing artists.

*At best, all the thousands of musicians I had met could leave the world their music. Mitropoulos had left the world his soul.*¹

The life and artistic work of Dimitris Mitropoulos cannot be reduced to the collection of reminiscences remembered at anniversaries of the artist.²

¹ David Amram, *Vibrations: The Adventures and Musical Times of David Amram*, New York: Macmillan Publishing Co., 1968; Greenwood Press, 1980: 381–382. This review was published in Greek, under the same title, in the musicological journal *Mousikos Logos*, n.2, vol. A', Autumn 2000: 209–219; here it is written with quite a few alterations and additions.

² Dimitris Mitropoulos (Athens, 1896 – Milan, 1960), a conductor of world renown, began his career in Athens as conductor at the Symphonic Orchestra of the Greek Conservatoire (1924–25), the Orchestra of the Association of Concerts (1925–27) and the Symphonic Orchestra of the Athens Conservatoire (1927–37). He served as director of the Symphony Orchestra of Boston (1936–1938). In 1938, he got a permanent post as a conductor of the Symphonic Orchestra of Minneapolis (1938–1949). In 1949, Mitropoulos was appointed co-conductor (with Leopold Stokowski as the other conductor) of the New York Philharmonic Orchestra, where he was promoted, in 1951, to become artistic director and chief conductor (1951–1957). Until his death, he divided his activities between conducting the New York Philharmonic Orchestra, The New York Chamber Ensemble, the Metropolitan Opera in New York and various first-rate orchestras in Europe. Significant of Mitropoulos was that apart from being an outstanding conductor, he was also a pianist of the same quality. He often conducted his orchestra while performing on the piano. He composed a number of musical works, including an opera, a concerto grosso, chamber and instrumental music and songs. Mitropoulos had a vibrant personality, both on and off the podium. He died on 2/11/1960

Beyond the unquestionable value of Mitropoulos's contribution to music is the allure of becoming further acquainted with this great artist because of his unique humanitarian profile.

When reviewing some of the most important and meaningful texts written about him, the reader cannot avoid being touched by the feelings and ideas radiated by the intensely idealistic physiognomy of Dimitris Mitropoulos, an artist who throughout his life took for his role model Saint Francisco of Assisi. The learned reader, aiming for objectivity in his dialogue with the artist's texts, has to read with particular attention in order to treat these texts as more or less reliable sources and not as an – almost vanished – humanitarian voice of a man who served through his life and work the ideal of an utopian democracy and who finally materialized this ideal within the orchestral environment, in his consciously created world, especially after his emigration to America in 1939.

Many aspects of Dimitris Mitropoulos have been studied, such as his life and work (i.e. Prokopiou, 1966, Christopoulou, 1971, Kostios, 1985, Trotter, 1995), and his personality and his adaptation to the wider artistic environment (i.e. Christopoulou, 1971, Kostios, 1985, Trotter, 1995). Texts were written on the occasions marking the artist's life (i.e. Kalogeropoulos, 1990), while others focused on more specific issues (i.e. Kostios, 1997 (B)). A catalogue of his works was written by Kostios (1996) and some of Mitropoulos's few remaining texts were edited (Mitropoulos, 1996, Kostios, 1997 /A /). However, until 1966, that is, six years after Dimitri Mitropoulos's death, no one in Greece had published a comprehensive study of his life and work.

The first lengthy text on Dimitris Mitropoulos in Greek bibliography was written by Stavros Prokopiou (Prokopiou, 1966). Joseph Grekas introduces this study of the "idiosyncratic spiritual man, writer and composer Stavros Prokopiou" (ibid.6), by presenting a brief biography of Mitropoulos and urging that his memory be honored through the writing of a comprehensive history (see ibid.: 7).

Idiosyncratic in tone, Prokopiou's record of his ex-schoolmate Mitropoulos ('the jungle boy', according to one of Mitropoulos's self-characterizations), gives moralizing hints as to the context of the larger social environment and provides information about the musical life in Athens. Particularly characteristic and anachronistically deceptive are Prokopiou's references to the 'Great Nation' of America (ibid.: 23), referring to Mitropoulos's emigration there in 1939, describing the "nightmarish dominion of contemporary decadence" [of America], which "coincides with atonality" (see ibid.: 24) and distorts classic masterpieces into "rumba and mambo and

from a heart attack while he was rehearsing Gustav Mahler's Third Symphony in the Scala of Milan, Italy.

other vulgar rococo [pieces]" (ibid.: 24). The central aim of this study, which sets out to present the 'objective truth' about Mitropoulos, becomes a condemnation and critique of the artist according to fanatic nationalistic beliefs. Focusing on Mitropoulos's attitude towards Greece, Prokopiou provides as evidence for the artist's supposed 'anti-Greek' attitude excerpts from Greek journals and newspapers of the period 1946–1956. According to the author, Mitropoulos can be considered as a capable orchestral conductor, but is blameworthy due to his excessively selfish character and his thoughtless contempt of his country and its music. Prokopiou's study, despite being subjective, contradictory, amateurish and uninformed, is a good source for the study of Mitropoulos's reception and, as such, has to be taken seriously by scholars.

The second extensive study on Mitropoulos, which marks the first attempt at a biography of the artist, was written by Maria Christodoulou (Christodoulou, 1971). The author, once a student of Mitropoulos, states in the prologue that the biography is the realization of an old wish; explaining that she undertook the responsibility of such a task because she felt the obligation to provide the readers with "an explanation, as complete as possible, of the phenomenon named 'Dimitris Mitropoulos'" (ibid.: 5). The study is based on sources which the author took pains to collect from the Conservatory of Athens; also, in a special chapter entitled "Memories and Judgments", the author includes texts written by Mitropoulos's colleagues from Europe and America (ibid.: 191–238). Christodoulou avoids excessive commentary in her presentation of the texts and information because, she argues, she wants to be as objective as possible (see ibid.: 6). However, in this way, Mitropoulos's biography is presented as a patchwork of narratives and testimonies, wherein the critiques of the foreign press are juxtaposed one after another, without any unifying insight made by the author (see, for example, ibid.: 30–45, 51–57 etc). When addressing Mitropoulos's musical activities in Greece, Christodoulou includes the programmes from all of his concerts and provides a table of statistics representing concert programmes in Greece (1927–1939) (ibid.: 60–72). Finally, she dedicates a disproportionate section of the book to the artist's death and the honorary distinctions awarded to him (ibid.: 162–173 and 175–189, respectively). Although the book is hardly more than a chronological patchwork of information, the collection of testimonies and range of sources on Mitropoulos are notable; additionally, the work stands as the first biographical presentation of the artist on such a large scale.

The most exhaustive biography of Mitropoulos in Greek bibliography was written by a Greek musicologist and professor at the Music Department

of Athens University, Apostolos Kostios (Kostios, 1985).³ By emphasizing the difficulties of obtaining material on Mitropoulos, due to (1) the absence of sufficient written material by the artist himself, (2) the destruction of archives, (3) the death of the artist's close friends, and so forth, Kostios underlines the importance of a text written by Mitropoulos's close friend, Katy Katsoyanis, citing it as a reliable source that stands apart from other works whose reliability must be verified by cross-referencing (see *ibid.*: 10–15). Kostios was primarily interested in the role of Mitropoulos as an orchestral conductor and, secondly, his roles as pianist, composer and tutor. He views his work not as a conclusive study of the artist but rather as an opening for further research by other scholars (see *ibid.*: 15). It must be noted that the revisions to the first edition of this biography made by Kostios himself are a case in point – for the author's study was not final even for himself. Each of the successive revisions contains elements of self-criticism and reflection on earlier positions, thus it can be said that his contribution to research in this field creates in itself a historical dimension that remains open to future research (for example, Kostios 1996, Kostios 1997 (A), Kostios 1997 (B)).⁴

A particularly important and insightful work on the life and work of Mitropoulos is the large-scale biography of the artist written by the writer, editor, and music-critic William R. Trotter (Trotter, 1995). The internationally known musicologist Oliver Daniel, who died in 1990, had done the majority of research for this work although he died before he was able to finish writing it. The study focuses on the contribution the artist made to the music world and his role in the wider cultural environment of America, where Mitropoulos lived for twenty-one of the (possibly) most creative years of his life (1939–1960). Consequently, a particularly valuable aspect of this biography is the detailed and substantial information concerning the life of Mitropoulos in America – his relations, activities and writings, along with pieces written about him, and the criticism and reception of the concerts, etc. The tone of the work is detached, keeping a distance from the myth surrounding the artist, constantly reminding us of his mortal substance, if nothing else. However, it is especially important to underline the fact that,

³ Kostios's book has been translated and published in Italy with additions: a more detailed reference to music performance/interpretation and one chapter on Mitropoulos as a composer. (A. Kostios, Dimitris Mitropoulos, Milan, Florence: Aletheia, 1992).

⁴ In the present review it would not be possible to present all of Apostolos Kostios's published studies of Dimitris Mitropoulos. However, we indicate here two other works of his: (1) *D. Mitropoulos - Leben und Werk*, Exhibition catalogue (Vienna: Konzerthaus, May 1995): A. Kostios, *Mitropoulos-Mahler*, pp. 51–63 and *Uraufführungen unter D. Mitropoulos*, pp. V–IX, Athens, 1995, (2) *Dimitris Mitropoulos - A Dedication to his compositional work* (Aferomasto sinthetiko tou ergo), Program notes for the concert, (Athens: Music Megaron of Athens), 2, 3.5.1996: A. Kostios, *The composer Dimitris Mitropoulos*, pp. 12–26 and *Works catalogue*, pp. 27–28, Athens, 1996.

even without idealizing the persona of Mitropoulos, he remains an outstanding artist, characterized by his rare sensitivity, talent and sparks of genius.

On the occasion marking thirty years after the artist's death, the State Orchestra of Athens published a programme dedicated to the artist, in which the majority of the texts were written and edited by Takis Kalogeropoulos (Kalogeropoulos, 1990). This dedicated work contains brief biographical notes of the artist (ibid.: 11–25), two texts on the last moments of his life and his death in Milan in which the idealization of Mitropoulos as a man and an artist becomes apparent (ibid.: 27–28 and 31–37), the reminiscences of three conductors who had personal contacts with the artist (ibid.: 39–43) and one brief entry on Mitropoulos as a composer (ibid.: 47–53). Kalogeropoulos claims in his references to the compositions that criteria for the artist's works should not coincide with the "ordinary norms which are the rule for other composers", rather Mitropoulos's compositions should be compared to those of the elite composers, which, nevertheless, does not work in favor of his music (see ibid.: 48).⁵ At the same time, he underlines the necessity of a more careful study of Mitropoulos's compositions (ibid.: 49) which still await further assessment (ibid.: 53). This same leaflet includes a catalogue of the composer's most important works, the concert programme that was played by the orchestra for that particular anniversary – with references and explanations for each of these works, as well as photographs⁶ and references to the artist's thoughts and reflections written about him by other learned men.

A special, interesting study on the theatrical aspects of Mitropoulos was written by the musicologist mentioned earlier Apostolos Kostios (Kostios, 1997 (A)).⁷ Kostios centers his study of the artist on a definition of theatricality wherein the poetic deed involves three attributes: those of the poet-dramatist (composer), of the poet of morals (actor-interpreter) and of the perceiver-listener. On the grounds of these attributes, the poetic can be

⁵ Trotter would certainly disagree with Kalogeropoulos about the ability of Mitropoulos to write music; by presenting brief analyses of some of Mitropoulos's most important works, Trotter expresses positive views on their originality, their explosive conception and their pioneering nature. According to this author, these compositions articulate a brilliant and highly original music style (Trotter: 42–43 (*Eine Griechische Sonate* (1920)), 62–63 (*Burial* (Taphi) (1915), *The Burial* (1925), *Ostinata* (1927), *10 Inventions with K. Kavaphis's poetry* (1927), *Concerto Grosso* (1928)). Trotter claims that the works representing Mitropoulos's personal style are *Concerto Grosso*, *Ostinata* and the *10 Inventions* with Kavaphis's poetry.

⁶ The illustrations are mostly unpublished photographs from Mitropoulos's private life, printed with the kind permission of the conductors M.Karidis and A.Simeonidis.

⁷ Motivation for researching Mitropoulos's relation to the theatre was given to the author through his participation at a conference in Volos (1996), organized by the Centre of Music Theatre of Volos, Greece; the book is dedicated to the organizers of the conference.

experienced through a catharsis of "mercy and fear", which provides art its moral content and purpose. Kostios argues that such traits form the idiosyncratic characteristic of Mitropoulos's personality and, as a result, can be traced in all the facets of his diverse artistic life (ibid.: 15).

Kostios very thoroughly and clearly presents Mitropoulos's compositions in a systematic catalogue of the artist's works (Kostios, 1996). The works are first classified according to whether they are instrumental or vocal works and secondly according to the gender, genre and execution of the performance. This brief catalogue of the genres numbers and lists the works they comprised. Where possible, the entry written for each work contains valuable references to texts written by Mitropoulos, in addition to information regarding copies, editions, performances, recordings, bibliographical references and personal observations made by the author. The thorough approach attempts to provide the reader with a critical, yet conclusive presentation of the works. Finally, excerpts from reviews of the premieres of most of the works are included. The reviews include the opinions of critics from both the Greek and foreign press, and were excerpted in addition to other references to the performances. Included is a bibliography of reviews, which all together creates an extremely useful handbook for the study of how Mitropoulos's compositions were received by audiences; this feature of the catalogue was, of course, made possible thanks to the diverse and thorough knowledge which Kostios has accumulated regarding the artistic contribution made by the great composer.

Among the published texts written by Mitropoulos to be published so far, special attention should be given to two particular editions: (1) the correspondence of the artist with his close friend Katy Katsoyanis, with a prologue by the Greek poet George Seferis (Mitropoulos, 1966) and (2) the edition of selected texts of the artist by Apostolos Kostios (Kostios, 1997 (B)).

The Mitropoulos-Katsoyanis correspondence, as his close friend claims, can be understood as the artist's autobiography (see Mitropoulos, 1966: 11). It covers a period of thirty years, which is actually the duration of their friendship, which was interrupted by the artist's death (1929–1960).⁸ In contrast to Maria Miltiadou Negreponi, also a close friend of Mitropoulos, who decided to destroy her correspondence with Mitropoulos before her death, Katy Katsoyanis, perhaps the closest friend of Mitropoulos, understood the publication of his letters as an act of homage – along with as many of hers that an educated reader would need to shed additional light on Mitropoulos's letters and contribute to a further understanding of the man and artist (see ibid.: 13). These letters, with all their intimacy and substantiality, are an important

⁸ The Mitropoulos-Katsoyanis correspondence has also been translated into English as *Dimitri Mitropoulos and Katy Katsoyanis, A Correspondence: 1930–1960*, New York: Martin Dale, 1973.

resource for reconstructing the personality of the artist colored by its daily changes, ideas and fears, and the artist's attitude towards art and life.

The edition of selected texts by Kostios, based on the single criterion of their importance – each selection being accompanied by the author's comments, represents, in the words of the author himself, a "selective re-writing of a biography" of the artist (see Kostios, 1997 (B): 13). The work is also inherently bound to the first biography of Mitropoulos written by the same author (Kostios, 1985) which is considered, in this study, "with the perspective of the experience gained thus far" (ibid.: 13). The intention of the book is not to "complete the synthesis [of the image of Mitropoulos] but to re-interpret it" (ibid.: 14). According to Kostios, the Mitropoulos-Katsoyanis correspondence, the author's first biography of Mitropoulos and this study are parts of an almost uninterrupted continuity: in other words, they comprise a trilogy (see ibid.: 14). The texts are classified according to either chronology or content (see ibid.: 15). The author supplies each of the texts with background information and comments, extending backwards and forwards in time, subsequently creating conceptual units in which the diachronicity and evolution of Mitropoulos's ideas are confirmed, or the contradictions and inconsistencies of these ideas are revealed.

In order to pay homage to Mitropoulos, whose important artistic contribution, mainly as an orchestral conductor, plays an essential role in music history, according to popular conception, we would like to articulate our thoughts on his work and life, in the form of an epilogue.

Mitropoulos contributed, as no other orchestral conductor had before, to the promotion of both modern music and music written by earlier composers who had not yet gained the acclaim they deserved. A characteristic example of the above is Mitropoulos's favorite composer, Gustav Mahler, whose works have since become known and, consequently, become popular among the listening audience in America due to the systematically brilliant performances made possible by the conducting genius of Mitropoulos. Mahler's first symphony, for example, became known to Americans for the first time through the pioneer recording made by the Symphonic Orchestra of Minneapolis, with Mitropoulos as conductor, which recorded phenomenal sales. The supreme artistic contribution made by this artist justifies the characterization of the period in which he was the conductor of the Greek Orchestra in Athens as "Mitropoulos's golden period" (see Kostios, 1985: 40–41). Similarly in America, the era from 1910 to the mid-1950s was characterized as the "Golden Age of Orchestral Conducting", during which the so-called titans had taken over the orchestral podium, such as Stokowski, Toscanini, Koussevitzky and Mitropoulos. Mitropoulos's conducting faithfully depicted the movements of music more than any other conductor in the world (see Trotter, 165–176).

In spite of, and possibly because of, his important artistic value, Mitropoulos was faced with the jealousy and hostility of many of his collea-

gues. It is worthwhile to mention that Mitropoulos did not face antagonism only in Greece, mainly by representatives of the so-called "National School of Music", but also in America by conductors such as Leonard Bernstein (see, i.e., Trotter: 83–5, 408–9), Koussevitzky (see Trotter: 160) and Eugene Ormandy (Philadelphia Symphonic Orchestra, see Trotter: 163).

In our attempt to understand the relationship of Mitropoulos with the musical life in Greece, we do not, however, consider hostilities, antagonisms and pettiness among musicians in Greece, but information pertaining to the wider cultural life in Greece. The climate of this cultural life was responsible, to a large extent, for the development of the so-called "Greek National School of Music" and for the marginalization of composers who did not belong to this School, as was the case of Mitropoulos.⁹

What, then is the element that separates Mitropoulos's idealism from that of the "National School of Music" led by Manolis Kalomiris (1883–1962)? Both proponents considered music to be a language with 'soul'; the artist's duty was to initiate people into this music not only through performances but also by means of the artist's exemplary stature as artist and man. The two schools of thought also purported a 'belief' in the evolutionary process of humanity towards an ideal (a utopia). It was Mitropoulos's international idealism that marked his 'fateful' point of departure, something that brought him closer to the "Frankfurt's School of Thought" (see, for example, Kostios 1997 (B):45–46) than to the decisive support of the Greek tradition forwarded by the "National School of Music". It was precisely his internationalism, his belief that the artist and his work do not belong to a nation but to the whole of humanity, that was so bitterly attacked by his opponents. Mitropoulos himself was not fond of the idea of 'national music' (see, for example, Trotter: 208), which was only used as further support for the attacks made against him.

Thus it was music that created a gap between Mitropoulos and the music elite in Greece, where music stands as both a language (a modern language in the case of Mitropoulos's works) and an expression of ideas. In the era between the two World Wars, dogmatism dominated musical life in Greece due to amateurism and the subservience of music's role to the wider cultural environment. This marginalized artists of an international stature such as Mitropoulos and Nikos Skalkotas. Marginalization took place due to the imposition of dominant cultural criteria, which were mainly directed towards conceptualizing the notion of 'Hellenism' in art. Subsequently, artistic works were judged and criticized on ideological grounds, thus

⁹ For more details on the ideas of the "Greek National School of Music" and their relation to the wider cultural environment in Greece see Siopsi Anastasia, *Aspects of Ideology: Analyzing the Influence of Greek Spiritual Tradition on the 'Modern Greek National School of Music' (1910–1940)*, *New Sound (International Magazine for Music)*, n.16, Autumn 2000: 105–115.

rejecting Mitropoulos's modernism and internationalism, without meeting any resistance on behalf of the artist due to his low profile.¹⁰

Considering the above we can thus claim that Mitropoulos developed his resistance through a neutral or even indifferent attitude towards musical activities in Greece, especially after his emigration to America. Support for our argument (not yet explored in depth due to a lack of sufficient evidence) is the fact that Mitropoulos rarely included Greek compositions in his orchestra's repertoire once he was abroad (performances including Greek works include: Minneapolis 1939 (two parts from Manolis Kalomiris's *Greek (Romeiki) Suite*, George Sklavos's Symphonic poem *Eagle (Aetos)*, and three parts from Nikos Skalkotas's *Greek Dances*, see Kostios, 1985: 285), New York, 1948, 1950, 1954 (see Trotter: 230) and New York 1958 (George Sisilianos's 1st symphony, see Trotter: 425)). However, there are many possible explanations of this evidence, which may have had more to do with the quality of modern Greek music (it is worth mentioning that the reception of these compositions in America, apart from Skalkotas's *Four Greek Dances*, was not very positive) or the problem of harmonizing with the then current compositional trends in Europe and America.

In conclusion to this brief highlight of the most important texts written about Mitropoulos, we will refer to the aspect of loneliness that pervaded his personality. The artist's melancholy was generated by his philosophical approach to the world, consequently coloring his personality, which, throughout his life, was highly vulnerable and romantic. A very characteristic phrase of Mitropoulos was articulated in a letter to his close friend Katsoyanis, two years after his emigration to America (7/6/1940):

...I came to this place too mature, and it is completely impossible for me...to relate myself to the environment and to the people. (Mitropoulos, 1966: 80)

In spite of the fact that Mitropoulos here refers to his life in America, this phrase, in our opinion, characterizes in a laconic and substantial manner the artist's attitude to life.

One of the main reasons Mitropoulos found refuge in loneliness was his gradually deeper experience of the gap between his humanistic vision and life. However, the most important reason, in our opinion, is the almost complete affinity of his vision with that to which he devoted his life: the orchestra. The ideals of "...cooperation, co-responsibility, unforced contribution and collectivity..." (see Kostios, 1985), that is, the ideals of Democracy, which in its highest form of expression is, according to the artist, creation, were realized in Mitropoulos's relationship as conductor with the orchestra (see Kostios, 1985: 225–240). Gradually, from 1930 on-

¹⁰ Mitropoulos did not look to be promoted, on the contrary, he did not care about it; this is why we have a few texts written by him addressing his work and life (see, for example, Kostios, 1985: 11).

wards, the orchestra seems to represent the only medium through which the artist was able to express himself (see Kostios, 1985: 253). Thus the devotion of this artist's life to the work of conducting an orchestra – with an almost hierophantic zeal – does not hint at a painful loneliness so much as it reveals the feeling of contentment of an idealist who watches his dreams come true with the dawn of every new day, in a domain that is no longer an illusion but the life of the artist.

Bibliography on Dimitris Mitropoulos

1. Christopoulou, 1971: Maria Christopoulou, *Dimitris Mitropoulos: Life and Work* (Dimitris Mitropoulos: Zoi kai Ergo), Athens: "Patris", 1971.
2. Kalogeropoulos, 1990: Takis Kalogeropoulos (authorship and editing), *Memory of D.Mitropoulos. Program-Dedication* (Mnimi D.Mitropoulou. Programma-Afieroma (Athens Festival 1990), Athens: State Orchestra of Athens, 1990.
3. Kostios, 1985: Apostolos Kostios, *Dimitris Mitropoulos*, Athens: Educational Institution of Bank, 1985; A.Kostios, Dimitris Mitropoulos, Milan, Florence: Aletheia, 1992.
4. Kostios, 1996: *Dimitris Mitropoulos: Work Catalogue* (Katalogos Ergon), Athens: Orchestra of the Colours, 1996.
5. Kostios, 1997 (A): *The Element of Theatricality in Dimitris Mitropoulos* (To Stihio tis Theatrikotitas ston Dimitri Mitropoulos, Athens: Music Publishing House Papagrigoriou-Nakas, 1997.
6. Kostios, 1997 (B): *Texts of Dimitris Mitropoulos* (Kimena tou Dimitri Mitropoulos) (Selection-Comments), Athens: Orchestra of the Colours, 1997.
7. Mitropoulos, 1966: *Dimitris Mitropoulos, His Correspondence with Katy Katsoyanis* (I Allilografia tou me tin Katy Katsoyanis, Athens: Ikaros, 1966; Dimitri Mitropoulos and Katy Katsoyanis, A Correspondence: 1930–1960, New York: Martin Dale, 1973.
8. Prokopiou, 1966: Stavros Prokopiou, *Dimitris Mitropoulos*, Athens: Music Chronicals, 1966.
9. Trotter, 1995: William R.Trotter, Priest of Music. *The Life of Dimitri Mitropoulos*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995.

Анастиасија Сиоиси

КРИТИЧКИ ПРЕГЛЕД НАЈВАЖНИЈИХ ИЗВОРА О ДИМИТРИСУ МИТРОПУЛОСУ (1896–1960)

(Резиме)

Димитрис Митропулос није био само велики музичар, већ и хуманиста, чији је узор био св. Фрања Асишки. Први дужи рад о њему у Грчкој

објавио је Ставрос Прокопиу (1966). Писац оживљава успомене на Митропулоса из времена кад су били ђаци у Атини. Са доста националистичке пристрасности осуђује Митропулосов одлазак у САД 1939. године и уметничко наводно антигрчко држање у деценији после 2. светског рата. Другу обимну студију, у ствари прву биографију, објавила је Марија Христодуло (1971). Ауторка се трудила да буде објективна, али зато њеном делу недостају личан поглед и оцена. Најисцрпнију биографију о овом уметнику написао је Апостолос Костиос (1985). Писца је највише интересовала улога Митропулоса као диригента, а потом и као пијанисте, композитора и педагога. Врло је значајна књига Вилијама Тротера (1995), која укључује и велики део текстова које је припремио Оливер Данијел (умро 1990). Ова студија се усредсређује на Митропулосову каријеру у Америци, где је боравио од 1939–1960. године. Треба споменути и рад Такиса Калогеропулоса (1990), затим објављену кореспонденцију између Митропулоса и његове присне пријатељице Кети Каџојанис, вођену у дугом периоду између 1929. и 1960. године (1966), као и издање изабраних уметничких текстова које је приредио Апостолос Костиос (1997).

Ауторка овог прилога даје затим свој поглед на значај Митропулосовог уметничког деловања. Констатује да је он битно допринео промоцији модерне музике и недовољно афирмисане музике прошлости. Карактеристичан пример за то су дела Густава Малера, његовог омиљеног композитора, која су захваљујући великим делом његовом ангажовању доживела широку популарност. Митропулос је био жртва љубоморе многих колега. Његови противници нису били само музичари у Грчкој, посебно заговорници "грчке националне музичке школе", већ и неки амерички диригенти, као на пример Леонард Бернштајн, Сергеј Кусевицки и Јудин Орманди. Неспоразуми са грчким музичарима могу се довести у везу са његовим одбијањем идеје о националној музици. У периоду између два светска рата музичким животом у Грчкој је доминирао догматизам, као израз аматеризма и подређености музике ширим културним концептима (тј. тежњи ка реализацији "хеленизма" у уметности). Стога су уметничка дела вреднована према идеолошким критеријумима, што је доводило до одбацивања Митропулосовог модернизма и интернационализма. Такви односи су резултирали Митропулосовим неутралним, чак равнодушним ставом према музичким активностима у Грчкој, нарочито после његове емиграције у САД. Он је ретко укључивао дела грчких композитора у свој репертоар, а у те изузетке су спадала дела Манолиса Каломириса (делови из *Грчке свиће*), Георга Склавоса (симфонијска поема *Орао*) и Никоса Скалкотаса (делови из *Грчких изгара*).

UDK : 78.071 MitropoulosD. : 78.072 (=774) "19"

VARIA

Jean-Yves Bosseur

TEXTURE ET MATÉRIAU DANS LA PENSÉE MUSICALE CONTEMPORAINE

Résumé: Le mot texture désigne, selon la définition du dictionnaire Robert, la disposition des fils d'une chose tissée, s'appliquant tout naturellement aux principes du tissage et, par extension, peut concerner l'arrangement d'éléments sonores.

Dans le vocabulaire musical, le terme "texture" est peu fréquent et le plus souvent ignoré par les dictionnaires spécialisés; cette notion occupe pourtant une place déterminante dans la réflexion d'un grand nombre de compositeurs depuis les années cinquante. Permettant d'envisager notamment sous un angle nouveau les questions du timbre et la conception de l'écriture orchestrale, elle sera envisagée successivement dans des œuvres de Ligeti, Lutoslawski, Brown, Carter, Feldman et à travers la démarche électro-acoustique.

Mots-clés: texture, structure, György Ligeti, Elliott Carter, Morton Feldman

Signalons tout d'abord que ce terme vient du verbe désignant l'action de tisser (au XVe siècle) et que, initialement utilisé à propos des "tissus" organiques, il s'étend par analogie (au XVIIIe siècle, selon le dictionnaire Robert), à l'arrangement, à la disposition des éléments. Par métaphore, on parle, dans le contexte narratif, de "tisser une intrigue" et, plus généralement, ce mot s'applique volontiers à l'agencement des parties d'une œuvre, à la manière de les lier entre elles. A noter également que peut lui être rattaché le terme "tessiture", qui concerne l'espace de registre correspondant aux facultés d'une voix ou d'un instrument.

Dans le vocabulaire musical, le mot "texture" est peu fréquent et le plus souvent ignoré par les dictionnaires musicaux, comme le souligne Reginald Smith-Brindle (*Serial Composition*, Oxford University Press, 1966, p. 136) :

"Texture, en un sens, peut être définie comme structure, ou 'arrangement des parties constituantes'. Toutefois, bien que l'on puisse parler de 'texture contrapuntique', le genre précis ou la nature du contrepoint ne peut être décrit par une telle terminologie. On se réfère au caractère général du son, plutôt qu'au type précis de *construction*. La définition alternative de texture comme "grain, réseau, surface ou nappe" est plus juste. Elle définit le "sentiment" extérieur de la musique, plutôt que la structure interne. Les adjectifs habituellement utilisés en relation avec la 'texture' musicale confirment cette définition – rude, lisse, épais, fin, chaud, froid, lourd, riche, maigre, léger, soyeux, velouté, dentelé – toutes décrivent des sensations extérieures".

Et Smith-Brindle poursuit : "Notre conscience de la texture extérieure est immédiate, tandis que notre reconnaissance de la structure intérieure est plus lente".

Cette notion occupe une place très importante dans la démarche analytique de Wallace Berry, qui lui consacre un chapitre entier dans son ouvrage *Structural Functions in Music* (Dover Publications, New York). A partir d'exemples musicaux couvrant une très large étendue historique (depuis Josquin jusqu'à Krenek et Carter), l'auteur envisage différents cas de progression, récession et variation de texture en tant que facteurs structurels et démontre dans quelle mesure cette problématique s'applique aussi bien au rythme qu'à l'espace, à la densité, à la délinéation de la forme, voire au style. Plus généralement, W. Berry considère que la texture de la musique "est en partie conditionnée par le nombre de ses composants intervenant simultanément ou de manière consécutive, ses qualités étant déterminées par les interactions, interrelations" (p. 184) ainsi mises en jeu. Il instaure par ailleurs une distinction entre l'aspect quantitatif de la texture, induit par la densité des événements (le nombre des éléments et leur inscription dans un intervalle donné) et son aspect qualitatif, engendré par la nature des interactions entre les divers composants. La pertinence de la notion de texture, aussi bien pour l'écriture tonale que pour des recherches contemporaines où la dimension du timbre apparaît prédominante est également soulignée par Joel Lester dans *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* (W.W. Norton & Company, New York, 1989).

Dans une telle hypothèse, parler de texture pourrait permettre de s'écarter de l'approche trop schématique du son selon les paramètres classiques de hauteur, intensité, durée, timbre et conduire à envisager plus globalement le phénomène acoustique comme un lieu d'entrecroisements concernant conjointement les caractéristiques de densité, couleur instrumentale, mouvement dans l'espace, configuration rythmique, registre...

On peut dès lors le mettre en relation avec la question de la morphologie de l'objet sonore et nous servir à ce propos de la terminologie avancée par Pierre Schaeffer, en particulier lorsque celui-ci souligne l'intrication du couple forme/matière en distinguant sept critères d'évaluation : masse, timbre harmonique, dynamique, grain, allure, profil mélodique, profil de masse.

Texture et micro-polyphonie chez György Ligeti

György Ligeti apporte à cet égard la contribution la plus claire à cette problématique lorsqu'il déclare : "Tandisqu'il faut comprendre par 'structure' une constitution plus différenciée dont les éléments peuvent être discernés les uns des autres et qui est à considérer comme le produit des rapports mutuels de ses détails, on entend par 'texture' un complexe plus homogène, moins articulé, dans lequel les éléments constitutifs se dissolvent presque complè-

tement. Une structure peut être analysée d'après ses composantes; une texture doit plutôt être décrite d'après ses caractéristiques globales, statistiques".

L'apport le plus notable de ses expérimentations au studio de Cologne à l'époque de la réalisation d'*Artikulation* était d'ailleurs, selon lui, "la manipulation de textures claires et troubles". C'est un aspect qui sera développé ultérieurement, de manière décisive, dans ses oeuvres pour orchestre.

Dès ses premières partitions orchestrales, G. Ligeti tente en effet d'élaborer un nouveau style polyphonique qu'il nomme "micropolyphonique" à partir de textures extrêmement serrées, technique qui lui permet de préserver l'autonomie de chaque ligne. Pour lui, la composition ne consiste pas à appliquer des normes harmoniques ou mélodiques transmises par l'histoire, ni à adopter un style musical, mais bien à laisser la matière sonore décider de sa propre forme d'expression. Chaque œuvre exige une approche formelle différente et détermine une démarche qui dépasse parfois toute règle établie, toute définition possible. A propos d'*Apparitions* (1958–59), G. Ligeti note que "l'ouvrage est caractérisé par l'absence de notion d'intonation et d'intervalle. Il n'y a donc ni mélodie ni harmonie, mais en revanche, des sonorités complexes qui ne sont ni vraiment des sons, ni vraiment des bruits". Face à cette "imprécision", la fonction de l'interprète sera de "tisser" des combinaisons sonores, de faire en sorte que l'on ne puisse discerner à l'écoute aucune voix séparée, celle-ci disparaissant dans la complexité sonore générale puisque "c'est précisément cette *dissolution* des voix qui engendre des valeurs sonores proprement inouïes".

Par là même, G. Ligeti tend à estomper les dualités qui jalonnent l'histoire de la composition musicale et que la nouvelle musique accuse d'une certaine manière dans son insistance à s'opposer aux systèmes préexistants. A partir des années 60, il pense l'harmonie indépendamment de tout système, tonal ou atonal, la pose au-delà de l'antagonisme historique. "Les harmonies ne changent pas soudainement mais mûrissent les unes dans les autres... Une combinaison d'intervalles clairement audibles s'efface peu à peu et à partir de brouillage, une nouvelle combinaison d'intervalles se cristallise". Ligeti renforce sa conception harmonique par des transformations lentes et progressives de clusters et par le souci de faire régner une sorte d'équilibre d'importance entre les parties instrumentales. Dans *Atmosphères* (1961), chaque instrument a une identité propre, chaque instrumentiste de l'orchestre étant "individualisé", au lieu de se trouver dans l'alternative classique *solitutti*. Sa musique donne, de ce fait, une sensation de flou, d'informel; pourtant, contrairement à K. Penderecki qui se sert dans ses œuvres pour grands ensembles instrumentaux, comme *Thrènes*, d'une écriture très "schématique", réduite à quelques signes, et donne à ses œuvres un aspect plus dynamique tout en contrastes, G. Ligeti conserve la notation classique et fixe avec minutie chaque détail de l'instrumentation.

Lontano (1967) pour grand orchestre apparaît comme l'élaboration finale d'un cheminement vers une nouvelle construction "harmonique-polyphonique". *Lontano*, comme *Atmosphères* ou *Volumina* (1962) pour orgue, appartient "au type de la continuité", fait partie des compositions "en réseaux statiques" ou en "textures" pour lesquelles l'auditeur est amené à suivre de façon ininterrompue un ou plusieurs groupes, et à se concentrer sur la micro-polyphonie.

Dans *Lontano*, la structure canonique s'entremêle ainsi avec une texture de longs sons tenus sur une, deux ou trois hauteurs simultanément : "La principale différence entre la texture canonique et ce type autonome de sons tenus, au niveau de la dynamique, repose sur le fait que, dans le premier cas, les nombreuses entrées des hauteurs structurelles importantes sont douces et presque imperceptibles, tandis que, dans l'autre cas, les entrées individuelles sont claires et distinctes" (Robert L. Rollin, *Ligeti's Lontano : Traditional Canonic Technique in a New Guise*, Music Review, 1980, p. 294).

Mais si *Lontano* se rapproche des deux autres œuvres quant à la construction où "des transformations harmonie-polyphonie prennent l'aspect de modifications de couleurs", techniquement cependant, elle correspond en fait à l'aboutissement du processus amorcé dans le *Requiem* (1963–65) et dans *Lux aeterna* (1966) pour 16 voix solistes, où G. Ligeti se "dirige vers les régions jusqu'alors inexplorées de l'harmonie". Sans revenir à l'harmonie traditionnelle, il imagine une technique où "ce ne sont pas tant les principes de relation ou d'évolution qui importent, qu'une sorte de croissance, d'un étage harmonique à un autre".

Pierre Michel insiste sur les aspects dynamiques de l'écriture en "trames" que l'on peut par exemple observer dans le premier mouvement du *Concerto de chambre* (69/70) :

"Le compositeur utilise ces trames selon différentes textures; elles servent à la fois de matériau mélodique pour les parties instrumentales (traitées en contrepoint le plus souvent) et de matériau harmonique pour les superpositions verticales (clusters ou autres). Les textures peuvent être très variées, cela grâce aux multiples possibilités de l'écriture; plusieurs éléments concourent à leur différenciation : l'ambitus, la fusion ou l'individualisation des parties instrumentales et le degré de mouvement, d'agitation. De ce point de vue, deux grandes familles de textures se dégagent à l'audition : l'une, caractéristique de la première partie, faite de lignes instrumentales savamment mêlées au point qu'il est souvent impossible de distinguer les timbres individuels (même lorsqu'il y a peu d'instruments); l'autre, caractéristique de la seconde partie, représentée par des textures beaucoup plus éclatées et agitées où les instruments ressortent nettement de l'ensemble (mais le plus souvent de façon très ponctuelle)."

Texture et discontinuité

A partir du moment où les compositeurs se sont efforcés de se dégager d'une discontinuité généralisée, on peut pressentir l'émergence d'une réflexion sur la structure qui inclut la problématique de la texture, réintroduisant du même coup certains types de repère pour la perception. On pourrait même avancer que, pour les musiciens issus de la pensée sérielle, cette préoccupation apparaît au moment où la technique des groupes tendrait à se substituer au ponctualisme des débuts du sérialisme généralisé. Comparer les premier et second Cahiers de *Structures* de Pierre Boulez, ou bien l'écriture orchestrale de *Punkte* par rapport à *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen serait éloquent à cet égard.

Même s'ils n'ont pas explicitement recours au terme de texture, on peut considérer que, au moyen de procédures de composition très diversifiées, nombreux sont les compositeurs qui, tels Xenakis, Penderecki et les "sonoristes" polonais, ont cherché à mettre en place, à partir des années soixante, de tels phénomènes susceptibles de remettre en question l'expérimentation cloisonnée des paramètres musicaux afin d'envisager plus globalement, plus organiquement aussi, les faits acoustiques. Comme nous l'avons constaté chez Ligeti, l'approche électro-acoustique a certainement constitué, pour beaucoup, un catalyseur très fécond en ce sens.

La texture peut par ailleurs permettre d'envisager une séquence sonore de manière plus flexible que lorsque l'on conçoit une structure où les rapports entre les sons sont étroitement déterminés. C'est ainsi que les notions d'*ad libitum*, d'"aléatoire contrôlé" mises au point par Lutoslawski, par exemple dans son *Quatuor à cordes*, a très fréquemment pour conséquence l'émergence de textures qui, pour le compositeur, constituent des événements dotés de caractéristiques clairement identifiables et dynamiques afin d'éviter le risque d'indifférenciation susceptible de surgir de l'application des principes de mobilité ou d'indétermination dans l'écriture.

"L'oeuvre contient un certain nombre de sections longues, qui durent chacune plusieurs minutes et impliquent de grandes différences d'une exécution à l'autre. [...] Je voudrais souligner que je n'ai pas visé spécifiquement cette variabilité à l'intérieur des sections longues. Je voulais seulement relâcher les rapports de temps et parvenir à une texture spécifique, que l'on pourrait qualifier de "fluide" (Kaczynski, Tadeusz, *Conversations with Lutoslawski*, Chester, Londres, 1984, p. 12).

Cette possibilité de confronter, au sein d'une forme ouverte, plusieurs textures en préservant une large part de variabilité au moment de l'exécution se retrouve dans des œuvres orchestrales de Earle Brown comme les *Available Forms I* et *II*; dans ce cas également, on peut considérer que la mise en place de caractères généraux pour chacune, sans répondre pour autant pas à une fixation note à note dans la durée, est un des aspects qui

distingue l'attitude de Brown de celle de John Cage, lorsque ce dernier prône la démarche plus radicale de l'indétermination.

Texture et temporalité chez Elliott Carter

Certains compositeurs, tel Elliott Carter expriment toutefois une relative méfiance vis-à-vis de la notion de texture, dans la mesure où celle-ci risque de sous-entendre une attention trop manifeste à la mise en œuvre de matières sonores où les effets s'imposeraient comme prédominants, au détriment de la dimension temporelle, préoccupation essentielle pour lui : "J'ai tout à coup compris, du moins en ce qui concerne ma propre éducation," déclare Carter à la suite de constats qu'il avait faits vers le milieu des années quarante, "que les gens ne s'étaient préoccupés consciemment que de telle ou telle combinaison rythmique, texture sonore ou nouveauté musicale particulière en oubliant que l'aspect intéressant par excellence dans la musique était le temps – la façon dont il s'écoule. J'ai de surcroît été frappé de constater qu'en dépit de la nouveauté et de la variété du vocabulaire musical post-tonal, la plupart des pièces modernes "suivaient en général leur cours" d'une manière par trop uniforme dans les niveaux architectoniques supérieurs. En d'autres termes, alors que nous avons entendu toute les combinaisons imaginables d'harmonies et de timbres et qu'il y avait eu, jusqu'à un certain point, une innovation rythmique *au niveau local* dans la musique de Stravinsky, Bartok, Varèse et Ives en particulier, il me semblait néanmoins que la façon dont tout cela se mariait à chacun des niveaux rythmiques supérieurs se cantonnait dans une sphère qui avait commencé à m'apparaître comme la routine rythmique plutôt limitée de la musique occidentale antérieure" (Elliott Carter, *La dimension du temps*, Contrechamps, Genève, 1998, p. 172).

Carter reprend pourtant à son compte la notion de texture, lorsque celle-ci s'avère à même de canaliser les énergies sonores qu'il déploie et d'offrir les jalons nécessaires à la perception auditive, aux prises avec une construction formelle d'une haute complexité.

"Le fait de se préoccuper de réduire les idées musicales à leur terme le plus simple devint une tendance formelle générale de plusieurs de mes œuvres. Ainsi, l'*adagio* de mon premier *Quatuor à cordes*, avec sa forte opposition entre la musique étouffée des deux violons et le récitatif sonore vigoureux de l'alto et du violoncelle, constitue la présentation dans leurs termes les plus simples des oppositions de rythme, de thème et de caractère qui sont typiques de l'œuvre entière, alors que l'*allegro scorrevole* est une réduction de la texture typiquement diversifiée à un flux de doubles croches avec un thème de sept notes fragmenté en petites parties diversifiées qui forment une mosaïque en constant changement. L'une des caractéristiques de cette section est sa tendance à être interrompue puis à repartir. L'une des

interruptions est formée par la pause habituellement placée entre deux mouvements" (Elliott Carter, *ibid.*).

Carter dit "improviser à partir d'un matériau de base réunissant les différents éléments qui vont être joués" (*ibid.*, p. 118), ne répétant donc jamais un même thème. "Parfois sont répétées certaines vitesses et textures qui dominent plusieurs sections dont le caractère (changements subits de forte à piano, par exemple) peut réapparaître; la forme, pourtant, est une forme dépourvue de répétitions littérales et repose uniquement sur une répétition constante d'un principe général" (*ibid.*).

L'exploration de textures va donc, chez lui, dans le sens d'une particularisation, volontiers dramatique, des matériaux qu'il distille dans la partition. Ce qui le conduit à déclarer à propos du deuxième *Quatuor* : "En tentant de traiter cette idée de façon viable, j'ai utilisé de nombreuses méthodes différentes – notamment la production d'une texture de strates ou de flux musicaux, à progression lente pour l'un et rapide pour l'autre, ou à progression très irrégulière d'une part et très continue d'autre part, etc. En fait, la notion entière de la pièce est parfois directement dérivée de cette idée de continuités de caractères hétérogènes en interaction simultanée".

Texture et pattern chez Morton Feldman

Même s'il n'utilise que peu le terme "texture", la manière dont Morton Feldman envisage, plus particulièrement pour ses œuvres des années soixante-dix et quatre-vingt, l'agencement de ses "patterns" révèle une orientation en définitive très proche de l'acception ancienne du mot, en tant que dérivation du procédé de tissage.

Dans *Three Clarinets, Cello, and Piano* (1971), l'organisation compositionnelle repose notamment sur la distinction entre les sons d'attaque franche (piano, violoncelle en pizzicato) et les sons d'attaque douce (les clarinettes, le violoncelle arco); le violoncelle devient ainsi une sorte de dénominateur commun entre ces deux catégories; après avoir évolué dans les registres moyens, l'œuvre se déploie dans des registres tour à tour dilatés et contractés, jusqu'à se réduire parfois à des zones très étroites, ce qui crée des sortes d'orientations latentes pour l'écoute. Une fois encore, Feldman introduit subrepticement, au sein de textures qui n'évoluent souvent que très peu, des repères qui ne s'affirment jamais comme tels, mais permettent de rompre avec l'impression d'une omniprésente uniformité entraînant à la longue une simple indifférenciation pour la perception.

Routine Investigations (1976) pour hautbois, trompette, piano, alto, violoncelle et contrebasse est, pour E. de Visscher, une "courte étude (ou investigation) sur la surface et la profondeur"; le matériau est principalement constitué de deux éléments qui interviennent de manière complémentaire: des sons tenus dont la dynamique se transforme plus ou moins insensiblement,

et une texture pointilliste. La partition s'achève sur un motif répété de quatre notes confié successivement au hautbois, à la trompette, à l'alto et au piano, dont les interventions s'apparentaient jusque là à des sortes de ponctuations.

La partition de *Piano* est constituée de trois parties rythmiquement écrites de manière précise, qui se superposent. La partition correspond à son intérêt croissant pour les tapis turcs anciens, qui l'amène à une conception originale de la notion de "pattern", que l'on retrouve dans *Chosroes* pour violon et piano (1977) et *Why Patterns?* (1978). Le texte "Crippled symmetry" rend parfaitement compte du jeu entre principes symétriques et procédés d'altérations, irrégularités (notamment en ce qui concerne les rapports de durée) qu'explore Feldman dans sa musique à partir de cette époque. C'est ainsi qu'il déclare à la pianiste Paula Kopstick Ames¹: "J'introduis un *matériau*, et à nouveau se pose le problème du décalage entre le fait d'analyser ce qu'est le matériau et de le séparer des *idées* (compositionnelles) [...] On ne réalise pas suffisamment que, lorsque j'agis ainsi (en introduisant un nouveau matériau), ce n'est pas différent de ce que fait Beethoven lorsqu'il ajoute une mélodie ou quoi que ce soit dans un mouvement. Il n'était pas intéressé par les idées compositionnelles; il écoutait ce foutu machin et quelque chose le rendait capable de traiter l'idée; "passons à une autre!", même si elle n'a pas de précédent. "Mettons une autre mélodie ici". Voilà comme je travaille. Je me dis, O.K., nous échafaudons une sorte de similarité de texture ou quelque chose de ce genre. Apportons quelque chose d'un peu...(silence). Ou bien resserrons-le et rendons-le un peu plus sévère; ou encore étalons-le et rendons-le un peu plus sensuel; ou bien ajoutons-lui quelque autre type d'accord. C'est ça le *matériau*. Bien qu'il ne s'agisse pas d'idées compositionnelles. Les gens ne comprennent pas cela."

En introduction à la partition de *Coptic Light* (1985) pour orchestre, Feldman écrit : "Ayant un intérêt avide pour toutes les variétés de tissages du Moyen Orient, j'ai récemment contemplé les étonnants tissus coptes anciens à l'exposition permanente du Louvre. Ce qui m'a frappé dans ces fragments d'étoffes colorées, c'est la façon dont ils transmettent l'atmosphère essentielle de leur civilisation. Transposant cette idée dans un autre domaine, je me suis demandé quels aspects de la musique depuis Monteverdi pourraient restituer leur atmosphère, si on les écoutait dans deux mille ans. Selon moi, l'analogie serait une des figures instrumentales de la musique occidentale. Un aspect technique important de la composition fut déclenché par l'observation de Sibelius selon laquelle l'orchestre diffère principalement du piano en ce qu'il n'a pas de pédale. Dans cet esprit, je me suis attaché à créer une pédale orchestrale, constamment variée dans ses nuances. Ce "clair obscur" est à la fois le centre d'intérêt compositionnel et instrumental de *Coptic Light*." L'effectif orchestral de l'oeuvre est très important : vents par quatre, tuba, quatre percussions, timbales, deux harpes, deux pianos, 18

¹ In DeLio, Thomas, *op. cit.*, p. 101.

premiers violons, 16 seconds violons, 12 altos, 12 violoncelles, 10 contrebasses. La texture est exceptionnellement serrée, toutes les familles instrumentales jouant tout le long de la partition. On peut observer de multiples jeux de symétrie et de fausse symétrie, ainsi que de miroir, soit à l'intérieur d'un ensemble instrumental (par exemple au sein des vents, ce qui s'impose de manière tout à fait explicite dans l'organisation visuelle de la partition), soit entre des couples de parties (en particulier des vents et des violons) : une ligne présente une succession de hauteurs, tandis qu'une autre ligne expose ce même groupe, mais sous forme inversée et rythmiquement décalée, car aussi bien aux niveaux des rythmes que des motifs de hauteur, la partition ne semble pas répondre à quelque procédé simplement mécanique. L'écriture tend ainsi vers une imbrication d'entrelacs particulièrement intriqués dans lesquels se dissolvent fréquemment les couleurs instrumentales spécifiques, accomplissant ainsi l'effet de pédale évoqué par Feldman. A cette impression contribuent notamment les accords arpégés des pianos qui entrecroisent leurs résonances avec les sonorités des vibraphones et des harpes. La complexité chromatique de l'ensemble est comme contrebalancée par la polarisation sur certains intervalles (par exemple la quinte la-mi alternée par les violons et les flûtes dans l'aigu, qui domine pendant les soixante premières mesures et réapparaît pendant une vingtaine de mesures, seulement par les violons, vers la fin, des intervalles de septième, de quarte et de neuvième); la seule indication dynamique est le *ppp* indiqué au début. Toutefois, au cours des cinquante dernières mesures, des attaques brèves, synchrones, des vents, en tutti ou par groupes, viennent altérer l'aspect de fluidité et de flexibilité qui avait prévalu jusque là. Plusieurs fois, peu après le premier quart de l'oeuvre, viennent s'inscrire des reprises de groupes de quatre à huit mesures dont l'appréhension est comme obscurcie par la complexité globale de ce qui est donné à entendre. L'oeuvre apparaît ainsi comme une sorte de bloc apparemment monolithique, mais à l'intérieur duquel se propagent toutes sortes de mouvements qui produisent de multiples effets de miroitement. L'orchestre devient comme un seul instrument dont le caractère d'unification est rendu possible par la conjonction de toutes les couleurs de timbre subtilement mises en jeu et mélangées. Plus encore peut-être que dans ses oeuvres pour des effectifs plus réduits, Feldman parvient à se rapprocher de l'impression émanant des tapis et textiles qu'il décrit notamment dans "Crippled Symmetry", et cette parenté transparait aussi bien à l'écoute qu'à la lecture "visualisée" de la partition.

Texture et matériau sonore

Le terme "texture" est peu utilisé par les électro-acousticiens (à la différence de "trame", par exemple). Reprenant l'analyse des fonctions structurales élaborées par Stéphane Roy, qui envisage la texture dans une des catégories concernant les fonctions relationnelles désignée sous le qualificatif

de stratification (relations simultanées dans des contextes de textures – par exemple, fond, figure, premier plan), Denis Smalley considère que la notion de texture "suppose la stabilité temporelle (par opposition à la notion de geste) et l'emploi d'une métaphore comportementale" ("Etablissement de cadres relationnels pour l'analyse de la musique postschaefferienne", *Ouïr*, Buchet/Chastel, INA/GRM, 1999, p. 208). Il cite, dans une acception rejoignant en définitive son hypothèse, le travail de Lasse Thoresen (*Layers and Their Functions*, Oslo, Norwegian State Academy of Music, 1983), qui prend en compte les relations de texture dans la musique tonale et s'occupe également de stratification.

Comme on a pu le constater, le mot texture implique généralement plus, pour les compositeurs qui emploient ce terme, que la définition d'un matériau possédant des caractéristiques aptes à le faire percevoir comme une entité distincte pendant un laps de temps donné. Ce n'est pas seulement l'articulation des sons entre eux qui conduit à produire un semblable effet, mais peut-être plus encore le fait que les propriétés acoustiques sont "tissées" les unes par rapport aux autres de telle sorte que l'on assiste à une interaction effective de ses diverses composantes et à une sorte de brouillage des critères d'analyse et segmentations catégorielles auxquels étaient soumis l'écriture musicale jusque là. L'approche de la notion de timbre s'en trouve considérablement élargie, ce qui transparaît notamment dans les œuvres de la mouvance "spectrale". Il semblerait à ce propos que les compositeurs de cette tendance aient ressenti, dans un premier temps, quelque réticence à utiliser le mot "texture", par trop attaché à la recherche de matériaux nouveaux. Sans doute l'approche organique d'une telle notion qu'avance Ligeti dans les partitions précédemment citées ainsi que leur pratique du couplage entre l'instrumental et l'électro-acoustique ont-elles pu amener des compositeurs comme Tristan Murail ou Gérard Grisey à la reconsidérer en tant que facteur d'organisation susceptible de favoriser l'émergence de modèles inédits, à la fois pour la conception créatrice et la perception.

Жан-Ив Босер

ТЕКСТУРА И МАТЕРИЈАЛ У САВРЕМЕНОЈ МУЗИЧКОЈ МИСЛИ

(Резиме)

Појам текстуре се у основном значењу односи на распоред нити у тканини, па се по аналогији примењује на организацију звучних елемената у музици. Од средине 20. века овај појам почиње да заузима значајно место у размишљању великог броја композитора. Анализом текстуре могуће је начинити одклон од схематичног прилаза звуку (тј. према класичним

параметрима висине, интензитета, трајања и тембра), па остварити целивностије разматрање акустичког феномена као места укрштања чинилаца густине, инструменталне боје, покрета у простору, ритмичке конфигурације, регистра. На тај начин се може из новог угла сагледати тембр и концепција оркестарског писма код Лигетија, Лутославског, Брауна, Картера и Фелдмана. За Лигетија је структура диференцирана целина чији се елементи могу раздвојити једни од других и која је резултат међусобних деловања њених ситних саставних делова, док под текстуром разуме хомогенији комплекс који је мање артикулисан и у коме се његови елементи скоро потпуно растварају. Из таквог схватања проистиче Лигетијев став да се структуре могу анализирати према својим саставним деловима, док се текстуре морају описивати глобално, узимајући у обзир њихове статистичке карактеристике. Уочава се да композитори који имају искуство са серијализмом почињу да у своје рефлексije о структури укључују проблематику текстуре управо онда када техника група почиње да замењује пунктуализам. У том смислу би требало упоредити прву и другу свеску *Структура* Пјера Булеза или *Тачке и Групе* Карлхајнца Штокхаузена. За многе композиторе, као и за Лигетија, рад са електро-акустичком музиком је представљао катализатор за третирање акустичких "чињеница" на свеобухватнији, органскији начин. Елиот Картер спада у композиторе који испољавају извесну резерву према појму текстуре, јер се њеним пренаглашавањем ризикује да се сувише скрене пажња на звучне ефекте на рачун временске димензије која је за њега битна. Ипак, он прихвата појам текстуре онда када му она помаже да њоме каналише звучне енергије са којима ради и када му обезбеђује неопходна упоришта за аудитивну перцепцију дела. У неким делима Мортона Фелдмана из 1970-их и 1980-их година може се запазити кореспонденција између текстура и појма ткања с којим су повезане.

UDK : 781.22 "19"

Ивана Јанковић

СИНТЕЗИЈСКА УМЕТНОСТ ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА

Апстракт: У овој студији разматрамо уметнички опус Владана Радовановића са становишта његове теорије *синтезијске уметности*. Најпре је сагледана је позиција Радовановића у контексту наше и светске уметности у другој половини 20. века. Његова концепција СИНТУМ-а противстављена је Вагнеровом *Gesamtkunstwerk*-у: размотрене су њихове сличности и разлике у циљу разјашњења теоријских контроверзи везаних за примену термина *Gesamtkunstwerk* на уметничке (и не-уметничке) појаве настале у 20. веку. Посебна пажња посвећена је односу Радовановићеве теоријске мисли и уметничке праксе кроз коју се реализовала. Најзад, анализирана су Радовановићева синтезијска остварења у светлу отелотворења поетике СИНТУМ-а.

Кључне речи: СИНТУМ, *Gesamtkunstwerk*, синестезија, синергија, модернизам, постмодернизам, медији, полимедиј, воковизуел.

Увод

Стваралаштво Владана Радовановића¹, које датира од почетка педесетих година 20. века, поставља пред теоретичаре уметности

¹ Владан Радовановић, рођен у Београду 05. 09. 1932. године, дипломирао је композицију на београдској Музичкој академији, у класи Миленка Живковића. Од 1957. до 1971. ради у Музичкој школи *Сјанковић* као професор теоријских предмета. Са још троје уметника основао је 1958. групу *Mediala*, а 1969. је један од уредника авангардног часописа *Рок*. Учествовао је у оснивању електронског студија Радио Београда, којим руководи од 1972. до 1999. године. Иницирао је настанак неформалне групе *YUMMbel* 1982. Године 1993. предлаже пројекат СИНТУМ и оснива отворену групу под истим именом. Радио је у експерименталним студијама у Варшави, Паризу, Утрехту и Будимпешти. Пише теоријске текстове о музици и новијим тенденцијама у уметности. Одржао је 15 самосталних изложби и перформанса, а учествовао је и на бројним колективним изложбама визуелне уметности, поезије и мејл-арта у земљи и иностранству. Воковизуелни радови су му уврштени у светске антологије, каталоге, плоче и касете. Композиције су му извођене на БЕМУС-у, Музичком бијеналу у Загребу, Међународној трибини композитора у Београду, у Западној Европи, САД, и три пута су представљале Југославију на фестивалима Друштва за савремену музику (SIMC). Добио је десет награда за музику, три за визуелне уметности и две за литературу. Објавио је седам публикација, једну мапу, шест партитура, две ЛП плоче, две касете и један компакт-диск.

вишеструке изазове. Током више од пола века досадашње уметничке каријере овај свестрани стваралац бавио се електроакустичком музиком, мешаном електроником, метамузиком, ликовном уметношћу, артифугалним пројектима, тактилном уметношћу, књижевношћу, записима снова, полимедијалним и воковизуелним пројектима, теоријом уметности. Централно место у његовој поезији заузима *синтезијска уметност*. На темељу синтезе уметности и фузије медија као основног принципа, Радовановић стреми померању граница уметности. Синтеза медијских линија не настаје као плод рационалне одлуке, нити је инспирисана радовима других уметника на подручју споја различитих уметности, већ, у свом праоблику, настаје у свести уметника као доживљај/представа која му се указује током сна или у тренуцима ослушкивања унутрашњег бића. Како наводи сам уметник: "У моме случају вишемедијско се није испољавало тек у реализацији или у спајању визуелног са звучним, кинестетским и другим, него већ у представама које су ме саме сналазиле (у предсну и сну). За све оно за шта не постоје медији и што лежи између чула и одговарајућих медија, употребљавао сам у почетку израз *средидно* у ужем смислу. То искуство је представљало важан подстицај за својеврсно истраживање медијске фузије, за средишно у ширем смислу, појмовно блиско каснијем интермедијском. Из њега исходе записи и цртежи снова, артифугални пројекти, воковизуел, полимедиј и, на крају, синтезијска уметност." Бавећи се, с једне стране медијским фузијама, а, с друге, пројектима који излазе из домена уметности, Радовановић је дошао до границе појединих медија. Стремљење отеловљењу идеје средишњег (тј. *средидног*) у ужем смислу, уметничке визије за чију реализацију не постоје одговарајући медији, односно која лежи у простору између појединачних чула и медија, Радовановића је инспирисало за креирање средишњег у ширем смислу, тј. синтезијски осмишљених уметничких пројеката и објеката.

У покушају да заснује класификацију уметности која би одговарала његовом схватању природе уметничких остварења, Радовановић је предложио основну поделу уметности на једномедијске и вишемедијске.² У једномедијске је сврстао чисту музику, поезију и сликарство, док се све остале уметности реализују кроз више медија. У оквиру вишемедијских издвајају се синтезијске уметности, у које сврстава и оне које су ка синтези кренуле захваљујући својствима свог медија (филм, телевизија, видео)³ и оне које синтези

² Владан Радовановић, *Воковизуел*, Београд, Нолит, 1987, стр. 240.

³ Начела синтезијске уметности могу се остварити у филму и видеу, а исто тако филм и видео могу бити саставнице синтезијског дела.

стреме на основу свесне одлуке ствараоца. У овој групи налазе се творевине које настају проширењем сложених, мешовитих облика, као што су театар, опера и балет, али су оствариле већу медијску интегрисаност: *миксѿмедиј* (нпр. хепенинг, флуksус), *мулѿимедиј* (опера, филм, енвиронмент, кинетички театар) и *инѿермедиј*.⁴ Радовановић наводи два могућа значења интермедија: један је, према Хигинсу (Higgins), медиј између медија; други је, према Гибу (Gibb) и Коупу (Cope) медијска форма у којој су сви медијски елементи једнаки и интегрисани.⁵ Радовановићу је ближе друго одређење, с тим што он за ове творевине користи термин *ѿолимедиј*. Око 1956. године Радовановић осмишљава, у главним цртама, концепт полимедија, који се развијао под окриљем његове опште уметничке поетике. Термин *ѿолимедиј* извео је на основу аналогије са полифонијом, јер је желео вишемедијску творевину у којој би медијске линије биле контрапунктски третиране, као комплементарне и међусобно зависне.

Радовановићево размишљање о синтези уметности у почетку се оваплоћивало у уметничку праксу која се, нажалост, услед недостатка одговарајућих средстава, медија, технологија, већином испољавала кроз пројекте полимедијских творевина, а не кроз сама остварења.⁶ Око 1957. Радовановић је почео да скицира теоријске поставке до којих је дошао уметничком праксом. Мада је од почетка разликовао своје активности једне од других на основу формалних и значењских одлика: записе и цртеже снова, реч-лик-звук (касније воковизуел), пројекте чињења, полимедиј – касније их је све, шире схваћене, објединио појмом синтезијске уметности.

Кованица СИНТУМ, по којој је названа неформална група окупљена 1993. године,⁷ може имати значења: "синтеза уметности", "синтезијска уметност", "синтезијски ум". Синтезијска уметност је, према Радовановићу, један од модела вишемедијске уметности. Она обухвата синхронијско, симултано спајање и стапање свих

⁴ Радовановић, *Воковизуел*, стр. 250–251. Ови термини добијали су различита, често контрадикторна значења код разних аутора; поред тога, њихово значење је временом модификовано. Тако се, на пример, данас термин *мулѿимедија* првенствено односи на нови дигитални носач. Видети: Николас Негропонт, *Биѿи диѿиѿалан*, Сѿо, Београд, 1999.

⁵ Радовановић, *Воковизуел*, стр. 253.

⁶ Већина тих пројеката (*Такѿизон-Покреѿ-Звук* и *Велики звучни ѿакѿизон* из 1957–58, *Траѿови*, 1969, *Полим 3*, 1971) до данас није реализована.

⁷ Идеју/пројекат СИНТУМ-а покренуо је Владан Радовановић у сарадњи са Костом Богдановићем, Драганом Мојовићем, Миланом Дамњановићем, Радо-славом Лазићем, Пепом Пашћан и Жарком Рошуљом.

медија, али и сукцесивно спајање и стапање појединих стилова или стилских одлика у интегралну уметност. Овим појмом Владан Радовановић је објединио све своје разноврсне уметничке творевине.

Разматрање опуса Владана Радовановића мора започети позиционирањем његовог опуса у контексту српске и европске уметности. Радовановићева авангардна поетика настаје у простору српске уметности друге половине 20. века, у којој доминирају умерено-модернистички проседеи. На уметничку сцену Радовановић је ступио средином педесетих година, у доба када соцреалистичка доктрина губи на снази, те се композиторима и другим ствараоцима отвара поље слободе за истраживање нових изражајних могућности. Мада се уобичајено сматра да је, попут већине наших стваралаца, Радовановић у свом композиторском творењу пошао од неокласицизма, као еталона умереног модернизма, композитор сматра да је његова отисна тачка ближа постекспресионизму. Након почетних остварења, Радовановић око 1954. године накратко скреће ка неокласицизму, али се у овом проседеу није дуго задржао.⁸ Такође, често се истиче да се Радовановић, скупа са још неким припадницима исте композиторске генерације (као што су Озгијан, Бергамо, Христић, Максимовић, Поповић), почетком шездесетих година усмерио ка истраживању авангардних звучних простора, принципијелно мотивисаних делатношћу представника "пољске школе" и Ђерђа Лигетија.⁹ Међутим, композитор наводи да у време када је изграђивао свој музички језик и када је осмислио технику хиперполифоније, уопште није био упознат са исто-

⁸ Радовановић термилошки разграничава неокласицизам као стил, који назива *полимусиком*, и *академски класицизам*, као проседе наметнут програмом студија композиције. Из разговора са Радовановићем, вођеним 08. 01. 2003. године.

⁹ Овакво мишљење прва је заступала Мирјана Веселиновић, а затим су то преузели и други аутори. Видети студије: Мирјана Веселиновић, *Сиваралачка присутности европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983; Мирјана Веселиновић, *Уметности и изван ње – Поетика и стваралачтво Владана Радовановића*, Нови Сад, Матица српска, 1991; Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој посмодерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997. Тијана Поповић-Млађеновић наводи: "У суштини, **стваралачка примена** најновијих тековина савремене европске музике, условљена њиховим преламањем кроз призму индивидуалног, аутентичног истраживања и решавања проблема аутономних законитости развоја музике, а у циљу очувања *дејствености оних бићних и израјних нужности, закона и правила – константних и иманентних својстава музичког језика*, јесте *differentia specifica* авангардних остварења београдске музичке средине седме деценије." Тијана Поповић-Млађеновић, *Differentia specifica* (1. део), Музички талас бр. 4-6, 1995, стр. 36.

временим сродним тенденцијама у Европи, те да је тек ретроактивно упознавао дела као што су *Μεισίσιας* (из 1954) и *Πυθιο-ἵρακῖα* (из 1957) Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis), *Привиђења* (из 1959), *Ајмосфере* (из 1961) и *Реквијем* (из 1965) Ђерђа Лигетија (Gyorgy Ligeti) итд. По сопственом тврђењу, Радовановић је та дела први пут чуо тек после 1962. године, а већ је 1959. године, у композицији *Полифонија 9* и у радиофонском делу *Сфероон* (партитура написана 1961–1963, снимање и монтирање 1965–1966) реализовао концепт хиперполифоније. У овом делу хиперполифонија је остварена на начин који нема пандан у тадашњој европској продукцији. Више кластерских "плетеница" размештено је на растојањима и све се оне "распредају" напореда. Поред тога, Радовановић је, за разлику од осталих музичких стваралаца, истовремено остајао у музици и тежио излажењу ван ње, било њеним фузионисањем са другим уметностима, било бављењем другим врстама уметности, а све преламајући кроз своју визију средишњег у ужем и ширем смислу.

У друштвеном и уметничком окружењу у којем су настала Радовановићева остварења нису се уклапала у постојећи свет уметности, те су бивала маргинализована и слабо присутна у јавности. Међутим, као интроспективни, ауторефлексивни и уздржани уметник, Радовановић није настојао да агресивном кампањом својим делима обезбеди присуство у јавности, већ се још више изоловао, повлачио у своју уметност. Упркос непорецивом новаторском пориву, истраживачком елану, тежњи за трансцендирањем материјалности објекта, те развијеној аутопоезици, што су одлике високомодернистичког авангардног деловања, Радовановић није око себе створио мистичну ауру, нити је својим делима придао друштвено-трансформишућу улогу (што је био порив високомодернистичких аутора као што су Штокхаузен (Stockhausen) и Кејџ (Cage), већ је задржао тежњу за аутономијом уметности. И у том смислу Радовановић је изолована и јединствена фигура у нашој уметности: с једне стране, његова поетика излази изван авангарде локалног типа¹⁰ и чини га новатором у светским оквирима. С друге стране, пошто је његов опус, услед недостатка одговарајућег света уметности, али и уметничког властитог немања "естрадног елана" (што је сам признао), дуго остао мање-више непознат у нашим и европским оквирима, његова остварења из педесетих, шездесетих и седамдесетих тек се данас могу сагледати као визионарска. Његова новија дела, мада су значајније продрла у јавност, поново

¹⁰ Овај термин М. Веселиновић је промовисала у студији *Сиваралачка присушности европске авангарде у нас*.

се не уклапају у постојећи свет уметности, јер Радовановић не жели да своја остварења сврста у домен актуелних постмодернистичких поетика и теорија. Мада његова теорија и пракса синтезијске уметности имају многе формалне сродности са постмодернистичким остварењима,¹¹ од њих се разликују по одбацивању некохерентности дела, по инсистирању на ауторству, по тежњи да дело настаје из јединствене клице а не као продукт колажирања разнородних података. Тако се Радовановићев опус није уклопио ни у српску умерену модерну, ни у каснију постмодерну.¹² Радовановићева позиција избегавања да се подреди трендовима плод је његове свести да мора остати веран себи и свом унутрашњем творилачком пориву и уметничкој визији.

Још један теоријски проблем представља противстављање СИНТУМ-а другим историјским и актуелним манифестацијама тежње ка синтезијском уметничком делу. Посебно је провокативно теоријско разјашњење односа СИНТУМ-а према концепцији Gesamtkunstwerk-а, термина који је Рихард Вагнер (Richard Wagner) исковао за свој пројекат свеобухватног уметничког дела. Наиме, овај термин је учестало коришћен и за све касније манифестације тежње ка тоталности стварања, те је примењиван на разна уметничка (и неуметничка) дела (и недела). Међутим, уопште промишљајући терминолошка разграничења и класификације уметничких родова, Радовановић сматра да је његова концепција СИНТУМ-а сродна Gesamtkunstwerk-у, али да није из њега произашла нити је с њим идентична. А пошто је, како је указала Мирјана Веселиновић,¹³ Радовановић стваралац који је целокупан свој теоријски и уметнички опус повезао у конзистентну целину, те је немогуће одвојити његово стваралаштво од његових теоријских разматрања, упоредо ћемо сагледати однос његове писане речи о уметности према другим теоријским поставкама свеобухватног уметничког дела. У том циљу, најпре ћемо разјаснити контроверзе око примена појма/концепта Gesamtkunstwerk и указати којим се путем до њих дошло, а затим их противставити Радовановићевој теоријској и практичној поставци СИНТУМ-а. Најзад, анализираћемо Радовановићева синтезијска остварења са становишта отеловљења ове поетике.

¹¹ На пример, *Мало вечно језеро*, *Воковизуелни омажи*, *Вокалинсџира* и друга дела могла би, на основу својих формалних одлика, бити протумачена као постмодернистичка!

¹² О овоме сâм Владан Радовановић аутоиронијски говори у тексту *Инџервју у оџледалу*, Нови Звук бр. 9, стр. 5–13.

¹³ Веселиновић, *Умејносџи и изван ње*, стр. 7.

***Вагнеров Gesamtkunstwerk.
Еволуција њојма и његове примене***

Контекстуализација СИНТУМ-а у односу на Gesamtkunstwerk неминовна је. Мада је тежња за синтезом одувек постојала, као што наводи и сам Радовановић, амбицију да створи тотално уметничко дело, које би објединило све уметности, први је експлицитно обелоданио и теоријски формулисао Рихард Вагнер. Својим музичким драмама он је настојао да оствари монументалну и претенциозну замисао креирања затвореног, целовитог и самодовољног уметничког универзума, у којем различите уметности не би спутавале једна другу, већ би се сјединиле и складно допуњавале. Тако осмишљена концепција Gesamtkunstwerk-а захтевала је уметника који би био у стању да се успешно бави свим уметничким дисциплинама које ова замисао подразумева и интегрише.

Након Вагнерове формулације, термин Gesamtkunstwerk почео се примењивати и на друге историјске и актуелне уметничке пројекте који су, дословно или посредно, садржали захтев за спајањем и прожимањем средстава уметничког изражавања. Вагнерова концепција утицала је на различите мултимедијалне, интердисциплинарне и утопијске пројекте уметника из разних домена: сликара, вајара, архитеката, глумаца, плесача итд. Такође, ова концепција имала је утицаја и на филозофе, осниваче религиозних и мистичних покрета, различите друштвене посленике итд. Идеја Gesamtkunstwerk-а еволуирала је на различитим нивоима, а упоредо са тим гранала се и мрежа теоријских приступа. Стога морамо успоставити критеријуме за дефинисање Gesamtkunstwerk-а након Вагнера, јер се овај термин и даље користи за готово све манифестације тежње ка синтези уметности, чак и када се у великој мери удаљавају од изворне Вагнерове замисли.

У корену тежње за синтезом уметности налази се сан уметника о изгубљеној целини. Развијајући се из магијских, ритуалних пракси, које су временом изгубиле своју функцију, првобитна уметност била је синкретична, тј. подразумевала је спој свирања, певања, плеса, говора и гестова.¹⁴ Различите уметности временом су се осамосталиле, формирале се као институције и избориле аутономност. Истовремено, оне су се удаљиле једна од друге, стекле специјализоване ствараоце, извођаче, публику, теоретичаре, развиле сопствена изражајна средства, сопствени свет уметности.

¹⁴ У то време уметност није била разликована од реалног живота, није постојала као издвојена и институционализована пракса, а самим тим ни уметник није био свестан да је уметник!

Но, сећање на изгубљено јединство и сан о магичном, узвишеном уметничком делу остали су сачувани, а са њима и тежња уметника да се врате у стадијум пре расцепа и васкрсну јединство. Због тога је, у ери утемељења уметничких институција, свака тежња за свеобухватним делом задржала понешто од првобитне магијске харизме, а сваки творац *Gesamtkunstwerk*-а желео је да његово дело изазове узвишена, мистична осећања. Зато прве манифестације свеобухватног уметничког дела препознајемо у здањима која немају примарно уметничку, већ сакралну функцију: Харалд Земан (Szeeman) истиче да су претече *Gesamtkunstwerk*-а споменици и гробнице, пирамиде, грчки театар, катедрале, замкови, паркови и вртови;¹⁵ Адријан Хенри (Adrian Henri)¹⁶ овоме додаје примитивну уметност, средњовековне и ренесансне процесije и уличне параде, а Мишко Шуваковић¹⁷ западне и источне езотеричне традиције, немачки романтизам, хришћанске утопијске визије итд. Поред тога, Шуваковић наводи да и дискурси о *Gesamtkunstwerk*-у носе егзотични призвук, непознатљивост, сећање и тражење изгубљеног јединства, порекла, целовитости. Овом термину одговарају замисли Апсолута који не може бити досегнут, али којем се може тежити и који постаје инспирација метафоре, алегорије или певања, носећи атмосферу егзотичног, недокучивог. Међутим, сматрамо је настанак замисли свеобухватног уметничког дела заправо производ дејства друштвено-политичких, идеолошких, филозофских и уметничких чинилаца, који су се стекли у тренутку када је диференцијација и специјализација уметности и уметника досегла врхунац и тиме призвала затомљено сећање на првобитно јединство уметности.¹⁸

Два су разлога због којих су се у 19. веку стекли услови да Вагнер осмисли концепцију *Gesamtkunstwerk*-а. Први је "идеолошки" –

¹⁵ Harald Szeeman, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk (Склоност ка свеобухватном уметничком делу)*, текст из каталога за изложбу приређену 1980. године (превод: Студентски културни центар, брошура, 1983).

¹⁶ Adrian Henri, *Environments and Happenings*, London, Thames and Hudson, 1974, стр. 7–12.

¹⁷ Мишко Шуваковић, *Свознајни значај и функције "Gesamtkunstwerk-a" и "Pas-Tout-a" у уметности двadesетог века*, Лица бр. 7, 1989, стр. 5.

¹⁸ Наше схватање термина/концепта *Gesamtkunstwerk*-а изложили смо у следећим радовима: Ивана Јанковић, *Прилоз теорији свеобухватног уметничког дела*, I део магистарског рада, Београд, 2000, рукопис; *Gesamtkunstwerk Албана Берга*, Опера од обреда до уметничке форме, Београд, ФМУ, 2001; *Од своја уметности ка синџези медија – Срећна рука Арнолда Шенберга и Жуте звук Василија Кандинског*, рад са симпозијума Музика и медији, Београд, 2002. Овде ћемо изнети неке сажете поставке.

доминација системског учења и схватања света немачке идеалистичке филозофије, као и романтичарска потреба за креирањем нове онтологије. Други је "еснафски" – криза опере, која се могла превазићи путем реформе. Термин криза не односи се на друштвену позицију опере, која је у том тренутку била на врхунцу популарности, већ на њену условљеност конвенцијама које су се тицале свих компоненти оперског дела. Вагнер је осетио неопходност измене бројних клишеа. Из споја визије апсолутног Духа и "презира" према опери прве половине 19. века, рођена је замисао *Gesamtkunstwerk*-а.¹⁹ Такође, може се рећи да је Вагнеров *Gesamtkunstwerk* последица, с једне стране, романтичарске тежње за повратком у онтолошко и, с друге, потребе за преузимањем божанске креаторске функције и стварањем новог универзума/система.²⁰ Наиме, духовна клима на почетку 19. века донела је двоструку утопију: тежњу за повратком у "стара добра времена" (архајски утопизам), као и визију "светле будућности" (трансцендентни утопизам), која је отеловљена у револуцији из 1789, а затим и у револуцијама у целој Европи током 1848–50. године. Оба типа утопије карактерисала су готово све даље етапе развоја европске уметности и друштва у целини – све до слома мегакултуре модерне. Такође, све ове тежње настале су као производ свих историјских, социјалних, културних, филозофских и уметничких превирања у освит модерног доба, а Вагнеру је припала улога да ове тенденције обједини, синтетише, заокружи и потврди.

На Вагнера су, непосредно или посредно, утицали и ствараоци потекли из различитих дисциплина који су деловали на прелазу из 18. у 19. век и осетили потребу за превазилажењем граница уметности, за синестезијским²¹ доживљајима, за налажењем изгубљеног

¹⁹ Овакво становиште детаљно смо објаснили у поменутиим студијама.

²⁰ Дубравка Ораић Толић у студији *Парадигме 20. стољећа – Авангарда и њој* *постмодерна*, Загреб, Завод за знаност о књижевности Филозофскога факултета, 1996, стр. 14–16, износи мишљење да је романтичарска утопија настала као плод тежње за повратком у онтолошко стање након гносеолошког искуства. Ауторка сматра да је утопијско мишљење одлика кризне свести и подвести, кризних и рубних цивилизацијских стања, а његов први цивилизацијски продукт је религија. По њој, основни европски утопијски пројекат је Библијски рај, са парадигматским моделима: земаљским рајем (архајски утопизам) и небеским рајем (трансцендентни утопизам). Стога се у преломној епохи европске цивилизације, у тренутку успостављања грађанског друштва, појавила утопија, као константа скоро свих уметничких и друштвених превирања у 19. веку, а најпотпуније отеловљена у новом синкретичном жанру, *Gesamtkunstwerk*-у.

²¹ Синестезија је способност једног надраженог чула да осети надражај другог чула, на пример да се види боја када се чују тонови музике или да се

јединства те су антиципирани концепцију свеобухватног уметничког дела. Немачки романтичарски песници – Гете (Goethe), Новалис (Novalis), Ајхендорф (Eichendorf), Мерике (Mörke), Шлегел (Schlegel) и други – ослушкивали су "поезију ноћи", маштали о савршеном споју музике и речи, видели боје у својим стиховима. Сликари Рунге (Phillip Otto Runge), Фридрих (Caspar David Friedrich) и Шифтер (Adalbert Schifter)²² имали су визије уметничких дела у којима би боје деловале на гледаоца као музика. Фридрих је желео да поставке његових пејзажа прати музика; Рунге је замишљао своје слике гигантских размера праћене музиком, као апстрактну и фантастичну сликарско-музичку поему са хоровима која би се изводила у посебно изграђеној сакралној грађевини.²³ Поред тога, Радовановић указује да је у време Sturm und Drang-а музика, због своје беспредметности, била узор за позориште.²⁴ Наведени примери указују на постојање међусобног утицаја и дејства једне уметности на другу, што је омогућило њихово потоње сједињавање. Посебну, директну линију утицаја представља опера прве половине 19. века: традиција на коју се Вагнер надовезује, али је и радикално трансформише.

Покушај креирања свеобухватног уметничког дела започео је од опере, јер је ова уметничка форма од самог настанка²⁵ сјединила музику, драму, поезију, плес и елементе сценске поставке – режију, сценографију, декор, мизансцен итд. Међутим, овој хетерогеној творевини, у којој се подразумевала одређена диспропорција у учешћу ових дисциплина (уграђена у основу конвенција оперског жанра), Вагнер је придао другачију идеолошку позадину. Трагајући за прапочетком, јединством, идеалном синтезом, Вагнер

додиром предмета који се не види створи његова визуелна представа. Видети: Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне уметности и теорије после 1950*, Београд–Нови Сад, 1999, САНУ–Прометеј, стр. 307–308.

²² Детаљније о стваралаштву ових уметника и њиховом утицају на Вагнера у студијама објављеним у часопису Трећи програм, пролеће 1983: Дитер Борхмајер, *Свеи умируће свеиностии*, стр. 427–457; Карл Далхаус, *О завршеику "Сумрака богова"*, стр. 457–478; Гинтер Меткен, *Нова ера слика*, стр. 478–494; Геста Нојвирт, *Парсифал и музички јуџендсиил*, стр. 494–512. Такође видети: Херберт Бринкман, *Кандински и Шенберџ – духовно сродство између сликара и музичара*, Музички талас бр. 3–4, 1996, стр. 56–60; затим Szeeman, нав. дело, итд.

²³ Видети у: Меткен, нав. дело, стр. 487 и Бринкман, нав. дело, стр. 56.

²⁴ Видети у: Радовановић, *Воковизуел*, стр. 234.

²⁵ Моменат који се уобичајено узима за датум рођења опере је извођење опере *Дафне* Јакопа Перија (Јассоро Ретти) 1594. године у Фиренци. Покушај рестаурације грчке трагедије резултирао је утемељењем новог жанра.

се окренуо традицији: митском, магијском, ритуалном, обредном. Замишљајући утисак који свеобухватно уметничко дело мора да остави на примаоца, он се позивао на првобитну сакралну функцију: уметност је видео као религију, позориште као храм.²⁶ Остварујући замисао о изградњи театра у који ће се долазити као на ходочашће, Вагнер је поставио уметничко дело на пиједестал, створио од њега предмет обожавања, а од самог чина извођења ритуал.²⁷

Своје тежње Вагнер је теоријски уобличио у тексту *Уметничко дело будућности* и у капиталној студији *Опера и драма*²⁸ из 1850–51. године, у којој даје "упутство" за реализацију оперског дела које ће све уметничке дисциплине повезати и ујединити у сврху остварења потпуне експресивности. Формални елементи реформе опере (измена структуре либрета и њиховог садржаја, драмско преосмишљавање музичког тока увођењем система лајтмотива, повећан значај оркестра, прокомпонована форма, нов вокални стил, сценски реализам) били су условљени тежњом да музички, драмски (тј. текстуални) и сценски слој дела буду у служби један другог. Из наведених елемената реформе произашло је *ново ѿозоришће*, и то не само у смислу изградње *Festspielhaus*-а у Бајројту, већ и у пренесеном смислу заснивања нове оперске естетике. Практично, сваки сегмент Вагнерове опере је дискурзиван. Такође, сваки (формални) слој Вагнерове реформе условљен је изменама на свим осталим нивоима оперског дела, а све измене настају симултано, у контексту Вагнерове тежње да продуби узрочно-последичну спрегу музичког, драмског и сценског сегмента опере. Може се рећи да Вагнер ствара нови свет, уметност као религију, филозофију, идеју, трудећи се да усаврши реалистичке црте израза у свим компонентама оперског дела, да би слика новог

²⁶ Како је уочио Стравински, Вагнерова концепција подразумевала је постављање уметничког дела на ниво светог и симболичног ритуала од ког се састоји божја служба. Према: Бранислава Мијатовић, *Gesamtkunstwerk Игора Стравинског*, Нови Звук бр. 1, 1993, стр. 148. Исто је приметио Адорно: "Опера је грађанска форма која у демагогизованом свету настоји да очува магијски елемент уметности". Теодор Адорно, *Грађанска опера*, Музички талас бр. 1–2, 1997, стр. 54–58.

²⁷ Врхунац настојања ка отелотворењу уметности као храма представљају Вагнерове последње музичке драме, *Тејралозија* и *Парсифал*, не само због својих сижеа, већ и због чињенице да су доживеле премијеру у ново отвореном *Festspielhaus*-у у Бајројту. *Парсифал* је, по Вагнеровој замисли, био намењен искључиво за извођење у овом позоришту, а њему у "ходочашће" ишли су Дебиси, Стравински и други уметници.

²⁸ Користили смо издање Richard Wagner, *Opera and Drama* (vol. I & II), London, W. M. Reeves, s. a.

света била што уверљивија! Поред ових, формалних елемената, Вагнерова музичка драма мења целокупну улогу и статус опере и оперског композитора у друштву.²⁹

Вагнерова тежња ка свеобухватности манифестовала се на свим, хијерархијски различитим нивоима његовог живота и стваралаштва. Међутим, бројни аутори сматрају да његова концепција није ни остварена, ни остварљива, те да суштину Gesamtkunstwerk-a не треба тражити само у формалним слојевима дела, већ и у визији уметника и идеологији која стоји иза његовог дела.³⁰ Теза о немогућој реализацији Gesamtkunstwerk-a није задовољавајућа, али је значајна за дискусију о еволуцији ове замисли. Наиме, идеја Gesamtkunstwerk-a утицала је на модернистичке пројекте стваралаца потеклих из разних уметничких дисциплина. Међутим, након Вагнера издвајају се две струје рецепције Gesamtkunstwerk-a, које су извориште имале у различитим слојевима ове концепције.

Прва од њих надовезује се на формални аспект Gesamtkunstwerk-a, тј. на пројекат обједињавања уметности, док друга линија разрађује идеолошко залеђе Вагнерове замисли, његов архајски и трансцендентни утопизам: визију креирања новог универзума, схватање свеобухватног уметничког дела као средства друштвеног и духовног преображаја, као споја естетског и егзистенцијалног, потраге за долажењем до Целине која, међутим, не мора бити реализована као спој (тј. синтеза) уметности, већ је пренесена на концептуални ниво. У складу са тим разликујемо два доминантна вида теоријског поимања ове замисли. Први од њих везује се за формални аспект Вагнеровог Gesamtkunstwerk-a, жељени спој уметничких дисциплина, а други за идеолошко, утопијско залеђе Gesamtkunstwerk-a, тежњу за досезањем целине, за повезивањем уметности са идеолошким, етичким, теоријским, духовним итд. оквирима и традицијама. То имплицира неостваривост пројекта и његово третирање као утопијског идеала или склоности. Мада се у конкретним уметничким остварењима ова подела не може увек експлицитно видети, дистинкција је од суштинског значаја за установавање критеријума за повезивање појединих поетика са концептом Gesamtkunstwerk-a, јер подразумева и различитост у схватању појма стварања и вредновања уметничког дела.³¹ На пример,

²⁹ Наиме, Вагнера сматрамо првим модерним уметником у историји музике и претечом авангардних покрета у 20. веку. О овоме смо писали у студији *Прилоз теорији свеобухватног уметничког дела*.

³⁰ Овакво виђење заступају Земан, Шуваковић, Гројс итд.

³¹ Видети: Шуваковић, *Појмовник...*, стр. 316–317, Земан, нав. дело, Александар Флакер, *Руска авангарда*, Загреб, Либер–Глобус, s. a; *Совјетски*

Земан, Шуваковић, Гројс, Флакер и други аутори истичу да је једна од суштинских одлика замисли *Gesamtkunstwerk*-а њен утопијски карактер,³² те указују на то да *Gesamtkunstwerk* не мора да буде уметничко дело, већ склоност ка делу, антиципација, пројекат, идеал.³³

За разлику од ових схватања, потеклих из области теорије књижевности или ликовних уметности, у музици је рецепција *Gesamtkunstwerk*-а и његове еволуције нешто другачија. Наиме, док су сликари, песници, драмски писци итд. од Вагнера преузимали визију уметности као храма, затим потрагу за целином, жељу за синестетичким доживљајима, композитори су углавном посезали за формалним елементима реформе опере, као што су нова форма, прокомпоновани музички ток, примена система лајтмотива, значајна улога оркестра, хармонске новине итд., као и за узрочно-последичним спојем уметности као примарном формалном одликом *Gesamtkunstwerk*-а. У складу с тим, наслеђе Вагнерове замисли приписивано је и сценским остварењима композитора који су, у својим поетичким списима и разговорима са савременицима, декларативно устајали против Вагнера – као што су Клод Дебиси (Claude Debussy), Игор Стравински, Ерик Сати (Erik Satie) итд.

масовни Gesamtkunstwerk, Лица бр. 7, 1989, стр. 10–12; Boris Groys, *The Total Art of Stalinism* (у немачком оригиналу *Gesamtkunstwerk Stalin*), Princeton, Princeton University Press, 1992. Поменути аутори замисао *Gesamtkunstwerk*-а сматрају за идеал који је немогуће достићи или за склоност која се открива у намери ствараоца, односно на концептуалном нивоу.

³² Шуваковић даје оквир за разумевање употребе термина одн. концепта *Gesamtkunstwerk*-а у 20. веку. Овим термином називају се: 1) уметничка дела настала на повезивању различитих медија, поступака, облика изражавања; 2) облици понашања и деловања уметника у којима се он служи различитим медијима, материјалима, уметностима, животним ставовима, идеолошким позицијама итд.; 3) дискурзивни оквир који уметничко дело оријентише ка извесним идеолошким, етичким, теоријским, духовним итд. оквирима и традицијама; уметничко дело прекорачује границе уметности у синтези уметности и других система. Често је овај тип *Gesamtkunstwerk*-а препознатљив једино преко дискурзивних указивања уметника. Шуваковић, *Спознајни значај*, стр. 8, нап. 11.

³³ Ове манифестације припадају Шуваковићевом трећем типу *Gesamtkunstwerk*-а. Такође, подразумевају да су уметник који тежи *Gesamtkunstwerk*-у и теоретичар који његову склоност препознаје упознати с историјатом тежње ка свеукупности. За овај тип *Gesamtkunstwerk*-а није битно да ли је уметник остварио спој уметности – битан је концептуални ниво, где уметник објашњава своју склоност ка целини, као и дејство које дело треба да оствари: магијско-ритуално (архајски утопизам) или друштвено-трансформишуће (трансцендентни утопизам).

На основу увида у литературу о Gesamtkunstwerk-у може се успоставити разлика између два супротна теоријска приступа овој теми, условљена разликовањем два типа обраћања уметника Вагнеровој замисли. Прва линија прати конкретну потребу за синтезом уметности или медија и концентрише се првенствено на свет уметности, а друга утопијску визију креирања новог универзума или повезивања уметности са другим системима и фокусира се на идеолошку залеђину пројекта. Први тип Gesamtkunstwerk-a а концентрише се на медије, који су средства техничке реализације споја; у другом типу апстрактна уметникова идеја уопште не мора бити остварена у виду синтезе медија, већ се може реализовати у оквиру само једног од њих. Први тип подразумева вредновање реализације дела, а други вредновање концепта који стоји иза реализације. Критеријум за идентификовање првог типа Gesamtkunstwerk-a је синтетичност уметникове замисли, која не мора нужно подразумевати утопијску визију;³⁴ други тип одређује се управо на основу потребе уметника за креирањем нове или проналажењем изгубљене старе онтологије.³⁵ У складу са тим, као Gesamtkunstwerk могу бити препозната тако различита дела као што су *Велики звучни ѿакѿизон* Владана Радовановића (вишемедијско остварење изграђено логиком полифоне синтезе медија³⁶ – дело које је свеобухватно по свом синтезијском карактеру), и *4'33''* Џона Кејца ("музичко" дело чији садржај чине сва дешавања у датом простору, где ништа није унапред одређено и "уодношено" – дело које је свеобухватно по свом тотализујућем³⁷ карактеру!) Даље, дело које припада првом типу Gesamtkunstwerk-a сâмим својим постојањем показује уметникову синтезијску намеру, док евентуална

³⁴ На тај начин су и дела уметника који су протестовали против Вагнерове грандиозне, утопијске концепције могла бити сматрана за Gesamtkunstwerk!

³⁵ Видети у: Шуваковић, *Сѿознајни значај...*, стр. 4, у којим поетикама овај аутор препознаје склоност ка свеобухватном уметничком делу.

³⁶ Видети у: Веселиновић, *Уметѿносѿ и изван ѿе...*, стр. 106.

³⁷ О тотализујућем карактеру стваралачког чина у америчкој експерименталној музици видети: Ивана Јанковић, *Karlheinz Stockhausen – Aus den sieben Tagen*, рукопис, Београд, 1998, стр. 3–5. Шуваковић сматра да је извор оваквог поимања стварања Дишанов ready made и наводи: "...Ако Дишан може да прогласи држач за сушење флаша уметничким делом, онда можемо прогласити уметничким делом и продавницу у којој је купљен, односно град у коме се налази продавница, област у којој се налази град и тако даље, све до пла нете, космоса... И зар то није Џон Кејц учинио својим делом *4'33''* и самим својим животом, зар то није оно о чему су маштали велики романтичари?" Шуваковић, *Изузетѿносѿ и сѿѿосѿѿојање – Gesamtkunstwerk, инѿтерѿѿексѿѿуално и ѿѿѿѿам разлике*, *Изузетност и сапостојање* (зборник), Београд, ФМУ, 1997, стр. 32–33.

поетика уметника ту намеру само објашњава; дело које припада другом типу можемо схватити као *Gesamtkunstwerk* искључиво на основу поетике уметника, које сведочи о његовој потреби и потрази за целином – из самог дела замисао свеобухватности не може се ишчитати! Концепт стварања везан за први тип *Gesamtkunstwerk*-а подразумева стварање као специфично уметничко, а концепт везан за други тип сваку врсту уметничког или вануметничког утопијског стварања, те се може везати за разне духовне покрете, политичке режиме и сл.³⁸ Најзад, може се рећи да је први тип *Gesamtkunstwerk*-а остварљив захваљујући развоју технологије, посебно електронских медија. Други тип имплицира неостварљивост жељене трансформације света, а аутори који су се бавили овим проблемом сматрају да је *Gesamtkunstwerk* био најближи реализацији у тоталитарним друштвено-политичким системима, који су спроводили ригорозну контролу над целокупном уметничком продукцијом и чији су креатори сами себе сматрали за уметнике који стварају нови и бољи свет!³⁹ У складу са тим, у данашње време као манифестације склоности ка *Gesamtkunstwerk*-у могу бити препознати: компјутерски генерисани свет виртуелне реалности, Нови светски поредак, продор човека у космичка пространства, као и генетски инжењеринг који, након недавног дешифровања људског генетичког кода, може омогућити научнику-уметнику да реализује ултимативни чин божанског стварања, те да према свом или туђем, одабраном или наметнутом лику креира човека. Јер, све су то утопије о стварању новог, бољег и лепшег света.

Однос СИИТУМ-а према Gesamtkunstwerk-у

Након разматрања теоријских контроверзи око приступа *Gesamtkunstwerk*-у можемо успоставити однос Радовановићевог СИИТУМ-а према *Gesamtkunstwerk*-у у три смисла: формалном, идејно-концепцијском и социјалном. Најпре, констатујемо да је опус Владана Радовановића и по теоријској поставци и по делима која из ње происходе условно сродан првом типу *Gesamtkunstwerk*-а. Условно, због тога што уметник истиче да на почетку каријере, када се

³⁸ По Земану, ствараоци у чијим је делима или списима могуће препознати склоност ка *Gesamtkunstwerk*-у јесу, између осталих, и оснивачи верских и друштвених организација – теозофског и антропозофског покрета, Црвеног крста итд. Гројс, Флакер и Ораић Толић наводе да су два тоталитарна друштвено-политичка режима – стаљинизам и фашизам – били замишљени као *Gesamtkunstwerk*!

³⁹ Видети нпр. Гројс, нав. дело; Ораић Толић, нав. дело; Флакер, *Руска авангарда; Совјетски масовни Gesamtkunstwerk*, стр. 10–12.

тек упустио у вишемедијска трагања, није познавао друга вишемедијска остварења, нити се угледао на туђе поетике, већ га је искључиво доживљај сневана потакнуо на деловање у области синтезијске уметности. Блискост првом типу *Gesamtkunstwerk*-а уочава се у томе што Радовановић највећи број својих творевина заснива на прожимању и комбиновању различитих уметности одн. медија (ову дистинкцију објаснићемо касније), те се у формалном смислу наслања на историјске синтезијске пројекте. Међутим, и за нека његова мономедијска остварења може се рећи да у позадини имају идеју средишњег у ужем смислу, те се могу тумачити у склопу његове синтезијске поетике.

На подручју међуодноса формалних одлика дела и њихове идејне базе Радовановић сагледава Вагнеров пројекат на оригиналан начин. Наиме, у оквиру своје класификације уметности, он у вишемедијске уметности сврстава сва дела која су рађена са циљем обједињавања и стапања медија, а према одређеном моделу, те сматра да је *Gesamtkunstwerk* вишемедијско остварење рађено по моделу опере. Радовановић се базично не слаже са тезом да је свеобухватно уметничко дело неостварљиви утопијски пројекат. Он сматра да је Вагнер реализовао своју замисао, а да су му каснији тумачи његових дела приписали другачије тежње.⁴⁰ Уколико прихватимо уобичајено виђење да је Вагнер, осмишљавајући концепт *Gesamtkunstwerk*-а, имао у виду пројекат сродан много каснијем интермедију (односно полимедију), морамо констатовати да га није остварио. Међутим, према Радовановићу, Вагнеров пројекат није осмишљен као интермедиј, већ као вишемедијско остварење моделовано према опери⁴¹. Стога, по њему, термин *Gesamtkunstwerk* треба користити искључиво за аналогно грађена остварења потоњих уметника, а нипошто за све творевине које теже интермедијалности. Радовановић посебно истиче да се овај термин не сме користити за вануметничка остварења. Наиме, мада смо указали на то да је термин *Gesamtkunstwerk* примењиван и на друштвена уређења, филозофске и мистичке покрете итд., Радовановић прецизно разграничава стварање у уметности (које назива творењем) и стварање уопште, те не допушта њихово поистовећивање и подвођење под исте термине.

⁴⁰ Из разговора са Радовановићем вођеним 25. октобра 2002.

⁴¹ Наиме, у оквиру своје поделе уметности Радовановић класификује стапање медија у оквиру вишемедијских уметности (што је лабавији однос од синтезе) те сматра да постоје разни модели: оперски, балетски, Скрјабинов, Баухаусов модел итд. И свој СИНТУМ види као један од модела, али у којем се тежи већем стапању медијских линија.

У погледу друштвене улоге уметничког дела дистинктивна одлика опуса Владана Радовановића је ауторефлексивност и аутономност уметничког чина. Наиме, он својој уметности није придао друштвено-ангажовано дејство; није веровао да је остварљива трансформација постојећег света путем уметности, нити да је резултат евентуалне трансформације могуће предвидети и контролисати, те се определио да гради самодовољни свет уметности. По томе је специфичан авангардиста у нашој средини, а и шире. Ипак, на основу уплива платонистичких идеја и космичке визије споја са универзумом путем уметничког деловања његовом опусу може се приписати склоност ка трансцендентном утопизму. Међутим, Радовановић се не слаже са повезивањем свог опуса са утопијом, јер сматра да је (скоро) сва своја дела остварио онако како је желео!

Као што смо указали приликом анализе Вагнерове поставке свеобухватног дела, његова концепција била је производ нагомилавања друштвених, политичких и културних околности у одређеном временском тренутку, те је носила одговарајуће конотације. Опус Владана Радовановића настаје у другачијем контексту, у реалсоцијалистичком окружењу титоистичке СФРЈ, у којем је јавно прокламовано остварење визије идеалног друштва, те је негирана потреба за утопијом. Последишно, маргинализоване су поетике које су садржале политички, метафизички, спиритуални или други ангажовани набој, јер се нису уклапале у постојећу идеологију. Уместо тога, доминирале су умереномодернистичке поетике, које су показивале формалне одлике савремене уметности, али нису поседовале модернистичку идеолошку базу. У том смислу Радовановићева високомодернистичка поетика, окарактерисана тежњом за стварањем нечег из ничег, за спојем ониричког и реалног света, за продирањем у просторе за које не постоје медији и адекватни чулни рецептори, за космичко-сакралним звуком, за налажењем јединствене клице из које све настаје, за оличењем себе путем чињења нечег што нико пре њега није чинио, остала је изолована, највећим делом неприсутна у јавности и, самим тим, мање утицајна на остатак савремене уметничке продукције. Загледан, с једне стране, у космичка пространства, у онострани свет, а, с друге, у дубине сопственог бића, Радовановић је постепено развијао и дограђивао и свој уметнички опус и теоријску мисао која му је претходила, допуњавала га и објашњавала. Обједињујући све своје, раније раздвојене уметничке радове у концепт СИНТУМ-а, Радовановић је препознао и обелоданио јединство у разноликости свог стваралаштва.

Теоријска појсавка СИНТУМ-а

Као основну претпоставку деловања вишемедијских уметности Радовановић наводи околност да се специјализовању посебних чула, медија, знања и доживљаја супротставља холистичка природа човекове свести и тежња ка интегралности, те да и сами облици људске свести – предсан, сан, синестезија – представљају узоре синтетијског организовања на основу сродних својстава. Међутим, уметник сматра да опажање испољава скоковит линеаризам: са визуелног збивања прелази се на звучно или кинестетско, па поново на визуелно или звучно и тако даље; отуда симултаност опажања још мора да се развија.⁴²

Радовановић синтезу уметности поима у стилском и медијском виду. По њему, стилска синтеза огледа се у стапању различитих стилова и култура: сваки нови стил уметности представља опозицију према претходном, али и синтезу неких његових тековина. Медијска синтеза се, после свог протосинтезијског присуства у обреду, наговестила у проширењу појединачних и дословно испољила у синкретичким облицима уметности.⁴³ Радовановић такође указује да се синтеза дословно испољава и у старијим синкретичким облицима с медијским доминантама (позориште, опера, балет) и

⁴² Владан Радовановић, *СИНТУМ*, Књижевна реч 25. 10. 1993, стр. 19.

⁴³ Као претече СИНТУМ-а Радовановић наводи бројне поетике. По њему, проширења у књижевности одвијају се у два смера: из писане поезије рађа се уобличени стих и, даље, кретањем "између поезије и сликарства", визуелна поезија, а из говорених текстова (глосолалије, мантре) музикализацијом и десемантизацијом настаје звучна поезија. Даље наводи: "И ствараоци у другим једномедијским уметностима доприносе њиховом проширењу. У музици: Скрјабин поред звучних промена у партитури местимично назначавача и светлосне, Кејц проширује музику у музички театар, Ла Монте Јанг заснива театар вечне музике. У сликарству: Полок проширује слику гестуелним, Раушенберг излази у трећу димензију и фактичку предметност. У скулптури: Дишан, Калдер, Олденбург и Сегал уносе покрет. На филму: Коен и Ван дер Бек уводе слајд-пројекције и живе извођаче, Витмен на извођаче пројектује филм. У театру: Мејерхољд и Пискатор употребљавају филм и сва техничка средства, Арто ритуализује спектакл и приближава глумце и публику, Гротовски проширује позорницу, театар мешаних средстава сједињује писца и редитеља у тоталног аутора, делитераризује текст и ангажује непрофесионалне глумце. Седамдесетих су година код нас устоличени проширени медији, чији су појам и термин изведени из проширене синеме и тоталне уметности. Према Зечевићу и Томићевој, проширени медиј је 'прелазни облик проширене уметности, који извире из проширене комуникације и подразумева проширену свест', представља 'ширење уметничких језика и могућности изражавања у уметностима, отворено према другим областима уметничког и духовног истраживања и усмерено према тоталној уметности'". Видети: исто. Овим примерима можемо додати и примере изнете у претходном поглављу.

новијим (Мерц, филм, видео, микст-медиј, чист и сценски хепенинг, перформанс, кинетички енвиронмент и проширена синема).⁴⁴

По Радовановићу, вишемедијске форме се разликују по врсти значења, степену узајамне зависности медијских линија, њиховој детерминисаности и интегрисаности. У старијем, синкретичком виду се интегрисање традиционалних уметничких родова, спајање уметности пре него медија – сликарства, скулптуре, музике, поезије, игре – збивало у позоришту, опери, балету и филму. У таквим комбинацијама уметности се не стапају, једна уметност све време доминира: у опери – музика, у позоришту – књижевност, у филму – слика. У новијим синкретизмима и вишемедијским тенденцијама од педесетих година комбинују се, пре него целовите уметности, медији – нови материјали, светлост, покрет, звук – али они не зависе један од другог по значењу (мултимедиј) или су им елементи лабаво и неконтролисано помешани и непотпуно интегрисани (микстмедиј).⁴⁵ Зато се Радовановић пита да ли је могућна синтеза уметности или само медија. Он наводи: "Ако медиј одређују спрега врсте чула с врстом материјала, особени технолошки поступци и 'знаци' са потенцијалним деловањем и значењем, онда он може учествовати у синтези. А ако се циља баш на синтезу уметности, треба узети у обзир да појам сваке уметности (сем у случају отворене форме и индетерминизма) садржи и оствареност, што значи завршеност која искључује темељите преинаке у циљу прилагођавања творевини друге уметности, због чега и јесте тешко остварења различитих уметности задовољавајуће стопити у надређену вишемедијску целину. Наравно, и то се чини, али исход је пука напоредност а не синтеза. У драмској, филмској и олакој телевизијској медијској комбинаторици, на једну дату линију, која је завршена, 'полажу' се и прилагођавају све друге, чиме настају слабе синтезе с јаком доминантном уметношћу. Да се, дакле, приближи интегралној синтези уметности као циљу, треба почети од синтезе медија која на том нивоу отвара могућност стапања наградњи непосредно у вишемедијску целину, а не прво у једномедијску. Гледа ли се само исход, није сасвим погрешно говорити о

⁴⁴ Радовановић подсећа на то да "Вебер још 1823. пише о здруживању и стапању сродних уметности, а Вагнер се залаже за *Gesamtkunstwerk*. Мондријан размишља о уједињењу сродних уметности: архитектуре, скулптуре и сликарства; Швитерс, из немачке даде, планира композитно дело уметности Мерц; Мохој-Нађ, из Баухауса, предвиђа да његов театар тоталитета буде синтеза облика, покрета, звука, светлости и мириса; Гропијус замишља тотални театар; Капроу жели да у хепенинг укључи светлост, звук, покрет, мирис и додир." Исто.

⁴⁵ Исто.

синтези уметности, обазире ли се на процес настанка – исправније је говорити о синтези медија. Пошто би синтеза уметности могла навести на претпоставку о уметничким саставницама које могу опстати и као самосталне, још прикладније је целовиту синтезу различитих медија назвати синтезијском уметношћу, будући да њене саставнице нису потпуно самосталне.⁴⁶

Радовановић сматра да у синтези начелно треба да учествују све дражи, сви медији и све врсте значења одн. смисла. Такође, сви медији – било да као специфични одговарају појединачним сензоричким подручјима, било да су већ по својој природи синтезијски, то јест да обухватају више чулних подручја одједном (компјутер са софтвером и периферијама, видео, звучна холографија, филм). Иако могу бити заступљена сва значења, ниједно није обавезно. У погледу начина довођења у однос различитих медијских линија, Радовановић сматра да, осим најчешћих паралелних, треба неговати и друге релације: одложено паралелне, супротне, контрадикторне, комплементарне итд. Међутим, Радовановић истиче да тотална синтеза свих медија није нужна ни могућна у сваком појединачном делу, већ је довољно да у синтези учествују најмање два (проширена или непроширена) медија. Целовитост таквог споја испољава се на лествици интеграције од спајања до стапања. Интеграција зависи и од "густине" индивидуалних или колективних одлука у образовању целине, и од избора положаја између детерминизма и индетерминизма.⁴⁷

Још једна важна карактеристика синтезијске уметности јесте синергијски принцип деловања целине, која представља више од збира делова. Ради постизања синергијског ефекта, у синтезијском делу свака медијска линија је структурирана тако да поседује (релативну) самосталност, али и да зависи од других линија с којима остварује целину. Све линије нису стално подједнако важне, него се у том погледу смењују. Управо у томе Радовановић види сродност са полифоним делом.

У погледу техничке реализације синтезијског дела Радовановић указује на то да синтезијски пројекат може бити понуђен примаоцу као већ финализован или тако да се тек примаочевим учешћем довршава, попут отвореног дела. Поред тога, иако је, услед увођења разнородних медија одн. уметности, остваривање синтезијског дела најчешће колективно, ради постизања што већег јединства треба тежити стварању из једне уметничке

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ Исто.

свести.⁴⁸ Радовановић напомиње да је, после искуства с концептуалном уметношћу, могућно опредељивати се између објектног и менталног прилаза, мада већ само усмерење на вишемедијско истиче естезијско и објектност као неопходне одреднице синтезијске уметности.⁴⁹ Најзад, он сматра да је електронска технологија обезбедила све битне услове за синтезу, јер је омогућила непресушан репертоар звукова, ликова, њихово преобликовање и, надам се – централизован систем за структурирање и управљање пројектом у настанку. Поред тога, сви операционални нивои уденути су у један "радни сто" који пружа непосредан вишечулни надзор над реализацијом и стваралачку повратну спрегу – чиме се, опет, олакшава стварање и контролисање свих медијских линија из једне стваралачке свести, што Радовановић, како смо видели, сматра веома важним.

У Радовановићева вишемедијска остварења у којима је могуће уочити симптоме тежње ка синтези можемо убројити записивање снова, артифугалне и менталне пројекте, полимедиј и воковизуел.⁵⁰ Посебно место међу њима припада полимедију, интегрисаној вишемедијској форми. По Радовановићу, префикс "поли" не обезбеђује само заједничку временску базу свим медијским линијама него и прецизније односе медија и њихових јединица, који се могу утаничити и прописати партитуром. Композитор истиче да полимедијске ситуације, зависно од степена мешања и проширења медија, осцилују између спајања и стапања. Међутим, из његових излагања произлази да би идеално замишљен и остварен полимедиј требало да тежи потпуном интегрисању укључених медијских линија (без обзира на то колико их има). Мада у оваквом остварењу све медијске компоненте треба да играју подједнаку улогу, у једном тренутку полимедијског тока може доминирати једна, у другом друга. Радовановић такође тврди да је пожељно да се све медијске линије оформљују истовремено, путем интеракције, и да се присуство сваке линије запажа.⁵¹ Наравно, уз ово стоји и раније изнети захтев да једна стваралачка свест осмишљава свеукупност дешавања.

⁴⁸ Овде Радовановић види аналогију са Вагнером, који је, по његовом мишљењу, први схватио да је предуслов синтезе густина одлука из једног духовног центра. Видети: исто.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ О карактеристикама ових остварења и појединачним делима видети у студијама: Радовановић, *Воковизуел*; Владан Радовановић, *Самойрегрсивљање уметника*, Ниш, СКЦ, 1991; Веселиновић, *Уметности и изван ње*, итд.

⁵¹ Радовановић, *Самойрегрсивљање уметника*, стр. 35.

Формулишући прецизно теорију синтезијске уметности, Радовановић је дао кључ за разумевање и анализирање својих остварења. На примеру његовог ранијих вишемедијских остварења (из домена воковизуела, полимедија, записа снова итд.), као и једног од најновијих синтезијских дела, *Сазвежђа*, демонстрираћемо практичну реализацију његових теоријских поставки, те показати колико је његов поетички модел у једнакој мери прецизан и флексибилан.

Зайиси и цртежи снова

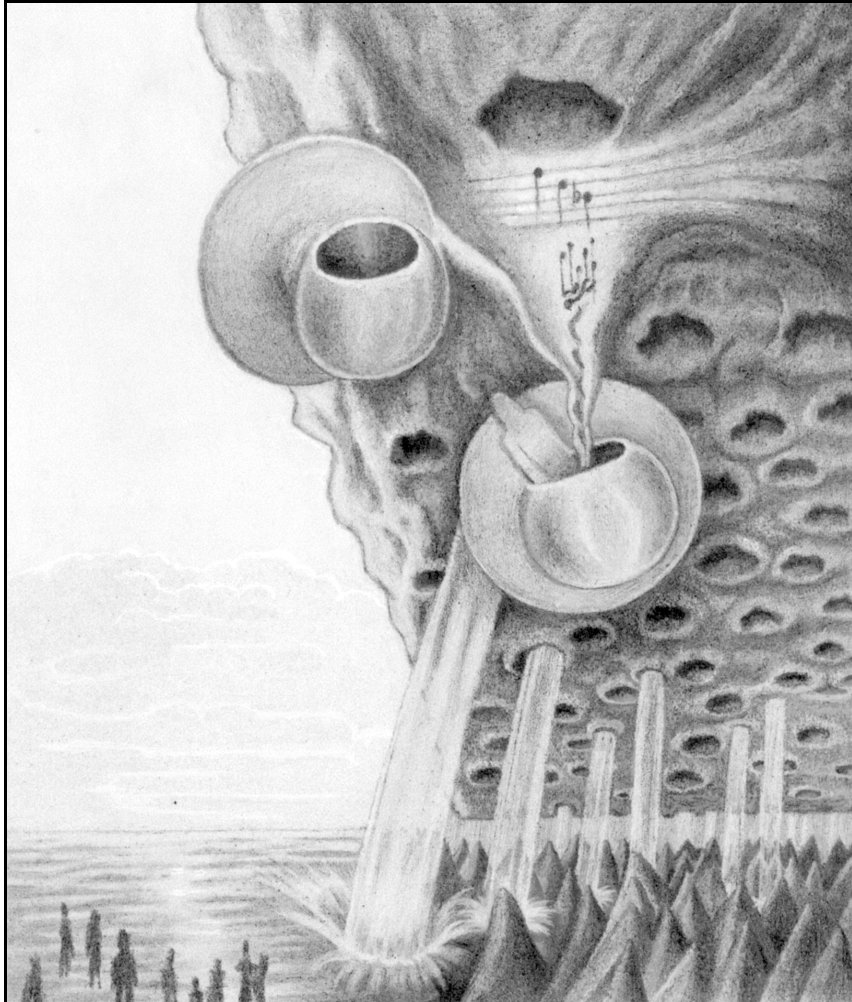
Овом врстом делатности Владан Радовановић је почео да се бави 1953. године, дакле у 21. години живота, и до данас је сакупио око 25 томова забележених снова. Крајем педесетих прогласио је цртање и записивање снова својим животним пројектом. Део тих записа објављен је у књизи *Ноћник* 1972. године⁵², док је избор новијих снова објављен у часопису *Трећи програм*.⁵³ Снове је почео да црта и записује из жеље за чињењем онога што до тада нико није чинио. Поред тога, бележење снова представљало је исходиште за све друге врсте вишемедијских радова и пројеката. Наиме, осим што ови записи комбинују слику и цртеж, те представљају вид синтезе, снови су били и извор инспирације, тј. први подстицај уметнику за деловање у области стапања разноликих чулних дејстава и медија. Дакле, на Радовановићев пројекат синтезе уметности нису утицали никакви спољни чиниоци (нпр. нечија уметничка дела или теоријски списи), већ сам доживљај сна и, још више, предсна. Радовановић наводи: "Доживљавао сам, посебно у предсну, преплитање унутарчулних значењских, визуелних, звучних, кинетичких и тактилних дејстава и констатовао њихово префињено стапање, а не само спајање, зачудност тих стапања често непоновљиву после, на јави".⁵⁴ Сан је Радовановић доживео као стваралаштво другог у себи. Свестан да је сан немогуће сасвим прецизно забележити, већ тек реконструисати, определио се за комбинацију визуелне представе и вербалног записа одн. описа дешавања кроз која "сневач" пролази. Ови радови имају семантичко значење, што их приближава годину дана млађем воковизуелу. Већ почетком педесетих година, Радовановић је у толикој мери зацртао свој пут и поставио основе своје поетике да, такорећи, више ништа није утицало на њега!⁵⁵

⁵² Владан Радовановић, *Ноћник*, Београд, НОЛИТ, 1972.

⁵³ Владан Радовановић, *Зайиси и цртежи снова*, Трећи програм, лето-јесен 2002, стр. 457-499.

⁵⁴ Исто, стр. 457.

⁵⁵ Све линије Радовановићеве вишемедијске уметничке делатности настале су отприлике у исто време (1953. записи снова, 1954. воковизуел, 1955. ментални одн. артифугални пројекти, 1956. тактилна уметност и 1957. полимедиј) и теку паралелно до данашњих дана!



29. 9. 1956.

У паради пролази велики метални точак са куглом на боку. У кугли зјапи отвор који усисава снагу за кретање точка. Из отвора провири чо вуљак искројен од метала који покуша да у куглу увуче сву наднетост. Из кратког напева метални чо вуљак издвоји одломак, отпева га неколико пута и од њега начини брзу увртаљку са закачком на врху. Увртаљка се пропиње да захвати наднетост, а наднетост се изогiba. Мори неизвесност, догодиће се нешто. Сад увртаљка нагло заквачи наднетост и, увијајући је и раздирући, стане је увлачити у отвор кугле. Метални чо вуљак искочи и поново урони. Настане пакао. Земља се претвори у громadne челичне избочине, а небо у камени свод с левковима. Свод-вилаца стално пада и диже се. При дизању, из повређених левака суну дебели млазеви воде. Обалом, уз тутњаву жвакања огромних вилица, тиска се светина.

Владан Радовановић: НОЋНИК



Владан Радовановић: ВОКОВИЗУЕЛНИ ОМАЖ ХАНСУ КЛАВИНУ

Воковизуел

Овом облашћу Радовановић се бави од 1954. године, најпре практично, а потом и теоријски. О поетици воковизуела уметник пише: "Испрва сам о њој мислио као крилу своје поетике уметности, у коме здружујем реч, лик и звук. Мењајући називе током шездесетих и седамдесетих (лик-значење-звук, вербо-воко-визуел, воковизуел) и даље сам сматрао да се они односе на моју посебну поетику, али сам половином седамдесетих почео да сагледавам могућност устоличења воковизуела као уметничког рода који постоји дуже од два миленијума. Њега сачињавају: симболичко слово, уобличени стих, канцелате, криптограми, калиграми, глосолалије, фонетске песме, вербо-визуелне и фоничке активности у склопу футуризма, дадаизма и надреализма, целовите поетике вербофонизам, конкретна, кинетичка, визуелна и друге поезије. Ако и јесте поетског порекла, тај род није поезија нити нека друга једномедијска уметност него је вишемедијски род уметности. Уз звучно и визуелно, он у звучне односе укључује и тактилно, кинетичко-гестуелно и просторно, али није синтеза уметности него појединих медија. У воковизуелу нису битни знаци који само на себе упућују, ни само вишемедијска средства, ни садржај на који знаци упућују, него односи свих тих компоненти. Поред речи, у воковизуелу учествују и други визуелни и звучни, конвенционални и алузивни знаци који поседују значење или га стичу у самом делу. Непрекидно се борећи за развој формалног аспекта и за универзализацију сопственог језика, воковизуел је у сталној интеракцији с новим појавама у другим уметностима, али и са вануметничким збивањима. Сусретом формалног и дезигнативног значења у воковизуелу се достиже уметнички значај, а дезигнативност подразумева постојање разнолике тематике: субјективно доживљавање себе и света, мотиве из литературе, филозофије, науке и политике."⁵⁶

Радовановићев воковизуел, као лична поетика а не предложена интерпретација воковизуелне уметности, поред тога што је у формалном смислу род синтезијске уметности, представља и својеврсну синтезу историје воковизуела. Према значењу, користи конвенционалне и алузивне знаке, а с обзиром на врсту чула, звучне и визуелне. Типови знакова могу прелазити једни у друге, могу стицати и губити значење. У својој синтези воковизуел од конкретне поезије узима могућност употребе једне речи, мултипликовање речи и њихово повезивање и тополошким, а не само

⁵⁶ Радовановић, *Самойрегистравање уметника*, стр. 41.

синтаксичким правилима.⁵⁷ Од звучне поезије заступљено је подвлачење музичких својстава, али не преко границе иза које се губи семантичко. Радовановић наводи: "Остваривање већине одлика воковизуела у појединачном делу води коришћењу звучног амбијента, видеа, филма и звучне холографије као адекватних медија. Тематичност је неопходна и широког је спектра. Интеракција с науком је у немистификованом коришћењу изрецивих научних суштина као тема, и употреби машина и научних метода (класификацијског, статистичког, стохастичког) за производњу визуелних и звучних структура. Отвореност сазнавања рада усваја се тамо где је доживљајно могућна: у понуђеном избору визуелних елемената које посматрач реализује бирањем углова виђења (*Три лица облака*), физичким интервенцијама или избором редоследа слушања звучних елемената. Негује се констелационо плошно читање, секвенце констелација, плошна тродимензионалност (*Текст на кући*), а развија се и тродимензионално читање знакова постављених по дубини у недефинисаном времену."⁵⁸

Пре појаве Радовановићевих теоријских радова уопште није постојало одређење воковизуела као посебног уметничког рода. И ову област свог деловања уметник је формирао у тежњи да чини оно што нико није чинио, не знајући тада да сродне појаве постоје дуже од два миленијума. Након те спознаје Радовановић је радио на развијању теорије воковизуела, коначно сумиране у истоименој студији.⁵⁹ Међутим, студија није преведена ни на један светски језик, тако да је њен теоријски допринос остао везан за нашу средину.

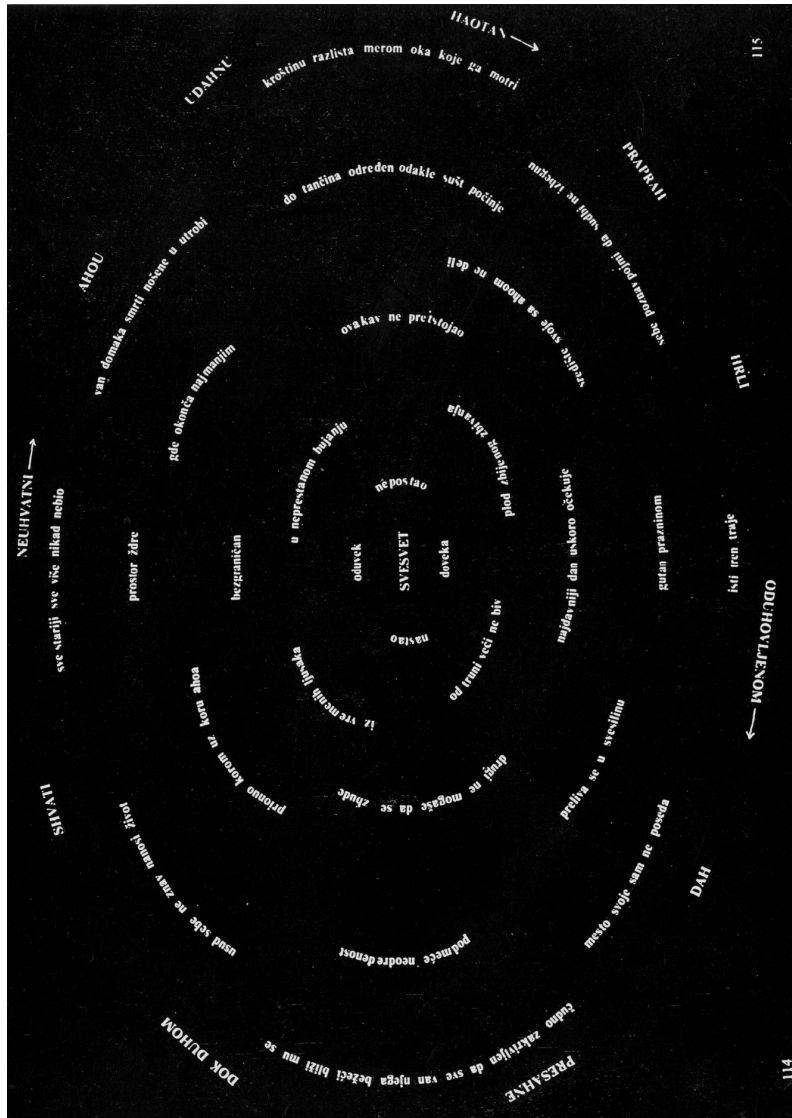
Изузетно обимно, стваралаштво Владана Радовановића у домену воковизуела поприма различите форме. Навешћемо неколико најилустративнијих примера. Најстарији вид представља уобличени стих, којим се уметник бави од 1954. године; овај поступак примењен је у једном од најамбициознијих подухвата – воковизуелној књизи *Пустоловина* (писаној 1957–1962, а објављеној 1968. године).⁶⁰ У *Пустоловини* је остварен спој визуелног и вербалног записа. Реченице су распоређене тако да формирају одређене визуелне

⁵⁷ "Овде вербално није искључиви тип знака, а превласт констелација речи и алузивних знакова не повлачи одбацивање секвенцијелности (трећи део *Пустоловине*). Не искључују се именице које означавају апстрактне појмове, а иконишко-алузивни знаци, које је претежно користила визуелна поезија, придружују се речима (*Окрени*)." Исто.

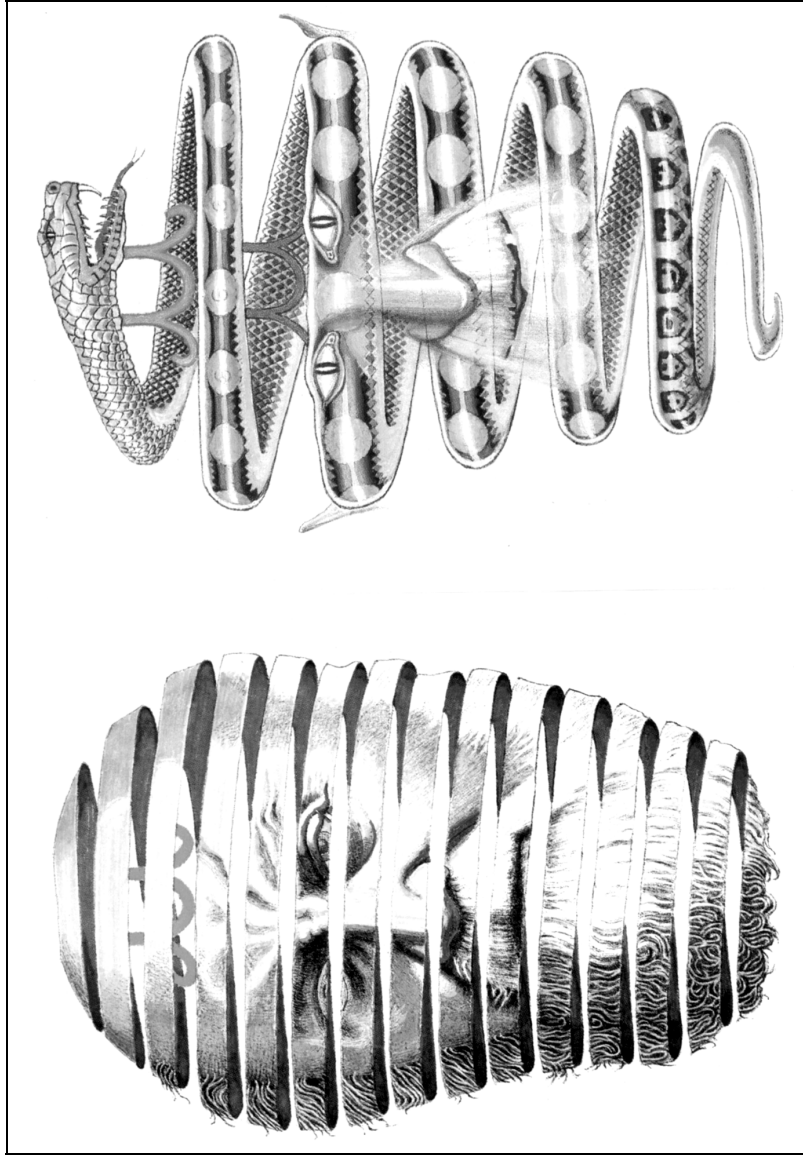
⁵⁸ Исто.

⁵⁹ Радовановић, *Воковизуел*.

⁶⁰ Владан Радовановић, *Пустоловина*, НОЛИТ, 1968. Књига је добила НОЛИТ-ову награду.



Владан Радовановић: ПУСТОЛИНА



Владан Радовановић: МЕНА

структуре, а у зависности од смера кретања кроз текст мења се значење реченица. Поред тога, ови текстови намењени су читању наглас, јер Радовановић сматра звучну страну воковизуела веома битном. Мада је значење текстова променљиво и симболичко, уметник сматра да воковизуел не сме потпуно да се десемантизује, јер не испуњава услове да постане музика. Такође, једном од битних одлика сматра развојност воковизуелних творевина. Сјајан пример за ово је воковизуелна књига *Мена*.⁶¹ У овој књизи остварен је спој две врсте визуелних знакова: сликовних и летричних, које се међусобно претапају и трансформишу. Књига садржи педесет слика истог формата, које се надовезују једна на другу, аналогно филмској техници покретних слика. Уједно, постепеним трансформацијама, оне формирају одређена значења: вербално и визуелно семантичко, асоцијативно-симболичко итд. Значења која се могу ишчитати комплексна су и мултипликована. Прва страница књиге успоставља однос према књижној структури, јер на њој пише "КРАЈ"; а пошто је књига рађена 1991. године, носи и додатно значење: стрепњу пред надлазећим ратом и распадом СФРЈ. Дакле, мада *Мена* није, попут *Пусџолине*, вербални текст, постоји извесно структурисано значење, које ступа у игру са формалним елементима. Услед комплексности симболике веома је захтевно праћење и ишчитавање свих значења, али и уочавање само неких од њих није погрешно.

Полиедар (Нонаедар), из 1968. године, можемо сматрати воковизуелним подвигом. Овај рад постоји у три вида: као слика, геометријско тело са сликама и текстом и као геометријско тело само са текстом. Отвореност форме која постоји у *Пусџолини* (могућност читања сплетова текста у разним смеровима) пренета је на тродимензионалан облик. Форма текста и слике оправдава облик нонаедра, а речи и реченице успостављају однос са објектом на који су апликоване. Рад је и текстуално и визуелно могуће читати у више смерова, чиме се остварују различита значења. Дакле, у *Пусџолини* и *Нонаедру* Радовановић користи специфичности дводимензионалног и тродимензионалног простора да би визуелно "уодношене" речи добиле ново значење! *Нонаедар* остварује синтезу специфичног геометријског облика, сликовних престава, текстуалног записа и звучне реализације (читања) текста. Медијске линије, начином на који су стављене у међусобни однос, појачавају значење једна другој или га мењају.

Рад сродан *Нонаедру* је *Куџла са њексџом*, рађена четири године (1971–74) – још један уметнички тријумф. Текстуална мрежа

⁶¹ Владан Радовановић, *Мена*, Београд, Самостално издање аутора, 1991.

уланчаних реченица апликована је на кружни облик у виду хоризонтата и меридијана (упоредника и подневака). На врху кугле налази се реч ОС а на дну СО. Кугла је истовремено и објекат и знак (може представљати Сунце, Земљу, ореол итд.), а апликоване речи дозначавају тај облик. Читава збирка "поезије" (текста) стопљена је са обликом на којем се налази.

Поред радова из домена плошних комбинација, Радовановић је радио и дубинску прозирну књигу, где се све странице могу истовремено видети, названу *Пољед низ њело*. Контуре тела исцртане су уобличеним речима, које уједно имају значење у вези са објектом (тј. делом тела) који представљају!

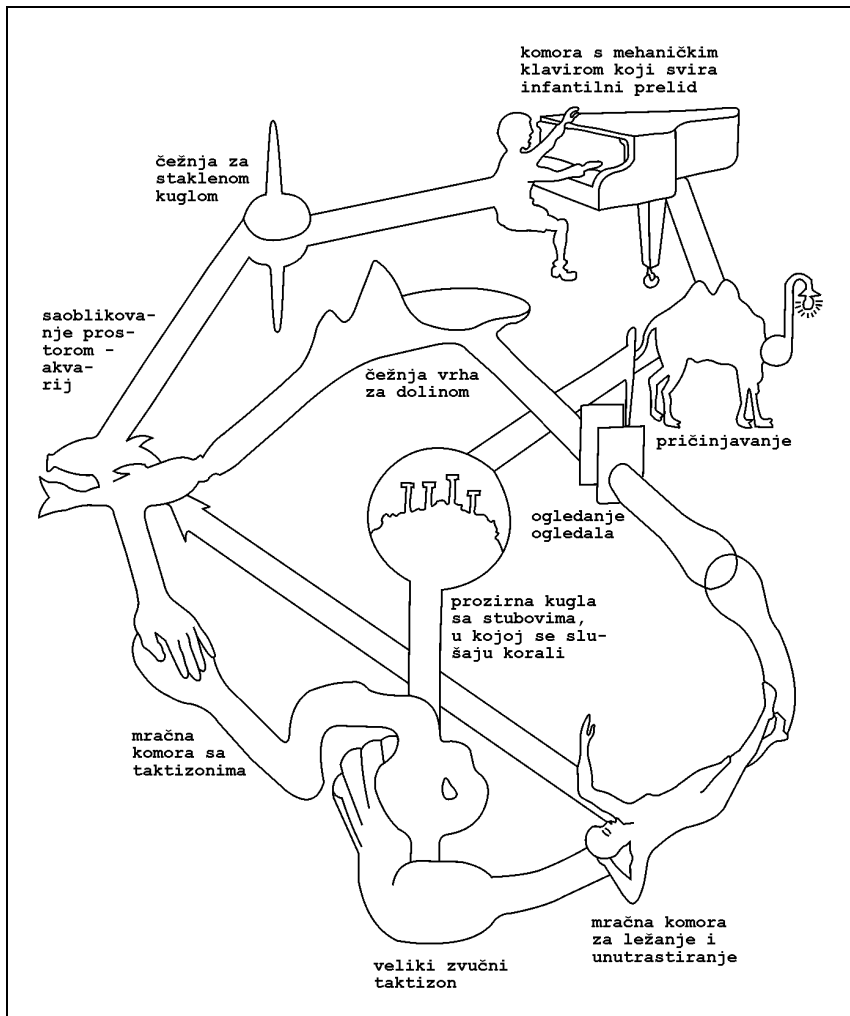
Сродан рад овоме јесу *Воковизуелни омажи*. Радовановић се користи околношћу да ова грана уметности има семантичко значење, те да може да подражава саму себе, и то на два начина: (1) значењски и (2) помоћу визуелних елемената. Збирка под овим називом садржи 19 радова (двадесети није завршен). Сваки од радова посвећен је по једном уметнику из историје воковизуела: Симији с Родоса, Храбану Мауру, Жаку Селијеу, Ел Лисицком, Жоржу Черукину, Микелеу Порфетију, Жарку Рошуљу, Радомиру Машићу, Славку Матковићу, Тому Окерзеу, Хансу Клавину, као и самом Радовановићу, а такође и сликарима са којима он осећа духовно сродство: Салвадору Далију, Ренеу Магриту, Ешеру, Драгану Мојовићу и Бранку Миљушу. Овим омажима Радовановић је исказао поштовање уметницима које сматра значајним за историју воковизуела и истовремено је остварио пресек историје овог жанра и успоставио креативан однос према раду других уметника.

Полимедиј

Полимедиј Радовановић дефинише као несемантички пол синтезијске уметности. Као што смо већ указали, префикс "поли" преноси нешто од смисла који полифоно има у музици, те не значи само заједничку временску базу свих медијских линија него и њихове прецизније односе и међусобну зависност. У полимедијалним пројектима претежно детерминистичку методу рада омогућују заједнички квалитети медија: време, простор, боја, јачина, брзина и густина. Координирајуће и доминантно значење је формално, са елементима синестезије чије је важење сасвим условно, док де-зигнативно значење није обавезно. Полимедију, дакле, припадају остварења исплетена од медијских линија обликованих тако да посебно посматране показују релативну самосталност и истовремено су прилагођене целини у којој могу само повремено доминирати.



Владан Радовановић: ТЕКСТ НА КУГЛИ



Владан Радовановић: ГРАЂЕВИНА ОД ПРОСТОРИЈА-ЗНАКОВА

Као што смо указали на почетку рада, већина Радовановићевих полимедијалних радова није остварена, те до данас постоје у форми нацрта одн. пројекта. Неки од њих садрже пројекте нових архитектонских здања, други захтевају коришћење сложене електронске апаратуре, коју је у време конципирања радова било тешко инсталирати. Размотримо неколико таквих радова са аспекта синтезијске уметности.

Грађевина од просторија – знакова (1957) један је од велики пројекта, који у себи синтетички садржи неколико посебних полимедијских творевина. Упутство за реализацију гласи: "Сваки од разнородних стваралачких одливака (текст о изузетном доживљају, пипазони, музика, отисак полусна) јесте опека за Дело Живота. Свака опека има свој знак, а знак ће имати своју просторију. Просторије грађевине биће повезане онако како смисао повезује знакове међусобно. Целина треба да представља структуралну формулу онога што ме највише чини мноме." Уз овај текст Радовановић је приложио цртеж, на којем се види да су саставнице ове апстрактне "грађевине", које су међусобно повезане тако да омогућују кретање по вишедимензионалном простору у свим смеровима: комора са механичким клавиром који свира инфантилни прелид, чежња за стакленом куглом, саобликовање простором – акваријум, чежња врха за долином, причињавање, огледање огледала, прозирна кугла са стубовима у којој се слушају корали, мрачна комора са тактизонима, велики звучни тактизон и мрачна комора за лежање и "унурастирање". Реализовање овог пројекта требало би учеснику да омогући потпуни чулно-естетско-ментални доживљај. Овим остварењем, насталим у праскозорју његове уметничке каријере, Радовановић је на манифестан начин повезао све своје ране вишемедијске пројекте и изложио своју склоност ка, с једне стране, формалној синтези, а, с друге, ка синтетичности рецептивног искуства.

Велики звучни тактизон (такође из 1957) представља синтезу звукова, покрета и додира. Замишљен је као објекат који се састоји од глатког и полумрачног тунела, који се завршава малом одајом под плавичастом светлошћу. У зидове тунела уграђене су фото хелије чијим се активирањем производи звук. По ауторовој идеји, пузањем, пребацивањем преко главе, искорачењем из једног удубљења у друго, спустом – производили би се појединачни тонови на местима тунела назначеним на скици. Брзина следа тонова зависила би од брзине кретања кроз објекат, а пролазак би се завршавао спуштањем у одају у којој се потом одслуша fuga на тему обликовану сопственим кретањем.⁶²

⁶² Уз овај рад Радовановић је приложио опис замишљеног провлачења кроз *Велики звучни тактизон*, који гласи: "Споља је он квргава грађевина

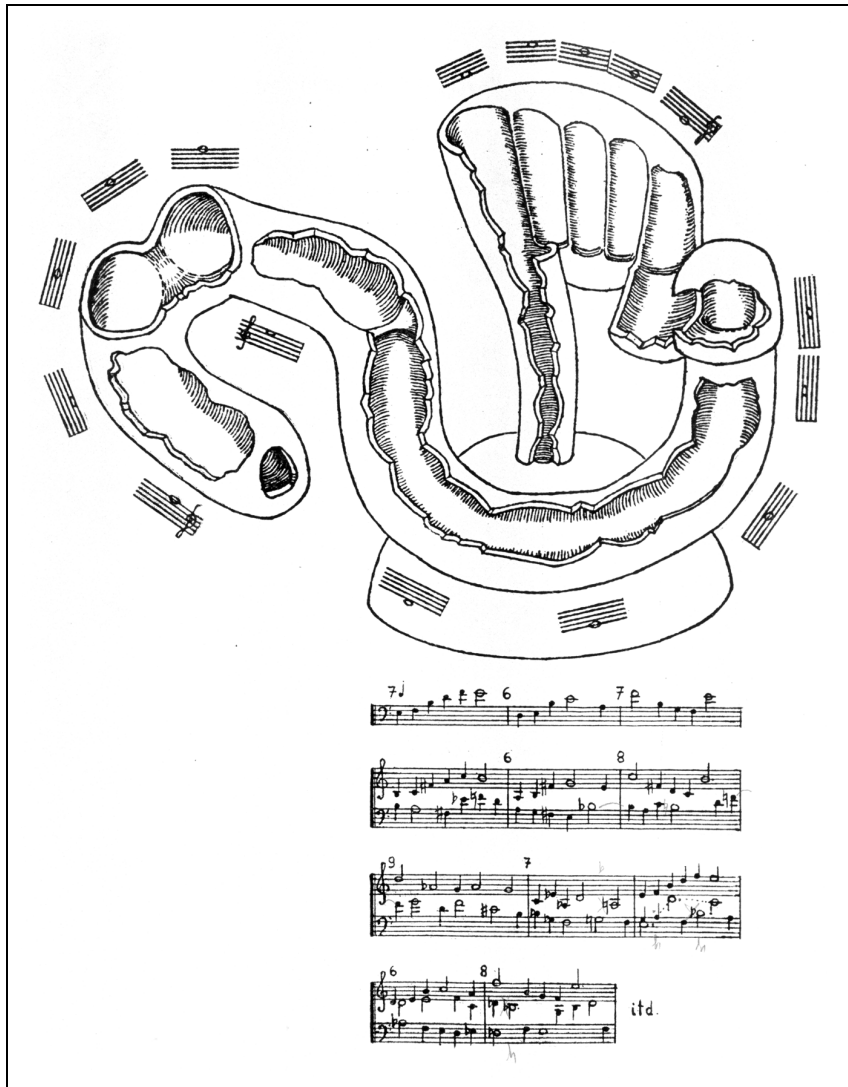
Каснији полимедијални радови су мање апстрактни, али су задржане многе карактеристике присутне у првим радовима: тежња за свеукупношћу доживљајног искуства, укључивање већег броја разнородних медија, њихово повезивање на начин тесне узрочно-последичне спреге, где измене у једној медијској линији повлаче и измене на свим осталим нивоима, као и у свеукупном доживљају, затим избегавање семантичког значења да би се сузбила доминација рација и истакле чулне рецепције, итд.

Полимедијални пројекат *Елекџровидеаудио* (1976–80) предвиђа синтезу звука и слике остварену електронским путем. У оба случаја полази се од импулса електронских извора, који се претварају у аудио-сигнале, односно видео-сигнале уз примену одговарајућих третмана. Приликом конциповања дела развој слике и звука смишља се истовремено – не ствара се звук према слици или обратно, то јест, у току самог пројектовања "партитуре" ослања се на интеракцију својстава визуелног (место, обрис, супструктура, боја, ритам, интензитет, брзина) и аудитивног медија (трајање, висина, боја, динамика, ритам, темпо). Интеракција, као и у другим полимедијалним радовима, не подразумева само паралелне релације звука и слике него и комплементарне (започете промене слике настављају се на одговарајући начин у звуку, и обратно), супротне

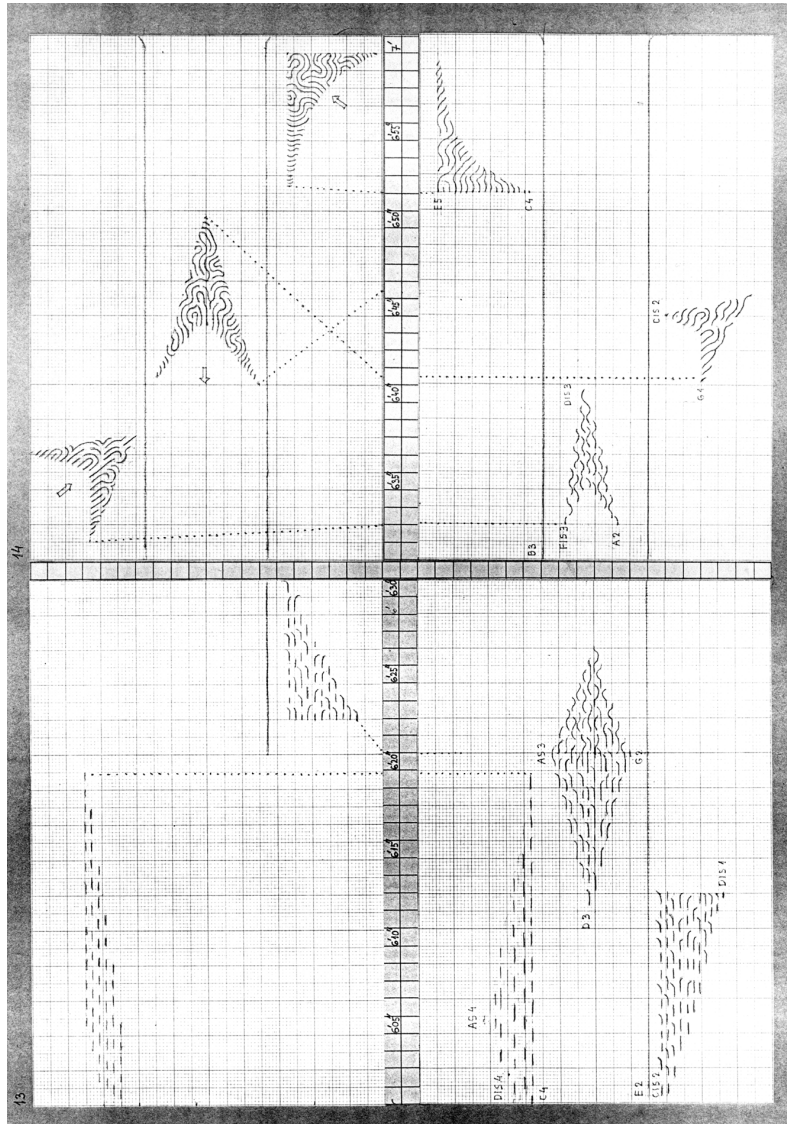
несиметричног облика. Изгледа као извађени комад утробе. У дну зјапи тмина. Сагне се, провуче кроз отвор и испружи потрбушке. Под је олучаст и успише се навише. За нама затворе вратнице. Сад је исто, било да се очи држе затворене или отворене. Са стране, у зиду тунела, напитају се удубљења која служе да се ногама одупре и тело потисне навише. Сопственом снагом, гмижући потрбушке, кренемо нагоре.

Почне звук. Не долази ниоткуд. Ту је као и тмина. Као и ово пузање и мигљење. Изгледа да звук од њега зависи. Расте нашим напором ка успињању. Кроз напор га рађамо и звучи нам као напор. Не виде се руке које грабе напред, ноге што се одгурују, тело које се увија, све се то сноси само као срж ми цања. Као унутрастирање, које одређује ова, свуда околу присутна чврста тмина.

Успињући се, готово се усправљамо, преврћемо на леђа и клизнемо надоле. Зауоставимо се и опипамо испред себе. Ништа. На ивици провалије у тмини. И звук је престао. Чује се само сопствено дисање. Испод ивице провалије откријемо гредицу, стегнемо је, преврнемо се преко главе и останемо висећи на рукама. И као што косина испод скакаонице поступно помири скијаша са водоравним, тако и овде, по пуштању шака, од ногу нам уз леђа јурне глатко и меко и поново се јави звук. Клизнемо и зауоставимо се с ногама унапред и мало издигнутим. Хватајући се за пречке на ниској таваници, пробијамо се тесним тунелом који се ускоро тако уздигне да нам ноге преко главе пребаци на малу терасу. Повучемо се дубље у терасу. Из ње се улево пребацимо на више лежиште и узверемо се уз њега док главом не ударимо у меко. Одатле се пребацујемо у једну нишу, на прса. У четврту на леђа – нестане нам тло испод ногу. Потонемо у море метално плавичасте светлости и одслушамо фугу на звучну линију коју смо, изгледа нам, сопственим кретањем родили."



Владан Радовановић: ВЕЛИКИ ЗВУЧНИ ТАКТИЗОН



Владан Радовановић: ЕЛЕКТРОВИДЕАУДИО

(на пример, промена места лика навише а звука наниже), бочне (на пример, статична слика и покретљив звук, и обратно).

Полим 2 – Пушање (1969) разликује се од осталих радова из ове групе по извесној неодређености у погледу довођења у међусобни медијских линија, која искрсава најпре због непотпуне координације четвороструког интерпретирања трајања, а затим и услед недовољног броја репера за тачније усаглашавање сваког појединачног тока музике са одговарајућом путањом кретања светлосног снопа и извођача, као и за потпуније усклађивање сва четири пара музика-кретање међусобно. Међутим, аутор сматра да у овом пројекту та неодређеност у инструкцијама није критична по резултат.

У реализацији пројекта учествују четири извођача који носе по један касетофон и крећу се простором површине најмање 7x7 метара. Сваки касетофон емитује по једну деоницу или сложенију структуру електронске музике, тембрално различиту од оних које емитују остали касетофони. Извођачи се крећу путањама које описују снопови четири разнобојна спота (црвени, жути, зелени, плави), било по поду, било по таваници. Сваким спотом управља по један оператер на основу инструкција које пружа партитура са уцртаним путањама и назначеним глобалним трајањима.

Рад сродан овоме је *Полим 3* (1971), чије су медијске компоненте звучно, визуелно и просторно. Систем се састоји од 10 до 15 разнобојних и разнообличних објеката – модула. У свакоме од њих мења се неко својство светла (учесталост прекидања, јачина) и звука (висина, боја, динамичка овојница, вибрато). Неједнако размакнути и обешени модули покривају површину од 6x6 м². Промене положаја посматрача утичу на промене звучних и светлосних својстава. Положај посматрача, изражен удаљеностима од модула по x и y оси, претвара се у управљачки напон који утиче на промену било којег својства. Пошто субјекат види и чује промене које изазива сопственим кретањем између модула, може, захваљујући повратној спрези, свесно управљати њима. Укључивањем већег броја судеоника смањују се, међутим, искључиви утицај појединца и очитост зависности између кретања и светлосно-визуелних промена које изазива свако понаособ. Крећући се између модула, субјекат истовремено утиче и на своје различито доживљавање просторног распореда звучно-визуелних елемената. Поред непредвидљивих и нерегуларних промена које изазива публика, поставка звучних и светлосних својстава може се мењати и глобално, тако да се интервенцијама публике повремено понуди другачија звучно-светлосна база. Подручје око, односно испод сваког модула може да се дискретизује на пет појаса кружног облика у

случају решења са камером, а квадратног ако се определимо за под састављен од плочица осетљивих на додир. Појас најближи неком модулу има вредност 5, а најудаљенији 1. Истовремено, појаси су радијално издељени на четири независна сегмента, што омогућује реаговање модула на приближавање и удаљавање из четири правца.

Овај полимедијални пројекат делимично предвиђа уплив извођача одн. публике на исход творевине. Покренути медији се прожимају и у међудејству мењају. Структура постављена у једном медију није временски и просторно потчињена структури у другом, све су једнако вредне и настају кроз непосредно деловање судеоника.

Синџезијски радови

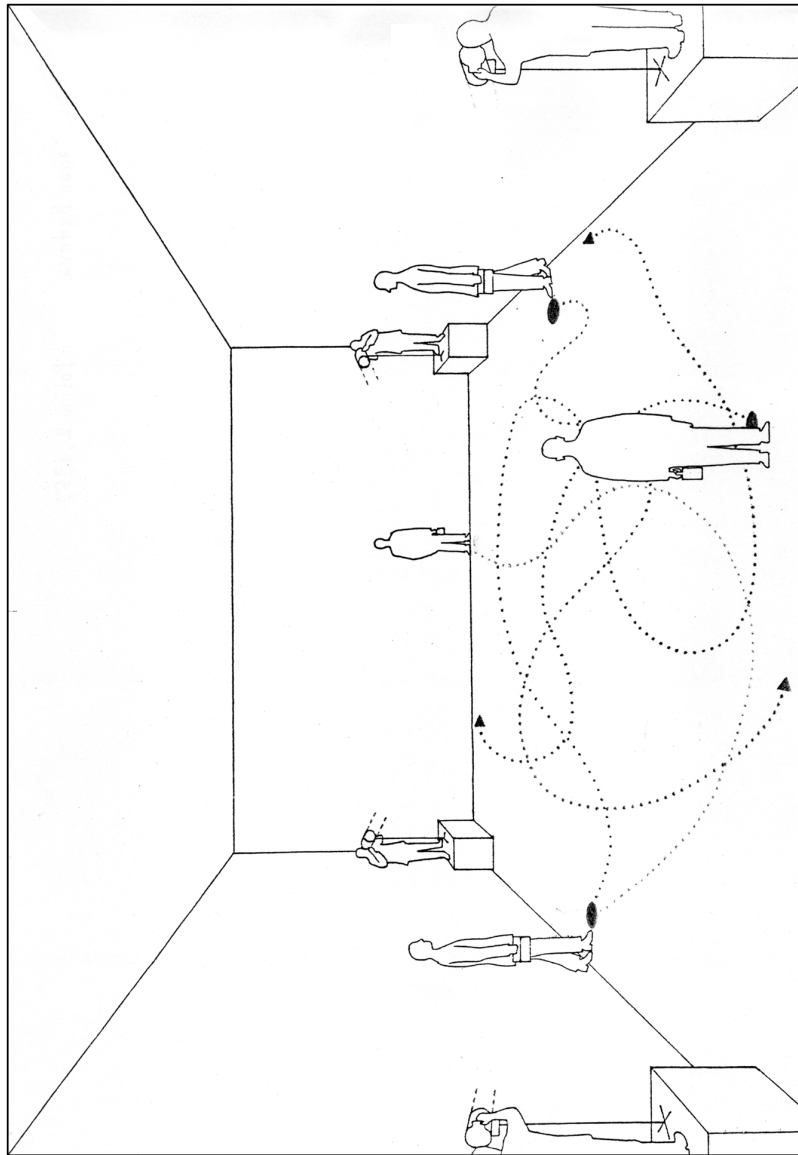
За већину радова из ове групе (*Варијације за ТВ, Around, Крајка ауџиобиографија, Сазвежђа*) карактеристично је да, поред класичних медија, укључују и медиј телевизије односно видеа. Радовановић разликује три врсте примене видеа:

- 1) видео коришћен у сврхе документарисања одређеног рада;
- 2) рад на видеу (видео коришћен и као носач и као медиј);
- 3) видео рад – интерактивни live видео; извођач рада може директно да интервенише док траје снимање и репродуковање рада.

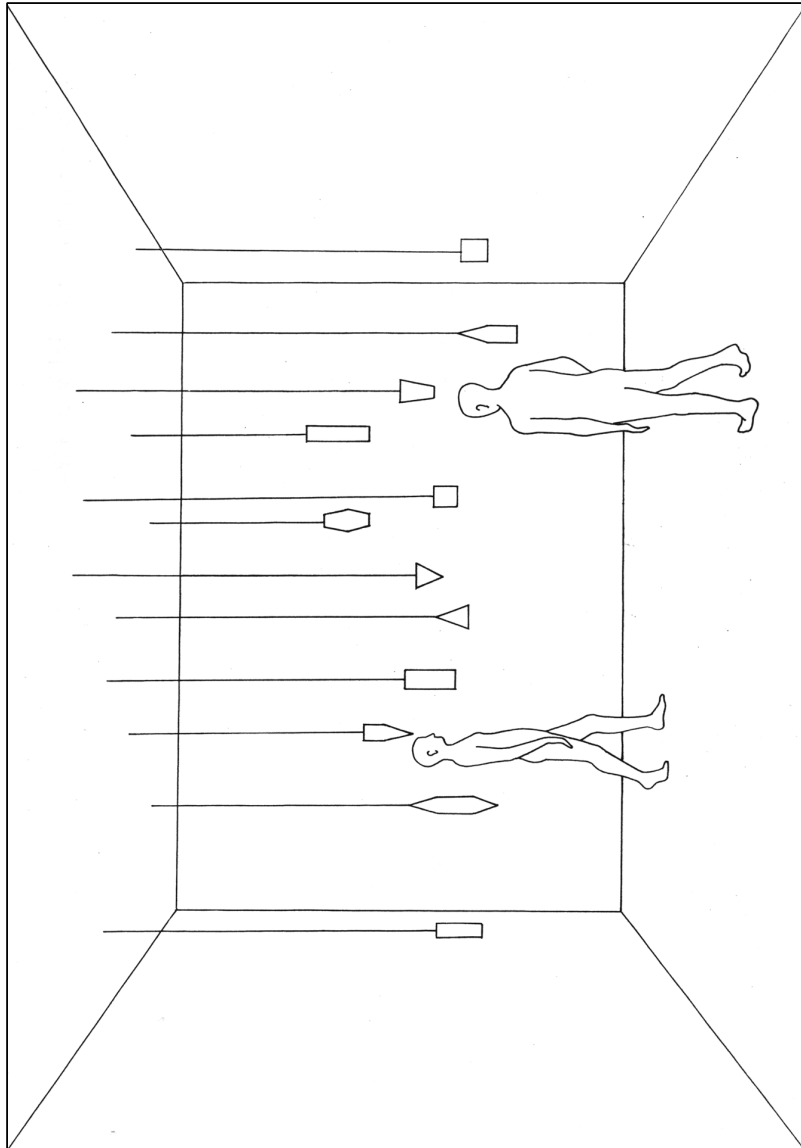
Већина његових радова сврставају се у други тип – похрањени су на видеу, али и користе специфичности овог медија на креативан начин.

Варијације за ТВ остварене су као звучно-визуелна партитура 1977. године, а 1984. су снимљене. У поређењу са другим методама визуелизације музике, *Варијације* представљају покушај да се постигне равнотежа између музике и покретних слика. Ниједна компонента нема приоритет нити је постављена као прва, према којој се затим друга прилагођава. Штавише, међусобна зависност музике и слике је толика да ниједна не може опстати као уметнички валидна без друге. Звучни парт *Варијација* укључује инструменталну музику компоновану за трио (флаута, саксофон и контрабас), електронски трансформисану инструменталну музику, електронску музику и говор. Слика представља три извођача у белом, готово апстрактном простору, затим различите извођачке услове, као и симболе музичке нотације.

Музичка форма *Варијација* представља варијанте имитационог додекафонског става, али се, што је још важније, варирају и односи између слике и звука. Телевизија, као медиј, није једноставно искоришћена да би пренела други медиј (оперу, концерт, балет,



Владан Радовановић: ПОЛИМ 2



Владан Радовановић. ПОЛИМ 3

позоришни комад): варијације испитују њену природу, подржавају или уништавају њен илузионизам. У неким варијацијама контрапунктски однос слике и звука је паралелан, некад антипаралелан (када звук не одговара слици звучног извора), контрадикторан (када се не види звучни извор), комплементаран, таутолошки итд. Карактер варијација се такође мења по значењу: од апстрактно-формалног, симболичког, драмско-хумористичког, до назнака критике друштвеног статуса озбиљне музике.

И по замисли и по начину реализације *Варијације за ТВ* су право синтезијско остварење.

Сазвежђа (1995–97)

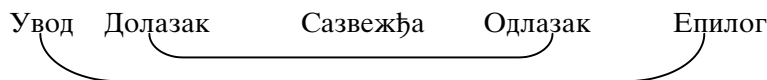
Синтезијско остварење *Сазвежђа* настало је као поруцбина БЕМУС-а и премијерно је изведено у оквиру овог фестивала октобра 1998. године. Извођачки састав овог дела чине дванаест певача/ходача/свирача, дванаест звучно-светлосних кугли, компјутерска музика, слајд пројекције сазвежђа, слајд пројекције партитуре (потребно за извођаче), слајд пројекција маркера сазвежђа и смерова кретања (такође за извођаче). Дванаест особа носи светлеће звучне кугле, креће се по простору намењеном за извођење заузимајући положаје аналогне цртежима сазвежђа и пева. Диригент је координатор извођења. Поред ове верзије дела, намењене живом извођењу, постоји и снимљена видео-верзија.

У овом делу Радовановић је остварио своју тежњу да све медијске линије настају истовремено и из једног духовног центра. Као и у многим претходним делима, полазиште за творилачки процес био је уметников сан у којем су се мушке и женске прилике кретале у тами певајући и носећи светлосне лопте, образујући при томе конфигурације налик на сазвежђа. Полифона интеграција медија огледа се у пројекцији визуелне компоненте на нотни текст (тј. на звучну компоненту), а звучних квалитета у визуелне обресе (боје светлећих кугли). Распоред боја кугли одговара композиторовој личној синтестезији. У овом делу слике 23 сазвежђа пројектоване су на нотни систем и тиме одређују наступе и трајања звукова. С друге стране, принцип музичког контраста управља измењивањем визуелно статичних и покретних сегмената. На распоред низања сазвежђа утицали су и њихов небески распоред и митолошки контекст, али је музичко време одредило трајања сценских елемената (стајања и ходања певача). Компјутерски реализована музика служи као временска матрица која траје кроз цело дело. У оквиру дванаесттонског тотала, сваки тон одн. глас има своју боју и, можемо рећи, физички квалитет, затим дефини-

сано место у визуелном одн. тонском спектру, а напoкoн и одређену драматуршку функцију и значење, у контексту композиторове личне синестезије:

Инфра – Топло						Ултра – Хладно					
Мушки гласови						Женски гласови					
це	де	е	ге	ас	ха	ес	еф	гес	а	бе	цис
тамно- црвена	светло- црвена	оранж	жута	светло- зелена	тамно- зелена	тиркиз	светло- плава	тамно- плава	светло- љубич.	тамно- љубич.	пурпур

Као што је у инзванредној анализи *Сазвежђа* са становишта Хајдегерове онтологије указала Милена Медић⁶³, структура Радовановићевог спектра је затворена, јер је пурпурна боја (црвенољубичаста) виша октава црвене, те је почетак уједно и крај, а медијски градивни материјал дела има структуру уроборуса. Исти кружни принцип уочава се и на пољу макроформе дела, где су аналогни одсеци распоређени на почетак и крај дела:



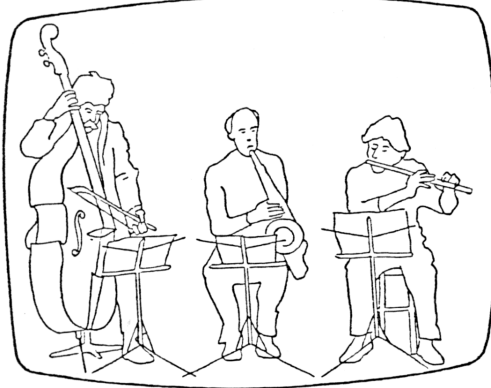
Поред медијских интеракција, у делу је остварена синтеза фиксираниг и отвореног облика. У одсецима отворене форме (*Долазак*, 8. *Променада*, *Одлазак*) отвореност се односи на ритам и делимично на висине, а у *Променадама 1. 2. и 8.* – на кретања извођача. Наиме, на сигнал одређених звучних и визуелних знака извођачи бирају које ће висине и ритмове извести и како ће се кретати, покушавајући при том да реагују и на кретање других извођача. Дело на тај начин укључује изврстан степен интерактивности.

Сам аутор је дизајнирао кугле, одредио њихове учесталости, таласне облике звукова и односе између учесталости и боја. Инжењер Радивоје Матић је пројектовао и реализовао сва електронска кола. Видео-пројекција (на таваницу) долази са видео-траке са монтираним и миксованим приказима звезда и маглина.

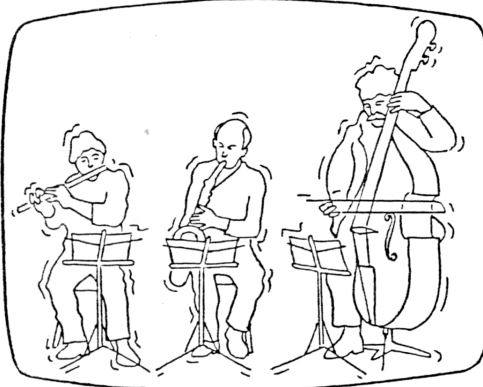
Може се рећи да *Сазвежђа* у потпуности отелотворују Радовановићеву теорију синтезијске уметности. Ово дело представља и манифест поетике СИНТУМ-а и синтезу Радовановићевог вишедеценијског деловања на пољу синтезијске уметности.

⁶³ Милена Медић, *Сазвежђа Владана Радовановића*, Музички талас, 1997, бр. 3–6, стр. 106–125.

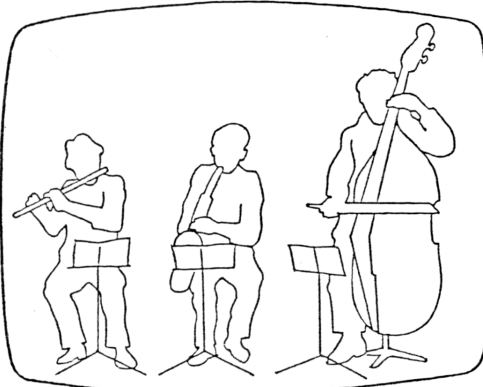
6. VARIATION



7. VARIATION



8. VARIATION



Владан Радовановић: ВАРИЈАЦИЈЕ ЗА ТВ

VIRGO / DEVICA

122 123 124 125

soprano 1
kupla 1

sfera 1

sopran 2
kupla 2

sfera 2

sopran 3
kupla 3

sfera 3

alt 1
kupla 4

sfera 4

alt 2
kupla 5

sfera 5

alt 3
kupla 6

sfera 6

ten 1
kupla 7

sfera 7

ten 2
kupla 8

sfera 8

ten 3
kupla 9

sfera 9

bas 1
kupla 10

sfera 10

bas 2
kupla 11

sfera 11

bas 3
kupla 12

sfera 12

electr 1

electr 2

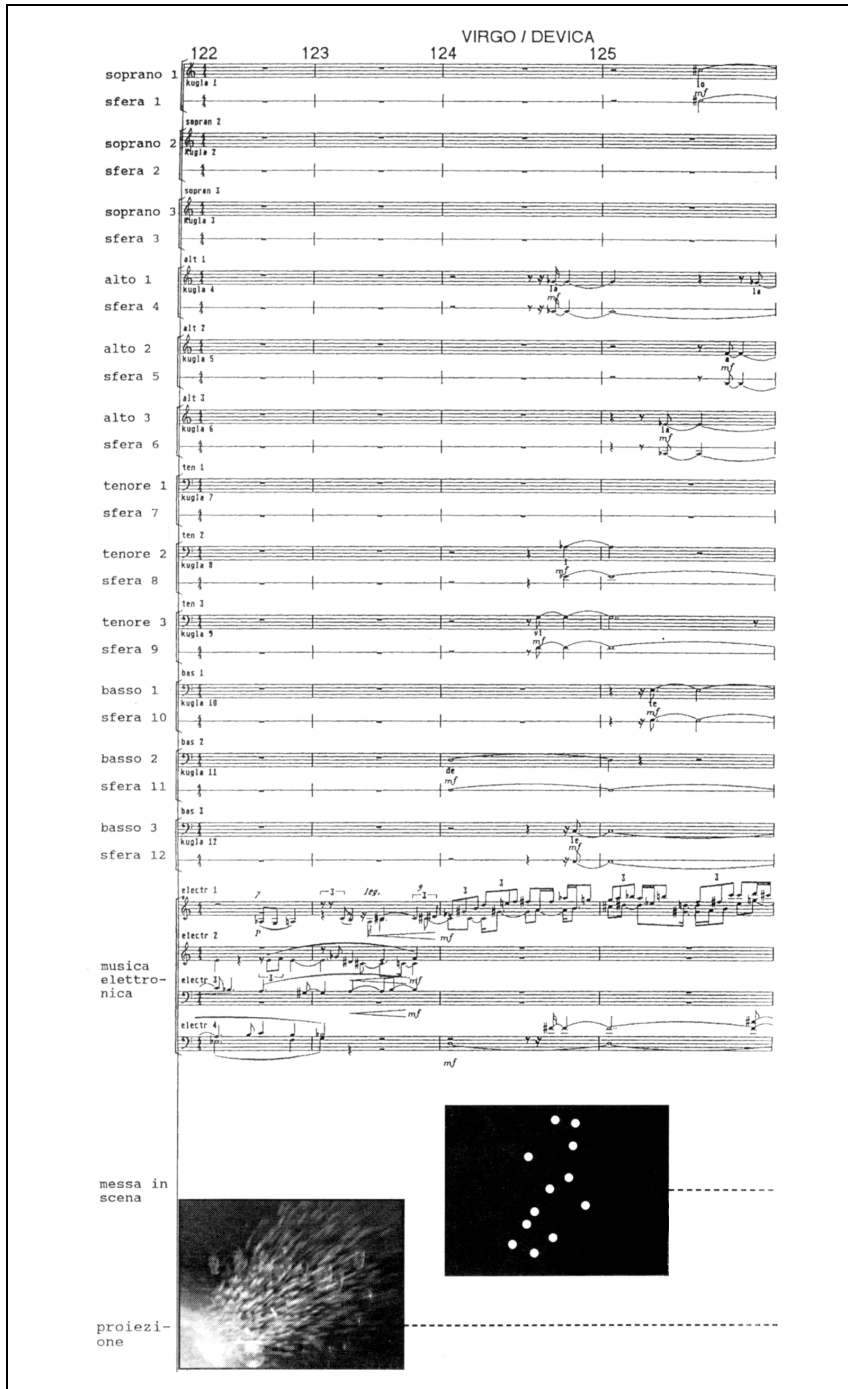
musica elettronica

electr 3

electr 4

messa in scena

proiezione



Владан Радовановић: САЗВЕЖЂА

Закључак

Након разматрања стваралачких достигнућа Владана Радовановића, можемо констатовати да је уметник отеловио сва три значења појма СИНТУМ наведена на почетку рада. "Синтеза уметности" испољава се у његовим доследним настојањима ка померању граница уметности, материјализовању синестезијских менталних представа, досезању до средишњег у ужем смислу. "Синтезијска уметност" је, као што смо навели, појам којим је Радовановић објединио све своје разноврсне уметничке творевине, настале током више деценија уметничке каријере. Најзад, "синтезијски ум" овог ствараоца довео је до свих горе истакнутих манифестација. Уз стално указивање на то да се у вишемедијска трагања упустио искључиво на основу својих унутрашњих порива, синестезијских доживљаја и визија које су га походиле у сну и предсну, Радовановић је реализовао свој уметнички опус и теоријску мисао, те је, као што смо показали, препознао и обелоданио јединство у разноликости свог стваралаштва, потеклог из његовог, сновима обузетог синтезијског ума.

Ivana Janković

VLADAN RADOVANOVIĆ'S "SYNTHESIC ART"

(Summary)

In the course of his artistic career, which has lasted for more than fifty years now, Vladan Radovanović (b. Belgrade, 1932) has created works in the domains of electroacoustic music, mixed electronics, metamusic, visual arts, artifugal projects, tactile art, literature, drawings of dreams, polymedial and vocovisual projects, as well as art theory. Central to his poetics is the theme of *synthesic art*. Based on a synthesis of the arts and a fusion of media, the flow of his opus disturbs the limitations of art. His synthesis of media-lines is neither a product of rational decision, nor is it inspired by the works of other artists. Its initial form appears in the mind of the artist as a sensation or a representation that emerges from sleep and dream, or from his exploration of the mysteries of his inner being. In an attempt to create a classification of the arts that would suit his understanding of the nature of art, Radovanović has suggested a basic division into single-media and multi-media arts. Single-media arts include music, poetry and painting, whereas the remaining arts belong to the multi-media group. The latter contains works created by an expansion of mixed forms such as theatre, opera and ballet, but in which the media involved accomplish greater integrity – *mixedmedia* (for example: happening, fluxus etc), *multimedia* (opera, film, environment) and *intermedia* (a term which possesses two meanings: a new media that is in-between media, or a new media in which all the elements are equal and integrated). Radovanović prefers the second meaning, but

he uses the term *polymedia* for such works. This term is analogous to *polyphony*, because Radovanović has aimed to create a polymedia form in which separate media lines would be treated in counterpoint, in order to remain complementary and mutually dependant. In 1957, Radovanović began to sketch his theoretical thesis, initiated by his concrete artistic output. Although he had distinguished his diverse artistic output according to formal and designative characteristics, later he subordinated his work to the term *synthesic art*. Synthesic art is, according to Radovanović, one of the models of multi-medial arts.

We have analyzed the works of Vladan Radovanović, which do indeed belong to the category of synthesic art, on many levels. First of all we tried to locate his opus in the context of Serbian and European art. Radovanović's avant-garde poetics was born in the context of Serbian art in the second half of the 20th century, which was dominated by 'moderate modernism'. His works did not fit into the existing world of art, and therefore were marginalized and underestimated. Despite his innovative spirit, hunger for novelty, and aim to transcend the materiality of materials, which are all characteristics of high-modern avant-garde poetics, Radovanović claims autonomy. His latest works do not fit into the current world of art either, because he does not want to place his poetics in the domain of contemporary post-modern poetics and theories. His intentional evasion of fashionable currents is a product of his conscience, which asks that he remain faithful to himself and his inner artistic vision.

Another theoretical challenge when addressing the works of this artist was to locate his *synthesic art* within the larger historical and contemporary manifestations of the total world of art, especially where his works compare with Richard Wagner's *Gesamtkunstwerk*. Radovanović believes that his concept of synthesic art is similar to *Gesamtkunstwerk*, but in no way equal. Therefore, we have examined all the controversies about the usage of the term *Gesamtkunstwerk*, as well as different theoretical approaches to this concept and its evolution; then, we have analyzed it in terms of the theoretical and practical realization of synthesic art. By formulating in detail his theory of synthesic art, Radovanović has given us a key for the understanding and analysis of his works of art. For example, we have analyzed several of his earlier multi-media works (*Dreams*, vocovisual works *Desert (Pustolina)*, *Polyaedar*, *Ball*, *Change* and *Vocovisual omages*, and polymedia projects *Electrovideo-audio*, *Building of Rooms-Signs*, *The Great Sounding Tactyzone*, *Polim 2*, *Polim 3*, video-work *Variations for TV*) as well as one of his latest synthesic works, *Constellations*, in order to describe the practical realization of his theory, and to demonstrate how his poetic model is equally precise and flexible. Radovanović both realizes and recognizes his artistic output and theoretical thought as a united product, as they were both created in his synthesic mind.

UDK : 78.071.1 RadovanovićV. : 781.5 (497.1) "19"

Maria Kostakeva

**"DIE ANWESENHEIT DES ABWESENDEN
SCHMERZLICH ZU MACHEN..."
Adriana Hölzsky: *Tragödia – unsichtbarer Raum***

Abstract: Adriana Hölzskys Bühnenwerk *Tragödie – unsichtbarer Raum* (1997), das kennt keine Handlung, keinen Gesang und keine Bühnenfiguren, kann als ein radikales Experiment, eine eigenartige Metaoper bezeichnet werden. Anstelle der echten Darsteller werden Klang-Figuren und –Requisiten, Gefühle, Gesten und Gebärde erzeugt. Das Vorhaben der Komponistin war "die Komplexität und Ausdruckskraft einer Oper ohne Semantik auszuprobieren". Das Werk erscheint als eine Totalität von heterogenen Schichten ab, in welcher Zeiten und Räume, Reales und Phantastisches, Poetisches und Surrealistisches verschmelzen.

Schlüsselwörter: Adriana Hölzsky, Jean Genet, Oper, Postmoderne Musik.

*"Man spürt permanent die Abwesenheit von Figuren, ist immer in Erwartung, dass jemand erscheint; aber diese Erwartung wird bis zum Schluss hingehalten – und schließlich nicht erfüllt".¹
Adriana Hölzsky*

In seinem Buch "Aura und Exzeß" beschreibt Peter Eisenmann eine für die postmoderne Kunst typische Erscheinung, die sich nicht direkt artikulieren lässt: Man spürt die Anwesenheit von "etwas anderem, das uns anspricht". Dieses gestaltlose *Andere* bezeichnet der amerikanische Architekt als Aura, als "höchste Präsenz der Absenz". Das ist "eine Kategorie der Erfahrung, keine Gegenstandsqualität. Die Nichtdarstellbarkeit des Anderen konstituiert das Auratische als ein Moment des Überschreitens, nicht des Vorhandenseins."²

Dieses für die Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts ziemlich auffällige Phänomen, ist vermutlich in jeder Epoche präsent – wenn auch verborgen, denn es legitimiert das Wesen der Kunst überhaupt als geistige Erscheinung. In seinem 1913 geschriebenen Monodrama *Die Erwartung* macht Arnold Schönberg die Atmosphäre der Angst und des Schreckens von der neurotischen Erwartung des Unheimlichen zum Gegenstand der Musik. Das Suggestieren dieser Vorahnungen wirkt dabei viel stärker als das Unheimliche

¹ Adriana Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, in *Adriana Hölzsky*, Hrg. von Eva-Maria Houben, Saarbrücken 2000, S. 14.

² Peter Eisenmann: *Aura und Exzeß*. Wien 1995, S.31.

selbst. Am Ende weißt man nach wie vor immer noch nicht, was mit dem Geliebten der Protagonistin passiert ist. Ist er tatsächlich tot oder spielt sich sein Tod als Halluzination in ihrer eigenen Phantasie ab?

Das Warten auf das gestaltlose *Andere* als "höchste Präsenz der Absenz" prägt das gesamte Schaffen Samuel Becketts: man wartet auf *etwas* was nicht kommt, wobei man fast körperlich wahrnehmen kann, *worum* es geht. Die Realität ist quasi da, die Figuren unterhalten unter sich, alles ist aber von Inhalt entleert, außer das "*Andere*, das uns anspricht". Die zwiespältige Schwankung zwischen wahren und fiktiven Ereignissen, zwischen Realität und (Alp)Traum bei dieser eigenartigen Strategie der Abwesenheit wird von dem französischen Philosophen Jean Baudrillard im Kontext der postmodernen Epoche thematisiert: "Wir schwanken zwischen einer Illusion und einer Wahrheit, die beide gleichermaßen unerträglich sind. Aber vielleicht ist die Wahrheit noch unerträglicher und wir wollen schlußendlich die Illusion der Welt, selbst wenn wir alle Waffen der Wahrheit, der Wissenschaft und der Metaphysik gegen sie richten?"³

Eine Form der Strategie der Abwesenheit zeigt sich auch bei einigen Komponisten, die von der Avantgarde der 50er Jahre geprägt sind. "Die Reduktion des Kompositionsvorgangs auf charakteristische (...) Rahmenbestimmungen"⁴ liegt z.B. Helmut Lachenmanns "verweigerten Strukturen" zugrunde. Diese ästhetische und technologische Reduzierung des Kompositionsverfahrens bezieht sich vor allem auf den Verzicht auf Tradition und klassische Denkart und -systeme. Es wird nach einer neuen Syntax gesucht, frei von Assoziationen, bekannten Normen und Denk-Klichées. "Aura, als Reich der Assoziationen, der Erinnerungen, der archetypischen, magischen Vorausbestimmungen (...) wird nicht einfach meß- und regulierbar, es wird sperrig und komplex", schreibt Lachenmann⁵. So kann man sich die meta-theatralische Visualität seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* erklären, in welcher die wichtigsten Komponente dieser Gattung – Handlung, Figuren, theatralische Konflikte – fehlen. Die Gattung erscheint als Metapher, als Etwas, das man kennt, das aber abwesend ist. Auch das Märchen Andersens erscheint als Aura: es wird nicht durch seinen konkreten Inhalt, sondern durch seine tiefsten existentiellen Schichten und verborgenen Botschaften wahrgenommen.

Im Jahre 1997 erscheint Adriana Hölzskys Bühnenwerk *Tragödie-unsichtbarer Raum*⁶ für 18-köpfiges Instrumentalensemble, achtkanaliges Tonband und Live-Elektronik. Das radikale Experiment für Bühnenbild und

³ Jean Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*, München 1996, S. 22.

⁴ Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 46

⁵ Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 88.

⁶ Uraufgeführt am 29 Mai 1997, Bonn (Dirigent Alexander Winterson, Regie Wolf Münzner).

Orchester mit der Dauer von einer Stunde kennt keine Handlung, keinen Gesang und keine Bühnenfiguren. Es gibt ein Libretto (Thomas Körner), das aber nicht veröffentlicht ist. Der Begriff "Musiktheater" als Gattungsbeschreibung für ihr Werk wird von der Komponistin vermieden. Statt dessen spricht sie von "musikalischen Räumen, die wie Requisiten im Theater funktionieren".⁷ Das Theatralische agiert auf der Ebene des Klangs. Die überdimensional großen, surrealistisch wirkenden Bilder und Requisiten aus dem Alltagsleben in der Regie von Wolf Münzner suggerieren eine rätselhafte menschliche Tragödie, die aber unenthüllt und anonym bleibt. Protagonisten fehlen. Anstelle von Menschen sprechen Dinge. Das blutige Drama ist in einem für den Zuschauer unzugänglichen Raum schon passiert. Es bleiben nur die davon hinterlassenen Spuren.

Vier Jahre später wird diese eigenartige Metaoper im Berliner Hebbel-Theater⁸ aufgeführt. Diesmal gibt es kaum noch Bühnenbild und –Requisiten mehr. Oder doch? Das Saal ist gespenstisch dunkel und leer, während auf der Bühne 70 Zuschauer auf Liegen plaziert sind. Der von akustischen (klassischen und exotischen ostasiatischen) Instrumenten im Orchestergraben produzierte Klang wird durch Live-Elektronik manipuliert, vom Computer bearbeitet und durch die auf die Bühne gestellten Lautsprecher übertragen. Die in einem Zustand des Halbtraums liegenden⁹ menschlichen Körper in der Rolle der Bühnenfiguren, – Konstellationen und des Bühnenbilds schaffen eine seltsame Hyperrealität, die aber unreal wirkt.¹⁰ Diese irrealen Atmosphäre entsteht auch dadurch, dass der reale Klang mit Traum und Alptraum vermischt wird, während die künstlich erzeugte Klangmaterie realistisch wirkt. Der Hörer wird zum Protagonist seiner eigenen Phantasie, die in diesem unsichtbaren Raum auch eigene Handlung nach verschiedenen virtuellen Szenarien schafft.

⁷ Adriana Hölzsky im Gespräch mit Frank Kämpfer, NZfM 158 (1997), Heft 4, S. 12.

⁸ Die Premiere findet statt am 13. November 2001 (Dirigent Rüdiger Bohn, Regie Sabrina Hölzer, Bühnenbild Mirella Weingarten).

⁹ Es ist physiologisch erforscht, wie die Assoziationsfähigkeiten sich durch die Wechsel der Körperhaltung verändert. Siehe das Programm zur Uraufführung der *Tragödie*. 27. November 2001, Berlin.

¹⁰ "Alles, was an Spannung noch bleibt, ist die Frage, wie weit die Welt sich entrealisieren kann, bevor sie ihrem Mangel an Realität erliegt; oder umgekehrt, wie weit sie sich hyperrealisieren kann, bevor sie ihrem Überschuss an Realität erliegt" (Siehe Baudrillard, Ebd., S. 15.)

Eine bemerkenswerte Leere hat mehr Präsenz als die dichteste Fülle¹¹

*"Das Objekt, das keines ist, hört nicht auf, uns durch seine leere und immaterielle Anwesenheit zu belästigen."*¹²

So wird die Gattung Oper zur **Illusion** ihrer selbst. Ihre wichtigste Treibkraft – die Sänger als Medium des Dramas werden in Frage gestellt. Die Identifikationsbeziehung Sänger – Stimme – Figur wird abgeschafft. "Sänger und Handlung sind nicht unbedingt notwendig für das Musiktheater, aber Figuren" – meint die Autorin. Das ist ein spielerisches Verfahren mit einer imaginären Tradition, mit etwas, das nicht mehr existiert. "Es gibt theatralische Räume. Etwas *könnte* darin stattfinden, aber es findet nicht statt. "Es entsteht etwas, das normalerweise nicht gibt".¹³ Die Abwesenheit von Sängern und Opernhandlung bezeichnet Hölzsky als "eine theatralische Situation pur, ohne die ganze teure Maschinerie der Institution".¹⁴

Diese Stellung, bei der die Dinge als Illusion ihrer selbst erscheinen, erinnert wieder an die Theorie Baudrillards über die totale Simulation der Welt¹⁵, um so mehr als er verlangt, "die Dinge in ihrem Schlaf zu erfahren oder in jedem anderen Zustand, in dem sie von sich selbst abwesend sind. (...) Es gibt etwas, das stärker ist als die Leidenschaft: die Illusion."¹⁶ So wird die Strategie der Abwesenheit durch das Spiel des Scheins in der totalen Leere definiert. "Die Abwesenheit der Dinge von sich selbst, die Tatsache, dass sie nicht stattfinden, obwohl sie so tun als ob, die Tatsache, dass alles sich hinter seinen eigenen Schein zurückzieht und deshalb nie mit sich selbst identisch ist, darin liegt die materielle Illusion der Welt."¹⁷

Gerade diesen Zustand der Abwesenheit der Zuschauer von sich selbst versucht Hölzsky in ihrer *Tragödia* zu erreichen. Anstelle der echten Darsteller im imaginären musiktheatralischen Raum werden Klang-Figuren und –Requisiten, Gefühle, Gesten und Gebärde erzeugt. Die reale Beziehung Zeit-Raum¹⁸ wird aufgehoben: "Eigentlich ist es kaum zusammenbringen,

¹¹ Jean Genet, Briefe an Roger Blin, Gifkendorf, Merlin Verlag, 1996, S. 9.

¹² (Siehe Baudrillard, S. 17–18).

¹³ Hölzsky im Gespräch mit Frank Kämpfer, S. 12.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ "Die Welt existiert nur aufgrund dieser definitiven Illusion: das Spiel des Scheins – Ort des unaufhörlichen Verschwindens aller Bedeutung und aller Finalität." (Siehe Jean Baudrillard, Das perfekte Verbrechen, S. 21.)

¹⁶ Ebd. J. Baudrillard, S. 18.

¹⁷ Siehe J. Baudrillard, Das perfekte Verbrechen, S. 13.

¹⁸ "Die Arbeit mit Raum-Zeit-Dimensionen und deren Verschränkung beschäftigt (die Komponistin) sehr. In *Tragödia* ist sie bis zum Extremen getrieben. Bestimmend ist hier

diese Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Erlebniszeiten zum selben Zeitpunkt – aber genau diesen Gewirr verschiedener Zeiten, dieser schwindelerregende Wechsel der Perspektiven, betrifft im Kern mein Komponieren. Komponieren ist nicht primär Konstruieren bzw. Dekonstruieren, sondern Verwesung, Vernichtung und Wiederentstehenlassen an einem anderen Ort. Ja, Verwesung ist wichtig!¹⁹

Das Aufheben der zeitlich-räumlichen Konstellationen verändert grundsätzlich die gewöhnlichen Rezeptionsmodalitäten: Die Vorstellungen von Höhe – Tiefe, Nähe – Weit, außen – innen, breit – eng zerfließen ineinander. Die externe Orientierung verschiebt sich nach innen. ("Der Raum öffnet sich nach innen"²⁰) Die liegende Position des Körpers ruft ein intensiviertes assoziatives Denken mit seltsamen Visionen und manchmal sogar Halluzinationen hervor, deren Unruhe, Angst, Wirkungen ohne Ursachen, Verlust an Orientierung zugrunde liegen. Gegenstände, Figuren, Aktionen von den synthetisch erzeugten Klangfeldern kommen in die physische Realität der Zuschauer, gleichzeitig verwandeln sich die subjektiven Erlebnisse in medialen Ereignissen. Das Produzieren des Unbewußten wird zum Gegenstand der Musik: Subjekt und Objekt verschmelzen zusammen und der Sinn verliert an Bedeutung. "Der Sinn besteht darin, dass keinen Sinn gibt"²¹, behauptet der französische Schriftsteller Jean Genet, nach dessen Stück *Die Wände* die gleichnamige Oper Hölzsky entstand). Ähnlich wie Jean Genet verwendet die Komponistin "die Techniken des mythischen Bewußtseins: das mythische Denken kennt keinen festen Unterschied zwischen Traum und Wachen, zwischen Tod und Leben. Beide sind homogene Teile ein und desselben Seins."²²

Das Rhizom

Das Beziehen auf das mythische Bewußtsein und auf den Traum²³ erklärt das Prinzip der Unschlüssigkeit und der Desorientierung²⁴ in der

die Unterscheidung von mindestens zwei Zeitebenen am selben Ort. (...) Also der Gegensatz von irdischer und kosmischer Zeit." (Siehe Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 14; Siehe auch *Klangportraits*, Bd 1, hrsg. Beatrix Borchard, Berlin 1991, S. 7.

¹⁹ Adriana Hölzsky im Gespräch mit Frank Kämpfer, S.12.

²⁰ Siehe *Klangportraits*, S. 7.

²¹ Siehe Jean Genet, Briefe an Roger Blin, Gifkendorf, Merlin Verlag, 1996, S. 9.

²² Siehe Werner Ziegler: Jean Genet, Metaphern der Vergeblichkeit. Bonn 1981, S.118.

²³ "Im Traum ist das strenge Schema von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben, alles ist gleichzeitig, in ihm ist das "kollektive Unbewußte" anwesend, (...) alle Geschichts- und Kulturräume sind im Gehirn des einzelnen Menschen versammelt" – so beschreibt W. Rothe die Rolle des mythischen Bewußtsein und des Traums in der modernen Epoche. (Siehe Wolfgang Rothe: *James Joyce*, Wiesbaden 1957, S. 99.

Tragödia und die für die moderne Kunst prägenden rhizom-labyrinthischen Konstellationen. "Die Kunst kehrt endlich zu den zurück, was sie innerlich bewegt und was ihr Tun begründet, sie kehrt zurück an ihren eigentlichen Ort, das Labyrinth – verstanden als ‚Arbeit im Inneren‘. (...) In diesem Sinne repräsentiert das Labyrinth die tragende Struktur des modernen Denkens, den unbefangenen Ort des Nomadismus, der keine Richtungen kennt, weil er nicht an die Möglichkeit des Zentrums glaubt."²⁵ So schreibt der Kunsthistoriker Achille Bonito Oliva, der geistige Ideologe der italienischen Trans-Avantgarde in den 80er Jahren. Das Rhizom-Labyrinth beschäftigt auch Gilles Deleuze und Félix Guattari: sie definieren es als "eine erweiterte Totalität", als "eine verborgene Einheit", als ein "System, das je zerstückelter, um so totaler wirkt"²⁶. Zwei wichtige Merkmale des Rhizoms werden von den beiden Autoren weiterhin genannt: das Prinzip der Vielheit und des assignifikativen Bruches. "Ein Rhizom kann ab jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden. (...) es rekonstruiert sich auch dann noch, wenn es schon größtenteils zerstört ist."²⁷

Beide Prinzipien haben ihre analogen Erscheinungen in allen Bereichen der Kunst, bzw. der Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Prinzip der Vielheit entspricht der Textur²⁸, verstanden als ein komplexes, übergeordnetes und unartikulierte Ganzes in der Musik der Avantgarde und Postavantgarde. Das Prinzip des assignifikativen Bruches ("cut-up" und "ready-made" Prinzip) bezieht sich auf die Collage- und Montage-Technik – ein durch brisanten Wechsel der Perspektive und das Spiel der kulturellen und musikgeschichtlichen Kontexte entstehende polyvalentes Verfahren, das auf der Autonomie und Heterogenität der einzelnen simultan ablaufenden Schichten beruht.

Die rhizomatischen Konstellationen, die auf Grund der Komplexität der übergeordneten Texturen und Klangkörper entstehen, bilden sich im gesamten Aufbau der *Tragödia* ab. Der Klangraum ist durch ein Netz von ambivalenten Beziehungen (Höhe-Tiefe, Nah-Fern, Dichte-Düne, Hell-Dunkel, laut-leise, intensiv-nicht intensiv) fein artikuliert. Klangfarben und –massen

²⁴ Die Desorientierung ist die "kontinuierliche Verschiebung der Möglichkeit der Weitererkennung", die in der modernen Kunst durch das Spiel der Mutation entsteht. (Siehe Achille Bonito Oliva, *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin 1982, S.42)

²⁵ Achille Bonito Oliva, ebd., S. 54, S. 42–44.

²⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977, S. 9.

²⁷ Deleuze, ebd. S. 16.

²⁸ "Während unter ‚Struktur‘ ein mehr differenziertes Gefüge zu verstehen ist, dessen Bestandteile unterscheidbar sind, (...) ist mit ‚Textur‘ ein homogenerer, weniger artikulierter Komplex gemeint, in welchem die konstituierenden Elemente fast völlig aufgehen. Eine Struktur kann gemäß ihren Komponenten analysiert werden; eine Textur ist besser durch globale, statistische Merkmale zu beschreiben." (Siehe Geörgy Ligeti: *Wandlungen der musikalischen Form*, in: die reihe, Wien 1960, S. 13.)

aller Art werden konfrontiert. Horizontale und vertikale Schichten, zarte melodische Gebärden, stockende, klirrende, klappernde, schneidende, pulsierende Klangkörper, rhythmisch artikulierte und improvisationsartige Abläufe – dies alles prägt das pulverisierte, puzzelartige Gewebe des Stückes. Es entfaltet sich als eine fließende Ganzheit, in welcher Theatralisches und Klangliches²⁹, Form und Material kaum zu unterscheiden sind.

Das Material als Form

Das Vorhaben der Komponistin in *Tragödia* war, "die Komplexität und Ausdruckskraft einer Oper ohne Semantik auszuprobieren."³⁰ Denn die Opernsemantik und –handlung sind für Hölzsky dasselbe wie die Wörter für Genet: "Leere Behältnisse, die keinen feststehenden Sinn aufweisen, solange sie nicht symbolisch oder allegorisch gefaßte Zeichen sind. Sie verlieren ihre konventionelle Bedeutung und machen somit eine Kommunikation unmöglich. Als "Signifikant" wird für sich allein das Material betrachtet, mit dem der Schriftsteller arbeitet. Die einzige Realität, auf die sich die Wörter beziehen, ist ihre eigene Materialität."³¹ Wichtig in diesem Sinne für Hölzsky war die Syntax des Librettotextes als Grundlage und Modell für den Aufbau des Ganzen und der einzelnen musikalischen Einheiten. Das Werk ist in 14 Tutti-Abschnitte und 13 übergeordnete Ensemble/Soli-Abschnitte organisiert. Durch die mehrfache und unterschiedliche Gliederung entstehen immer neue Überlagerungen der Simultanszenen. Es gibt auch Säulen, "Reprisen", Unterbrechungen, extreme Kontraste. Charakteristisch für *Tragödia* sind auch die vorprogrammierten Zitate aus dem früheren Schaffen der Komponistin, die als Halluzinationen, als Erinnerungen, ganz kurz "wie ein Blitz" erscheinen. "Es sind Bezüge, die früher im Theater durch Wörter entstanden sind. Hier eben entstehen sie durch Klänge, klangliche Gebilde, Klangzellen."³² Diese "flüchtigen Visionen" – Tonhöheschwankungen, Tonrepetitionen – die eigenartigen Erinnerungen "an etwas, was anderswo fest geformt war", werden wieder in den "Zustand des Materials, in den Ausgangszustand"³³ gebracht.

Solche eine Beschreibung des Zitatverfahrens scheint ein Versuch zu sein, die Klangmaterie anders zu definieren. Hölzsky erwähnt verschiedene von ihr schon in anderen Werken verwendete Techniken, wie z.B. ein

²⁹ Nach Hölzskys Auffassung ist der Klang selbst der Träger des Theatralischen. "Jede Musik hat ein theatralisches Element. Schon wenn man eine Fermate macht mit dem Bogen ist das doch eine Choreographie." (Kämpfer, S. 12.)

³⁰ A. Hölzsky, in: *Tut, was verboten ist!* Rheinischer Merkur, Nr. 243, 6. Juni 1997

³¹ Siehe Werner Ziegler: *Jean Genet, Metaphern der Vergeblichkeit*, Bonn 1981, S. 129.

³² Kämpfer, S. 12.

³³ Ebd., Kämpfer, S. 12.

"langes, breites Vibrato, das wie Tonhöenschwankungen klingt", das schon in ihrem Stück *Händebrücken* auftaucht. Die Arbeit mit dem im voraus vorbereiteten Klangmaterial, zu dem Faktur, Klangfarbe, Geräusche und Kompositionstechnik im Allgemeinen gehören, vergleicht die Komponistin mit dem Modellieren in der Bildhauerei: Klänge und Geste betrachtet sie als elementare Primärzustände in den abstrakt erfunden Strukturkomplexen, die durch Kontrast, Verschmelzung oder Übergehen von Klangfarben konfiguriert werden. So erscheinen die vorkomponierten theatralischen Gebärden und Aktionen, Rhythmus und Geräusch in ihrer Gesamtheit als synthetische Klangmixturen. Auch die einzelnen Parameter wie Dauer, Dichte, Dynamik, Rhythmus, Klangfarbe werden vorstrukturiert. Diese musikalischen "Materialien" bekommen im imaginären Musiktheater Hölzskys die Funktion der theatralischen Figuren, die sich in eine stetige Modifikation befinden.

Bei diesem Verfahren der Fragmentierung und Isolierung des Materials bekommen einzelne Komponenten und Details eine relative Souveränität im gesamten Aufbau. Die äußerst artikulierte und fragmentarische Ganzheitsform entsteht durch die Collage ("vertikale Expansion nichtidentischer Figuren von Mischfarben, Gleichzeitigkeit von heterogenen Mustern"³⁴) und Montage ("Überlagerungen mehrerer Kreisläufe, Verkettung von diskontinuierlich im Raum springenden Klangpunkten"³⁵ von fließenden und spröden Gebilden, einzelnen Fetzen, Klangzellen, sprunghaften Fluchtlinien; auch visuelle Suggestionen wie Farben, Punkten, Signale, Figuren sind wahrnehmbar. ("Die Kleinigkeiten sind nicht das Detail, sondern die Bausteine, was früher die Harmonie war."³⁶) Eine wesentliche Rolle spielt "die Idee des Bruchs", die Hölzsky als "Sprünge ohne Kontinuität"³⁷ versteht: "es gibt immer neue Schnitte, die ein Kontinuum unterbrechen. Und eine Spannung zwischen tutti und solo, zwischen der Menge also und dem Individuum. Es gibt Segmente, die wie in einem Rohzustand sind, und solch, die ganz stark definiert, ganz detailliert sind."³⁸

Eine Komposition ist wie ein Lebewesen: einzigartig

Bei der Umformung und Vervielfältigung der klingenden Materie, ähnlich wie in der organischen Welt entstehen in verschiedenen Parametern Energiefelder. "Es geht um die Kräfte, die unter der Erscheinungsform liegen. Durch Analyse kann man das nicht begründen (...) Sicher ist, dass

³⁴ A. Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, in *A. Hölzsky*, hrg. von Eva-Maria Houben, Saabrücken 2000, S. 10.

³⁵ Ebd., Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 10.

³⁶ Hölzsky im Gespräch mit Fr.Kämpfer, S. 12.

³⁷ Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 11.

³⁸ Hölzsky im Gespräch mit Fr.Kämpfer, S. 12.

etwas organisches neues nicht durch bloße Addition von Materialien entsteht. (...) Wenn die Grenze des Materials überschritten ist, wenn nicht Addition regiert, sondern organisches Wachsen, Verschmelzen..³⁹ Meistens sind diese Energiefelder Ergebnis von Klangtransformationen bei den fließenden Übergängen ("lineare Klangwanderung, Raumrotationen oder Kreisläufe unterschiedlicher Komplexität"⁴⁰ oder, im Gegenteil, bei den "Sprüngen ohne Kontinuität" – extremer Wechsel der Klangkörper, Klangfarben, Spiel- und Artikulationsarten, bei welchen "die einzelnen Details eine überdimensionale Bedeutung bekommen"⁴¹.

Energiefelder entstehen auch zwischen Menschen und Klängen, zwischen Instrumenten und Geräuschen. Sowohl jeder Interpret als auch das gesamte Ensemble erweisen sich als totale Klangkörper im klingenden Raum. Neben den wenig bekannten Instrumenten aus der ost- und fernostasiatischen Volkspraktik⁴² werden ganz ungewöhnliche Spiel- und erweiterte Vokaltechniken erfunden, bei denen Instrumentalklang, Singen, Sprechen, rhythmische Artikulation und Geräuschfarbe eine neue Klangqualität bilden. (Die Bläser müssen z.B. ins Instrument mit Zungentremollo (mit oder ohne angegebene Tonhöhe) oder mit Pfeifgeräusch singen; es wird Kombination von Sprech- und Pfeif-, oder Sprechgesang- und Flüsterimpulse verwendet; Streicher produzieren perkussive Geräusche (am Korpus des Instruments trommeln, wie ein Tastenspiel); es wird intensiv auch mit der Stimme, den Lippen und Finger gearbeitet: schnalzen, knarren, gaumen, zupfen, reiben. So werden Instrumente verfremdet, Geräusche musikalisiert, die Grenzen zwischen Instrumental- und Vokalmusik werden aufgelöst. Dazu kommt auch die Computermanipulation, die Instrument, Gestik, Sprachintonation, Rhythmus und Geräusche in eine monolithisches Ganze verbindet. Das komplexe Ausgangsmaterial und die Energiefelder, die bei Klangwanderung entstehen, erinnert an ein organisch-energetisches, selbstproduzierbares System. Es zeichnet sich eine Totalität von heterogenen Schichten ab, in welcher Zeiten und Räume, Reales und Phantastisches, Poetisches und Surrealistisches verschmelzen.

³⁹ Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 12.

⁴⁰ Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 10.

⁴¹ Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 10.

⁴² Es werden folgende Volksinstrumente zu den klassischen in der Partitur zusätzlich eingeführt: Fl.: Maracas, Rollschellen; Ob.: Caxixi, Rakatak; Kl.: Anklung, Wassambarrassel; Tp.: Cabaza, Stielkasatanetten; 2 Pos: Stabpanderetsa, Fruchtschalensassel, Guero, Woodblock; Tb.: Woodeschimes, Kl.: Kalimba oder Marimbula, Tamburin mit Schellen; Gitarre: indischer Schellenbund; Akkordeon: Metallrassel; Kb.: chinesische Rasseltrommel, Stielkastanetten; Schlz.: Waldteufel oder Tamburin, Metallrassel, Reco Reco, Kolanußshaker antike Zimbel, Gong Thai u.a.

Es entstehen verwirrende Fragen: Was ist primär – das Theatralische oder das Klangliche, der elektronische oder der instrumentale Klang, der Mensch oder die Maschine? Wo liegt die Grenze zwischen der physischen (Klang-)Realität und ihrer Computersimulation? Kann das künstlich erzeugte Material ein Mittel des künstlerischen Selbsterkenntnis sein? Lässt sich die künstlerische Identität heute noch artikulieren? Diese Fragen kennen keine Antworten in der postmodernen Epoche. "Vielleicht ist es die Welt, die mit Hilfe der Technik ihr Spiel mit uns treibt: das Objekt, das uns mit Hilfe der Illusion verführt, wir könnten es beherrschen. Eine schwindelerregende Hypothese: die Rationalität, die in der technischen Virtualität gipfelt, wäre die neueste List der Unvernunft – dieses Willens zur Illusion, dessen Wille zur Wahrheit nach Nietzsche nur Umweg und Fehlgriff ist."⁴³

Hölzsky, die durch ihre Musik die Spannung und die Wechselwirkung "zwischen einer kosmischen Zeitempfindung und einer Art Ameisen Zeitempfindung" gut zu spüren kann, bleibt fest auf der Erde: "Für den Komponisten ist die Zeit wie ein Berg für den Bergsteiger: Der Berg gehört dem Bergsteiger nicht."⁴⁴

Марија Косџакева

"ПРИСУСТВО ОДСУТНОГ УЧИНИТИ БОЛНИМ..."

Адријана Хелски: Трагедија – невидљиви простор

(Резиме)

Опус Адријане Хелски (рођене 1953.г.), румунске композиторке аустријско-немачког порекла, богат је композицијама свих жанрова. Њена *Трагедија – невидљиви простор* је врло неконвенционално дело за сцену, оркестар од 18 инструмената, осмоканалну траку и живу електронику, рађено на либрето који остаје непознат публици (аутор: Томас Кернер). Премијера је одржана 1997. године у Бону, а четири године касније дело је постављено и у Берлину. Композиторка избегава да овај свој радикални експеримент, својеврсну метаоперу, подведе под музички театар, па говори радије о "музичким просторима који функционишу као реквизити у театру." Овим делом она жели да истражи изражајне могућности опере без семантике. Нема протагониста, а режија сугерише надреалистичке слике једне загонетне људске трагедије. Остали су само трагови драматичних догађаја којима нисмо присуствовали. Композиторка говори о одсуству певача и оперске радње као о "чистој театарској ситуацији, без скупе машинерије оперске институције". Опера постаје

⁴³ Siehe Baudrillard, Ebd., S. 16.

⁴⁴ Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 13.

илузија саме себе, певачи као медијум драме доводе се у питање, они су израз "највише присутности одсутности" (Питер Ајзенман). Присуство нечег другог које нам се обраћа – ауре, уочава се у *Трагедији* Адријане Хелски, као и у неким другим постмодернистичким делима, али и у делима целог 20. века (Шенбергова монодрама *Ишчекивање*, целокупно Бекетово дело).

У *Трагедији* се открива веза са митском свешћу и сном, као и извесна дезоријентисаност која упућује на идеју ризомско-лабиринтских констелација. Лабиринт се посматра као носећа структура модерног мишљења, номадизма које нема утврђен смер кретања, јер не верује у могућност средишта (Акиле Бонито Олива). У делу Адријане Хелски се могу уочити принципи вишеструкости и раскида, типични за ризомске структуре.

За композициони поступак примењен у *Трагедији* карактеристична су наслојавања симултаних сцена, коришћење цитата из сопствених дела, колажа, монтаже, реструктурисање различитих параметара – трајања, густине звука, динамике, ритма и звучне боје. Специфичне боје звукова проистичу из коришћења инструмената са Истока, а примењене су необичне инструменталне и вокалне технике извођења, као и компјутерске интервенције. Слушалац може да се запита: Шта је примарно – театарско или звучно, електронски или инструментални звук, човек или машина? Где је граница између физичке (звучне) реалности и њене компјутерске симулације? Може ли вештачки створен материјал да буде средство уметничке самоспознаје? Да ли се и данас још може артикулисати уметнички идентитет? Наша постмодерна епоха нам не даје одговоре на ова питања. Бодријар се пита да ли се можда свет игра са нама помоћу технике заводећи нас илузијама да можемо да њиме овладамо.

UDK : 78.071.1 Hoelzsky A.: 78.037.01 (438)"199–"

Marina Frolova-Walker

FROM MODERNISM TO SOCIALIST REALISM IN FOUR YEARS: MYASKOVSKY AND ASAFYEV

Abstract: Two outstanding personalities of the Soviet musical life in the 1920's, the composer Nikolay Myaskovsky and the musicologist Boris Asafyev, both exponents of modernism, made volte-faces towards traditionalism at the beginning of the next decade. Myaskovsky's *Symphony no. 12* (1931) and Asafyev's ballet *The Flames of Paris* (1932) became models for Socialist Realism in music. The letters exchanged between the two men testify to the former's uneasiness at the great success of those of his works he considered not valuable enough, whereas the latter was quite satisfied with his new career as composer. The examples of Myaskovsky and Asafyev show that early Soviet modernists made their move away from avantgarde creativity well before they faced any real danger from the bureaucracy.

Key-Words: Socialist Realism, Nikolay Myaskovsky, Boris Asafyev

From 1929 to 1932, Stalin's shock-workers were fuelled by the slogan, "Fulfil the Five-Year Plan in four years!" The years of foreign invasions and White reaction had devastated Russia's economy; now from a base of almost nothing, Stalin set out to transform the Soviet Union into a new industrial great power. Alongside industrialization and collectivisation, the field of culture also underwent a transformation, from the pluralistic ferment of experimentation of the post-revolutionary decade to the semi-desert of Socialist Realism. First the self-proclaimed "proletarian" cultural organisations were used to bludgeon other groups out of existence. Then the same proletarian organisations were themselves dissolved in favour of state unions of writers, painters and composers. Initially, artists were expected to realise vague slogans and principles in their work, and gradually, as a body of officially approved precedents was built up in each art, the details of style and content were filled in. By the time the process was completed, many composers were producing work that bore scant resemblance to their output of the previous decade.

The establishment of Socialist Realism in music should not be considered as a victory of the proletarianists over the modernists. *Assotsiatsiya sovremennoy muziki* (Association for Contemporary Music, hereafter ASM) was the body which had contained most of the modernists during the 1920s (although it was by no means exclusively modernist).¹ And yet Socialist

¹ The Moscow ASM included Anatoly Aleksandrov, Samuil Feinberg, Dmitry Kabalevsky, Nikolai Myaskovsky, Leonid Polovinkin, Nikolai Roslavets, Vissarion Shebalin,

Realism in music was now spearheaded by former modernists who had directed ASM, or had their music propagated by it or who were otherwise associated with it. The critic Boris Asafyev, for example, was the effective leadership of ASM for much of its existence, and he had won himself the reputation of an ardent champion of modernism; but in 1931, he reinvented himself as a traditionalist composer in his ballet, *The Flames of Paris*, which was very soon hailed as a model for the new style. Nikolai Myaskovsky's symphonies had constituted the core of the ASM symphonic repertoire, but in 1931 his Twelfth Symphony likewise became a model for Socialist Realist symphonic music. In 1936, the same Myaskovsky was one of the first contributors to the new genre of musical panegyrics to Stalin; his song was received warmly by the officials and again served as a model for others. And Prokofiev, who had formerly been ASM's guiding light, returned to Russia and joined with his old friends Myaskovsky and Asafyev in glorifying the Great Leader. And so the list continues.

The present essay seeks to explain why these volte-faces occurred. It will also address the issue of moral judgement that has so often arisen in discussion of both the music and the composers. In the 1930s, the change had been described as a rite of passage from the erring ways of decadent modernism to a new socialist consciousness. Today, the period is usually viewed through a Fall narrative, and individual composers are regarded as hypocritical opportunists or tragic victims. This essay will, through the details of individual cases, argue that the events seldom allow such broad-brushed moral judgements.

Socialist Realist music was not written by the bureaucracy, nor did the bureaucracy even produce any practical guidelines for Socialist Realist composition. It was left to critics and composers to arrive at an understanding of what Socialist Realism meant for music, a debate which occupied the second half of the 30s. The debate was not a free-for-all, of course. The contributions of critics who were known to be close to senior figures in the bureaucracy were given correspondingly greater weight. There were also certain works from the early 30s which carried the bureaucracy's seal of approval, transmitted through such critics. We shall take two of these model works as our starting point, both from 1931, before Socialist Realism had been brought into existence: these were Nikolai Myaskovsky's 12th Symphony and Boris Asafyev's ballet, *The Flames of Paris*. But what is this? Myaskovsky and Asafyev had been leading figures in ASM during the 20s, and yet they both managed to compose Socialist Realist music *avant la lettre*? But it was not so much that Myaskovsky and Asafyev were considered to be more ideologically reliable than all other composers;

and Yuri Shaporin; the much less stable Leningrad ASM at various stages included Vladimir Deshevov, Gavriil Popov, Vladimir Shcherbachov, Dmitry Shostakovich, Maksimilian Shteinberg, Yuliya Veisberg, Alexei Zhivotov, and Iosif Schillinger.

instead, the works themselves offered two features attractive to the bureaucracy: they were stylistically conservative, and featured worthy subject matter – Myaskovsky's symphony was initially entitled *Kolkhoznaya* (The Collective Farm) and Asafyev's ballet was about the French Revolution. How did it come about that these eminent *ASMOVtsi* turned their backs on their former convictions so quickly, even before ASM was formally disbanded? What was going on in their minds during this period of radical change? Did they themselves suspect that they would never again be able to espouse modernism? And, setting aside our dearest prejudices, did they even consider this to be a tragic loss?

Let us begin with Asafyev. During the 20s, he was ASM's leading polemicist, a tireless champion of musical modernism. Even at the close of the 20s, not long before his Socialist Realist ballet, there are still no signs of any ambivalence, as demonstrated by the following passage to be found in his "Letters from Paris" of 1928–9. Having closely followed the twists and turns of Stravinsky's modernism, he now warns that some of Stravinsky's recent practices compromise the modernist character of his neo-classicist project:

Stravinsky is stubbornly sincere in striving to simplify his style; he takes deliberately simplified material, but binds its separate elements according to the "new syntax". ... It has to be said that many times in his Apollo, Stravinsky very wittily takes up the position of a reactionary in relation to himself. He achieves the desired simplicity by selecting the most naïve chords, as it seems, in order reassure ears which long for the familiar. But by combining such familiar chords in an unfamiliar way, he immediately turns himself into an innovator. These are happy paradoxes! It is quite another matter however, when in search for even greater simplicity, he happens to fall into some well-worn progressions, and, unawares, he works such common-or-garden elements into his fabric, up to "neologisms" of the Wagnerian variety. Then one begins to feel sorry for this great contemporary composer. Nearly all of Apollo's music is born from a deliberate attempt to weave new fabric from old thread. This fabric is very uneven, for in some places the ear chances upon regrettable cheap patches, which spoil the effect. No matter how elegant the orchestration, these patches cannot be ripped off and the listener cannot help but feel that the composer has chosen a dangerous path for himself.²

² Asafyev, "Pis'ma iz Parizha" *Letters from Paris*, 1928/9 (first published posthumously in 1954, but originally intended for public consumption). See B.Asafyev, *O baleti: stat'yi, retsenzii, vospominaniya* (Leningrad: Muzika, 1974), 160–175 (165–166). English translations throughout this article by Jonathan Walker and Marina Frolova-Walker.

And yet the same man who sees fit to police the modernism of Europe's most fashionable composer, produces, a couple of years later, a neo-classical ballet which knows nothing of modernism – it is purest pastiche throughout, and could as easily have been written around 1800. What happened during this short period to bring about such a volte-face?

Now we must introduce the other main player in the drama, Russian Association of Proletarian Musicians (hereafter RAPM). This organisation had begun life in 1923 as a group of young musicians whose polemics were notable more for their vigour than their sophistication. From these modest beginnings, RAPM developed over the next five years into an extremely powerful network that spanned all the principal musical institutions: radio, the Conservatoires, and the state music publishers. This swift rise to power was due largely to RAPM's acquisition of some very skilled operators, such as Yuri Keldish, who knew how to win the favour of the bureaucracy. By the late 20s, in the final stage of Stalin's consolidation of power, the sudden leftward turn in official rhetoric meant that RAPM's time had come. ASM had never enjoyed friendly relations with RAPM, and now they faced censorship and intimidation in a music world that was now shaped by their rivals.

Most of the prominent ASMovtsi were accordingly displaced from their positions and lost their customary sources of income during this period. Among them was Asafyev, who found that his writings could no longer be published. Rather than despair, he abandoned his career as a critic and musicologist, and instead turned his hand to composition. He did not lack experience, for in the years prior to the Revolution, he had worked as a hack composer, writing routine ballet scores for the Mariinsky. On his return to composition, he decided to put his musicological researches into practice by writing an historical ballet. The result was the *Flames of Paris*, on the first French Revolution; and Asafyev used contemporary or near contemporary pieces from Gossec, and Mehul as well as quoting revolutionary songs such as the Marseillaise, *Ca ira* and the Carmagnole; he also drew from earlier French composers, such as Lully and Marais. All of this pre-fabricated music was held together with Asafyev's own pastiches in the same styles.

It should be clear that Asafyev was in no way attempting to compose a neoclassicist work in the manner of Stravinsky, otherwise the ballet would have been an outrageous artistic crime according to his own strictures; as he readily admitted, "when I took a fragment of an existing work, I changed nothing in it". Still, he felt the need to justify the work by the standards of the day; for example:

The melodic and rhythmic content of the Third Estate's music was in part transformed from "feudal material" rooted in everyday life, and in part freshly created and nurtured by the French revo-

*lutionary bourgeoisie; it contains all the best, "fireproof", "non-decadent" elements that nourished 19th-century European music.*³

This is a melange of his own "intonation theory", and the particular style of Marxian aesthetics current at the time. The chosen material was "revolutionary" and therefore resonated with the present day; furthermore, Asafyev claimed to have embodied the past "in clear images, full of the ideological and emotional influence of our reality".⁴ Thus, his ballet was historical in form, and contemporary in content; this fitted well with Socialist Realism, when it was formulated a few years later, for according to this aesthetic, the content – the subject matter – must be progressive, but the form – the style of music employed, must keep clear of the supposedly progressive music of the declining bourgeoisie.

Does this ballet simply fall outside the scope of the modernist principles found in Asafyev's critical writings of the 20s? This could have been argued if Asafyev presented the work as an historical excavation, an exercise in applied musicology rather than an artistic achievement. But instead he wanted to have his cake and eat it. When connoisseur-critics such as Sollertinsky said that no one could take this patchwork of pastiche and prefabricated chunks to be a serious artwork, Asafyev would claim that the ballet was merely a musicological project.⁵ But at the same time, he did not disclose the sources of music he had used, and he took offence when his peers in the Composers' Union prevented him from voting alongside them, and sent him back to the musicologists' section. He claimed to be a genuine composer, and *The Flames of Paris* was *his* ballet. In the end, the ballet was indeed the starting point for Asafyev's new career as a Socialist Realist composer, and a liberation from the modernist standards which he was not capable of upholding as a composer, and which in any case were of no use to him in these changed times.

The Flames of Paris was given its premiere in Leningrad, in the autumn of 1932; its Moscow premiere came in the following spring, followed by a triumphant tour of the provinces. In spite of the "connoisseurs'" scorn, the ballet was a great success with the public and won the approval of the bureaucracy. Asafyev's next ballet, *The Fountain of Bakhchisarai*, was based on a story by Pushkin; accordingly, it was written in the Russian style of the generation before Glinka. The new ballet was singled out for praise by

³ B.V. Asaf'yev, "Muzika tret'yego sosloviya", in B.V. Asaf'yev, Yu.N. Kharlamov, S.N. Bogoyavlenskiy, *Plamya Parizha* (Leningrad: Leningradskiy Gosudarstvenniy Akademicheskii Teatr Operi i Baleta", 1934, 6–11.

⁴ Ibid.

⁵ See Derzhanovsky's letter to Asafyev of 22 Apr 1930, RGALI, fond 2658, opis' 2, delo 45.

none less than Kirov, head of the Leningrad Party Committee. This is how Asafyev reported it later:

*It is interesting that one of our country's great outstanding figures, in a conversation with me about The Fountain of Bakhchisarai, remarked sensitively upon the rightness of my starting point (aspects of the 18th century) and of the deeply romantic feel of the music: "and yet you breathe our emotions". He could not have known my thoughts, but he came to express the above himself.*⁶

This was the birth of the so-called "romantic ballet theatre", which came to flourish in the Soviet Union; in the West, the genre is known chiefly through Khachaturian's *Spartacus*. This development signalled the legitimisation of escapist popular entertainment with high-art trimmings (or kitsch, as some would say), a characteristic feature of the Stalinist era. Asafyev soon abandoned his historicist excuses and continued to write simple and comfortable traditionalist scores as a composer, rather than as a musicologist. And, in due course, his example was followed by many of his Composers' Union colleagues, including those who had been scornful in the beginning.

Now let us turn to the story of Myaskovsky's Twelfth Symphony and his conversion to Socialist Realism, a story that unfolds in his correspondence with Asafyev, who was a lifelong friend. They adopt a confessional tone and eloquently witness to the human aspect of these institutional battles.

Myaskovsky had never been an ultra-modernist, but this applied equally to the bulk of ASM's membership. During the 1920s, he devoted most of his creative energies to a series of five symphonies, largely in a dark, expressionist vein. Most of these symphonies were accorded a premiere at ASM concerts, and enthusiastic previews appeared in the ASM journal, *Sovremennaya Muzika* – written by the chief reviewer, Asafyev, or by Viktor Belyayev, complete with detailed "thematic analyses".⁷ We would be wrong, therefore, to imagine that these symphonies were perceived as conservative within ASM; they were in the mainstream of ASM's activities, while the music of someone like Alexander Mosolov was on the ultra-modernist fringe.

Myaskovsky's letters to Asafyev⁸ document in some detail the changes in his outlook during the period of RAPM's attacks on ASM. In May 1929,

⁶ Asafyev, *O baletе*, 253.

⁷ See Igor Glebov, "Myaskovskiy kak simfonist", *Sovremennaya muzika*, No 3 (1924), 66–77; V. Belyayev, "Russkaya simfoniya i simfonicheskoye tvorchestvo N.Ya. Myaskovskogo", same issue, 77–86; Belyayev, "Myaskovskiy, Gedike, Aleksandrov", *Sovremennaya myzika*, No.5 (1925), 17–29; Igor Glebov, "Stroitel'stvo sovremennoy simfonii", same issue, 29–32; V. Belyayev, "Devyataya simfoniya Myaskovskogo", *Sovremennaya muzika*, No.15–16 (1928), 109–113.

⁸ Myaskovsky's letters to Asafyev, Rossiyskiy Gosudarstvenniy Arkhiv Literaturi i Iskusstva (RGALI), fond 2658 (Asafyev), opis' 1, ed. khr. 641–642; opis' 2, delo 51. At

Myaskovsky is still confident, denying that RAPM has any real power to back up its threats; he tries to allay Asafyev's fears, and says there is no point in arguing back. His tactics seems to be to withdraw and wait until RAPM is exposed (this must have been a policy of many at the time). In December 1929, he mentions that RAPM has now started calling ASM "social-fascists" – the standard Stalinist epithet for Social Democrats, who were now to be shunned by Communist parties in the West, by order of Moscow. In April 1930, Myaskovsky has clearly become worried: he implores Asafyev not to defend Prokofiev against RAPM's attacks, since this would be too dangerous; he also states plainly that ASM seems to be losing support among the bureaucracy. Later in the same month, he reflects upon the news of Mayakovsky's suicide; the papers had presented the act as a result of illness, or some purely personal travail, but as Myaskovsky sees it, a man of principle sold out, then found himself unable to live with the consequences. The suicide was a watershed for both musicians: Myaskovsky's asks "Was Mayakovsky right?" and Asafyev's even goes so far as to say "Well done Mayakovsky";⁹ it seems that they felt they were now on the same slippery slope. In May, Myaskovsky reports that RAPM has grabbed the most important positions in various musical institutions. We now see the first signs that he is trying to ingratiate himself with his tormentors: he confesses that he has written a couple of military marches as a member of a composer's brigade, and he also gives his report on a RAPM concert to which he was "for some reason" invited. In September 1930, he jokingly imagines Asafyev changing sides. Finally, in October 1931, he accepts that the battle is lost and that RAPM has managed to destroy ASM. A period of withdrawal now begins, during which Myaskovsky sets to work on his 12th Symphony. Here is how he related the history of its conception in his official autobiography:

When the first appeals for the collectivisation of peasant agriculture were heard, this idea exerted a great fascination upon me – it seemed especially revolutionary to me in its consequences. At one of the Muzgiz meetings, Marian Koval' suggested that I might take up a subject for a composition in connection with this, namely "The Sowing".¹⁰

the time of research, access was unfortunately not granted to Asafyev's replies to Myaskovsky, held in the archive of the Glinka Museum in Moscow.

⁹ See Derzhanovsky's letter to Asafyev of 22 Apr 1930, RGALI, fond 2658, opis' 2, delo 45.

¹⁰ N.Ya. Myaskovsky, "Avtobiograficheskiye zametki o tvorcheskom puti", in *N.Ya. Myaskovsky: Sobraniye materialov* in 2 vols, (Moscow: Muzika, 1964). Vol. 2, 5–20 (18).

It is hard to confirm or challenge Myaskovsky's claim to have been "fascinated" by the idea of collectivisation, but the mention of Koval' as a source of inspiration rings true. Although Koval' was a prominent member of RAPM, he was also a former student of Myaskovsky's, and the two were by no means on hostile terms. Commenting on the ever declining quality of RAPM's musical produce, Myaskovsky says that "Koval' is still holding on, thanks to his temperament and spontaneity, but he too slips up every now and again". In other words, he is talented but erring in his ways. It is quite another matter after RAPM triumphs over ASM; then Myaskovsky is prepared to follow the lead of the younger generation, who are better attuned to the times. And so he came to write his 12th Symphony, using the favourite narrative scheme of the time: we pass from the suffering of a village in pre-revolutionary times, then through the struggle of collectivisation, and finally emerge in the joyous victory of the collective farm. The symphony was, of course, far removed from the expressionism of his symphonies of the 20s, but it can hardly be denied that the work is dignified and well-crafted. The RAPMovtsi rejoiced and immediately began to promote the symphony. On 6 April 1932, Myaskovsky writes: "I am doing my best to sabotage the performance of my 12th symphony, which they want to turn into an 'event' ... For me, the 12th symphony is a compromise, and in private I'm ashamed of it, in the same way I used to be ashamed of the 5th. Perhaps this touch of banality will later grant it the kind of life that has been refused to my best symphonies."

Just two weeks later, RAPM was disbanded on the orders of the bureaucracy¹¹; but while the organisation was destroyed, its individual members were not in any trouble, and most RAPM's active members were able to find comfortable jobs in the restructured musical institutions. In 1933, Myaskovsky was still complaining about the "scum" and "riff-raff" around him, and continued to absent himself from most public activities. While the 12th symphony went from success to success, he embarked on the composition of his 13th; this, however, was much closer in spirit to the darker works of the 20s, and Myaskovsky was shocked to receive a harsh reprimand from Asafyev for issuing a work that was so far out of step with the ideological climate. Myaskovsky replied in a manner that appears ironic on the surface, but on closer reading, I believe it reveals that Myaskovsky was himself in turmoil at the time. Myaskovsky seems unsure whether he should defend his work, or admit to a wrongdoing, as if he is already imagining himself in front of a disciplinary hearing. In the end, he tells

¹¹ The resolution of the Politbureau of the Party Central Committee of 23 April 1932 was entitled "On the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations"; ironically, the abbreviation RAPM was misspelled there and in the follow-up documents as RAMP – a sign of the much lesser importance assigned to "proletarian musicians" in comparison to their powerful literary counterparts.

Asafyev that he is only a curious observer of the new reality, not a real participant. But if this was still true in 1933, we find that he is much more engaged three years later, and has evidently absorbed all the rhetoric of Socialist Realism. Expressing his support for Asafyev's music he says:

When, from time to time, I consider the reception accorded to your music by our "connoisseurs", I am amazed how people just don't know how to listen. Well, I can understand Prokofiev or some modernist, who need constant jabbing, a repeated and deliberate violation of the momentum (even if there is nothing to justify it), and who avoid any kind of sentiment like the plague, not even letting a tiny bit peep out. But the majority is not like that! ...

Increasingly, I find myself convinced that music which might not seem technically complicated still needs to be given more than one listening, and then its significance emerges. ... It is important that music which is good and true receives its proper recognition from simple listeners.

This passage signals that Myaskovsky has now completed his journey from modernism to Socialist Realism. Certainly he may have wanted to flatter Asafyev, who has now become an ultra-conservative composer, but this did not require him to launch into a criticism of Prokofiev as a modernist – at the time, the returning prodigal had not yet fully adjusted to Socialist Realism, and he showed no relish for the kind of music Myaskovsky was now writing.¹² Myaskovsky, in this private letter, uses the same rhetoric that we hear from the critics in *Pravda* or *Sovetskaya Musika*.

But what was Myaskovsky's attitude to his own work as a composer? Here are some fragments from his diary and letters of the 1930s and 40s; first, some disappointments:

31 Jan 1930

*I tried to write music of the "broad type" – doesn't work.*¹³

21 Jul 1933

I completed the finale [of the 14th symphony] – it came out all wrong and in the minor ...

¹² There is a hint of bitterness in Myaskovsky's letter of 10 Dec 1937 to Asafyev (same collection), "he [Prokofiev] no more than tolerates my music, and although this does not determine our relationship for me, but still it creates a kind of glass wall [between us]". Prokofiev, for his part, complained to Asafyev that Myaskovsky did not want show him his 15th Symphony; Myaskovsky had pretended that the work was still unfinished, but Prokofiev guessed at the reason: "Perhaps this is [revenge] for the 14th, since I'd been rude to its finale" (Prokofiev's letter to Asafyev of 12 July 1934, RGALI, fond 2658 (Asafyev), opis' 1, yed. khr. 674.

¹³ Fragment from Myaskovsky's diary reproduced in V. Ya. Men'shikova, "Tvorcheskaya letopis' N.Ya. Myaskovskogo", in *N.Ya. Myaskovsky: Sobraniye materialov*, 443.

23 Jul 1933

*Decided to write another finale, in the major ...*¹⁴

25 May 1934

*I put together a vile chorus (a cappella) about the Chelyuskin heroes...*¹⁵

12. Sep 1935

*I composed a rather weak romance "Autumn on the Collective Farm" ...*¹⁶

12 Mar 1936

*I wrote a song for the 1st of May – it seems none too good ...*¹⁷

8 Jan 1940

*[T]he C-major overture for Stalin's 60's birthday didn't come out well: it is somewhat repetitiously solemn, and monotonous in its sonority. The worst thing is its lyricism – because of my hurry, it came out sounding dull.*¹⁸

4 Jan 1946

*For four days I've been labouring on the [national] anthem. For some reason it comes out really badly; the text is rather wooden, without any emotion.*¹⁹

But there were also moments of great satisfaction, and it is interesting to see what now fired Myaskovsky with enthusiasm:

Then I suddenly rushed to compose a new symphony (in the Russian style)... there is much in it that is interesting for me, things that I hadn't tried before. I wonder whether it has something of Glinka's idea (when he was dreaming of a Russian symphony). I tried to neither aesthetisize nor formalize... but to keep the fire going.

Now this is already the second quartet in which I feel I have found my own style of quartet writing – it's also not bad in terms of

¹⁴ Ibid., 444.

¹⁵ Ibid., 445.

¹⁶ Ibid., 446.

¹⁷ Ibid., 447.

¹⁸ Myaskovsky's letter to Asafyev of 8 Jan 1940, RGALI, fond 2658, opis' 2, delo 51.

¹⁹ N.Ya. Myaskovsky: Sobraniye materialov, 457.

sound, it seems. I should try again. There are no musical discoveries there, only lyrical outpourings...

Thus, Myaskovsky by no means turned into a mere hack. Yes, hack-work was required of him, as it was of all his colleagues, but he still had plenty of scope for producing work that gave him pleasure. He still set himself certain creative tasks that fuelled his imagination, only these were rather different from those of the 20s: now he was trying to solve the problem of nationalist symphony, or searching for the perfect quartet textures. "Lyrical outpourings" may have now occupied the place of "musical discoveries", but they were as important to Myaskovsky now as the search for novelty had been in the past. Can we really say that his creative vision was brutally undercut by the demands of the Soviet regime, when he was busy changing with the times and, able to respond to change earlier than most of his colleagues? At times, it is true, he felt squeamish about his own Soviet success, which, in his own words, "wasn't bought with currency that I would consider my own or to be valuable". But this was little different from what he had said in the 1920s, when, for example, he lamented the fact that his relatively conventional Fifth Symphony was the best loved by the public.

What can we say of Asafyev in this respect? In the modernist climate of the 1920s, he would never have dared to indulge himself as a composer, since he was not capable of meeting the modernist challenge that he pressed on others. The changes in the years around 1930 certainly put an end to his influence as a critic, but it opened a new avenue for his musical abilities, the composition of ballet scores on scenarios of his own choosing; even those who greeted his new career with scorn soon had to show him respect, and even emulated his example. He earned himself fame and a comfortable life for doing something that he thoroughly enjoyed. If Socialist Realism served anyone well, it was Asafyev.

Did any of the other ASM modernists prove more willing to hold fast to the principles they had espoused in the 20s? If we pay attention only to the words and actions of the organisation, it appears that ASM was unyielding to the end. After all, the same manifesto, with its vigorous commitment to artistic experiment, remained in place until ASM's dissolution; and as late as 1930, the organisation subjected traditionalist composers to heavy criticism in the pages of its journal. But this is misleading. When we turn to the membership of ASM, we find that their individual behaviour was quite different from their collective pronouncements. The careers of Asafyev and Myaskovsky were not at all exceptional: even Alexander Mosolov, the most radical of all the ASM modernists, was already eager to make light of his modernist credentials in order to pick up an opera commission:

*Now on the music: let not my terrible notoriety as a "leftist modernist" frighten the administrators and theatre directors; I will do my best to make my opera "accessible" and singable.*²⁰

And so a year before ASM collectively criticised the traditionalists, their star modernist was rushing to transform himself into a traditionalist.

In conclusion, I have rejected two narratives of modernism's demise in the Soviet Union. On the one hand, there is the popular romanticised account which tells us that a tragedy unfolded, a tragedy of courageous, pioneering artists who were broken on the wheel of Stalinism, to face a lifetime of humiliation in the composition of music beneath their dignity. On the other hand, there is the now much less popular account of those who retain some degree sympathy for Stalinism, according to which our composers were saved from the decadence of bourgeois modernism and learnt to see the true dignity of Socialist Realist art, through the wise counsel of Stalin. The Cold War is long over; and new demons have at last been found to replace communism. It is surely time, therefore, to set aside the vestiges of Cold War rhetoric, and examine this period as historians, not as polemicists. The early Soviet modernists made their move well before they faced any real danger; the changes in their music were certainly due to political circumstances not of their choosing, but then much the same could be said of their modernism in the decade following the Revolution. And most of them enjoyed a degree of privilege unknown to most Soviet citizens, with official and public respect, and a comfortable and secure life. Even the stormiest episode in their careers, the *Zhdanovshchina* of 1948, was very tame compared to the travails their colleagues in the literary arts had to suffer; this is not surprising: wishful thinking aside, it is much easier to unsettle a paranoid dictator through a novel or drama, than through a piece of music. If Soviet composers are to be compared to any other group of artists, it is surely the monumental sculptors and painters – there we find much the same kind of busy routine, leavened with imaginative work inside carefully circumscribed limits; and we have the same guarantee of constant employment, relative privilege and respect.

***Myaskovsky's letters to Asafyev, RGALI fond 2658
(Asafyev): opis' 1, ed. khr. 641–642; op.2, delo 51. Transl.
Jonathan Walker and Marina Frolova-Walker***

13 May 1929

My dear Boris Vladimirovich, how you always amaze and even astonish me! Some less-than-civil upstart suffering from clogged-up bile

²⁰ Mosolov's letter to Asafyev of 27 Jan 1929, RGALI , fond 2658 (Asafyev), opis' 1, ye. khr. 633.

ducts only has to blabber out something about you, and you are panicking already: persecution, asafyevshchina, and so on and so forth. As if everyone is a Lebedinsky or a Keldish... It comes down to a particular clique of people who are not very ceremonious, granted, but who are themselves not without sin; they are not as influential as you imagine. True, Lebedinsky hangs around in Glaviskusstvo, and the fellow is undoubtedly very insolent – but this is plain for others to see, and after our Conservatoire story did the rounds (its sources did not remain entirely secret), the clique has lost its status, not least among the more serious and influential circles. ...

Argue with them? But with whom exactly, and about what? Can you dispute with the barking of dogs? What can you say in reply to these people, when ... perpetual scoffing characterises their behaviour? Had you been very shrewd and declared only the orthodox line – their line – it would have still been no good, because they *deliberately* close their ears to anything that doesn't issue from their swamp. They can only be caught in the act, or subjected to mockery etc., but are you really capable of that? In short, I cannot accept all your moaning and groaning...

1 December 1929

After Prokofiev left, the fuss started here – the ASM are social-fascists and so on. So much revolting scum rises to the surface at a time like this!

8 April 1930

On no account agree to give a talk about Sergei [Prokofiev]. This will do nothing for you. People argue at cross-purposes. How will you prove that Sergei's music is acceptable because it is good, when they will reply that it's not good because it's not acceptable? ... Why assume the role of a Don Quixote – as if you are not suffering enough oppression already? And Derzhanovsky always goes too far when he thinks he has support; the problem is that he always exaggerates the amount of support he has, so when he gets into a mess, he drags all his associates with him. This is not a good time for speaking in support of Prokofiev – it is better to say the same things over and over again, than to tilt at windmills. Prokofiev will prevail [in the end] and triumph over them all.

29 (?) April 1930

Ah how tired I am of all this fuss! Was Mayakovsky right? I don't know. Spiteful gossip has it that if only he could have seen just how he was to be buried, he would have held back from shooting himself. It seems that he came to feel a great emptiness inside – [hence his farce,] *The Bathhouse* – and like a "true Russian", he was naturally in conflict with himself, his conscience troubled. His fate was clear to me already

when I met him at Meyerhold's last autumn – the look on his face was too alert and inquisitive, as if were searching for something.

17 May 1930

I'm still ... poring over my vile military marches – how fed up I am with them! There is nothing more boring and joyless than military orchestration (not in the abstract, but in the practical sense – no resources whatsoever). ...

Your enemies, the VAPMovtsi (in fact they are your *friends*, only showing it in their own way!), have gradually executed a complete takeover of our Muzsektor. And since this will help to satisfy their hunger (in the direct sense of the word) to some extent, they should by and large quieten down over time, especially since they are becoming obsolete in front of their own eyes. What they are writing now is unimaginable. Now we have also got all kinds of competitions, shockworkers' brigades of composers (I was writing my marches also as a shockworker, as a member of a brigade!), and it is here that their water-supply productivity on the one hand and the decreasing quality on the other hand become obvious. The last *pokaz*, to which I was invited for some reason, was truly pitiful – the worst was Davidenko, who has begun simply to write vulgarities. Koval' is still holding on, owing to his temperament and spontaneity, but he slips up every now and again as well. Beliy is a very gifted and independent-minded musician, but in this context, he is like a cow in the saddle: an emotionalist, a Romantic, delivering a *chastushka* with Tristanesque music. This is not a laughing matter – it's tragic. Chemberdzhi is becoming pettier from one opus to the next. And so on. In the end, Lunacharsky is right when he says that proletarian music is not yet out of high school. Of course, all of them are gifted to varying degrees, but still *half-educated* schoolboys, in spite of the fact that the bulk of them have graduated from the Conservatoire. ...

15 September 1930

Why are you still whining? Read the last *Proletarian Musician* (No. 5) – for you will find there almost admiring recognition of your writerly persona in an article by the same Keldish, with a dose of grimaces and reservations, granted, but nevertheless complete recognition. Just wait – they will soon entice you to join their Proletarian camp! Though what you are going to do there is not entirely clear to me, since they still have no need for the "essence" of music. ...

22 October 1931

Indeed your circumstances must have been quite appalling, but now this is the fate of any ideologue with real brains, talent and a world-view.

The present time is for hacks and time-servers, who thrive on cannibalism ... Gunzburgs and Grubers can't create anything, they can only pick somebody else's pockets. It's good that you are working on music – at least you are producing something that can be taken or not taken, but which at least cannot be used dishonestly for the feeding of various scoundrels. Here [in Moscow] the activity of various ideologues was directed mainly towards grabbing the cushy jobs (Muzgiz, the Arts Academy, and now also the Radio) and the destruction of the Association for Contemporary Music. Now they've achieved everything, and Derzhanovsky, for example, is again without a job. As for me, I had kept my distance from all of this, but now I'm withdrawing completely: I'm only nominally still at the Conservatoire, but I've abandoned teaching classes until spring; I practically never go to Muzgiz – I remained only a consultant, having resigned from editing. Still, this has a lot to do with my illness, which I still haven't overcome ...

6 April 1932

... I am doing my best to sabotage the performance of my 12th symphony, which they want to make an "event" ... For me, the 12th symphony is a compromise, and in private I'm ashamed of it, in the same way I used to be ashamed of the 5th. Perhaps this touch of banality will later grant it the kind of life that has been refused to my best symphonies.

18 September 1933

We are getting pettier and pettier every day – there is too much riff-raff in all our musical-social depths. And the real "musicians" are getting older and stay in hiding. If I'm upset, then it's only on my own account, for I feel my loneliness more and more in spite of having lots of friends.

The filth that is pouring out of *Sovetskaya Muzika* (it's even hard to work out just what it is – deliberate filth or just dim-wittedness and stupidity) is characteristic of the whole tone of our musical life today, which is being poisoned by Chelyapovs, Gorodinskys, Gusmans and the like – small fry...

I am now doing my best not to show my face anywhere – I avoid the activities at both the Union and the Radio, where I've been stuck for nearly a year; I'm avoiding even Muzgiz – it has also become so very petty...

24 December 1933

Dear Boris Vladimirovich, I have been trying to gather my thoughts in order to reply to your letter. I am still puzzled by the impression my 13th Symphony made on you. [Your reaction] is strange and incomprehensible

to me, and in fact I am terrified by it. What is the matter? Does it mean that there are certain forces in us which act contrary to our will and consciousness? In this era, which ought, in principle, be so bright and exciting, I think it a tragedy that a work should appear that contradicts its author's aims. Where does this stupid sickness and ulcerousness come from, suddenly gushing forth and poisoning anyone who's around? What is this? An unintentional revelation of the true essence of things or only the overcoming of all the scum of the past, a self-liberation? I was especially struck by the fact that you were so affected by all this, while I myself had a strangely masterful approach to this work: I was "making" it on the basis of some very rigid premises of a more-or-less technical sort that I found very valuable. The musical ideas that were laid in the foundations of this work, were probably full of some pus which poisoned the whole work and gave such a destructive and denunciatory colour to it.

But what if all our brightness and excitement is only a fascination with the process of achieving, and upon "achievement", when we begin to live "prosperously", and probably free of trouble, we will be confronted yet again by an "idealist" emptiness, and what now seems to be a throwback, will then reveal its more significant meaning? – although I am more inclined to think of myself as someone who is obsolete, someone for whom all these excited achievings can only be the object of sympathetic observation, rather than a personal matter. Worst of all, in spite of the long period that has passed since the composition of the 13th symphony and the pitiful echo born of its momentum, the 14th symphony, I still feel quite empty...

In your letter I still managed to find some attempts at cheerfulness – in relation to yourself – which I was very glad to see in compensation for my defeat. I am deeply pleased that you have firmly and ardently decided to struggle for your right to create. I had a feeling that your *Fountain [of Bakhchisarai]*¹ would be given if not an openly hostile reception, then one with a dose of impudence. "For pity's sake, what can be difficult about it? Everything is as simple as pie to us". Here is how I understand the pitiful psychology of these petty people: since there is nothing there to rack your brains over, and everything *seems* clear, then it cannot be such a simple matter: "the author wants to deceive us and palm off some rubbish to us, but we are smarter than this, we have seen through his ploy and ... remained dissatisfied". The initiated public and the so-called "connoisseurs" are always the same: one needs to astonish them with incomprehensibility or insolence (as Shostakovich does with his vulgarities).

19 November 1936

When, from time to time, I consider the reception accorded to your music by our "connoisseurs", I am amazed how people just don't know

how to listen. Well, I can understand Prokofiev or some modernist, who need constant jabbing, a repeated and deliberate violation of the momentum (even if there is nothing to justify it), and who avoid any kind of sentiment like the plague, not even letting a tiny bit peep out. But the majority is not like that! ...

Increasingly, I find myself convinced that music which might not seem technically complicated still needs to be given more than one listening, and then it's significance emerges. ... It is important that music which is *good* and *true* receives its proper recognition from simple listeners...

The [16th] symphony has had a stormy success here; some naïve persons were even saying "at last I had managed to write a true symphony"! It is true that the symphony sounds excellent. It is energetic, very clear and melodic, and the 3rd movement is openly emotional in a grandiose way, while the ending of the finale is extremely effective in its humble simplicity and softness. But the content, the effects, the technique, the harmony – all of this is very much second-hand! Is that what does the trick?! In any case, to me this success seems quite undeserved and for this reason it cannot please or stimulate me.

10 December 1937

You are writing about recognition for me, and all that. I do not believe in it, and do not value it, because it wasn't bought with currency that I would consider my own or to be valuable. ... The only works of mine to enjoy success are those which I cannot possibly consider to be my best. Neither the 16th symphony (accessible, to an extent impressive, but on the whole eclectic), nor the new 18th (which is, in effect, only a cheerfully clear trifle, totally problemless) are dear to me, or valuable. As for the new 17th, which in my opinion is more integrated, goal-oriented and richer in content than the others, this is still somehow being kept at arm's length; but it is this symphony that I feel is more significant and responsive to the present moment, not through song and dance [*chastushki i poplyasushki*], but instead through serious thought and intensity of emotion. But hey, it makes no difference. In any case I am trying not to make use of this "recognition", as far as possible not to notice it – I have absolutely no intention to shoulder any obligation to produce exaggerated expressions of something that isn't me.

8 January 1940

... the C-major overture for Stalin's 60's birthday didn't come out well: it is somewhat repetitiously solemn, and monotonous in its sonority. The worst thing is its lyricism – because of my hurry, it came out sounding dull.

18 February 1940

Now this is already the second quartet in which I feel I have found my own style of quartet writing – it's also not bad in terms of sound, it seems. I should try again.

Regarding Asafyev's Cantata-Song about Stalin; I've got it I like the introduction but the rest is cold; as regards warmth, my Stalin overture didn't come out either ...

Марина Фролова-Вокер

ОД МОДЕРНИЗМА ДО СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ
РЕАЛИЗМА ЗА ЧЕТИРИ ГОДИНЕ:
МЈАСКОВСКИ И АСАФЈЕВ

(Резиме)

Успостављање социјалистичког реализма у музици не треба сматрати победом "пролетера" (чланова *Руске асоцијације пролетерских музичара – РАПМ*) над модернистима (припадницима *Асоцијације за савремену музику – АСМ*). Управо су неки од ранијих модерниста који су били груписани око АСМ-а утрли пут социјалистичком реализму, као на пример музиколог Борис Асафјев и композитор Николај Мјасковски. Док су симфоније Н. Мјасковског, писане двадесетих година, биле експресионистичке и представљале језгро репертоара АСМ-а, његова Симфонија бр. 12 (1931), инспирисана борбом за колективизацију, постала је модел за музику какву је совјетска држава тражила. Б. Асафјев је 1932. године доживео велики успех са својим балетом *Пламенови Париза*, чији је сјиче базиран на догађајима из Француске револуције, а представљао је пастиш музике француских композитора 18. века и сопствене музике у том стилу. Да ли су ова дела представљала социјалистички реализам *avant la lettre*? Комунистичка бирократија није никада написала било каква практична упутства за композиције социјалистичког реализма. Било је остављено критичарима и композиторима да се сложе око тога шта треба да значи овај правац. Наравно, у дискусији нису могли да учествују сви који су то желели. Већу тежину су имали ставови оних који су заузимали вишу позицију у бирократији. Наведена дела су била привлачна бирократији : била су стилски конзервативна, а обрађивала су прихватљиве теме. На приговоре зналаца какав је био Иван Солертински, да се балет *Пламенови Париза* не може сматрати озбиљним уметничким делом, Б. Асафјев је одговарао да је то само музиколошки пројекат. Да би се потврдио као композитор (увредио се што га нису примили у удружење композитора), наставио је да бави компоновањем. Сачувана кореспонденција између Н. Мјасковског и Б. Асафјева пружа увид у пут који су они врло брзо прешли из модернизма у социјалистички реализам. У једном писму Н. Мјасковског из 1932. године стоји да он чини

све да саботира извођења своје 12. симфоније, иначе топло прихваћене од званичника, јер је се стиди, сматрајући је компромисним делом. Карактеристична је и његова тврдња у писму из 1933. године, да је он само радознали посматрач нове стварности, а не прави учесник.

Аутор овог рада одбацује уврежене наративе о повлачењу модернизма у Совјетском савезу. С једне стране, постоји популарна романтична прича о трагедији храбрих уметника које је сломио точак стаљинизма и који су били принуђени да се понижавају пишући музику испод свог достојанства. С друге стране, постоји и сада много мање популарна прича оних који имају симпатије за стаљинизам. Према њима, композитори су успели да се спасу од декаденције буржоаског модернизма и увере се у истинско достојанство уметности социјалистичког реализма. Данас нам, међутим, изгледа да су рани совјетски модернисти начинили преокрет пре него што су се суочили са било каквом реалном опасношћу. Многи од њих су уживали привилегије какве није познавала велика већина совјетских грађана.

UDK : 78.036 (=82) "193-" : 78.071.1 МјасковскијН/АсафјевВ

Весна Пено

О НАПЕВУ У ПРАВОСЛАВНОМ ЦРКВЕНОМ ПОЈАЊУ – ПРИЛОГ ТИПОЛОГИЈИ ЦРКВЕНИХ НАПЕВА

Аἰσῆρακῆ: Мелодије сродне по својим ритмичким и мелодијским карактеристикама, у оквиру сваког гласа осмогласја, групишу се у напеве. Разматрање пре свега термилошких одређења напева и критеријума по којима се мелодије сврставају у различите напеве у новијој грчкој и српској појачкој традицији представља тему ове студије.

Кључне речи: Напев, мелос, ритам, глас, мелодијски образац, осмогласје, црквене химне, новије грчко и новије српско појање, поствизантијска појачка традиција.

Науци су познати мелурзи који су својим стваралаштвом обележили различите фазе у развоју поствизантијског појања, као и главне тенденције у вези са композиционим поступцима које су спроводили.¹ Ипак, непотпуна сазнања у вези са тумачењем неумске нотације,² пре њене најновије реформе с почетка 19. века, непотврђени ставови у вези са теоријским начелима на којима је почивала појачка пракса пре и након пада Византије,³ као и недовољно проучени музички рукописи, пре свега са аспекта њиховог садржаја, онемогућавају проучаваоце да сагледају и објасне многе проблеме како из ”старе”, тако и из ”нове” традиције.⁴

¹ М. Χατζηγακούμης, *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, Αθήνα 1974; исти, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1980; Весна (Сара) Пено, *Главни њокови у традицији посῆρακῆског појања*, у: *Из хиландарске појачке ризнице – Викенџије Хиландарац*, Нови Сад 2003, 15–25.

² Jørgen Raasted, *Thoughts on a Revision of the Transcription Rules of the Monumenta Musicae Byzantine*, Cahiers de l'Institut du Moyen Âge Grec et Latin 54, Kopenhagen 1986, 13–38.

³ Упор. издања из едиције Corpus Scriptorum de Re Musica, vols. 1–5, Vienna 1985–1998.

⁴ ”Старим методом или традицијом” се у грчкој музиколошкој литератури назива појачка пракса пре музичке реформе с почетка 19. века. Најновија, пак, фаза у поствизантијском црквеном појању означава се као ”нови метод” или ”нова традиција. Упор. Весна Пено, *Појачка ѡракса у Грчкој ѡправославној*

Међу нерешеним питањима за чијим ће се одговорима још дуго трагати јесте и оно које се односи на дефинисање критеријума по којима би се црквене песме, као специфични мело–поетски модели, сврставале у мање или више различите *најеве*.⁵ У овом раду ћемо настојати да установимо која су то мерила уз помоћ којих је подела напева у новијем грчком и српском појању теоријски изведена. Критички ћемо се осврнути на постојећу типологију мелоса, а посебан акценат ставићемо на разматрање оправданости у српској појачкој пракси усвојене терминологије када су у питању називи одређених напева.

У првом целовитијем теоретикону црквеног појања, након теоријских списа из византијске и поствизантијске епохе,⁶ Хрисант, један од тројице реформатора неумског писма и највероватније аутор овог значајног дела, навео је врсте песама и уједно мелодија које уз њих иду. При том није следио одређену логику у редоследу химни које помиње, као што није објаснио ни критеријуме за њихову класификацију. Хрисант, наиме, указује на следеће песме⁷

цркви данас, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 16–17, Нови Сад 1995, 41–46.

⁵ Грчком појму *мелос*, који је општеприхваћен у грчкој и иностраној музикошкој литератури, у српском језику највише одговара појам *најев*, који значи: мелодија, песма, као и начин певања црквених песама. Упор. *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. XIV, САНУ 3 – Институт за српскохрватски језик, Београд 1989, 204–205. У постојећим радовима о црквеном појању на нашем језику срећу се уз термин напев и појмови: *начин*, *џруја* и *јевање*, који међутим, немају неопходну прецизност. Први појам се асоцијативно везује пре свега за интерпретацију. Термин *џруја* захтева додатно објашњење, као нпр. *џруја* истородних мелодија које се певају на текстове стихира, ирмоса и сл. Тек у овом контексту он може бити недвосмислено схваћен, али се при том ствара неоправдана гломазност у формулацији. Такође, сматрамо непотребним ширење лепеде значења иначе врло јасног појма *јевање*, нарочито ако се има у виду да се у написима о црквеној музици он користи често као синоним за *појање*. На плану мелодије одређеној врсти или врстама песама, као поетским формама, одговарају *најев* – специфични мелодијски жанрови. Другим речима, напеви су мелодије које се по својим карактеристикама разликују управо у зависности од тога коју врсту или, у појединим случајевима, врсте богослужбених текстова прате. Најзад, у циљу избегавања понављања једног истог појма употребљавамо, уз напев, и грчки појам мелос, који се у изворној форми користи и у литератури на европским језицима.

⁶ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832¹, Βυζαντινὲς ἐκδόσεις Κ. Σπάνου – Αθήνα 1976-1977², Κουλτούρα – Αθήνα 1977³; Весна Пено, *Грчки појачки зборници*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 18–19, Нови Сад 1996, 226–227.

⁷ Песме наводимо према Хрисантовом редоследу. Упор. Χρυσάνθου, *нав. дело*, 1976–1977², 178–180. Уз поједине песме, које су у српској појачкој пракси

аниксандарија,⁸ возватељни стихови (пс. 140, 1–2), стихире на ”Слава... и ниње”, прокимени на вечерњу и јутрењу, тропари, отпусни тропари, васкрсне стихире, седални, ипакоји,⁹ антифони,¹⁰ полијелеји,¹¹ *Свјакоје диханије* (пс. 150, 6; 148, 1; 148, 2), канони, оде,¹² ирмоси, катавасије, кондаци, икоси, величанија, егзапостилари, стихире на ”Хвалите”, јеванђелске стихире, славословља, подобни, самогласни, азматики и матиме,¹³ типика,¹⁴ блажена, *Трисвѣѣа* песма, алилуарија,¹⁵ херувике, причасни, кратиме,¹⁶ калофонични

мање познате или за које не постоје одређени називи, навешћемо кратко објашњење. За остале видети: *Врсѣе ѿсама* у: Стеван Ст. Мокрањац, *Духовна музика IV – Осмогласник*, прир. Даница Петровић, Музичко – издавачко предузеће ”Нота” – Књажевац и Завод за уџбенике и наставна средства – Београд 1996, 398–404.

⁸ Аниксандарија је мелодија на псаламске стихове (пс. 103, 28–35) која се поје на бдењу уочи великих празника. Назив потиче од почетне речи псалма *ανοίξαντός σου τὴν χεῖρα* ..., у црквенословенском преводу *ѿвѣ ршъ тѣвѣ рскъ*.

⁹ Ипакој је тропар који је певао читав хор. Док би ђакон читао псаламске стихове, народ је иза сваког стиха појао последњи део тропара, а на крају би поновили тропар у целини. Упор. *Ολύμπια Τόλκα, Επίτομο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό της Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα 1993, 396–397.

¹⁰ Григорије Статис сматра да је под антифонима Хрисант подразумевао специјално компоноване химне за различите празнике, које се поју после полијелеја или уместо њега. Упор. *Γρηγορίου Θ. Στάθη, Οί αναγραμματοισμοί και τὰ μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Αθήνα 1994³, 39, напомена бр. 3.

¹¹ Полијелејем се назива 135. псалм који се поје на јутрењу. Иза сваког стиха долази рефрен: *јер је довијека милосѣи њеџова, алилуја*. Полијелеји се поју и на бденију после треће катизме на јутрењу и тада се користе, поред стихова 135. псалма, и остали псаламски стихови који одговарају типу светитеља коме се служба врши: мученицима, јерарсима, Апостолима итд.

¹² Није јасно које је песме Хрисант подразумевао под овим именом.

¹³ Азматикима и матимама се у грчкој појачкој пракси означавају технички врло компликоване композиције, најчешће мелизматичног карактера, које су записиване у зборницима под различитим називима: *Паѿагика, Ακολυѿија, Αзмаѿиικα, Μαѿιιμαѿιарион*. Упор. *Oliver Strunk, S. Salvatore di Messina and the musical Tradition of Magna Graecia*, *Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, τόμ. Β', Αθήνα 1956, 274; *Christian Thodberg, Der Byzantinische Alleluiarionzyklus*, *MMB, Subsidia VIII*, Copenhagen 1966, 12–19.

¹⁴ Под овим називом грчки појци подразумевају мелодије које се поју на Литургији пре малог входа. Уколико је недељна Литургија, онда се поју 102. и 145. псалм, и затим блажена. Уколико је Литургија у обичне дане, тада се поју три позната антифона: *молиѿѿвами Βοџοροδιши, молиѿѿвами свѣѿиѿх ѿвоѿѿх и сѿаси нас Сине Βοѿиѿи*.

¹⁵ Алилуарије су обично сложене мелодије на стих *алилуја*, које припадају групи матима и обично се налазе у зборнику *Паѿагика*. Упор. *Ολύμπια Τόλκα, нав. дело*, 33.

ирмоси¹⁷ итд. Наведене химне сврстане су у четири основна напева: *сѣиари* и *нови сѣихирарски*, *ѡаѡадикијски* и *ирмолошки*.

Сѣиарим сѣихирарским мелосом даскал "новог метода" је назвао онај који се налази у *Сѣихирарима* из периода од 12. до 16. века,¹⁸ док је под *новим сѣихирарским* напевом подразумевао верзију коју је средином 18. столећа сачинио познати константинопољски музичар Петар Пелопонески.¹⁹ *Сѣиаром сѣихирарском* напеву, по Хрисанту, припадају разне врсте стихира: васкрсне, на "Слава ... и ниње", на "Хвалите", јеванђелске, али и подобни и самогласни (sic!). У новој варијанти мелоса са истим називом су, уз побројане песме, још и егзапостилари, сједални, антифони, песме на входу.

У дефиницији пападикијског мелоса Хрисант је још неодређенији. Он најпре каже да је то напев коме припадају причасни и херувике, да би одмах затим додао да се у истом напеву компонују и аниксандарије, возватељни стихови, прокимени, полијелеји, *Свјакоје диханије*, икоси, величанија, азматике, матиме, песме на входу, *Трисвѣѡа* песма, алилуарије, кратиме. Конфузији доприноси и напомена да се славословља, полијелеји, *Блажен муж* и сличне песме јављају и као нови стихирарски и као пападикијски мелос.

Најзад, ирмолошки напев Хрисант везује искључиво за мелодије из *Ирмологије* Петра Византинца (18. век),²⁰ пренебрегавајући при

¹⁶ Кратиме су самосталне композиције или, пак, делови других композиција, нпр. полијелеја, у којима се мелодија развија на слоге без значења, те, ри, рем, ро, то, не, на и сл. У рукописној традицији постоји и посебан зборник у који су кратиме бележене – *Κραΐτιμαΐηριον*. Упор. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *нав. дело*, 45–46, 99, 111.

¹⁷ Калофоничне ирмосе су, као и матиме и азматике и остале композиције сличне врсте, изводили превасходно појци доброг гласа (грч. *καλοφωναρής*). Реч је о мелодијама које се изводе углавном изван богослужења, за време дељења нафоре или за време трајања обеда у манастирима.

¹⁸ Реч је о мелодијској варијанти *Сѣихирара* која се приписује Јовану Кукузелу и Мануилу Дукасу Хрисафису, дакле пре новије верзије коју је средином 17. века сачинио Хрисафис Нови. Упор. Jørgen Raasted, *Koukouzeles' Sticherarion* и George Amargianakis, *The Interpretation of the Old Sticherarion*, у: *Byzantine Chant – Tradition and Reform*, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, Monographs of the Danish Institute at Athens, vol. 2, Athens 1997, 9–21, 23–51.

¹⁹ Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Πέτρος λαμπαδάριος ὁ Πελοποννήσιος ὁ ἀπὸ Λακεδαίμονος· ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του (+ 1778)*, *Λακωνικὰ Σπουδὰ* 7, 1983, 108–125.

²⁰ Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Ἡ σύγχυση τῶν τριῶν Πέτρων (δηλ. Μπερεκέτη, Πελοποννησίου καὶ Βυζαντίου)*, *Βυζαντινά* 3, 1971, 213–251; *Εἰρμολογίον τῶν καταβασιῶν Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου μετὰ τοῦ συντόμου Εἰρμολογίου Πέτρου Πρωτοψάλτου τοῦ Βυζαντίου*, ἐξηγημένα κατὰ τὴν νέαν τῆς Μουσικῆς μέθοδου μετὰ προσθήκης ἱκανῶν Μαθημάτων, ὡς ἐστεροῦντο εἰς τὸ παλαιὸν ἐπιθεωρηθέντα ἤδη,

том чињеницу да је реч о типу појачког зборника који има врло дугачку историју. Овом напеву он је прибројао тропаре, отпусне тропаре, васкрсне стихире, али и стихире на стихове и на "Хвалите", затим, седалне, ипакоје, антифоне, каноне, оде, ирмосе, кондаке, величанија, егзапостиларе, блажена, славословља, типика и песме на входу, катавасије итд.

У грчким теоретиконима, штампаним током 19. века углавном се понављају аргументима недовољно поткрепљени Хрисантови ставови.²¹ У већини теоријских студија из 20. столећа се делимично употпуњује у појачкој пракси усвојена подела на ирмолошки, стихирарски и пападикијски мелос, али без критичнијег осврта на важеће критеријуме на основу којих је изведена и без потребе за редефинисањем постојећих назива, нарочито за подгрупе унутар самих напева.²² Значајно је, међутим, поменути да поједини теоретичари, кад говоре о категоризацији богослужбених текстова и мелодија, полазе од напомена које у богослужбеним књигама стоје уз саме химне. По версификационој структури жанрове црквене химнографије и мелодије које их прате можемо разврстати у три основне групе: *идиомели* (ιδιόμελα) *самогласни*, *ἰпросομιји* (προσόμοια) *ἰδοобни* и *авἰἰομεли* (αὐτόμελα) – *самоἰδοобни*. Самогласан је песма која се својом метричком схемом и мелодијом издваја од осталих, на шта указује сам назив (ἴδιον μέλος – ἰδιόμελον – особена мелодија). Подобна химна се поје према одговарајућем прописаном узору међу идиомелима. Самогласна песма чија версификациона структура и мелодија служе као образац подобнима је у ствари самоподобан.

То да се подобан пева *на* мелодију самоподобног, подразумева да су њихови метричко–ритмичка схема, дакле број стихови и слогова унутар стихова, штавише и распоред акцената у речима, међусобно подударни. Ово правило важи за химнографију на грчком језику, на коме је она од почетка била писана. Међутим, у преводима црквених песама на неки други, рецимо словенски

καὶ ἀκριβῶς διορθωθέντα παρὰ τοῦ Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Ἐν τῇ Βρετανικῇ Τυπογραφίᾳ Κάστρου εἰς Γαλατᾶν 1825¹, ἐκδ. Κουλτούρα 1982².

²¹ Упор. библиографију са теоретиконима: Γεωργίου Ι. Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1820 – 1899*, Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1998, 215–249.

²² У низу теоретикона на грчком језику издвајамо следеће: Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία καὶ πράξις τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς* Ἀθήναι 1991; Σίμων Ἴ. Καρὰ, *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς – Θεωρητικόν*, Τόμ. Α' – Β', Ἀθήναι 1982; Ἀβραάμ Εὐθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη 1988³; Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου, *Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα 1997.

језик, није било могуће сачувати једнообразност версификационе структуре и изворну метрику поетског оригинала,²³ те је отуда и принцип тзв. кројења постао неминован.²⁴ Другим речима, подобни су се у словенској појачкој традицији одувек појали *ио* мелодији самоподобних, али се та иста мелодија морала скраћивати или продужавати у зависности од дужине стиха – колона.

Веза између мелодије и богослужбених стихова која се у наведеној, врло уопштеној подели поставља као важно мерило постоји и у класификацији самих мелодија у ирмолошки, стихирарски и пападикијски напев. При овој категоризацији, новији грчки теоретичари истичу на првом месту ритмичко – метричку компоненту мелодија.

Ирмолошки мелос, чији назив потиче од ирмоса канона који су послужили као мелодијски прототипи – самоподобни за песме сличне версификационе схеме (подобне),²⁵ има три своје подгрупе. Силабични (грч. *οὐντομο*) и развијени (грч. *αργό*) ирмолошки напев разликују се само по метричкој подели. У силабичном ирмолошком слог речи обично прати један тон, који је најчешће носилац једне, а у изузетним случајевима и две јединице трајања.²⁶ Темпо којим се поју мелодије у овом напеву је најчешће брз. У развијеном ирмолошком мелосу ритмичке вредности су удвостручене, а темпо је умерено брз. Најзад, калофонични ирмолошки напев је мелизматичан и њему припадају поменути ирмоси канона, за које су карактеристични композициони поступци преузети из световне, често инструменталне музике.²⁷ Ове мелодије су, као и уосталом и

²³ Упор. Роман Јакобсон, *Лингвистика и ѿеѿика*, Београд 1966, 117–133.

²⁴ О кројењу у српском појању видети: Petar Binguć, *Crkvena muzika u Srbiji*, *Muzička enciklopedija*, vol. I, Zagreb 1977, 369–372; Димитрије Стефановић, *Феномен усмене ѿрадишије у ѿреношењу ѿправославног лиѿургијског ѿјања*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 10–11, Нови Сад 1992, 13–16; Весна Пено, *Кројење као обликоѿворни ѿриншиј у црквено – ѿјачкој ѿракси*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 15, Нови Сад 1994, 145–155.

²⁵ Ирмоси у црквеној химнографији представљају прву строфу сваке песме која једнаким бројем слогова, понекад и нагласака, и истом мелодијом служи као узор тропарима у другим строфама. Упор. Παπαγιώτης Χρίστου, *Ἡ Ὑμνογραφία τῆς ἀρχαϊκῆς Ἐκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 1959, 156–157; Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних ѿјмова*, Београд 1990, 115.

²⁶ На један слог долазе две или три јединице трајања када се интервалски неумски знак јави у комбинацији са неким ритмичким знаком који његову основну ритмичку вредност удвостручи или утростручи. Такође, исту ситуацију имамо и у случајевима када се један слог речи произноси са више диастематских карактера, од којих је дакле сваки носилац једне јединице времена.

²⁷ За творца калофоничних ирмоса сматра се Теофаније Карикас, композитор и цариградски патријарх с краја 16. века. Ипак, прави процват овај жанр

све остале мелизматичне композиције у којима су богослужбени стихови били у другом плану, представљале својеврсна ларпурлартистичка остварења, у чијем извођењу су појци добијали прилику да покажу своје гласовне могућности.

Стихирарском мелосу припадају црквене песме испред којих се певају одговарајући псаламски стихови или припев "Слава... и ниње". Поптподела унутар овог напева се у теоретиконима различито термилолошки одређује. Хрисантова напомена о *сѣпарој* и *новој* мелодијској варијанти стихира је допуњена у савременим теоретиконима прецизнијом класификацијом у којој главну улогу поново има ритмичко–метричка структура мелодија. Као и ирмолошки, тако и нови стихирарски напев постоји у силабичном и развијенијем виду. Силабични стихирарски мелос је по ритмичким и метричким особеностима идентичан силабичном ирмолошком напеву. Они се међутим, унутар истог гласа међусобно разликују по осталим мелодијским елементима, основном тону, као и другим тоновима који су у мелодији доминантни, затим по изгледу мелодијских образаца, а често и по лествичној структури.

За развијени стихирарски напев теоретичари нису у потпуности уједначени у термилолошким одређењима. У штампаним неумским зборницима овај мелос се означава као *арго* – развијени,²⁸ а понекад га појци у пракси називају *аргосиндомо*, што би значило између развијеног и силабичног, дакле средње развијен.²⁹ Ипак, оно око чега нема двојбе јесте да је у мелодијама ове врсте уобичајено да је слог речи носилац два тона и две јединице времена, дакле као и у развијеном ирмолошком мелосу.

ће доживети са стваралаштвом Петра Берекетиса, који се у неумским рукописима 18. века назива "оцем калофоничних ирмоса". Почетком 19. столећа Григорије протопсалт је калофоничне ирмосе транскрибовао на аналитичку неумску нотацију и приредио за штампу у оквиру зборника под називом *Калофонична Ирмолоџија*, који је посредством Теодора Фокејског и објављен у Константинопољу 1835. године. Упор. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *τῶν τριῶν Πέτρων...*, 213–217; *Εἰρμολογίον καλοφωνικόν*, μελοποιηθέν παρὰ διαφορῶν ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων διδασκάλων μεταφρασθέν δε εἰς τὴν νέαν τῆς μουσικῆς μέθοδον παρὰ τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, νῦν πρῶτον ἔκδοθεν εἰς τύπον παρὰ Θεοδώρου Π. Παρασκευῆ Φωκαέως, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1835.

²⁸ Упор. *Αναστασιματάριον ἀργόν και σύντομον*, μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και διασκευασθέν υπό Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, έκδ. Ζωή, Αθήνα 1990¹¹.

²⁹ Димитрије Панајотопулос стихирарски напев одређује као аргосиндомо, али у поређењу са ирмолошким, који сматра силабичним. Упор. Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία καὶ πράξις*, нав. дело, 136.

Занимљива је напомена грчког теоретичара Аврама Евтимијадиса да је понекад једина дистинкција између силабичног ирмолошког и силабичног стихирарског, као и развијеног ирмолошког и развијеног стихирарског мелоса, тип саме песме, односно његова припадност самогласнима, с једне стране, или самоподобнима и подобнима, с друге стране. Самогласне песме, по Евтимијадису, увек указују на стихирарски, а самоподобне и подобне на ирмолошки напев.³⁰

Сѣтарим сѣихирарским мелосом грчки појци и теоретичари именују мелизматичну мелодијску верзију стихира коју налазимо у *Доксасѣтариону* Јакова протопсалта (+1800)³¹ и *Анасѣасимаѣтариону* који се по предању приписује Јовану Дамаскину.³² У овим композицијама на један слог речи долази од четири до осам, па и више јединица бројања и исто тако велики број тонова. За разлику од прва два вида стихирарских песама, које грчки псалти поју у свакодневним и недељним, па и празничним богослужењима, овај последњи је готово нестао из појачке праксе средином 20. века³³ и данас се може чути на манастирским богослужењима, пре свега на бденијима уочи празника, и то уколико певнице воде искусни појци.³⁴

³⁰ Αβραάμ Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινῆς Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, нав. дело, 345.

³¹ Јаков протопсалт, познати константинопољски композитор из друге половине 18. века, сачинио је на основу калофоничног *Сѣихирара* Германа епископа Нове Патре крађу, али још увек доста развијену мелодијску верзију. Овај зборник је на аналитичку нотацију превео Хурмузије Архивар, а објављен је први пут 1836. године у Константинопољу. Упор. Δοξαστάριον περιέχον τὰ δοξαστικά ὄλων τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν, τῶν τε ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ, τοῦ τε Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου. Μελοποιηθέν παρὰ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἐξηγηθέν δὲ ἀπαραλλάκτως εἰς τὴν νέαν τῆς Μουσικῆς μέθοδον, παρὰ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, νῦν πρῶτον ἐκδοθέν εἰς τύπον παρὰ Θεοδώρου Π. Π. Παράσχου Φωκέως, Ἐκ τῆς ἐν Γαλατῆ Τυπογραφίας Ἰσάκ δὲ Κάστρου, ἀωλς.

³² Упор. Μουσική Βιβλιοθήκη διηρημένη εἰς τόμους καὶ περιέχουσα Ἀπάσης τῆς ἐνιαυσίου Ἀκολουθίας τὰ μαθήματα τῶν ἀρχαίων ἐπὶ τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς καὶ μετ' αὐτῆν μουσικοδιδασκάλων μετὰ προσθήκης τῶν μέχρι τοῦδε ἀνεξηγήτων, ἐκδίδεται ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Α. Θ. Παναγιότητος καὶ τῆς Ἱερ. Συνόδου παρὰ τῶν μουσικοδιδασκάλων τῆς Πατριαρχικῆς Σχολῆς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς Ἀναλώμασιν αὐτῶν τε καὶ τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν. Τόμ. Α', Β', Ἐν τῇ Πατριαρχικῇ Τυπογραφίᾳ τῇ διευθυνομένῃ ὑπὸ τοῦ Κ. Β. Δ. Καλλίφρονος 1868, 1869.

³³ Упор. Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία καὶ πράξις*, нав. дело, 137.

³⁴ Поред манастирских братстава, која се нарочито на Светој Гори издвајају по добрим појцима (Вагопедци, Данилеји и др.), вредно је поменути да *Грчко-византијски хор*, који под управљањем Ликургоса Ангелопулоса делује у цркви Свете Ирине у Атини, на редовним богослужењима често изводи

За пападијски напев је типична развијена мелодија која доминира над богослужбеним текстом. Стихови или поједине речи се у овом мелосу третирају знатно слободније него што је то случај у ирмолошким и стихирарским композицијама.³⁵ Чест је случај увођења слогова који немају никакво значење, као нпр. *иѿе, ри, рем, не, ни, но* и сл. Већина пападикијских мелодија се изводи у спором темпу, али постоје и оне које се поју у брзом или пак, умереном темпу, карактеристичном за ирмолошки, односно за стихирарски напев.³⁶

У невеликом броју теоријских списа који се односе на новије српско црквено појање не постоји уједначена класификација напева. С обзиром на чињеницу да је у појачкој пракси, али и у педагогији црквеног појања током 19. и 20. века, као уосталом и данас, најважнији зборник био *Осмогласник*, напеви су превасходно одређивани према песмама које се у њему налазе.

Као критеријум поделе мелоса превасходно се наводи врста богослужбене химне и устројство мелодијских образаца. Ритмичку компоненту мелодија наши први мелографи су помињали једино у подели српског појања на *мало* или *крајико* и *дуго*, *велико* или *киѿињасѿо*.³⁷ Мокрањац дефинише кратко појање као оно у коме се "сваки ненаглашени слог текста пева за један мах, а наглашени слог може трајати два или више махова и где речи теку једна за другом без великог задржавања на појединим слоговима". У дугом појању се "сваки слог може певати са мелодијом од више махова".³⁸

Ненад Барачки у уводу своје студије, под радним називом *Обрасци осмогласног појања*,³⁹ говори о томе да за сваки напев постоји нарочити калуп или образац. Напеви могу бити различити: самогласни, подобни, тропарски, антифонски, катавасијски,

напева различитих мајстора византијске и поствизантијске епохе, и то неретко врло дугачке и уметнички и технички захтевне композиције.

³⁵ Упор. Г. Θ. Στάθη, *Οί αναρχαϊστικαί καί τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιΐας*, 60-155.

³⁶ Упор. Г. Ν. Κωνσταντίνου, *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, 73.

³⁷ Упор. С. Мокрањац, *нав. дело*, 4-5; Коста П. Манојловић, *Сѿоменица Сѿевану Сѿѿ*. Мокрањац, Београд 1923, 172.; Ј. Живковић, *Предговор*, нав. дело, IX; П. Бингулац, *Сѿеван Мокрањац*, Написи о музици, Универзитет уметности у Београду 1988, 48.

³⁸ Упор. С. Мокрањац, *нав. дело*, 4.

³⁹ Упор. *Обрасци осмогласног појања у ноѿе за један глас сѿѿавио и ѿроѿу-мачио ѿроѿојереј Ненад Барачки, ѿрофесор у ѿензији, 1938*. Рукопис у Архиви Музиколошког института САНУ.

егзапостиларски, кондачки, славословски – свечани.⁴⁰ Често се дешава, истиче Барачки, да и по неколико напева имају једну исту калупску форму, као нпр. тропарски и антифонски или антифонски и катавасијски итд. За груписање мелодија у један од поменутих напева Барачког опредељују следећи елементи:

1. из колико се мелодијских ставова (образаца, прим. В. П.) састоји дотични напев;
2. како се понављају ови ставови и по ком редоследу се надовезују један на други;
3. колико поједини обрасци имају ”битних и главних удара у тоновима”⁴¹ који служе као карактеристика дотичног напева”;
4. како се мелодијски обрасци завршавају, ”високо или ниско, одозго или одоздо, горе или доле, на арзису или тезису”.

Барачки, дакле, напеве одређује искључиво према критеријуму мелодијских образаца, али без истицања важности саме ритмичке компононетне у њима. Он једино помиње темпо којим се одређени напеви поју, али разлике које се по овом параметру уочавају од гласа до гласа не обезбеђују му значај неког посебног критеријума. Наиме, самогласни напев у највећем броју гласова подразумева спор темпо, премда је у трећем и седмом гласу, по Барачком, он умерено брз. Тропарски мелос се пева и умерено брзо (у првом, трећем, шестом и седмом гласу), али и умерено полако (у другом, четвртном, петом и осмом), док је за антифонски типичан брз темпо.

Све поменуте напеве не налазимо у свим гласовима. Међутим, сваки глас има самогласни и тропарски мелос. У самогласни напев Барачки сврстава: стихире на ”Господи возвах” и на ”Хвалите”, догматик, јеванђелске и литијске стихире, стихире на стихове о празницима са њиховим богородичнима. У тропарски напев убраја: тропаре и њихове богородичне, седалне (у првом, другом, четвртном, осмом гласу) и кондаке (осим у трећем гласу), васкрсне стихире на стихове, степена (антифоне), прокимене, катавасије, *Чесѣиѣиују*, славословље са завршним тропаром и блаженима (у првом, трећем, петом и шестом гласу) као и катавасију у првом гласу. Подобни напев, по Барачком, обухвата стихире на опелу после Јеванђеља, понеке стихире на стихове (рецимо на Велики Петак) у другом гласу, затим понеке стихире на ”Господи возвах” и на ”Хвалите” у четвртном, шестом и осмом гласу, литијске и

⁴⁰ С обзиром на чињеницу да је Барачки своју студију засновао само на песмама из *Осмогласника*, он не помиње велико појање.

⁴¹ ”Удари у тоновима броје се однатраг” – додаје Барачки.

стиховске стихире о неким празницима (нпр. за Св. Николу), затим тзв. пасхалне стихире (за које су типични – додаје Барачки – нарочити мелодијски елементи) у петом гласу. У антифонском мелосу су васкрсне стиховске стихире и њихов богородичан, степена (антифони), прокимени, катавасије, *Чесѣњејшују* по деветој песми канона, славословље са завршним тропаром и блажена у другом, четвртом и осмом гласу.⁴² Егзапостиларски напев представљају егзапостилари, празнични свјетилни са богородичнима у другом гласу (изузев свјетилних о празницима који се поју по "великом" напеву). Кондачки напев се односи само на кондаке трећег гласа, а славословски напев Барачки издваја у вези са славословљем које се поје, нарочито уочи великих празника, као и са неким псалмима у шестом гласу. Најзад, по катавасијском мелосу се певају катавасије (канони), стихови са *Чесѣњејшују* на деветој песми и блажена – четири последња стиха са песмама у осмом гласу.

Бранко Цвејић у свом *Уџбенику црквеног појања и њихових правила* уз велико појање помиње још самогласни, антифонски и тропарски напев.⁴³ "Самогласно појање није једноставно као тропарско или антифонско, него је компликованије, састављено из више отсека (мелодијских образаца, прим. В.П), па према томе и теже, али и много лепше него тропарско и антифонско".⁴⁴ Овом мелосу, по Цвејићевим речима, припадају стихире на "Господи возвах" на вечерњу и стихире на "Хвалите" на јутрењу у свих осам гласова.

"Тропарско појање је најједноставније, према томе и најлакше... песме се поју обично бржим темпом". У овај напев Цвејић, као и Барачки, сврстава тропаре и богородичне, седалне, кондаке у свих осам гласова, стихире на стихове и њихов богородичан у трећем, петом, шестом и седмом гласу, прокимен апостола у шестом и осмом гласу, антифоне и прокимен у шестом гласу.

Антифонским напевом се по Цвејићу поју стихире на стихове, прокимени, блажена другог, четвртог и осмог гласа, као и прокимени апостола у другом и четвртом гласу. Цвејић наводи и то да у шестом гласу антифонски напев није заступљен у песмама из *Осмогласника*, већ само у краћим стиховима: великом славослов-

⁴² За осми глас Барачки истиче да су само прва четири блажена у антифонском напеву.

⁴³ Упор. Бранко Цвејић, *Уџбеник црквеног појања и њихових правила*, Београд 1950, рукопис у Народној библиотеци Србије, РМ – 32.

⁴⁴ Исто, 289.

љу (особито о празницима), у песмама *Тебе Бога хвалим* и *С нами Боџ*, као и псалмима.

И Петар Бингулац је дао поделу напева, премда је није довољно образложио. Он разликује *велики, самогласни, њодобни, њројарски* и *антифонски* напев, али наглашава, као и Барачки, да нису сви присутни у оквиру једног гласа, већ тек у појединим. Као и у Цвејићевој подели, најсилабичнији су тропарски и антифонски, међу којима, по Бингулчевом мишљењу, и нема суштинске разлике, осим што је тропарско "свечаније".⁴⁵ Подобни мелос је по својим особинама између тропарског и самогласног, који је пак, најнапевнији и са мелизмима у каденцама мелодијских образаца. Нажалост, Бингулац не наводи врсте песама које се поју по овим напевима, како би донекле објаснио разлоге због којих је користио поменуће називе.

Већ се на основу наведених напева српског појања и њихових уопштено изнетих одлика може уочити сличност са онима из грчке традиције. Мокрањчево запажање о зависности мелодијске метрике од метрике речи у кратком појању подудар се са правилима која важе за силабичне мелосе, ирмолошки и стихирарски. Порекло великог или дугог појања без сумње је у мелизматичној, пападикијској мелодијској варијанти.

Потподела силабичног напева на антифонски и тропарски и истицање развијеније–самогласне варијанте осмогласних мелодија може се довести у везу са ирмолошким, односно стихирарским мелосом. Међутим, наведена терминологија којом се означавају српски напеви није довољно јасна.⁴⁶

За употребу појма *антифонски* Цвејић не даје убедљиву, а Барачки и Бингулац не дају никакву аргументацију.⁴⁷ Подсећамо на то да је првобитно *антифонија* (од грчке речи *ἀντιφωνέω* – одвратити, одговорити) подразумевала наизменично појање псалама, а касније и свих осталих црквених песама, од стране два хора, са десне и леве певнице. Поред ознаке за начин појања, антифонима су се временом назвали одређени псаламски стихови који се поју у оквиру различитих служби и уз различите врсте

⁴⁵ Бингулац истиче да поделу на ова два мелоса имају само три гласа – II, IV и VIII). Упор. Р. Bingulac, *Crkvena muzika u Srbiji*, нав. дело, 371.

⁴⁶ Није познато од када је наведена терминологија почела да се употребљава за напеве српског појања. У сваком случају, она се односи на новију традицију – нотног појања.

⁴⁷ И Цвејић и Бингулац поделу на тропарско и антифонско појање везују за II, IV и VIII глас.

песама.⁴⁸ Стога Цвејићево објашњење да су песме антифонског мелоса добиле име по васкрсним антифонима и антифонима на јутрењу Великог Петка,⁴⁹ који дакле, представљају само једну од пет постојећих група антифона, тражи допунске одреднице.

Неопходно је указати и на непрецизност назива *тропарски* напев. У нашој појачкој пракси не тропаром (грч. *тропáριον*) најчешће сматра песма која садржи кратак опис празника било да је Господњи, Богородични или Светог, која се поје пре отпуста на вечерњем богослужењу, после *Ниње оййушчајеши*, на јутрењу после *Боџ Госјод* и на Литургији после *Придиџије ѿоклонимсја*. Међутим, изворно значење појма тропар се односи на готово све врсте строфа црквеног песништва.⁵⁰ Према различитим темама они се посебно именују, па тако постоје васкрсни, крстоваскрсни, богородични, крстобогородични, отпусни и др.⁵¹ Тропари и у грчкој и у српској пракси у оквиру истог гласа могу имати другачије мелодијске карактеристике, иако по својим ритмичким особеностима припадају типу силабичног напева. Отуда је употреба одреднице *тропарски* непрецизна јер се односи само на један од параметара на основу кога се песме групишу.⁵²

⁴⁸ То су: 1) антифони катизме који се поју на јутрењу, 2) антифони изобразителни (пс. ст. 102. и 145. и блажена са тропарима 3. и 6. песме канона) који се поју у суботне, недељне и неке друге празничне дане на литургији, 3) антифони свакидашњи (стихови из пс. 9, 92. и 94. који се поју уместо изобразителних у непразничне дане), 4) празнични антифони (пророчки стихови из псалама) и 5) степенски антифони – степена (састављени из стихова узетих из петнаест псалама од 119. до 133.). Упор. Лазар Мирковић, *Православна литурџика I*, Београд 1982, 221–222.

⁴⁹ Упор. Б. Цвејић, *нав. дело*, 161.

⁵⁰ Упор. Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, 355. У најстаријим изворима, као што је Типик Велике цркве у Цариграду из 10. века, чак су се и песме које су се певале после псаламских стихова називале тропарима. Упор. Danica Petrović, *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*, Muzikološki institut SANU, posebna izdanja, knj. 16/I, Beograd 1982, 19.

⁵¹ Упор. Л. Мирковић, *нав. дело*, 228–229; Ђ. Трифуновић, исто.

⁵² За разликовање тропарског и антифонског напева Цвејић није дао довољно аргумената. И поред тога што наглашава њихову сличност, он поједине песме безразложно приписује једном, односно другом напеву. Упор. Романа Рибич, *”Узбеник црквеног појања и правила” Бранка Цвејића у развоју новијег српског црквеног појања*, Београд 1995 (дипломски рад у рукопису), 13–14. Поделу на *тропарски* и *антифонски* и Цвејић и Бингулац везују само за II, IV и VIII глас. Ивана Перковић тропаре II и IV гласа који се поју на вечерњем убраја у тропарски напев, а тропаре на јутрењу у истим гласовима

Најзад, као што смо поменули, самогласни – идиомели представљају својеврсне мелопоетске типове, тако да се значење овог појма неоправдано сужава када се под њим подразумева само један конкретан напев. Као што смо у претходном излагању изнели, и у старијем и у новијем грчком појању самогласним песмама се сматрају све врсте стихира. Међутим, у неумским музичким зборницима постоје две њихове варијанте: синдомо и арго које се разликују по својим ритмичким својствима, а у појединим гласовима и по мелодијским особеностима. Ова појава је карактеристична и за српско појање иако у њему не постоје силабична и развијенија варијанта за све врсте стихира, као у грчкој пракси.⁵³ Стихире на ”Господи возвах” и на ”Хвалите” су ритмички разуђеније, мелодијски богатије и припадају развијенијем напеву (налик на арго стихирарски), док су стихире на ”стихове” силабичне и поју се увек у бржем темпу од осталих стихира, тако да подсећају на синдомо стихирарски напев. Ова разлика је највероватније и определила Цвејића и Бингулаца да стихире на ”стихове” у наведеним поделама од гласа до гласа разврставају у самогласни, антифонски или тропарски мелос.⁵⁴

Треба поменути и то да су како у византијској, тако и у поствизантијској традицији две основне појачке књиге, у рукописима на грчком и словенском језику, биле *Ирмолоџија* и *Стихирар*.⁵⁵ *Ирмолоџија* је првобитно садржавала ирмосе канона из *Осмогласника*, *Минеја*, *Триода* и *Пенџикосџара*, у свих осам гласова, а временом је допуњавана и осталим врстама песама као што су седални, кондаци, степена, егзапостилари и др.⁵⁶ Ђорђе Трифуновић

у антифонски мелос. Упор. И. Перковић, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Београд 1997 (магистарска теза у рукопису), 28.

⁵³ Vesna Peno, *Stichera melodies in new Serbian and Greek chanting based on Octoëchos*, *Theorie und Geschichte der Monodie*, Österreichische Byzantinische Gesellschaft und Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, 24–41.

⁵⁴ Петар Бингулац под антифонским напевом подразумева стихире на стихове. Упор. Р. Vingulac, *нав. дело*, 371.

⁵⁵ Γ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς Ἁγίου Ὁρους*, κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος - Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τόμ. Α', Β', Γ', Ἀθῆναι 1975, 1976, 1993; Димитрије Богдановић, *Кайџолоџ ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978; D. Petrović, *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*, 18–19; Андрија Јаковљевић, *Инвенџар музичких рукописа манастира Хиландара*, Хиландарски зборник 4, Београд 1978, 193–234.

⁵⁶ Упор. Αντώνιος Ε. Αλυγιάκης, *Μελωδῆματα ἀκρόσεων λειτουργικῆς, Θεσσαλονίκη* 1992, 23–24.

сматра да су *Ирмолоџије* преведене са грчког још у најстарије време словенске књижевности. Од посебне је важности његова напомена да су преводиоци или пратили редослед речи грчког предлошка или, пак, нису пратили редослед речи, али су тежили песничком облику који је сличан грчком оригиналу, тако да се могло лако изворно појати.⁵⁷ Ова чињеница иде у прилог ставу да подударности између силабичних песама грчког и српског појања нису случајне, те да се заиста може говорити о њиховој припадности једном истом – ирмолошком напеву.

Садржај и грчких и словенских *Сѣихирара* чиниле су самогласне стихире из *Окѣиоиха*, *Минеја*, *Триода* и *Пенѣшкосѣара*.⁵⁸ Из практичних разлога из *Сѣихирара* су се издвојиле као посебне музичке збирке *Анасѣасимаѣарион* или *Осмогласник* (= *Воскресник*)⁵⁹, *Минејник* или *Доксасѣарион* и *Триод – Пенѣшкосѣар*. Но, и садржај ових збирки временом се мењао, тако да су оне све мање биле појачки зборници одређеног типа стихира које се поју у одређеним службама и у одређено доба црквене године, а много више свега практичне појачке књиге у којима су се појци могли брзо сналазити у току богослужења. Тако је *Осмогласник* као зборник који је требало да послужи појцима постао својеврсна антологија песама које се поју на вечерњем у суботу, јутрењу и Литургији у недељу, што значи да су се поред стихира у њему временом нашле и песме које су првобитно припадале *Ирмолоџији*.

Непрецизност до сада коришћених назива за напеве новијег српског појања и потреба саображавања терминологије оној која је постојала у старини, и која је сачувана у савременој грчкој

⁵⁷ Упор. Б. Трифуновић, *нав. дело*, 115; Милош Велимировић, *Сѣрукѣура сѣарословенских музичких ирмолоџа*, Хиландарски зборник I, Београд 1966, 139–161.

⁵⁸ О садржају *Сѣихирара* писао је А. Gastoue, *Introduction a la paleographie musicale byzantine*, Paris 1907. Упор. такође: А. Αλυζάκης, *Η Οκταήχος στην ελληνική λειτουργική μνογραφία*, Θεσσαλονίκη 1985. 115; Γ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς Ἁγίου Ὁρους*, τόμ. Α', λα'; Μανόλης Χατζηγιακούμης, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820*, 232; Oliver Strunk, *Specimina Notationum Antiquiorum*, Monumenta Musicae Byzantine, Ser. principale, vol. 7, Pars Principalis i Pars Suppletoria, Copenhagen 1966; C. Hoeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz, *Monumenta Musicae Byzantinae*, Ser. Principale, vol.1, Copenhagen 1935, 13–25; О раној традицији *Сѣихирара* код Словена писао је и Димитрије Стефановић. Упор. D. Stefanović, *The tradition of the Sticheraria MSS*, Оксфорд 1967 (докторска теза у рукопису).

⁵⁹ Дослован превод грчког назива *Анасѣасимаѣарион – Воскресник* среће се пре свега у хиландарској рукописној традицији 19. века, као и у бугарским рукописним изворима и бугарској савременој црквеној пракси.

појачкој пракси, долази до изражаја након упоредне мелопоетске анализе српских и грчких песама, представника одређених напева. Свакако треба истаћи и чињеницу да је и грчка класификација напева флексибилна, нарочито у погледу разликовања силабичних и развијених ирмолошких и стихирарских мелодија, али и композиција мелизматичног карактера које налазимо у сва три описана мелоса, те да би одговарајућим одредницама било неопходно указати на разлике.

Ова студија послужиће као увод за много сложеније истраживање које би се односило на:

1. установљавање применљивости једном усвојене класификације на мелодије записане неумском, односно петолинијском нотацијом у грчким и српским зборницима штампаним током 19. и 20. века;
2. дефинисање великог броја изузетака међу црквеним химнама, које се не могу сврстати по заједничким мерилима са осталим песмама исте врсте у исти напев;
3. доказивање подударности међу мелосима новијег грчког (=поствизантијског) и српског појања.

Vesna Peno

ON THE ORTHODOX CHURCH "MELOS" – A CONTRIBUTION TO THE TYPOLOGY OF CHURCH CHANT

(Summary)

Many unresolved questions related to post-Byzantine church chanting present obstacles to understanding some aspects of church music since the 19th century. One of those problems concerns the need for strict definitions of criteria according to which a church melody is classified as "melos" (Serb., *napev*). In this article the actual classifications of new Greek and Serbian chants are given. The most important Greek theoretical sources (*theoretikon*) are taken into consideration, as well as writings in which Serbian theoreticians and chanters explain the classification of hymns in Serbian church singing. The terminology related to "melos" in Greek and Serbian church chanting practice is critically examined. Attention is also drawn to elements common to new Greek (neumatic) and Serbian (staff notation) "melos". This article is an introduction to more detailed research whose aim will be to establish similarities and distinctions between the two church singing traditions that have the same origins in Byzantine church music.

UDK : 783.24.087.6 (=774=861)

ПРИКАЗИ И РЕЦЕНЗИЈЕ

REVIEWS

17. КОНГРЕС МЕЂУНАРОДНОГ МУЗИКОЛОШКОГ ДРУШТВА

одржан у Левену, од 1–7. августа 2002. године

Као што се и раније догађало, 17. конгрес Међународног музиколошког друштва (IMS – International Musicological Society) окупио је врло велики број учесника из целог света – око шест стотина. Први конгрес овог друштва, основаног 1927. године у Базелу, одржан је у Лијежу 1930. За домаћина је поново изабран један белгијски град, Левен (Leuven), који је обезбедио сарадњу свог Католичког универзитета (основаног још у 15. веку) и Међународног центра за проучавање холандске музике, односно фондације "Alamire" која финансијски подржава његов рад. По традицији, на свечаном отварању је премијерно изведено једно дело које је поручено за ову прилику: Визије Жероена Дхоа (Jeroen D'hoer) за камерни ансамбл.

Док је претходни конгрес, одржан у Лондону 1997. године, имао једну централну тему која је дала печат целом скупу – "Музикологија и сестринске дисциплине: прошлост, садашњост и будућност"¹ – скуп у Левену није дао предност ниједној од осам понуђених тема: 1. Слушање – извођење – писање; 2. Динамика промена у музици; 3. Ко поседује музику? 4. Musica Belgica; 5. Музичке миграције; 6. Форма и инвенција; 7. Музички инструменти: од археологије до нових технологија; 8. Извори. Радови у оквиру сваке од ових тема груписани су у уже тематске области, па су тако, на пример, заседања посвећена 2. теми била усмерена, између осталог, ка разматрањима о стилевима појединих епоха и композитора, биографским митологијама, променама у касном 20. веку, конструкцијама модерности и реконструкцијама националности. Паралелно одвијање великог броја седница отежавало је или онемогућавало да се присуствује свим излагањима за која је слушалац могао да буде заинтересован, па је публика непрекидно флукутирала јер су се слушаоци стално селили из сале у салу. (Било је угодно што су све сале имале по два улаза, тако да те "музичке миграције" нису реметиле токове излагања и дискусија.)

У Лондону је главна тема конгреса наметала преиспитивање традиција и иновација у музикологији, стављајући у средиште дискусија расправе о такозваној новој музикологији. У међувремену су се духови мало смирили, а нове тенденције постале део широких и разноврсних истраживања у данашњој музикологији, без претензија на ексклузивност. Тако, иако је убедљиво највећи број учесника дошао из САД, земље у којој су се нови правци зачели и стекли највише приврженика, нова музикологија

¹ Види приказ М. Милин "Нова" и "сџара" музиколоџија на XVI конгресу Међународног музиколошког друштва у Лондону, од 14. до 20. августа 1997, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 20–21, Нови Сад, 1997, 232–234.

није била у првом плану у Левену. Иначе, могло се приметити да је у односу на ранији скуп знатно порастао удео музиколога из источне Европе, посебно из Русије, Украјине, Литваније и Бугарске.

У Левену је био и Лоренс Крејмер (Laurence Kramer), један од најистакнутијих и најконтроверзнијих представника нове музикологије (или културолошке /cultural/ музикологије, како је у разговору са писцем овог приказа рекао да је радије означава). Усредсређујући се на проблем сличности која се може уочити између нека два дела, он је на примерима I става Бетовенове "Месечеве" сонате и Шопенове *Фанџазије-емџромџи* (у истом тоналитету, цис-молу) говорио о сличности као форми интертекстуалности, односно о рециклирању Бетовеновог семантичког перформатива. Крејмера при том нису интересовала питања утицаја и жанра, већ могућност да се одреди ванмузичко значење онога што он дефинише као неуспех сублимације код Шопена у односу на Бетовенов узор. Наиме, аутор рада уочава да се у "Месечевој" сонати тема изграђује из фигурација, док у *Фанџазији-емџромџију* арпеђа не успевају да прерасту у мелодију или тему. Крејмер је овај текст прочитао на заседању посвећеном музичкој херменеутици на којој је председавајућа, Зиглинд Брун (Siglind Bruhn, САД, Данска), тумачила херменеутички приступ делу као намеру да се објасне музичка значења која се у некој композицији могу уочити. Нагласила је да је природа херменеутике интерпретативна, што не значи и субјективна. На истој седници је Адам Кримс (Adam Krims, САД) говорио о односима популарних музичких жанрова према "урбаној географији", односно урбаном амбијенту за који су везани. То је, у ствари, био један доста површан коментар представа о женама у видео-спотовима поп музике, презентирани на примерима песама Саре МекЛафлин и Аланис Морисет.

Једна од посебно интересантних седница била је она посвећена наративности и значењу. Председавајући Еро Тараста (Eero Tarasti, Финска), признати специјалиста у тим дисциплинама, нагласио је у свом уводном експозеу да се нада да ће скуп у Левену бити прилика да се појача дијалог између америчких и европских наратолога. Говорио је и о доприносу наративних приступа традиционалној музикологији, стављајући тежиште на нове методе компаративног проучавања дела која припадају различитим уметностима, такође и о могућностима нових тумачења разних одступања у раду са традиционалним музичким облицима (јер су та одступања углавном резултат неких специфичности у експресивном садржају дела). Међу представљеним радовима издвојила су се два, чије су ауторке Иванка Стојанова (Ivanka Stoianova) и Марта Грабоч (Marta Grabócz), обе из Француске. Прва је приказала резултате својих истраживања наративних проседа у новијим музичко-театарским делима у којима су примењене нове технологије, конкретно, у остварењима Лучана Берија (*Outis*), Силвана Бусотија (*Tieste*) и Карлхајнца Штокхаузена (*Licht*). Марта Грабоч је, пак, сумирајући резултате музичке наратологије, указала на значај теоретичара литературе, чијим се резултатима ова дисциплина користила – руских формалиста и француских структуралиста и семиотичара. Говорећи о три начина како наративност може да постоји у музици, она је навела: 1. наративни програм дубоког, скривеног нивоа, који

функционише углавном у музици класичара (на пример, када се уочава бинарна, односно квадратна артикулација наративне граматике, иако је организација форме тројна – сонатна или АБА); 2. унутрашњи наративни програм (на пример, у инструменталним делима Листа, Шумана и Шопена); 3. спољњи наративни програм, када се примећују јасне кореспонденције са структурама предњег плана у литерарним и драмским делима (примери код Штрауса, Бартока, Стравинског).

Тема *Музичке миџрације* подстакла је учеснике да се усредсреде на резултате сусрета различитих музичких култура који су следили после неких од бројних покрета становништва којима је испуњена историја света. Приказан је нови живот једне руске народне песме коју су руски Јевреји донели у Израел (Талила Елирам /Talila Eliram/, Израел), описане миграције шпанских музичара у Америку (Мариа Гемберо Устароз /María Gembergo Ustároz/, Шпанија), изложени неки аспекти стваралаштва појединаца који су део свог живота и рада везали за стране средине: мало познатог италијанског композитора из 15. века Арнолфа Ђилардија који је живео у Италији и Француској (Дарвин Смит /Darwin Smith/, Француска), Хајнриха Исака који се преселио из Немачке у Италију (Ђовани Цановело /Giovanni Zanovello/, Италија), Ханса Ајзлера који је из нацистичке Немачке емигрирао у САД (Јоханес Карл Гал /Johannes Carl Gall/, Немачка).

Музичким миграцијама у источној Европи била су посвећена чак три заседања, чији је организатор била Екатерини Роману (Ekaterini Romanou), из Грчке. У свом уводном коментару она је нагласила да је заједничко за четири изабране земље ове регије – Грчку, Бугарску, Југославију и Украјину – то што су све прихватиле православно хришћанство, али асимилирале елементе и из источне и из западне културе. У центру пажње учесника биле су световне музичке културе ових народа претежно у 18. и 19. веку, када су као циљ поставиле достизање западних културних и уметничких нивоа, истовремено тежећи постизању специфичних разлика. Према излагању Анде Палијеве (Бугарска), музика њеног народа у последња два века, изложена првенствено утицајима из Немачке, Француске и Русије, била је у константном трагању за проналажењем карактеристичног израза којим би се афирмисала на европској сцени. Екатерини Роману је говорила о италијанским музичарима у Грчкој током 19. века, конкретно о њиховом доприносу музичком животу Крфа, који, као ни остала острва у Јонском мору, никад није био под отоманском влашћу. Интересантно је да су неки од тих Италијана компоновали прве примере грчке националне музике. Овај рад је био складно тематски допуњен прилогом Кристине Вергаду-Маврудаки (Christina Vergadou-Mavroudaki, Грчка) о грчким композиторима са Јонских острва у италијанском музичком животу 19. века. Пре него што је почела своје излагање о "Кијевској Русији" (данашњој Украјини) као примаоцу и преноснику различитих музичких утицаја током 16. и 17. века – Нина Герасимова-Персидска (Украјина) изразила је своје уверење да се време музичких миграција завршило, мада ће свакако још бити миграција становништва, али се оне неће снажније одражавати у музици због утицаја нових технологија и медија. Два рада су била посвећена српској музици: *Дојринос чешких*

музичара српској музици у 19. веку (Катарина Томашевић) и *Руска музичка емиграција у Југославији после 1917. године* (Мелита Милин). Споменимо овде учешће још једног музиколога из Југославије, Татјану Марковић, која је на заседању једне друге групе говорила о српском музичком романтизму и његовим специфичностима у односу на европски.

Од осталих радова које смо чули на конгресу требало би издвојити прилоге Џозефа Кермана (Joseph Kerman, САД), који је проницљиво анализирао процес Бахове прераде једне фугете у фугу, изазовно сугеришући да је прво, доста некохерентно дело, представљало Бахов покушај избегавања закона фуге; затим рад Ронит Сетер (Ronit Seter, Израел, САД) о идентитету и идиомима у јеврејскоизраелској уметничкој музици; Хермана Данузера (Hermann Danuser, Немачка) о реторичкој форми у музици, конкретно, како се манифестовало наслеђе музичке реторике после антиреторичког заокрета крајем 18. века; Валентине Санду-Дедиу (Valentina Sandu-Dediu, Румунија) о реторици музичког облика после 1970. године; Џионгвон Џо (Jeongwon Joe, САД) о једном примеру филмске транспозиције традиционалне корејске опере, при којој су настали интересантни ефекти у интеракцији певања и говорења, посебно када је лик на сцени женски, а покрива га глас мушког наратора који пева све улоге. Било је успело и заседање посвећено литванској музици, њеној традицији, специфичностима и најновијим остварењима.

Седамнаести конгрес Међународног музиколошког друштва пружио је прилику публици која је била састављена углавном од самих учесника, да се упозна са најновијим смеровима и резултатима истраживања у области музикологије у свету. На оваквим скуповима се успостављају контакти између колега са целе планете, који се касније обично одржавају и резултирају плодном разменом информација и искустава. За српску музикологију би у том смислу било корисно да буде присутнија на скуповима ове врсте, па треба очекивати да ће на следећем конгресу Друштва, који ће се кроз пет година одржати у Швајцарској, бити бројније заступљена.

Мелита Милин

RETRO-GARDE, DAZZLEMENT, AND ISOLATION: SEARCHING FOR MUSICAL IDENTITIES

Conference on musical identities held in August 2002 in Amsterdam

The twentieth century saw a development in the arts that had never occurred before in history. Producers and recipients of art grew totally apart. Traditionally, the production of art had always been dependent on commissions and public. Around 1900, production began to precede the interest of potential commissioners, spectators and audiences. In music, the gap was wider than in the pictorial arts: it did not take the museums more than a few decades to catch up with the cubists, the

surrealists, and the other painters who took leave from traditional depiction based on the rules of central perspective. But the composers who challenged the rules of the musical equivalent of central perspective, 'central tonality', suffered a different fate. Even today, a symphony orchestra runs the risk of not attracting enough listeners when putting too much Schoenberg or Webern on the programme. Should that be a reason to restrict the diet of the audiences to Bach, Mozart and Mahler? Almost any professional in music will resist this. So will any government agency responsible for the creation and diffusion of artistic products. But here, we face a paradox: since political decisions on the funding for the orchestra may depend on the immediate attractiveness of the programmes for the audience, political demands for specific quota of new music on the programme create a tension between introducing 'new' music to the concert audience (and the label *neue Musik* continues to be used here and there for music dating from before the Second World War) and the very conditions for the survival of the musical body required to bring any new music to life.

The situation at the beginning of the twenty-first century seems to be different, in some significant respects, from the situation one hundred years ago. Today, we cannot point at a clearly identifiable avant-garde that breaks the rules (which rules are still to be broken?) in order to develop new styles (which styles have recently been established?). How will music history eventually identify the compositions created in the present decade?

We are even confronted with what might be called a musical 'retro-garde': composers seeking to reach back behind the innovations of old-fashioned modernism, and re-installing forms of tonality influenced by Debussy, Cage and minimal music rather than by dodecaphony and serialism. Some of these composers reject the Vienna School in outright terms: 'Schoenberg was for me the filthy, rotten dirt damp of the twentieth century.'¹

In the summer of 2002, the University of Amsterdam organised a conference entitled *Redefining musical identities*. This conference aimed at clarifying some of the questions connected with these changes in styles and circumstances, and at exchanging ideas and experiences concerning how to cope with them. Several of our guests represented music life in major European cities: Peter Davison, the artistic consultant to the Bridgewater Hall in Manchester²; Leo Samama, the artistic leader of the Residence Orchestra in The Hague, and Wolfram Wagner, organiser of musical projects in Vienna. Samama and Wagner both face a very divergent potential audience in their cities – including many who have not been rooted in western European cities, and bring the creative memories of their earlier dwelling places with them. These are being integrated in today's music life – they have to be, in order for the city to form a community in which different ethnic groups feel at home. Vienna may have been, in comparison with any individual other place, the city with the greatest share in the development of the most classical of classical music, today it is *also* the scene of experimental music ensembles exploring new styles as well as reaching back to pre-modern styles. This is also characteristic of music

¹ John Tavener, *The Music of Silence, a composer's testament*, New York, 1999, p. 14.

² Several of our speakers explained their views in a book edited by Peter Davison: *Re-viving the Muse: Essays on Music After Modernism*, Brinkworth, 2001.

life in the Netherlands, where there has been a fruitful co-operation during the past decades between the stimulation of contemporary music and the flourishing practice of Early Baroque ensembles. Samama made the issue mentioned in our introduction poignantly clear: his city government compels him to introduce new music *and* to attract new audiences, including recent immigrants. Future funding of the Orchestra depends on the results in these targets. But potentially new audiences do not particularly care for new music, and the suggestion for new money is not particularly popular with the city government Nevertheless, the Residence Orchestra has shown great ingenuity in attracting new target groups, for instance when it gathered 1,700 of the city's young Turkish inhabitants for a performance of both contemporary serious Turkish music and Turkish popular music. Davison discussed the role of the concert hall as the spiritual centre of the community. He referred to Nietzsche's 'post-religious' philosophy in order to emphasise that music 'transfigures a region in whose chords of delight dissonance as well as the terrible image of the world charmingly fade away'.³ The decay of traditional religion enhances the 'transformational' value of music, and Davison claimed that concert halls such as Bridgewater are 'symbols of the transformation of our troubled Victorian cities, providing a spiritual core and a source of identity'.

This line of approach offered a connection to the contribution by Dutch musicologist Sander van Maas, who turned to the musico-religious project of Olivier Messiaen. Messiaen himself had declared that he composed music in order to 'illuminate the theological truths of the Catholic faith'; he believes his music to be able, by means of a synaesthetic mixture of sound and colour, to bring the listener into a state of *éblouissement* or 'dazzlement', described as 'a breakthrough towards the beyond, towards the invisible and unspeakable'.⁴ Basing on Nietzsche's followers in 'post-secular' philosophies, authors like Derrida, Marion and Nancy, Van Maas pleads for a reconsideration of the revelatory potential of music.

Messiaen's music also played a role in a contribution by Roger Scruton, who is best known as the leading conservative English philosopher, but who is also a composer and the author of an impressive book on music aesthetics.⁵ In a remarkably well-documented lecture, with a lot of musical illustrations from serious music as well as from several sources of pop music, Scruton compared two ways in which *rhythm* forms part of a musical composition. It may be added to a piece of music 'from outside', like a beat produced by a drumkit, or be an organic part of the music itself. It was in this sense that Scruton contrasted the indifferent sound complexes produced by Stockhausen and his followers with the living rhythm in Messiaen's *Turangalila Symphony*, in which the barline 'is the effect, and not the cause, of the rhythmical order'.

Another composer mentioned by Scruton as an example of those who allow rhythm to grow organically into their music was David Matthews, who was also personally present in Amsterdam to present his views on tradition and innovation.

³ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, ch. 25.

⁴ See Olivier Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, Paris, 1978.

⁵ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, 1997.

Matthews focused on Benjamin Britten, whose assistant he was at Aldeburgh, and on Michael Tippett. These two composers convinced him of the continuing validity of tonality, and of traditional forms such as the symphony and string quartet. Like Stravinsky's and Bartók's, their music clings to the tradition of folk music. Matthews illustrated how his own compositorial practice was influenced by traditional forms from both the popular and the classical repertoire by playing a *tango* and a *chaconne* from his own works.

Dutch composer Klaas de Vries testified to the confusing situation that has come about now that the avant-garde of the last century has not asserted itself as a guiding light for the present generation; modernism has become a historical project, that calls for preservation as an endangered species rather than celebration for having overthrown earlier and more traditional styles. On the other hand, some composers of the present generation, John Adams for one, prove that it is still possible to reach a wider audience for contemporary music.

My own contribution went back further in history to focus on a few earlier moments in which the music world tried to escape its present condition in order to bring about significant changes. Can theoretical positions, apart from the actual development of compositorial practice, really influence the further course of music history? Turning back to the *Ars Nova* and the Florentine *Camerata*, I believe this is indeed the case. Music history is man-made, and this implies that, at any given moment, it is history in the making – steered by what was achieved in the music of earlier periods as well as by new insights and intentions which influence music but have a non-musical origin. Each individual piece of music was, once upon a time, the latest product of music history; concert-goers would be well-advised to listen to each composition as a developing *forma formans* rather than as a completed *forma formata*. The other organiser of the conference, Amsterdam musicology professor Rokus de Groot, pointed to the reorientation in a geographical sense that took hold of western composers such as Karlheinz Stockhausen and Ton de Leeuw in the seventies. In this process, oriental musics and literary sources, from Byzantine liturgical chant to Javanese gamelan, made their way into western compositorial practice. De Groot showed, starting from Lully's *Le bourgeois-gentilhomme*, that this musical invasion from the east was not new; but although the sources are eastern, the conceptions of these sources are western, and subject to the changes in western thinking. This certainly goes for the constructions of spirituality which many western composers focused their attention on.

A very concrete case of geographical reorientation was finally provided by Serbian hoboist Borislav Čičovački, who has lived and worked in Amsterdam for over a decade. Čičovački made a strong case for the reception of Serbian music outside Serbia. He reminded his audience that the *Wind Quintet* by Ljubica Marić had already met with a successful performance in Amsterdam in 1933, long before she developed into the *éminence distinguée* of Serbian composing, and long before Čičovački himself – with his *Barka* foundation – organised a concert of her chamber works, again in Amsterdam. He illustrated how political isolation has caused an important set-back for the reception of Serbian music, up until the present day. But there is hope: Isidora Žebeljan's fresh approach of melody and harmony has recently found a warm welcome in the Netherlands, just as Ljubica Marić had seventy years ago. This includes the reception during the conference itself: Marić and Žebeljan were both on the

programme of the chamber music concert that formed part of the meeting, together with Leos Janáček, Anton Webern and Dutch composers Peter Schat and Theo Loevendie.

The full proceedings of the conference will be made available at a later date.

Albert van der Schoot

Albert van der Schoot is a Dutch philosopher and musicologist who organised, together with Rokus de Groot, this conference about the shifts in several dimensions of European music life at the outset of the 21st century.

MAGISTRO GEORGIO SEPTUAGINTA

С 26 по 30 сентября 2002 года Московская консерватория им. П. И. Чайковского отметила 70-летний юбилей профессора кафедры теории музыки Юрия Николаевича Холопова. Ученики и коллеги юбиляра преподнесли ему в подарок пятнадцатидневный фестиваль "Музыкальные миры Ю.Н.Холопова", придуманный и осуществленный как *музыкальное приношение* своему Учителю.

Во многом предопределив пути *Новой науки* о музыке, равно как и самой *Новой Музыки*, Ю.Н.Холопов один из немногих увидел в исканиях своих современников *иное* понимание музыкального искусства и законов им управляющих. Общение и сотрудничество с выдающимися композиторами XX века, такими, как Андрей Волконский, Карлхайнц Штокхаузен, Эдисон Денисов и другими позволили Юрию Николаевичу заглянуть в сущность композиторского творчества, познавая сказанное авторами о себе самих через язык их собственной музыки. Недаром Андрей Волконский верно заметил: "Юрий Николаевич Холопов отнюдь не представляется мне ученым-схоластом. Он создал школу *нового* типа, приблизил науку о музыке к самой *Музыке*".

Фестиваль начался с Международной конференции "Ю.Н.Холопов и его научная школа" (Холоповские чтения, 26-27 сентября 2002), которую торжественно открыл ректор Московской консерватории, профессор А.С.Соколов, подчеркнув огромное значение научных достижений юбиляра и созданной им школы.

Далее состоялась презентация книги "*Magistro Georgio Septuaginta*" [MGS] (редактор-составитель В. С. Ценова), задуманной как *особый* дар юбиляру от его учеников. Помимо традиционных приветственных речей, сказанных выдающимися музыкантами XX века (К. Штокхаузеном, А. Волконским, С. Слонимским, С. Губайдулиной, Р. Щедриным, А. Любимовым, Ю. Кёхелем, Б. Тевлиным), в книгу вошла исчерпывающая информация о научных трудах Ю. Н. Холопова, его работах – опубликованных (свыше 700) и неопубликованных, устных выступлениях, подробный список учеников, даже с указанием изданных ими книг.

Доклад самого Юрия Николаевича о сущности музыки предварил широкую панораму тем научных выступлений его учеников, простиравшуюся от эпох средневековья, Возрождения и барокко (Т. Кюрегян, Р. Поспелова, Н. Ефимова, С. Лебедев, М. Катунян) до XX века (Т. Мдивани, М. Просняков, Н.

Петрусёва, А. Маклыгин, В. Ценова, Д. Шульгин, Р. Насонов, М. Насонова О. Дроздова, Г. Дауноравичене, С. Савенко), через эпохи классицизма (Л. Кириллина) и романтизма (Э. Стручалина, М. Сапонов). Затрагивались проблемы палеографии и фольклористики (Г. Алексеева, Т. Старостина), музыкальной геопоэтики (Т. Чередниченко), методики (А. Алексеева, Е. Двоскина, М. Карасева), новых информационных технологий в музыковедении (А. Власов). Завершил конференцию литературный *hompage* юбиляру в исполнении В. Барского.

На вечере "*Виват, Магистр Музыки!*" 28 сентября в Рахманиновском зале консерватории была представлена классика Новой музыки XX века, изучению которой посвящены многие научные исследования юбиляра. На концерте прозвучали камерные произведения Н. Рославца, С. Прокофьева, А. Лурье, а также хоровые сочинения А. Волконского, Э. Денисова и И. Стравинского в исполнении ансамбля солистов "Студия новой музыки" (дирижер – И. Дронов) совместно с Камерным хором Московской консерватории (художественный руководитель и главный дирижер – Б. Тевлин).

Неизгладимое впечатление произвело на слушателей увлекательное действо 29 сентября – сценическая версия произведения К. Штокхаузена "*Inori*" (*Поклонения*) для оркестра и жестов в исполнении Михаила Проснякова, директора института Штокхаузена в Москве, ученика Ю. Н. Холопова. Его индивидуализированное проникновение в замысел автора заставило присутствующих пережить настоящую мистерию, вовлекая всех в некое таинство *Поклонения*.

Заключительный концерт фестиваля "ЮРЬЕВ ДЕНЬ" (музыкально-юбилейная композиция) состоялся 30 сентября в Малом зале консерватории. Каждый участник в этот день принес в дар Юрию Николаевичу свой музыкальный подарок.

В *Прологе* прозвучали народные песни в исполнении фольклорного ансамбля Московской консерватории (художественный руководитель Н. Н. Гилярова) и "Аллилуйя" ко дню Святого Георгия в исполнении Егора Резникова (Париж).

В первой части концерта прозвучал фортепианный опус самого юбиляра "Три слова Антону Веберну" (1960) в блестящей интерпретации пианиста М. Дубова.

По-королевски возвышенно и празднично "величала" юбиляра органная и клавишинная музыка старых мастеров в исполнении аспиранток Ю. Н. Холопова – О. Филипповой, Е. Поповой, М. Воиновой.

Во вторую часть концерта вошли сочинения, написанные в честь Ю. Н. Холопова. Все они удивительно по-своему решили жанр *Музыкального приношения*.

Различные техники композиции реализовались в разнообразных камерных составах и продемонстрировали удивительную композиторскую изобретательность. Парад всевозможных ансамблей открыл "Bone Pastor" В. Тарнопольского, исполненный в технике средневековой пародии. Необычный инструментальный состав остроумно освежил популярный мотет Гильома де Машо.

Не менее оригинально продолжила "диалог" с юбиляром пьеса А. Раскатова "Abgesang" для маримбы и пения. В этом удивительно теплом и

медитативном сочинении, автор обратился к символике *букв* имени Ю. Н. Холопова. На какое-то время могло показаться, как звучащая монограмма буквально заморозила зал, магически растворяясь в матовом тембре инструмента, "певшем" вместе со своим исполнителем.

Апогей ансамблево-символического триумфа пришелся на финал, где прозвучала композиция И. Кефалиди "...so und auch so..." для солирующей фогограммы, флейты, квартета валторн, фортепиано и электронных звуков. Необычное сочетание электроакустики и звучания натуральных тембров гарантировало ажиотаж. Однако главный сюрприз ожидал слушателей, когда из колонок усилителя, установленного на сцене Малого зала, донеслись звуки ... голоса Ю. Н. Холопова, находчиво использованного автором в качестве центрального элемента музыкальной ткани.

Музыка для фортепиано деликатно оттеняла в программе концерта буйство ансамблевых красок.

"Фейерверк" И. Соколова, "Реинкарнация" Ю. Воронцова, "Почтительные вариации на три музыкальные буквы" Р. Леденева, "Без страха и упрека" Д. Смирнова, пьеса для фортепиано Н. Ракова (первое сочинение, посвященное Ю. Н. Холопову в 1988 году) – произведения, тонко и выразительно интерпретирующие инструментальную специфику рояля и ту творческую задачу, ради которой они задумывались своими авторами.

Предоставим слово *М. Дубову*, самому верному *Новой музыке* пианисту, сыгравшему весь мыслимый и немислимый фортепианный репертуар XX века, также ученику Ю. Н. Холопова. Он помимо всего прочего выступил на этом концерте в новом амплуа, исполнив органную партию в произведении Ю. Каспарова "Призрак Музыки" для кларнета, фагота и органа.

"Юбилей Холопова – событие для нашей музыкальной общественности. Было очень хорошо и для себя значимо наблюдать происходящее и участвовать в праздничном процессе, движущей силой которого была замечательная Валерия Стефановна Ценова. Я рад и тому, что стал в некоторой степени соавтором концепции заключительного концерта. С тех пор как у меня проснулся интерес не просто "пощупать" клавиши рояля своими руками, но и подумать, узнать, понять, каким образом сотворено то, что мы играем и слушаем, имя Холопова было для меня синонимом понятия "теория музыки". Узнал Юрия Николаевича лично я много позже, в консерватории.

Удивительно, Юрий Николаевич – человек строжайшей дисциплины, предельно организованный, будучи очень строгим и пунктуальным со студентами, создает вокруг себя такую атмосферу, что с ним легко – общаться, учиться, работать. Какой-то свет исходит от него, как от носителя и проводника традиций нашей великой культуры. Ему обязаны не только теория музыки и поколения учеников-музыковедов, но и музыканты-инструменталисты и, что крайне важно, композиторы, от старших коллег и современников до нынешних студентов. Точно знаю, что многие композиторы считают влияние Холопова на их личность и музыку одним из определяющих. Может быть, стоило бы внести поправку в известную холоповскую статью "Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления", дополнив ее еще одной константой, особым неизменным фактором – *фактором Холопова...*".

Марина Воинова

НАЦИОНАЛНА МУЗИКА У 20. ВЕКУ

Симпозијум у Лајпцигу, одржан
од 23. до 27. октобра 2002. године

Музиколошки институт Универзитета у Лајпцигу, на чијем је челу професор Хелмут Лос (Helmut Loos), организовао је скуп чији је пун назив *Историја музике између источне и западне Европе: Национална музика у 20. веку. Композицијски и социокултурни аспекти*. Овом научном састанку је претходило неколико других које је агилни проф. Лос организовао током последњих десетак година, с главним циљем да се после пада комунистичких диктатура успоставе мостови између музиколога у западној и средњој Европи, с једне стране, и колега у источној Европи, с друге. Тако је основано Међународно друштво за проучавање историје музике у средњој и источној Европи, најпре при Универзитету у Кемницу, сада у Лајпцигу. Од 1997. до 2002. године Друштво је објавило осам свезака својих саопштења. Један од пројеката на коме се тренутно ради је приређивање изабране преписке музичара из различитих европских региона.¹

Како је то Хелмут Лос нагласио у најави симпозијума, искуства са националним у прошлом веку разликују се од земље до земље по својим историјским предзнацима, тако да су у неким она била негативно одређена (на пример у Немачкој), док су у другима представљала прибежишта слободе. После слома комунизма у источноевропским земљама дошло је до ренесансе национализма, што је у противречности са владајућим тумачењем да је појам нације појава и конструкција везана преваходно за 19. век. Стога су питања о националном и данас актуелна и провокативна за различите научне дисциплине, па тако и за музикологију. Интересантно је да у новије време тема о улози националног мишљења привлачи већу пажњу и немачких музиколога.

Тродневни симпозијум је окупио четрдесет музиколога из петнаест европских земаља, од три државе бивше Југославије на југу, до три балтичке земље на северу. Доминирали су учесници из бивших комунистичких земаља, али су свој допринос дале и колеге из земље која је пружила гостопримство и из Шведске. Примењени су различити углови сагледавања основне теме, од анализе националних аспеката у конкретним делима (Јармила Габријелова / Gabrielova/ из Прага говорила је о делима Б. Мартинуа, Мјечислав Томашевски / Tomaszewski/ из Кракова о Шимановском, Гражина Дауноравићијене / Daunoraviciene/ из Виљнуса о Бајорасу), преко истицања битних особености националног усмерења у појединим земљама (Елена Синкевич из Кијева излагала је о украјинској музици последњих деценија, Вита Линденберг /Lindenberg/ из Риге о летонској музици, Мелита Милин из Београда о српској, Дарја Котер из Љубљане о словеначкој), све до општијих захвата у проблематику националног (Тибор Талијан /Tallian/ из Будимпеште је имао рад о мисијама и

¹ О томе видети опширније у прилогу Хелмута Лоса објављеном у прошлом броју часописа.

опцијама националности у музици, Ева Седак из Загреба о стереотипима и проблему идентитета). Учесници из Немачке су се усредсредили на критички изоштрену анализу различитих облика испољавања национализма у немачкој музици у првим деценијама 20. века: на улогу музике у прославама историјских јубилеја (Клаус Волфганг Нимелер /Niemöller/ из Келна), затим на процес уграђивања Шумановог дела у немачки музички трезор, при чему је Менделсон као Јеврејин бивао потискиван (Хелмут Лос), такође и на судбину музике у Хитлеровој Немачкој (Албрехт Ритмилер /Riethmüller/ из Берлина).

У дискусијама су најчешће покретана питања о типичним одликама и препознатљивости одређене националне музике, а подробно су разматрани и проблеми рецепције и утицаја. Истицано је да национално у уметничкој музици не треба ограничавати на фолклорно, између осталог зато што је фолклор више регионални него национални феномен. Неки учесници су приметили да је трагање за типично чешким, пољским итд. особинама у музици углавном узалудан посао и да се не препоручује одређивање појединих карактеристичних интервала као знакова неке посебности јер – како се иронично указивало – нема довољно интервала у односу на број потенцијално заинтересованих нација. Рад о Мартинуу био је повод за дискусију о значају традиције рецепције у доживљају неког дела као националног (*У Чешкој рајсогоји* Мартину ствара "типично чешку" музику употребљавајући један протестантски корал из Француске као симбол своје чешке домовине).

Ако се зна да је један од главних циљева симпозијума био да се пружи упоредни увиди у схватања начела музички националног у различитим земљама једног региона, онда је скуп у потпуности успео. Учесници су имали неопходну критичку дистанцу према предмету свог истраживања, тако да није било никаквих неумесних глорификација или својатања композитора. У том смислу је карактеристичан рад Ридигера Ритера /Ritter/ из Бремерхафена, који је проблематизовао припадност Станислава Моњушка само једној националној култури, понудивши за њега, поред пољске, и литванску и белоруску националну одредницу. Врло добро је примљен наступ Микулаша Бека /Bek/ из Брна који је свој рад о рецепцији различитих врста музике код чешке публике зачинио врцавим коментарима на тему националне кухиње (Чувене чешке кнедле!). Интересантно је да је и Ритмилер уводне напомене свог рада посветио националном идентитету и његовим трансформацијама на примерима из кулинарства (пизе, хамбургери итд.).

Симпозијум је одржан у просторијама Музиколошког института смештеног у Менделсоновој кући, лепо рестаурисаном здању у којем је Менделсон живео и умро. Ректор Лајпцишког универзитета приредио је у врло свечаној Старој сенатској сали пријем за учеснике скупа, после чега је уследио концерт мешовитог универзитетског хора који је извео дела Баха и Брамса. Уз посету чувеном Конзерваторијуму (на којем су студирали и неки наши композитори, као Мокрањац, Пауновић и Христић), посебан доживљај је представљао и обилазак Музеја инструмената, који поседује око пет хиљада претежно раритетних експоната.

Учесници лајпцишког скупа су били привилеговани да могу да присуствују последњем јавном наступу Јиржија Фукача (Jiří Fukač), угледног чешког музиколога, дугогодишњег руководиоца Музиколошког института на Масариковом универзитету у Брну. Док је више од сат времена говорио о марксизму у музикологији, проткивајући своје излагање духовитим запажањима по којима је био познат, професор Фукач је деловао помало уморно, али нико није могао ни да наслути да ће му током ноћи која је уследила толико позлити, да ће морати да буде хоспитализован. Умро је у свом Брну после мање од месец дана, 22. новембра. Јиржи Фукач је одржавао одличне колегијалне везе са групом српских музиколога, а био је и учесник неких научних скупова у Београду.

Мелиша Милин

МЕЂУНАРОДНА МАНИФЕСТАЦИЈА ИГРЕ

Ο χορός ως άνκλη κληρονομία

Конгрес на Крфу (30. X – 3. XI 2002)

У граду Крфу, на острву Крфу, крајем октобра и почетком новембра 2002. организован је један занимљив и несвакидашњи скуп истраживачког и фестивалског карактера са називом 16th World Congress on Dance Research, са темом *Dance as Intangible Heritage* (*Иџра као негодирљиво наслеђе*), интересантан и у истраживачком и у извођачком смислу, оријентисан претежно на фолклорну област. Ова је манифестација по свом интернационалном домету превазишла оне претходне, такође организоване у Грчкој. Конгрес је објединио историчаре и теоретичаре игре и извођаче (каткада обе активности у истом лицу), у организацији Савета за игру УНЕСКО. Председник Савета, господин Алкис Рафтис, историчар игре и кореограф, социолог и етнолог, професор универзитета, оснивач је и директор грчког, обимног по својим делатностима, етно-театра *Дора Сџирајџу*, јединственог ансамбла народних игара у свету, који се појавио и у Београду, на великој сцени Сава-центра средином марта 2002.

У велики организаторски тим биле су кооптиране и две наше сународнице, као прва, балерина, солисткиња Аја Јунг (позната по својим међународним успесима на пољу монобалета, са креацијама *Zelle* и *Цозефина*), као делегат Савета за игру УНЕСКО, одскора председник Националног савета за игру Србије и Црне Горе, са седиштем у Београду. Захваљујући Аји Јунг, доста је делегата-референата из Србије било позвано да на конгресу каже своју истраживачку реч: поред др Оливере Васић, професора ФМУ у Београду, етнокореолога (члана конгресног научног комитета), Десанка Ђорђевић, инструктор и кореограф, дугогодишња играчица познатог ансамбла *Коло*, др Драгослав Џацевић,

антрополог и етнолог, кореограф, уметнички директор ансамбла *Фрула*, др Надежда Мосусова, музиколог, Славица Михаиловић, уметнички руководилац ансамбла *Абрашевић* у Крагујевцу и асистент Оливере Васић у Центру за проучавање народних игара Србије, Владимир Логунов, кореограф Народног позоришта у Београду и, да заокружимо са суседима, – солисткиња балета Народног театра у Скопљу, Искра Сукарова, ученица Лабановог центра у Лондону, о чему је реферисала у оквиру истраживачких сесија конгреса.

Не треба ни наглашавати да би ми сви на Крфу радо видели и друге наше суседе, Румуне, Мађаре, Хрвате (присутна као посматрач само Елси Иванчић-Дунин, професор Dance Department UCLA у пензији), Албанце и Словенце, ради размене искустава, јер – фолклор је неизмеран, његови утицаји далекосежни, никад до краја истражени. Морамо при том да констатујемо, да нико ни од бивших ни од садашњих балканских народа, укључујући ту и нас, (мисли се на ансамбле) није заиграо на бини градског крфског позоришта (где се цео конгрес и одвијао), што је велика штета. Али, председник Рафтис је тек 2001. године започео мандат, који жели да искористи за зближавање балканских народа преко проучавања и неговања свих врста игара, такође и фолклорних. У том циљу, издејствовао је да огранак Савета за игру УНЕСКО има своје седиште у Атини, с тим што предлаже да се оснује регионални центар за игру у Београду. О томе је било разговора када је професор Рафтис дошао у Београд марта 2002. са својим ансамблом *Дора Сираићу*, који је приредио изузетну представу, семинаре за обуку и незаборавну изложбу грчких националних костима у Етнографском музеју.

У извођачком, фестивалском делу наступале су играчке групе из разних крајева Грчке, посебно са Крфа, међу њима истакнути ансамбл *Лаогамас*. Од странаца појавили су се као играчи углавном Индуси, одсуствовали су нажалост Африканци (Камерун и Нигерија), који из неких разлога нису добили грчке визе. Извођења су била праћена предавањима, изложбама народних костима, продајним изложбама књига (Грци много пишу о играма, Алкис Рафтис има на том пољу више запажених публикација) и видео презентацијама.

Истраживачки рад на конгресу се одвијао (на грчком и енглеском) у секцијама за реферате, предавања-демонстрације и радионице. Програм је био разноврстан с обзиром да су учествовали референти из блиских земаља (Југославије, Македоније и Италије) и оних удаљених (Француске, Енглеске, Русије, САД, Уругваја, Јапана, Индије, Јерменије и Грузије). Српски излагачи су говорили о народним играма и њиховом очувању (Цацевић – *Folk dances and the problem of their preservation*), о методама рада и проблемима у обучавању различитих група народних играча у Србији (Ђорђевић – *Methods of work and their problems when working with different groups of folk dancers in Serbia*), о традиционалној орској игри у Србији (Васић – *Traditional oro dances in Serbia*), што је било пропраћено демонстрацијом референткиње са Славицом Михаиловић, о историјату фолклорних балета у међуратној Југославији (Мосусова – *Are folkloric ballets anachronism today?*); Аја Јунг је на примеру свог монобалета *Zelle* (последњи дани Мате Хари) приказала (усмено и на видеу) како се ствара

балетска монодрама (*Making a dance solo*), док је Логунов (иначе овогодишњи добитник награде *Димитрије Парлић* за кореографију балета *Доктор Цекил и његов њин Хајг*) обавестио присутне о претходној сезони у београдском Народном позоришту (*Ballet season at the National Theatre in Belgrade*), такође приказавши делове свог балета на видеу.

Од других реферата посебно је био интересантан холандски експозе о аутентичности игара (Frederick Naerebout – ‘*Nice dance! But is it authentic?*’ *What actually is this ‘authenticity’ that everybody is going on about?* Ништа мање занимљиво излагање (и демонстрирање тзв. трбушног плеса!) Кипранина Ставроса Карајаниса о оријенталним утицајима на грчку игру (*Performing gender, class and nation. The tsifteteli and the politics of Hellenic dance*), које би требало свакако да подстакне наше музикологе на размишљање о оријентализмима у српској народној (и композиторској) музици, а етноко-реологе на преиспитивање ставова о томе да ли источњачки елементи у игри спадају у српски фолклор. Треба истаћи да је учесницима и заинтересованима стајала на располагању књига научних прилога и саопштења, унапред штампани зборник са 50 реферата, (27 на енглеском, 11 на грчком) и 12 саопштења (10 на енглеском и 2 на грчком језику). Дискусије су биле садржајне и подстицајне, у колегијалној и пријатељској атмосфери, као и цео конгрес.

Међународни Савет за игру не мирује. Организоваће нови скуп под насловом *Dance in the World Today 2 – The Situation in Southeastern Europe*, у Београду од 3. до 6. јула 2003.

Нагежга Мосусова

ЈУБИЛЕЈ

ANNIVERSARY

НАДЕЖДА МОСУСОВА

Уз 75. годишњицу живота

Обележавање јубилеја др Надежде Мосусове, угледне и дугогодишње сараднице Музиколошког института САНУ, научника и професора, представља прилику да се укратко осврнем на њен досадашњи допринос српској музикологији, а он је, већ на први поглед, од незаобилазног значаја. Иако приложена библиографија о томе најбоље сведочи, њоме, по природи ствари, не могу бити обухваћене многоструке професионалне активности наше слављенице, које су управо због своје ширине и разгранатости често "невидљиве" културној, па и ужој стручној јавности. Због тога ће о њима бити више речи у овом скромном омажу.

Образована као композитор, што има несумњива преимућства, Мосусова је била врло рано, још на студијама, заинтересована за музичку теорију, касније и за музикологију, и то пре свега за проучавање стваралаштва Петра Коњовића. Захваљујући врло повољном мишљењу које је о њеним способностима стекао овај наш велики композитор, позвана је да ради у Музиколошком институту. Током времена продубљавала је, углавном самостално, своја знања из историје и естетике музике, што јој није могло представљати проблем с обзиром на изузетно широко опште образовање које је већ у младости поседовала. Међу њеним пријатељима и колегама је познато колико су поуздана њена знања из области опште историје, колико су њени увиди у ликовне уметности продубљени, а фонд прочитане лепе књижевности богат и разноврстан. Наравно, у тим знањима посебно место заузимају она која су везана за словенски простор, нарочито српски и руски, које истражује са страшћу која никада не слаби. Прилика је да се овде напомене да је Мосусова и полиглота, с обзиром на то да влада руским, немачким, француским и енглеским језиком, што представља велику предност за сваког музиколога.

Мада нема потребе да се у овом малом тексту наводе подаци из лексикона о професионалној биографији Надежде Мосусове, неки моменти заслужују да се и овде спомену. То су, пре свега, учествовања на многобројним иностраним симпозијумима, од Москве и Кијева, преко Брна, Хајделберга, Стокхолма и Лондона, до Отаве. На њима је презентирала значајне прилоге најчешће о српској и словенској музици и њиховом специфичном разликовању од западне, чиме је међународном стручном аудиторијуму било омогућено да стекне једну сложену и изнијансирану представу о стваралаштву које му је углавном непознато. Повремена заједничка наступања у иностранству била су прилика да се уверим са колико уважавања су се колеге из целог света односиле према њој, често јој указујући почаст да председава седницама. Штета је што су тамо прочитани текстови, који су накнадно штампани у зборницима радова, остали углавном непознати домаћој научној јавности, али верујем да ће се једног дана они објавити и код нас у преводу. Питам се, међутим,

да ли ће за такав посао наша драга слављеница наћи времена у скорој будућности, јер она неуморно наставља да ради "на неколико разбоја". Само у последњих неколико месеци учествовала је на конгресу специјалиста за игру на Крфу, на симпозијуму посвећеном позоришном и оперском редитељу Јурију Ракитину у Београду, као и на два скупа у организацији Факултета музичке уметности. Упоредо пише још прилоге за оперски лексикон, припрема за штампу избор из Коњовићеве кореспонденције у оквиру једног међународног пројекта, а верујем да ради и на другим темама о којима ништа не говори. Не изненађује, стога, кад понекад гласно пожели да дан траје четрдест осам сати!

Треба подсетити на то да је Мосусова шеснаест година деловала и као професор на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности. Предавања су обухватала рани романтизам, националне школе 19. века и руски импресионизам. Током једне школске године предала је Анализу балетске музике на Факултету драмских уметности у Београду.

Посвећеност компоновању уступала је током времена место музиколошком раду, али не верујем да је икада сасвим престала. Међу композицијама Н. Мосусове посебно место заузимају *Фанџазија* за кларинет и клавијирски квартет, *Pièce romantique* за клавијирски трио и *Инијродукиција* и *Ларџо* за гудачки оркестар. Ова дела изводили су наши познати уметници, између осталог и на Југословенској музичкој трибини у Опатији.

Широки спектар њених музиколошких интересовања концентрише се око неколико међусобно повезаних тачака. У средишту је српско (и југословенско) музичко стваралаштво 19. и 20. века, али постављено у шири балкански, словенски и европски контекст, што укључује и начелна питања транспозиције фолклорних елемената у уметничку музику. Овој проблематици је посвећена већ споменута докторска дисертација, у којој ауторка доказује да тзв. националне школе нису само периферни феномен у оквиру европског романтизма, већ да оне представљају његов интегрални део, заступајући тезу о "продуженом романтизму" у словенским земљама и нарочито код нас. Посебну пажњу је посветила питањима музичке сцене, како опере, тако и балета. Она је, уосталом, члан и координатор пројекта САНУ "Савремена српска музичка сцена", у оквиру којег је учествовала у организовању научних скупова посвећених 125. годишњици Народног позоришта у Београду (1993) и 75. годишњици Београдског балета (1996). Током својих боравака у иностранству Мосусова користи сваку прилику да види на сцени дела која је до тада знала само из партитура или са снимака, па је сасвим сигурно она наш најврснији зналац светске оперске и балетске баштине – како нотних записа тих дела, тако и њиховог живота на сцени.

Деловање Н. Мосусове обухвата и разна задужења у сталешким организацијама. Она је члан Удружења композитора Србије, југословенског Савета за игру, као и члан међународних музиколошких (*International Musicological Society*, *Gesellschaft für Musikforschung*) и театролошких друштава (*Société des bibliothèques musicales et des arts de spectacles*, *Fédération internationale des recherches théâtrales*, *United European Theater*), такође и *Society of Dance History Scholars* и *Council of Dance (UNESCO)*.

Надежда Мосусова је на првом месту ауторитет на подручју српске музике 19. и 20. века, као и музичко-сценског стваралаштва у свету и код нас. Последњих година посебну пажњу посвећује питањима руске уметничке емиграције у Србији и Југославији. Потребно је да се још нагласи да Мосусова, поред тога што своје богато знање спремно поклања млађим колегама, посебно студентима, обилато помаже и страним колегама, подстичући повремено код њих интересовање за бављење српском музиком. Са колико је само пожртвованости помагала музиколозима из комунистичких земаља да дођу у Југославију, што је пре пада Берлинског зида представљало итекако компликован и дуготрајан посао!

У име редакције "Музикологије" честитам слављеници јубилеј, уз срдачне жеље да са истом пасионираношћу и динамиком настави, заврши и започне све задатке које је себи поставила. Многаја лета!

Мелиџа Милин

БИБЛИОГРАФИЈА

1959

1. *Модулација у делима Пејтра Чајковског* (рад за државни професорски испит), рукопис, 1959.

1961

2. *О "природној" и "неприродној" музици*, поводом чланка Алана Вокера (Walker) *Aesthetics versus acoustics* и књиге *The Language of Music* Дерика Кука (Deryck Cooke), *Zvuk* 49/50, 1961, 579, 580.

1963

3. *Eric Emery, La gamme et le langage musical, Paris, 1961, Zvuk* 56, 1963, 117-119.
4. *Najnovije delo Petra Konjovića - opera "Otadžbina"*, *Zvuk*, 58, Sarajevo, 1963, 367-373.

1966

5. *"Ohridska legenda" Stevana Hristića*, *Zvuk*, 66, Beograd, 1966, 96-115.
6. *Како је насписао "Кнез од Зејне"*, у програму за премијеру Коњовићеве опере у Новом Саду, 1966.
7. *Како је насписао "Кнез од Зејне"*, *Pro Musica*, 19, 1966, 32, 33. (Прештампано, скраћено, из програма за премијеру у Новом Саду, 1966.)

1967

8. *"Lirika" Petra Konjovića*, *Zvuk*, Sarajevo, 75/76, 1967, 1-10.

9. *Уло̀за Сїевана Мокра̀ња у сїваралаиїву Пеїра Ко̀новића*, *Развитак*, 4/5, Зајечар, 1967, 77-81.

1968

10. *Slavenski izdavački zavod u Beču - Petar Konjović i Milan Obuljen*, *Zvuk*, 85/86, Sarajevo, 1968, 261-275.
11. *Славенски издавачки завод у Бечу*, *Pro Musica*, 37, Београд, 1968, 26-28.
12. *Порїреї Пеїра Ко̀новића*, *Pro Musica*, 37, Београд, 1968, 4-6.
13. *Petar Konjović na sceni Beogradske opere*, *Scena* 6, Novi Sad, 1968, 622-636.

1970

14. *Uticaј folklornih elemenata na strukturu romantizma u srpskoј muzici*, дисертација, Ljubljana 1970 (rukopis). Резиме дисертације објављен на словеначком и енглеском језику у *Muzikološkom zborniku VIII*, Ljubljana, 1972, 114-116, и на енглеском језику у *Bulletin scientifique 1-3*, Beograd, 1973, sect. B – Science humaines, tome 9 (18), 13, 14.
15. *Пеїар Ко̀новић - In memoriam*, *Pro Musica*, 50, 1970, 29.
16. *Chopin in Serbien*, *Chopin-Jahrbuch*, Wien, 1970, 183-195.

1971

17. *Пеїар Ко̀новић - In memoriam*. Позоришна култура 1, Београд 1971, 49-50.
18. *О "Ко̀тани" Петра Ко̀новића*, *Arti Musices*, 2, Zagreb, 1971, 153-166.
19. *Преїуска између Пеїра Ко̀новића и Тихомира Осїојућа*, Зборник Матице српске за књижевност и уметност, књ. XIX св. 1, Нови Сад, 1971, 153-169.
20. *Месїо Сїевана Мокра̀ња међу националним школама евроїске музике*, Зборник радова о Стевану Мокра̀нцу, САНУ, Београд, 1971, 111-135.
21. *Vielseitigkeit der Ausdrucksmittel schauspielerischer und gesanglicher Art in den russischen Opern des 19. Jahrhunderts*, Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn, Kassel, 1971, 515-517.
22. Библиографија радова Петра Ко̀новића, Споменица посвећена преминулом члану Петру Ко̀новићу, САНУ, Београд, 1971.

1972

23. *Ва̀неров фесїивал у Бајројїу 1971*, Позоришна култура, 1, Београд, 1972, 53,54.
24. *Фесїивал у Салибурџу*, Позоришна култура, 1, Београд, 1972, 54.
25. *Petar Konjović* (и друге јединице), *Enciklopedijski leksikon - Mozaik znanja - Muzička umetnost*, Beograd, 1972, 272-274.
26. *Miloje Milojević, skica stvaralačkog lika*, *Zvuk*, 124/125, Sarajevo, 1972, 138-141.

1973

27. *Проблем националне музике и Сивеван Мокрањац*, Развитак, 2, Зајечар, 1973, 76-79.
28. *Дело Корнелија Сиванковића и романтизам*, Српска музика кроз векове, Београд, 1973, 185-191. (на српском и француском језику)
29. *Opernwerke Petar Konjović' im Lichte von Janačeks dramatischer Prinzipien und der Sprechgesangtheorie*, (Colloquium "Musik und Wort", Brno, 1969), Musikwissenschaftliches Kolloquium der internationalen Musikfestspiele, Brno, 1973, 259-261.
30. *Savremena muzika na televiziji*, Zvuk, 2, 1973, 213, 214.

1975

31. *Rhapsodische Inspiration als schöpferisches Prinzip in der instrumentalen Musik des 19. und 20. Jahrhundert*. Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972 of the International Musicological Society, Copenhagen, 1975, v. II, 561-563.

1976

32. *Дмијриј Шосијакович (25. IX 1906-9. VIII 1975) - In memoriam*, Годишњак САНУ LXXXII (1975), 1976, 202-203.
33. *Petar Konjović i problem "Koštane"*, објављено као *Koštana u operi*, Teatron, 7, 1976, 89-91.

1977

34. *Das balkanische Element in der südslawischen Kunstmusik*, Balcanica, VIII, 1977, 779-790.
35. *Milan Vlain (1912-1976) - In memoriam*, Zvuk, 3, 1977, 63-64 (са Радмилом Петровић).

1978

36. *The Influence of French Impressionism and Symbolism on Russian Opera and Ballet Staging in the early 20th Century*, SIBMAS Congress, Wien, 1978, 85-92.

1979

37. *The Position of Music Theatre and Concert Activities in Yugoslav Contemporary Culture*, Institutionen des Musiklebens in Europa, Wien-München, 1979, 61-65.
38. *Dorđević Vladimir (јединица)*, Leksikon pisaca Jugoslavije, Novi Sad, 1979, tom II, 45.

1980

39. *Richard Wagner und die russische Romantik*, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Berlin, 1974, Berlin, 1980, 392-394.

1981

40. *Стеван Мокрањац у јужословенској и европској музици* (музиколошки скуп у Неготину, 1980; текст прочитан на III програму Радио-Београда 1981.).
41. *Проблем националне музике и Стеван Мокрањац*, Pro Musica, број посвећен Мокрањцу, посебно издање, 1981, 15-17.
42. *Драгоштин Цветико, доајен јужословенске музикологије*, Pro Musica, 110, 1981, 15.
43. *Научни скупи "Корнелије Станковић и његово доба"*, Pro Musica, 110, 1981, 30.
44. *Operски opus Stanojla Rajičića*, Muzikološki zbornik, XII/2, (Фестшриффт посвећен професору Цветку), Ljubljana, 1981, 85-100.

1982

45. *The Staging of Film and Television Opera*, SIBMAS, Beograd, 1982, 58-61.
46. *Drame Ivana Sankara na operској sceni*, Slovenska opera u evropskom okviru (зборник радова), Ljubljana, 1982, 143-152.
47. *Stogodišnjica Petra Konjovića*, Oslobođenje, Sarajevo, 11. XII 1982, 78.

1983

48. *Петар Коњовић и његово дело* (музиколошки скуп у Неготину, 1983), објављено под насловом *Композитор искрене стваралачке активности* Pro Musica, 116, 1983, 16-18.
49. *Свесјеран уметник, сто година од рођења композитора Пејра Коњовића*, Завичај, 279, 1983, 27.
50. *"Koštana" Petra Konjovića*, аналитичка студија уз комплет плоча ове опере, RGP, Beograd, 1983. (текст студије и либрето на српском, енглеском и немачком језику).
51. *Оперско стварање Пејра Коњовића*, текст објављен у програму за премијеру "Отаџбине" у Београду, Народно позориште, 1983.
52. *"Отаџбина" Пејра Коњовића*, Pro Musica, 120, 1983, 14-16.
53. *Influence of Stage Design on Music Drama*, Performing Arts Resources, New York, 1983, 49-54.

1984

54. *K hudobnej situácii Južnych Slovanov v Rakousko-Uhorsku v poslednom desiatroči Haydnoveho života*, Josef Haydn a hudba jeho doby, Bratislava, 1984, 120-123.
55. *Konjović Petar, Alojz Kalauz* (и друге јединице), Leksikon jugoslovenske muzike, Zagreb, 1984, том I, 446-448.
56. Предговор за друго издање књиге *Стеван Мокрањац* Петра Коњовића, Матица српска, Нови Сад, 1984.
57. *XIX Мокрањчеви дани*, Pro Musica, 1984, 31,32.

1985

58. *Die Renaissanceidee in der Musik der Südslawen im XIX und XX Jahrhundert*, Jakob Gallus in njegov čas, Ljubljana, 1985, 162-168.
59. *Симпозиум "Јакоб Галус и његово време" у Љубљани 23-25. септембар*, 1985, Pro Musica, 29.
60. *Serbische Musik zwischen "Jenufa" und "Totenhaus"*, (Colloquium "Dvorak, Janáček und ihre Zeit", Brno 1985), Brno, 1985, 133-137.
61. *Стиван Христић* (о стогодишњици рођења), Pro Musica, 125, 1985, 14-15.
62. *Сиенско извођење "Пасије по Маџеју" Јохана Себастијана Баха*, Pro Musica, 127/128, 1985, 24.

1986

63. *The documentary Value of Theatrical Collections for Staging Classical and/or Historical Plays by Yugoslav Authors*, Proceedings of the SIBMAS Congress, London, 1986, 81-84.
64. *Mesto Miloja Milojevića u srpskoj i jugoslovenskoj muzici*, Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog (зборник радова), Beograd, 1986, 39-59.
65. *Седмдесет њих година "Плавог јахача"*, Pro Musica, 131, 1986, 38-39.
66. *Јединствено дело Франца Листа* (Франц Лист in memoriam), Pro Musica, 132-133, 1986, 18.

1987

67. *Stravinsky's "Petrouchka": from Street Entertainments to Diaghilev's Seasons*, Maske und Kothurn, Heft 1-2, Wien-Köln, 1987, 151-157.
68. *Folklor i kompozitor*, Folklor i njegova umetnička transpozicija, (зборник радова), Beograd, 1987, FMU, 141-146.

1988

69. *The Heritage of Ballet Russe in Yugoslavia between two World Wars*, Proceedings, Society of Dance History Scholars, Riverside, 1988, 111-120.
70. *Die modale Harmonik in den Werken jugoslawischen Komponisten*, (Colloquium "Probleme der Modalität", Brno, 1988), Brno 1994, 95-99.

1989

71. *Interpretacija narodne pesme u operskoj muzici*, Aspekti interpretacije (зборник радова), Beograd, 1989, 105-111.
72. *Стилска оријентација Петра Коњовића*, Живот и дело Петра Коњовића (зборник радова), САНУ, Београд, 1989, 39-44.
73. *"Охридска леџенда" Стивана Христића* (*Féerie, folklore et Fin-de-siècle*), Фолклор и његова уметничка транспозиција, (зборник радова), Београд, ФМУ, 1989, 289-301.

74. *Izvori inspiracije "Ohridske legende" Stevana Hristića*, Muzikološki zbornik XXV, Ljubljana, 1989, 67-79.
75. *Die serbische Musikszene in Vergangenheit und Gegenwart*, Balcanica XX, Београд, 1989, 159-167.
76. *Нина Курсанова - In memoriam*, Pro Musica, 140, 1989, 23.
77. *Das Problem der beschleunigten Entwicklung der Musik bei den slawischen Völkern im 19. Jahrhundert* (Colloquium "Hudba versus vedy", Brno, 1981), Brno 1989, 303-309.

1990

78. *"Slowakische Lieder" von Vitezslav Novak und "Mein Land" von Petar Konjović*, (II Novakovi dani, Brno, 1989), Zpravy Společnosti Vitezslava Novaka, 19, Brno 1990, 18-22.
79. *The Importance of the Archives of the Belgrade Musicological Institute in Historical Research into Musical Theatre*, Theatre Collections and the Public, SIBMAS Congress, Mannheim, 1990, 160-163.
80. *"The Legend of Ochrid" by Stevan Hristić, (Féerie, folklore et Fin-de-siècle)*, Folklor and Its Artistic Transposition, Belgrade, FMU, 1990, 161-172.

1991

81. *Месѝо Сѝевана Христѝћа у јуѝословенској и европској музици*, Живот и дело Стевана Христића (зборник радова), САНУ, Београд, 1991, 1-7.
82. *Nationalism as an Aesthetic Category in Slavonic and Balkan Music Cultures*, Folklor i njegova umetnička transpozicija, Beograd, FMU, 1991, 241-246.

1992

83. *The Art of Acting Singer - Illustrated by Rajičić's TV Opera "Diary of a Madman"*, (18th International Congress of the SIBMAS: Records and Image of the Art of the Performer, Stockholm, 1990), Stockholm, 1992, 89-91.
84. *Анѝоњин Дворжак и Словенсѝво*, Pro Musica, 147, 1992, 10, 11.
85. *Софија Драузалъ - In memoriam*, Pro Musica, 147, 1992, 30.
86. *Russian Emigration: Tradition and Avantgarde*, Musikavantgarde im Osten Europas, Heidelberg, 1992, 172-182.
87. *Ideja jugoslovenstva i Poličeva "Majka Jugovića"* (simpozijum "Slovenačka muzika u prošlosti i sadašnjosti", Ljubljana, 1988), Ljubljana 1992, 233-238.
88. *Romantik als Stilbegriff oder Weltanschauung* (Colloquium „Romantik und Musik“, Brno, 1987). Brno 1992, 25-27.
89. *American Dance Abroad: A View From Yugoslavia*, Proceedings, Society of Dance History Scholars, Riverside CA, 1992, 123-132.

1993

90. *Nationalism as an Aesthetic Category in Slavonic and Balkan Music Cultures*, History of European Ideas, vol. XVI/4-6 jan. (USA) 1993, 709-712.

91. *Symbolismus als Ausdrucksweise oder Stil in der Kunst, Literatur und Musik um die Jahrhundertwende*, (Brno, 1985, Colloquium "An der Epochen und Stilwende") Brno, 1993, 31-36.
92. *Пеџар Коњовић*, 100 најзнаменитијих Срба, Београд, 1993, 524-528.
93. *Сџеван Хрисџић*, 100 најзнаменитијих Срба, Београд, 1993, 535-538.
94. "Christ recrucified" by Nikos Kazantzakis and Bohuslav Martinu (Colloquium "Bohuslav Martinu: His pupils, friends and contemporaries", Brno, 1990), Brno, 1993, 116-119.
95. "Симонида" Милуџина Боџића, Јосџа Кулунџића и Сџанојла Раџичића (сто година од Боџићевог рођења и четрдесет година од стварања Раџичићеве опере), Pro Musica 150, 1993, 11, 12.
96. *Оџерска и балџйска "џуџуџа џозориџиџа" између два свеџска раџа и беоџрадска Оџера*, Путуџуће позоришне дружине у Срба до 1944. године. (зборник радова), Позоришни музеј, Београд, 1993, 159-165.

1994

97. *Ludwig van Beethovens Kompositionswidmungen zwischen 1800 und 1815 als Spiegelung der politischen und sozialen Geschehnissen in Europa*, (Colloquium "Musica ac societas 1740-1815", Brno, 1989), Brno 1994, 47-51.
98. *Stanojlo Rajičić, "Simonida"* (јединица), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters 5, Werke Piccinni - Spontini, München-Zürich, 1994, 153, 154.
99. *Срџска музичка сцена у џрошлостџи и садашњостџи*, Pro Musica, 152, 1994, 8-10
100. *Руска уметџничка емиџраџија и музичко џозориџиџе у Јуџославији између два свеџска раџа*. Руска емиџраџија у српској култури XX века, 2 тома, Зборник радова II, Београд, 1994, 139-149.

1995

101. *Николај Римски-Корсаков на сџени Народноџ џозориџиџа у Беоџраду*, Поводом 150-годишњице композиторовог рођења и 125-годишњице Народног позоришта, Pro Musica, 154-155, 1995, 10, 11.
102. *La musique savante des Slaves du Sud et la musique populaire des Balkans*, Frank Martin, musique et esthetique musicale, Actes du colloque de La Chaux-de-Fonds 1990, ed. La Revue Musicale de Suisse romande, Yverdon-les-Bains, 1995, 63-71.
103. Предговор за зборник *Срџска музичка сцена* (ур. Надежда Мосуова), Зборник радова, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995, 1,2.
104. *Срџска музичка сцена* (125 година Народног позоришта), Српска музичка сцена, Зборник радова, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995, 5-36.
105. "Zlatni petao" na Beogradskoj sceni (sećanja Anatolija Žukovskog), Orchestra, 1, Beograd, 1995, 22.

106. *Koreografska ostvarenja Leonida Mjasina na Beogradskoj sceni*, Orchestra, 2, 1995, 16, 17.
107. *Razgovor o baletu, Milica Zajcev "Igra što život znači"*, Vreme, Beograd, 266/VI, 27. novembar 1995, 39.

1996

108. *Госпцовања Београдске ојере - Владимир Јовановић, "Београдска ојера у Европи - госпцовања од 1954. до 1969. године"*, Нови Сад, 1996, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад, бр. 18/19, 1996, 239-240.
109. *The Importance of Collecting the Russian Emigration Theatrical Material in View of the Influence the emigres exerted on the World Art and Culture, Collecting and Recording the Performing Arts: Why and How? International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts, 20-th International congress - Antwerp 4-7 September 1994, Antwerp, 1996, 57-59.*
110. *"Trorogi šešir" Manuela de Falje u Beogradu*, Orchestra 3, 1996, 18.
111. *Baleti Kurta Josa izmedju dva svetska rata u Beogradu*, Orchestra 4, 1996, 18, 19.
112. *"Josif" i "Til" u Beogradu - kreacije Pie i Pina Mlakara*, Orchestra 5, 1996, 16, 17.

1997

113. *Boris Knjazev u Beogradu (- jedna propuštena prilika -)*, Orchestra 6, 1997, 16, 17.
114. *"Pjeretin veo" na sceni Narodnog pozorišta*, Orchestra 7, 1997, 16, 17.
115. *Umetnik i patriota - Sergej Džagiljev (1872-1929)*, Orchestra 8, 1997, 58, 59.
116. *Бесега за Тридесећгрудје Мокрањчеве дане*, Политика 11. октобар 1997, 22.

1998

117. *Уводна реч на ојварању скуја о Милоју Милојевићу 25. новембра 1996*, Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића, зборник радова, Београд 1998, 1-3.
118. *Милојевићев пјеретин фолклора у јозном ојусу*, Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића, зборник радова, Београд 1998, 178-193.
119. *"Београдска ојера у Европи" Владимира Јовановића*, Позориште, 9/10, 1998, 29.

1999

120. *Анајолиј Жуковски (1906-1998)*, Позориште, 1-10, 1998/99, 72, 73.
121. *Тамара Полонска (1920-1998)*, Позориште, 1-10, 1998/99, 77, 78.
122. *Педесећ година ојере Срјског народног јозоришћа*, припремили Весна Крчмар, Миодраг Милановић и Душанка Радмановић, Нови Сад, Сезона 1997/98, Позориште, 1-10, 1998/99, 85.

123. *Непошребна полемика* (поводом књиге *Педесет година опере Српског народног позоришта*), Политика, 14. фебруар 1999, 12.
124. *Музика и театар у опери "Тajни брак" Доменика Ћимарозе*, анализа опере за програм штампан за премијеру 26. јануара 1999 (Камерна опера – Madlenianum), 5-12.
125. *"Насилје над Лукрецијом" Бенџамина Бритна*, -камерна музичка драма-, анализа опере за програм штампан за премијеру 10. октобра 1999 (Камерна опера – Madlenianum), 6-10.

2000

126. *Игор Сивравински (1882-1971) и Пејтар Коњовић (1883-1970)*, -Сећање на један неостварен сусрет-, Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику, Нови Сад, бр. 26/27, 2000, 149-153.
127. Konjovic, *Songs from My Country*, Folk songs from Yugoslavia, premiere recordings, Mila Vilotijevic, soprano, Francesca Giovanelli, piano. Приказ компакт диска са песмама из збирке *Моја земља* Петра Коњовића, продукција Chandos Records Ltd. Colchester, Essex, England, 1999, Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику, бр. 26/27, Нови Сад, 2000, 221-223.
128. *"Mudrica" Karla Orfa* -Бajка Браће Grim у модерној музичкој интерпретацији-, анализа опере за програм штампан за премијеру 13. октобар, 2000 (Камерна опера – Madlenianum), 17-20.

2001

129. *Пушчеви српске музике од 1919. до 1944. године*, Музикологија бр. 1 (Београд), 2001, 13-24.
130. *Od pesme ka operi i od opere ka pesmi*, Zbornik radova Trećeg pedagoškog foruma, Katedra za solfedo, FMU, Beograd, 2001, 56-64.
131. *Гогољев театар ајсурга на музичкој сцени*, Opera – od obreda do umetničke forme, Zbornik radova, Katedra za muzikologiju, FMU, Beograd, 2001, 173-183.
132. *Život posvećen sceni* (Intervju sa Anom Radošević), Orchestra, poseban otisak 19/20, 2001.
133. *"Dve udovice" Bedržiha Smetane*, -Salonski komad i opera konverzације као češko nacionalno nasleđe-, анализа опере за програм штампан за премијеру 23. марта 2001 (Камерна опера – Madlenianum), 10-13.

2002

134. *Прејиска између Пејтра Коњовића (1883-1970) и Здењека Халабале (1899-1962)*, Музикологија, бр. 2, 2002, 57-105.
135. *Музичко-хришћанска свейковина у Јерменији* (Фестивал и симпозијум у Јеревану, септембра 2001, "Традиционална и духовна музика – наслеђе човечанства"), Музикологија бр. 2, 2002, 298, 299.

136. *Музика као вид уметности* (Валентина Н. Холопова, *Музыка как вид искусства*, учебное пособие, Санкт-Петербург, 2000), Музикологија бр.2, 317, 318.
137. *Are Folkloric Ballets an Anachronism Today?*, *Dance as Intangible Heritage*, 16th World Congress on Dance Research, Corfu (Greece) 2002, 108-117.
138. *Међународна манифестација игре, Конгрес на Крфу (30. X – 3. XI 2002)*, Музикологија бр. 3, 2003, 249–251.
139. *Дело Браиловских и српска међурајна сцена у огледалу кријике*, Музикологија бр. 3, 2003, 81–113.
140. *Музички театар Јурија Љвовича Ракићина* (у штампи).
141. *Symbolism and Theatre of Masques: the Deathly Carnival of La Belle Epoque* (у штампи).
142. *Войлощение косовског ејоса в сербских ойерах и балетях второй половины 20 столетия*. (у штампи)

У раду: монографије о Петру Коњовићу и Стевану Христићу, студија о Стевану Мокрањцу.

Радове на стране језике преводили Зорица Грданички, Нада Ђурчија-Продановић, Пол Милер и Снежана Попадић (енглески), Бланка Краус, Никола Кремзер и Бригита Симић (немачки), Миливоје Исаиловић, Александра Мокрањац (француски).

IN MEMORIAM

РАДМИЛА ПЕТРОВИЋ

(21.01.1923– 4.01.2003)

На месту овог посмртног слова требало је да стоји већ припремљени јубиларни запис о 80. годишњици рођења Радмиле Петровић, истакнутог етномузиколога, једног од наших најзначајнијих прегалаца на пољу очувања и представљања свету српске културне баштине. Потпуно посвећена овом великом задатку, она је свој радни век, као научни сарадник Музиколошког института Српске академије наука и уметности, провела у сакупљању и проучавању музичког фолклора Срба – у Србији, на тлу бивше Југославије и у дијаспори.

Академско образовање Радмиле Петровић одвијало се паралелно на два колосека, оба подједнако значајна за профилисање њеног начина мишљења и научног усмерења. Диплома Филозофског факултета на Катедри за енглески језик и књижевност определила је Радмилу Петровић за англосаксонску научну литературу. Тако је, срећом по нашу науку, направила велики корак напред на путу осавремењивања српске етномузикологије. Уз то, коришћење енглеских научних извора исклесало је, језички и мисаоно, њен начин изражавања, који се одликује јасноћом и сажетошћу.

Школовање на Музичкој академији у Београду, где је дипломирала на Наставничком одсеку, пружило јој је музичко-теоријску подлогу неопходну за проучавање музичке димензије традиционалне културе. Посебно је, касније, драгоцену била сарадња са професором Миодрагом Васиљевићем, код кога је завршила магистарске студије, а који јој је пренео своје велико познавање народне музичке културе, као и ентузијазам и преданост у њеном сакупљању и проучавању. Докторска дисертација под насловом *Српска народна музика – Песма као израз народног музичког мишљења*, одбрањена на Филозофском факултету у Љубљани и објављена у издању Српске академије наука и уметности (Одељење друштвених наука) и Академијиног Музиколошког института, под истим насловом, представља етномузиколошку монографију која на једном месту синтетизује основне научне постулате које је Радмила Петровић већ била заступала у својим ранијим научним радовима.

Ова, у нашој етномузикологији јединствена и за нашу научну мисао веома значајна књига, промовише нов модел сагледавања народне музичке културе, који је Радмила Петровић усвојила боравећи, по различитим основама, веома често у многим великим светским етномузиколошким центрима, нарочито у Сједињеним Америчким Државама. Најпре је то био наставак стицања нових, савремених знања из тада још увек релативно младе научне дисциплине каква је била етномузикологија. Потом, као један од признатих и цењених светских етномузиколога, Радмила Петровић је активно учествовала у организацији и, презентујући научне радове, у раду међународних научних конференција, пре свега у оквиру светске етномузиколошке организације "International Folk Music Council" и UNESCO-а. Њени научни прилози објављивани су у еминентним иностраним

етномузиколошким публикацијама (*Journal of the International Folk Music Council, Yearbook of the IFMC, Grove Dictionary of Music and Musicians*, итд).

Суштинска концепција савременог научног приступа, који је Радмила Петровић прва пренела у нашу средину, заснивала се на свеобухватном сагледавању народне музичке културе кроз однос музике и друштвене заједнице, њеног живота и потреба. Р. Петровић је настојала да музички систем открије у самом народу, проучавајући народно искуство и народну терминологију везану за музику. Она је на терену породних певачима и казивачима прилазила увек са срдечношћу којом срећемо драге пријатеље, отворена срца за све што су имали да јој кажу или отпевају. Увек је више слушала њих него што је сама причала, а и то су била углавном добро смишљена питања онима од којих је очекивала да јој пренесу народно виђење традиционалне музике. Често су подаци које је добијала били једини траг давнашње културе, која је нестала из живе извођачке праксе и могла се реконструисати само из сећања старијих генерација.

Богата заоставштина Радмиле Петровић обухвата, пре свега, неколико хиљада снимљених народних мелодија из свих крајева Србије, са врло детаљном пропратном документацијом (педантно бележеним, а често и сниманим вешто усмереним разговорима са извођачима – о пореклу породица, путевима њиховог досељавања, о приликама и начинима извођење обреда, обичаја, сеоских и породичних свечаности, забава, музике, итд). Затим, ту су бројни нотни записи песама – јасни и већ на први поглед лако читљиви; они фиксирају суштину народне песме, истичући у први план њен основни смисао, а изостављајући бројне мање важне појединости, иако се оне могу слухом запазити. Значајне су, такође, плоче традиционалне српске народне музике, са стручним коментарима, изузетни етно-филмови, рађени углавном у сарадњи са Радиотелевизијом Београд, и бројне научно-популарне радио и телевизијске емисије. И, најзад, срж доприноса Радмиле Петровић нашој баштини представљају језгровито и непретенциозно написане научне студије, објављене у најпрестижнијим домаћим и страним стручним публикацијама. Оне, с једне стране, као мини монографије, са систематичношћу и критичношћу постављају по први пут разлике и специфичности народне музичке традиције појединих региона (наводимо само неке – *Народни мелос области Тишовоџ Ужица, Музичка традиција у Комуни Лейосавић, Народни мелос Вуковоџ Јагра, Народне мелодије Ханске области*), а с друге стране, истражују поједине аспекте народног живота и културе – генезу и специфичности појединих, нарочито старих, архаичних обичаја (као нпр. *Народне мелодије у њролећним обичајима*), међузависности текстуалне и музичке компоненте, проблем лествица и тоналних односа, морфолошку структуру народних мелодија, типове двогласја, процес акултурације, нарочито трансформације које народна песма доживљава приликом сценског извођења, и многе друге музичке феномене везане за српске народне песме. Поред сеоског фолклора, Радмила Петровић је проучавала и градску традицију. Посебно је значајно њено истраживање музичке традиције Врања и шире околине, где је она изузетно добро сагледала културну слојевитост којом се одликује ова област – сусрет

више векова старе српске народне музике, која се по својим особинама може сврстати у најстарије слојеве, с оријенталном музичком културом.

Слика делатности Радмиле Петровић не би била потпуна, када се не би споменула њена сарадња с Етнографским музејом у Београду и бројним музејима широм Србије, Радио-телевизијом Београд, ансамблом "Коло", као и њена активност у стручним организацијама – Удружењу фолклориста Србије, Савезу удружења фолклориста Југославије, Савезу аматера, Културно-просветој заједници Србије. Била је у уредништву бројних наших часописа, члан жирија или организационог одбора фестивала у земљи и иностранству.

Ана Матовић

АУТОРИ / CONTRIBUTORS

ДАНКА ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, етномузиколог, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду са темом *Свадебни обичаји и њихове Црногорца и Бачкој*. Бави се првенствено проучавањем традиционалних народних музичких инструмената (магистарску тезу под насловом *Гајде у Војводини* одбранила је 2000. године на Академији уметности у Новом Саду). Учествовала је на међународним научним скуповима у земљи и иностранству.

DANKA LAJIĆ-MIHAILOVIĆ, ethnomusicologist, M. A., Assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. She finished her studies at the Faculty of Music in Belgrade with the work *Wedding Customs and Songs of Montenegrins in Bačka*. Her primary professional interest is leading her towards research into folk musical instruments. She obtained her M. A. degree at the Academy of Arts in Novi Sad with the thesis *Bag-Pipes in Vojvodina*. She took part at several international ethnomusicological conferences in Yugoslavia and abroad.

ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ, етномузиколог, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Пише о српском традиционалном сеоском певању, првенствено на основу сопствених теренских истраживања у централној Србији (Шумадији) и у румунском Банату, као и о могућностима поновног оживљавања српске традиционалне музике у градским срединама. Бави се и проучавањем прожимања различитих традиција у српском певачком наслеђу румунског Баната (наслов одбрањене магистарске тезе: *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији у светлу аутохтоне и преузете музичке праксе*).

JELENA JOVANOVIĆ, ethnomusicologist, M. A., Assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. The main area of her research is Serbian traditional folk singing, according to her own field-recordings in Central Serbia (Šumadija region) and in Roumanian Banat, as well as the possibilities of revitalising Serbian traditional music in urban surroundings. She also researches different traditions in Serbian musical folklore in Romanian parts of Banat (*Singing Tradition of the Serbs in Upper Banat in Romania: Autochthonous and Overtaken Musical Practices*).

ЕКАТЕРИНИ РОМАНУ је стекла звање магистра музикологије 1974. године на Универзитету Индијана у Блумингтону, САД, а докторирала је 1993. године на Универзитету у Атини. Била је музички критичар атинског дневника *Катимерини* и предавала на конзерваторијима у Атини, Каламати и Волосу. Од 1994. године предаје на Одсеку за музику Универзитета у Атини, као асистент-професор. Члан је уредништва часописа *Музикологија* (1985 –), првог музиколошког часописа у Грчкој.

Објавила је књиге: *Луџајућа национална музика 1901–1912*, у два тома (Атина, 1996) и *Историја новојрчке уметничке музике* (Атина, 2000).

AIKATERINI ROMANOU obtained a Master of Music degree in Musicology (Indiana University, Bloomington, Indiana, USA, 1974) and PhD in Musicology (University of Athens, 1993). She was a music critic at the newspaper *He Kathemerine* [*The Daily*] (1974–1986) and taught in various music conservatories in Athens, Kalamata and Volos. Since 1994 she has been teaching at the Music Department of the University of Athens, as an Assistant Professor. She is a member of the board of directors of the periodical *Musicologia* (1985 –), the first musicological periodical in Greece. Books: *Ethnikes Musikes Periegesis 1901–1912* [*Wandering National Music 1901–1912*], 2 volumes, (Cultura: Athens, 1996) and *Historia tes Neohellenikes Entechnes Musikes* [*History of Neohellenic Art Music*] (Cultura: Athens, 2000).

КРИСТИНА ВЕРГАДУ-МАВРУДАКИ је рођена у Атини 1973. године. Студирала је музикологију на Одсеку за музичке студије Универзитета у Атини, а стручне музичке предмете и византијску музику на Грчком и Националном конзерваторијуму. Сада пише докторску дисертацију из историјске музикологије о животу и раду Дионисиоса Родоатеоса, јонског композитора из 19. века (ментор: Олимпија Франгу-Психопедис). Објавила је неколико радова о грчкој музици.

CHRISTINA VERGADOU-MAVROUDAKI was born in Athens in 1973. She studied musicology at the Department of Musical Studies of the University of Athens as well as piano, harmony, counterpoint, fugue and byzantine music at the Greek and National Conservatories. She is a Ph.D. candidate in the field of historical musicology. The principal objective of her dissertation is the life and works of Dionysios Rodotheatos, an Ionian composer of the 19th century. Her supervisor is Olympia Frangou-Psychopedis. Some of her articles on Greek music, as well as three papers for conferences have been published.

МЕЛИТА МИЛИН, научни сарадник Музиколошког института САНУ и професор на Универзитету у Нишу. Пише о српској музици 20. века у европском контексту. Важнији радови: *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата* (1945 – 65), *Типологија српског музичко-сценског стваралаштва 20. века*, *Преживећи са звуцима – Источна Европа после преокрећа 1989*, *Музикологија и сестринске дисциплине данас*, *Стара српска црквена музика у делима савремених композитора*, *Идеја о српској националној музици у 20. веку*.

MELITA MILIN, researcher at the Institute of Musicology in Belgrade and professor at the University of Niš. Her main research area is 20th-century Serbian music in European context. Her works include: *The Traditional and the New in Serbian Music after World War II (1945–65)*, *A Typology of 20th-century Serbian Compositions for the Music Stage*, *Surviving with Sounds – Eastern Europe after the Turn 1989*, *Musicology and Sister Disciplines Today*, *Old Serbian Church Music in the Works of Contemporary Composers*, *The Idea of Serbian National Music in the 20th Century*.

НАДЕЖДА МОСУСОВА, научни саветник Музиколошког института САНУ и професор Факултета музичке уметности, у пензији. Главне теме њеног проучавања су музички национализам у српској и другим словенским културама, оперска и балетска сцена 19. и 20. века и стваралаштво Петра Коњовића и Стевана Христића. Важније студије: *"Петрушка" Стравинског: од уличног позоришта до "Руских балета" Дјагилева, Оперска дела Петра Коњовића у светлу Јаначекових драматских принципа и теорије "шпехезанга", Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Јужославији између два светска рата, Символизам и театар маски: карневал смрти у "Belle Epoque"*.

NADEŽDA MOSUSOVA, musicologist and composer, worked at the Institute of Musicology in Belgrade and as a professor at the Faculty of Music, now in retirement. The main themes of her research include musical nationalism in Serbian and other Slavic cultures, opera and ballet in the 19th and 20th centuries and the works of Petar Konjović and Stevan Hristić. She is the author of numerous studies: *Stravinsky's "Petrushka": From Street Entertainment To Diaghilev's Seasons, Operas of Petar Konjović in the Light of Janáček's Dramatic Principles and the Theory of Sprechgesang, Russian Artists-Emigrés and the Music Theatre in Yugoslavia Between the Two World Wars, Symbolism and Theatre of Masques: the Deathly Carnival of La Belle Epoque*, etc.

АНАСТАСИЈА СИОПСИ је професор музикологије на Музичком одељењу Јонског универзитета у граду Крфу на острву Крфу у Грчкој. Главна поља њеног интересовања су естетика и политика у музици (нарочито оперској), првенствено у Немачкој и Грчкој. Поред тога што је учествовала на научним скуповима, до сада је написала неколико чланака и књига у Грчкој и иностранству.

ANASTASIA SIOPSI is an Associate Professor in the field of Musicology at the Music Department of Ionian University, Corfu, Greece. The main fields of her interest are aesthetics and politics of music (especially opera), mostly in Germany and Greece. She has presented papers in conferences, and has written articles, chapters and books in Greece and abroad.

ЖАН-ИВ БОСЕР је музиколог и композитор, директор у Националном центру за научна истраживања у Паризу. Студирао је композицију код К. Штокхаузена и А. Пусера у Келну. Одбранио је државни докторат из филозофске естетике на Универзитету Париз I. Важније књиге: *Музичке револуције* (са Доминик Босер), *Речник савремене музике, Звучно и визуелно, Дон Кејџ, Музика и визуелне уметности: интеракције*. Главни снимци композиција на компакт-дискovima: *Успомене заборавља, Сашијев сан..., Перо, Време које је потребно, Хонџ-Конџ варијације*.

JEAN-YVES BOSSEUR, musicologist and composer, director of research at the Centre national de recherche scientifique in Paris. He studied composition with K. Stockhausen and H. Pousseur in Cologne and obtained his Doctorat d'Etat (philosophie esthétique) at the Université de Paris I. Main books: *Révolutions musicales* (with Dominique Bosseur), *Vocabulaire de la musique contemporaine, Le sonore et le visuel, John Cage, Musique et arts plastiques: interactions*. Main CD

recordings: *Mémoires d'oubli*, *Satie's Dream...*, *La Plume*, *Le temps de le prendre*, *Hong-Kong Variations*, *Messe*.

ИВАНА ЈАНКОВИЋ (1975) дипломирала је музикологију на Факултету музичке уметности у Београду 1999. године. Сада завршава магистарску тезу *Теорије и њраксе свеобухвајног уметничког дела у 20. веку*. Од септембра 2002. је музички уредник у Трећем програму Радио Београда. Учествовала је на научним скуповима у земљи и иностранству. Објавила је споменицу *Пегесей година музичке школе у Руми*. Била је уредник издања компакт-диска *Клавирска музика Јосипа Славенског и Српска соло њесма*. Активна је као пијанисткиња.

IVANA JANKOVIĆ (1975) graduated musicology at the Belgrade Faculty of Music in 1999. Currently she is working on the MA thesis *Theories and Practices of the Total Work of Art in the Twentieth Century*. Since September 2002. she has been musical editor at the Third Programme of Radio Belgrade. She took part in scientific meetings in Serbia and abroad. She published the book *Fifty Years of the Musical School in Ruma*. She was editor of compact discs entitled *Piano Music by Josip Slavenski and Serbian Solo Song*. She is also active as a pianist.

МАРИЈА КОСТАКЕВА је студирала и докторирала на Конзерваторијуму у Петербургу. До 1988. је радила као доцент за историју музике и оперску драматургију на Музичкој академији у Софији и на Музичко-педагошком институту у Пловдиву. Од 1990. живи у Немачкој, где је као гостујући доцент предавала на Музиколошком институту Рурског универзитета у Бохуму (1992–1994; поново од 2000), на Универзитету у Хамбургу (1994–1996) и Уметничкој академији у Диселдорфу (1997). Била је стипендисткиња фондације Паула Захера (1995). Објавила је низ студија и књигу *Имагинарни рог. О музичко-театралском делу Ђерђа Лиђеиуја* (1995). Припрема књигу о касним делима А. Шниткеа.

MARIA KOSTAKEVA studierte und promovierte Musikwissenschaft am Petersburger Konservatorium. Bis 1988 arbeitete sie als Dozentin für Musikgeschichte und Operndramaturgie an der Sofioter Musikakademie und am Musikpädagogischen Institut in Plovdiv. Seit 1990 lebt sie in Deutschland und ist als Gastdozentin am musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum (1992–1994; auch ab 2000), Universität Hamburg (1994–1996), Kunstakademie Düsseldorf (1997) tätig. 1995 – Stipendiatin der Paul Sacher Stiftung. 1996 veröffentlichte Kostakeva ihr Buch "Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis" (1995). Im Vorbereitung ist ihr nächstes Buch über das Spätschaffen A. Schnittkes.

МАРИНА ФРОЛОВА-ВОКЕР предаје на Музичком факултету и члан је колеџа Клер у Кембриџу. Студирала је музикологију на московском Конзерваторијуму, где је и докторирала 1994. године. Пре него што је дошла у Кембриџ, предавала је на московском Конзерваторијуму, на Универзитету у Алстеру, колеџу Голдсмит у Лондону и на Универзитету у Саутемпτονу. Њена главна поља рада су: немачки романтизам, руска и совјетска музика и национализам у музици. Тренутно пише књигу *Русија: музика и наишја*, на проудбину Јејл Јуниверсити Преса.

MARINA FROLOVA-WALKER is University Lecturer in the Faculty of Music and Fellow of Clare College. She studied musicology at the Moscow Conservatoire, receiving her doctorate in 1994. Before coming to Cambridge, she taught at the Moscow Conservatoire College, the University of Ulster, Goldsmiths College London and University of Southampton. Her principal fields of research are German Romanticism, Russian and Soviet music and nationalism in music. She is currently writing *Russia: Music and Nation*, commissioned by the Yale University Press.

ВЕСНА ПЕНО, музиколог, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Бави се проучавањем српске и грчке – поствизантијске црквене музике. Уже поље њеног интересовања је стваралаштво композитора Германа, епископа Нове Патре из 17. века, у грчким и словенским (хиландарским) неумским рукописима. Значајније студије: *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку – на примерима српске и грчке традиције* (одбрањена магистарска теза) и *Из хиландарске појачке ризнице – Викенције Хиландараи* (књига са компакт-диском).

VESNA PENO, musicologist, M. A., Assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. Her research is focused on Serbian and Greek – postbyzantine – church music. More narrowly, she is interested in the works of the 17th - century composer German, the episcopo of New Patra, that are preserved in Greek and Slav (Hilandar) neumatic manuscripts. Her studies include *Orthodox Church Singing on the Balkans in the 19th Century – according to Examples from the Serbian and Greek traditions* (title of the m.a. thesis) and *From the Hilandar Chant Treasury – Vykenty from Hilandar* (book with a compact-disc).