31 II/2021 МУЗИКОЛОГИЈА MUSICOLOGY

Музичка критика, идеологија и политика

Music Criticism, Ideology and Politics

Гост уредник Ивана Медић
Guest Editor Ivana Medić

Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

Музикологија
Часопис Музиколошког института САНУ
Musicology
Journal of the Institute of Musicology SASA
~
31 (II/2021)
~

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

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

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ / EDITORIAL ASSISTANT
Милош Браловић / Miloš Bralović

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

Музикологија је рецензирани научни часопис у издању Музиколошког института САНУ. Посвећен је проучавању музике као естетског, културног, историјског и друштвеног феномена и примарно усмерен на музиколошка и етномузиколошка истраживања. Редакција такође прихвата интердисциплинарне радове у чијем је фокусу музика. Часопис излази два пута годишње. Упутства за ауторе се могу преузети овде: https://music.sanu.ac.rs/en/instructions-for-authors/

Musicology is a peer-reviewed journal published by the Institute of Musicology SASA (Belgrade). It is dedicated to the research of music as an aesthetical, cultural, historical and social phenomenon and primarily focused on musicological and ethnomusicological research. Editorial board also welcomes music-centred interdisciplinary research. The journal is published semiannually. Instructions for authors can be found on the following address: https://music.sanu.ac.rs/en/instructions-for-authors/

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

БЕОГРАД 2021.
BELGRADE 2021

Одрицање од одговорности / Disclaimer
Садржај објављених текстова одражава искључиво ставове њихових аутора. Уредник и редакција не сносе одговорност за тачност изнетих података. Електронске адресе и линкови су тачни у тренутку објављивања ове свеске. Уредник и редакција не одговарају за трајност, тачност и прикладност линкованог садржаја. /
The content of published articles reflects only the individual authors' opinions, and not those of the editor and the editorial board. Responsibility for the information and views expressed in the articles therein lies entirely with the author(s). Electronic addresses and links are correct at the moment of the publication of this volume. The editor and the editorial board are not responsible for the persistence or accuracy of urls for external or third-party websites referred, and do not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate and appropriate.

ПРЕВОДИОЦИ / TRANSLATORS
Ранка Гашић, Ивана Медић, Александар Васић, Милош Браловић /
Ranka Gašić, Ivana Medić, Aleksandar Vasić, Miloš Bralović

ЛЕКТОР ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК / ENGLISH-LANGUAGE EDITING
Ивана Медић / Ivana Medić

ЛЕКТОРИ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК / SERBIAN-LANGUAGE EDITING
Јелена Јанковић-Бегуш, Александар Васић / Jelena Janković-Beguš, Aleksandar Vasić

КОРЕКТУРА / PROOFREADING
Милош Браловић, Александар Васић / Miloš Bralović, Aleksandar Vasić

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКА ОБРАДА / DESIGN & PREPRESS
Милан Шупут / Milan Šuput

ШТАМПА / PRINTED BY
Скрипта Интернационал, Београд / Scripta Internacional, Belgrade

Часопис је индексиран на http://doiserbia.nb.rs/ и у међународним базама ProQuest и Web of Science. /
The journal is indexed in http://doiserbia.nb.rs, and in the international databases ProQuest and Web of Science.

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

САДРЖАЈ / CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИКА / EDITOR'S FOREWORD
9–12

ТЕМА БРОЈА / THE MAIN THEME
МУЗИЧКА КРИТИКА, ИДЕОЛОГИЈА И ПОЛИТИКА /
MUSIC CRITICISM, IDEOLOGY AND POLITICS
Гост уредник **ИВАНА МЕДИЋ** / *Guest Editor* **IVANA MEDIĆ**

Ashley Holdsworth Quinn
"Crisp as a Cream Cracker":
Nikolai Orloff and British Musical Journalism
Ешли Холдсворт Квин
„Хрскав попут бисквита с кремом":
Николај Орлов и британско музичко новинарство
15–35

Svetlana Savenko
Boris Asafiev as a Stravinsky Scholar
Светлана Савенко
Борис Асафјев као проучавалац опуса Игора Стравинског
37–47

Patrick Becker-Naydenov
The Three Seasons – Prague Spring, World Youth Summer and
'Sofia Autumn,' or: The Anti-Event, the Avant-Garde, and the
Beginning of Bulgaria's New Folklore Way

Патрик Бекер-Најденов
Три годишња доба – „Прашко пролеће“, „Светско омладинско лето“ и „Софијска јесен“, или: антидогађај, авангарда и почетак новог фолкорног таласа у Бугарској
49–58

Miloš Bralović and Ivana Medić
The Composer and His Critics: The Reception of Stanojlo Rajičić's Works in the Light of Crucial Events for the Development of Serbian Music in the XX Century
Милош Браловић и Ивана Медић
Композитор и његови критичари: рецепција стваралаштва Станојла Рајичића у светлу преломних догађаја за развој српске музике у XX веку
59–94

Jelena Janković Beguš
Music-Theoretical Writings of Vlastimir Trajković as a Reflection of His Advocating for a New Recognition of Serbian Art Music
Јелена Јанковић Беґуш
Музичко-теоријски написи Властимира Трајковића у светлу залагања за ново вредновање српске уметничке музике
95–126

VARIA

Vesna Sara Peno
Patriarchial *ifos* in the Perception of Greek Church Chanters
Весна Сара Пено
Патријаршијски *ифос* у перцепцији јелинских појаца
129–144

Areti Tziboula and Anna-Maria Rentzeperi-Tsonou
Historical Approach to the Opera Libretto-Theme in Italy from the End of the 16th Century to the First Italian Reform

Арети Цибула и Ана-Марија Ренцепери-Цону
Историјски приступ темама оперских либрета у Италији од краја XVI века до прве италијанске реформе
145–159

Francis Knights
J. S. Bach's Keyboard Works: from Performance to Research
Франсис Најтс
Дела J. C. Баха за клавијатурне инструменте: од извођења до проучавања
161–180

Aleksandar Vasić and Marija Golubović
The Magazine "Gusle" (1911–1914) in the History of Serbian Music Periodicals
Александар Васић и Марија Голубовић
Часопис „Гусле" (1911–1914) у историји српске музичке периодике
181–211

Marija Tomić
Écoutant la musique de pan:
Regarding the Ontological Horisons of 'Pause' in Claude Debussy's *Syrinx*
Марија Томић
Écoutant la musique de pan: о онтолошком потенцијалу 'паузе' у Дебисијевом делу *Сиринкс*
213–229

Biljana Milanović
Musicians' Attitude towards Concert Activities in the First Year of the Pandemic: Belgrade Context
Биљана Милановић
Однос музичара према концертним активностима у првој години пандемије: Београдски контекст
231–256

НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА / SCIENTIFIC REVIEWS AND POLEMICS

Богдан Ђаковић

Orthodoxy, Music, Politics and Art in Russia and Eastern Europe.
Edited by Ivan Moody and Ivana Medić.
London: University of Goldsmiths, Centre for Russian Music;
Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2020
ISBN 978-86-80639-57-4 (IMSASA)
259–267

Татјана Марковић

Milena Medić. *Musica ante oculos: ekfraza i njene vrline ἐνάργεια i ἐκπλήξις u vokalnoj muzici na razmeđu 16. i 17. veka.*
Beograd: Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2020.
ISBN 978-86-81340-28-8.
269–275

Вања Спасић

Владимир Јовановић. *100 година опере Народног позоришта у Београду*. Београд: Чигоја штампа, 2020.
ISBN 978-86-531-0625-6 (ЧШ)
277–282

IN MEMORIAM

Ана Ђорђевић

Данијела Кулезић-Вилсон
(Шабац, 13. октобар 1966 – Корк, Ирска, 15. април 2021)
285–288

Реч уредника

Тема 31. броја часописа „Музикологија“ јесте *Музичка критика, идеологија и политика*. Тему броја уредила је др Ивана Медић, виша научна сарадница Музиколошког института САНУ и алумна Универзитета у Манчестеру.

Тема броја окупила је шесторо научника из Русије, Велике Британије, Немачке и Србије. Ешли Холдсворт Квин испитује рецепцију прослављеног руског пијанисте Николаја Орлова у британској музичкој штампи пре и после Другог светског рата. Светлана Савенко анализира *Књигу о Стравинском* Бориса Асафјева. Објављена 1929. године, то је једна од првих монографија посвећених том композитору. Патрик Бекер-Најденов прати догађаје из политички бурне 1968. године у бугарској музичкој култури, истражујући релације између фестивала „Прашко пролеће“, „Светског омладинског лета“ и „Софијске јесени“. Два опсежна рада посвећена су српским композиторима-академицима, њиховој писаној речи, односно, писаној речи о њима. Ивана Медић и Милош Браловић дали су исцрпну студију о критичкој рецепцији академика Станојла Рајичића, једне од централних личности српске музике друге половине XX века, чија је каријера трајала готово седам деценија. Аутори сагледавају рецепцију Рајичићевог стваралаштва у светлу историјских догађаја који су кључно утицали на развој српске уметничке музике у XX веку. Најзад, Јелена Јанковић-Бегуш представља списе и погледе академика Властимира Трајковића, композитора који је имао изражену склоност ка теоријској рефлексији о музичкој уметности. Ауторка је одабрала објављене списе у којима се уочава Трајковићево непрестано залагање за праведније вредновање српске уметничке музике у ширем, европском и светском контексту, али и у/националним оквирима.

Обимна је и тематски разноврсна и рубрика „Varia“, у којој се налази шест студија. Оне се крећу између византолошке музикологије, барокних студија, особених увида у музику импресионизма, историје музичке периодике и праћења промена у положају музике и музичара у околностима актуелне пандемије ковида-19. Весна Пено улази у расправу о патријаршијском/константинопољском *ифосу* у новијој традицији грчког црквеног појања. Арети Цибула и Ана-Марија Ренцпери-Цону баве се настанком европске опере и питањем избора либрета. Франсис Најтс говори о клавирској музици Јохана

Себастијана Баха, и то с обзиром на линију која води од музичког извођења до истраживања. Часопис „Гусле“ (1911–1914) добио је прву музиколошку студију, коју прати комплетна библиографија тога гласила (Александар Васић и Марија Голубовић). Марија Томић је презентовала минуциозну анализу композиције *Сиринкс* Клода Дебисија. Биљана Милановић се окренула актуелном тренутку: она је испитала однос музичара према концертним активностима у првој години пандемије, и то на примеру београдских музичара.

У рубрици „Научна критика и полемика“ приказане су три значајне научне монографске публикације посвећене православној духовној музици, музици ренесансе и историји Београдске опере.

Завршним написом уредништво часописа „Музикологија“ са жаљењем се опрашта од прерано преминуле колегинице др Данијеле Кулезић-Вилсон, цењеног стручњака за филмску музику.

У Београду, 1. децембра 2021. године
Александар Васић, главни и одговорни уредник

Editor's Foreword

The main theme of the 31st issue of the journal "Musicology" is *Music Criticism, Ideology and Politics*, guest-edited by Dr Ivana Medić, Senior Research Associate of the Institute of Musicology SASA and an alumna of the University of Manchester.

The main theme of the issue encompasses original scientific articles written by six scholars from Russia, the United Kingdom, Germany and Serbia. Ashley Holdsworth Quinn examines the reception of the famous Russian pianist Nikolai Orlov in the British music press before and after World War II. Svetlana Savenko analyzes Boris Asafyev's *A Book About Stravinsky*. Published in 1929, it is one of the first monographs dedicated to Stravinsky. Patrick Becker-Naydenov follows the events of the politically turbulent 1968 in Bulgarian music culture, exploring the relationship between the Prague Spring Festival, the World Youth Summer Festival and the Sofia Autumn Festival. Two comprehensive articles are dedicated to Serbian composers, fellows of the Serbian Academy of Sciences and Arts, putting in focus either their own writings, or the writings about them. Ivana Medić and Miloš Bralović wrote an extensive study on the critical reception of the work of academician Stanojlo Rajičić, one of the central figures of Serbian music of the second half of the 20th century, whose career lasted for almost seven decades. The authors discuss the reception of Rajičić's work as related to a series of historical events that crucially influenced the development of Serbian art music in the twentieth century. Finally, Jelena Janković-Beguš presents the writings and views of academician Vlastimir Trajković, a composer who had a strong inclination towards theoretical reflection on music. The author has selected published writings which demonstrate Trajković's lifelong commitment to a fairer evaluation of Serbian art music both locally and in the wider, European and global contexts.

The "Varia" section, which includes six studies, is also extensive and thematically diverse, with articles encompassing the topics of Byzantine musicology, Baroque studies, the music of Impressionism, the history of musical periodicals, as well as changes in the position of music and musicians in the circumstances of the current Covid-19 pandemic. Vesna Peno discusses the patriarchal / Constantinople *ifos* in the recent tradition of Greek church chanting. Areti Tziboula and Ana-Maria Rentzeperi-Tsonou deal with the origins of European opera and the issue of libretto

selection. Francis Knights writes about the piano music of Johann Sebastian Bach, considering the trajectory from musical performance to research. The magazine "Gusle" (1911–1914) received its first musicological study, supplemented by a complete bibliography of that journal (Aleksandar Vasić and Marija Golubović). Marija Tomić submitted a meticulous analysis of Claude Debussy's composition *Syrinx*. Biljana Milanović writes about the current moment: she examines the attitude of musicians towards concert activities in the first year of the pandemic, using the example of Belgrade musicians.

The section "Scientific Reviews and Polemics" presents three important scientific monographic publications dedicated to Orthodox church music, Renaissance music and the history of the Belgrade Opera. With the final article, the editorial team of the journal "Musicology" sadly bids farewell to the prematurely deceased colleague Dr Danijela Kulezić-Wilson, a distinguished expert in film music.

Belgrade, 1 December 2021
Aleksandar Vasić, Editor-in-Chief

ТЕМА БРОЈА
THE MAIN THEME
МУЗИЧКА КРИТИКА, ИДЕОЛОГИЈА И ПОЛИТИКА
MUSIC CRITICISM, IDEOLOGY AND POLITICS

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131015H
UDC 78.071.1 Орлов Н. А.
78.072 Кембел С.

'Crisp as a cream-cracker': Nikolai Orloff and British Musical Journalism *In memory of Stuart Campbell*

Ashley Holdsworth Quinn[1]
Doctoral Research Student in Historical Musicology, University of Glasgow, Glasgow, United Kingdom

„Хрскав попут бисквита с кремом": Николај Орлов и британско музичко новинарство *У спомен Стјуарта Кембела*

Ешли Холдсворт Квин
докторанд историјске музикологије, Универзитет у Глазгову, Глазгов, Уједињено Краљевство

Received: 26 February 2021
Accepted: 13 April 2021
Original scientific paper

Abstract

This article considers the reception of pianist Nikolai Orloff (1892–1964) by the British musical press through an analysis of reviews published by *The Musical Times*, and also by national and local newspapers held in digital archives. A hybrid methodology was used to identify, sift, and code relevant primary source material in a large digital archive within the context of existing Orloff scholarship. Examples of the reviews relating to Orloff's performances are given, and suggestions for future projects made.

Keywords: Nikolai Orloff, concert pianist, Russian diaspora, digital archives, newspaper reviews.

1 a.holdsworth-quinn.1@research.gla.ac.uk

Апстракт

У овом чланку се испитује рецепција пијанисте Николаја Орлова (1892–1964) у британској музичкој штампи кроз анализу критика објављених у гласилу „The Musical Times“, као и у националним и локалним листовима доступним у дигиталним архивима. У раду је примењена хибридна методологија како би се идентификовао, издвојио и кодирао релевантан примарни изворни материјал из великог дигиталног архива. Истраживање је обављено захваљујући стипендији „Николај Орлов“. Изнети су примери критика које се односе на Орловљеве интерпретације, а начињени су и предлози будућих истраживања.

Кључне речи: Николај Орлов, концертни пијаниста, руска дијаспора, дигитални архиви, новинска музичка критика.

Nikolai Andreyevich Orloff[2] (14/26 February 1892 – 31 March 1964) was a concert pianist, radio broadcaster, occasional recording artist and, for the first decade of his professional career, a professor at Moscow Conservatory. He left Russia in 1921, rapidly establishing a career on the international performing circuit. Newspaper reviews held at the British Newspaper Archive and other digitised archives attest to his popularity with critics and audiences in the two decades between the First and Second World Wars, yet his reputation faded after his death, leaving him known today primarily as a footnote in other musicians' biographies, including those on Lionel Tertis (White 2006) and Guilhermina Suggia (Mercier 2008) and diaries, notably those kept by his close contemporary Sergei Prokofiev (Prokofiev, trans. Phillips 2006, 2008, 2012) and, to a lesser extent Gregor Piatigorski (Piatigorski 1965). His entries in twentieth and twenty-first music dictionaries and compendia, where they exist at all, are brief. Wilson Lyle's Dictionary of Pianists states, "Claimed to have no speciality but was noted for beautiful interpretation of Chopin and Scriabin. [...] Tended to be overshadowed by his more famous Russian counterparts" (Lyle 1985: 206–207). Grove Music Online states, "A distinguished artist with an immaculately finished technique, Orlov was particularly successful in achieving poetic tonal effects; his elegant style of playing belonged more to the late 19th century than to the modern Russian school. He was especially noted as an interpreter of Chopin, Schumann and Skryabin" (Yampol'sky, revised Methuen – Campbell 2001). However interest in his career has been revived in recent years, partly through the efforts of his great-great niece, Lucja Orlow-Gozdowska, who has instigated the website http://www.nikolai-orloff.eu/ to celebrate his life and work, and also releases by the British Library in 2018 of some of his test recordings made for Decca between

2 His name is variously transcribed as Nicolas, Nicholas, Nicolai, Nikolaj, Nikolai, Mikołaj, Orloff, Orlow, Orłow and Orlov. Orloff is used here as it is his preferred spelling, and the name by which he is most likely to be found in archival material.

1946–1948 (Orloff 2018), and undated re-releases on Sakuraphon of commercial recordings made for Nuova Academia in the 1950s (Orloff n. d.).

Prior to his departure from Russia he had been a member of the Derzhanovsky circle (founded in 1908) grouped around the journal *Muzika*. Israel Nest'yev, in his biography of Sergei Prokofiev, describes how during the first two decades of the twentieth century the group produced a series of summer concerts in Moscow featuring contemporary music from France and Russia:

> Here, at the Sokolniki Circle, symphonic works by Debussy, Ravel, Dukas, Satie, Roger-Ducasse, and Florent Schmitt as well as works by the modern Russian composers S. Vasilenko, A. Krein, R. Glière, V. Senilov, and A. Yurasovsky, were performed for the first time in Russia. Here, too, were presented such young and as yet unrecognised performers as the pianists S. Feinberg, A. Borovsky, and N. Orlov and the singer Nina Koshetz. On the recommendation of Kryzhanovsky, the young St. Petersburgites Prokofiev and Miaskovsky were also introduced into the Derzhanovsky-Saradzhev group (Nest'yev 1961: 52–53).

Orloff thus was part of a dynamic musical grouping that celebrated the modern, the contemporary, and the new. However just a few years later, after the devastation and social upheaval caused in Russia by war, civil war and revolution, the 'newness' espoused by the Derzhanovsky group already seemed out of date. As the music critic Leonid Sabaneyev observed in 1922, "All that took place five years ago – is this not history and legend already?" (Sabaneyev 1922: 51–55). It is understandable in the profoundly changed context of early 1920s Moscow that some participants in that 'historical and legendary' musical world would wish to pursue their art in an environment more aligned with their creative and personal values. Emigration to Western Europe and North America offered musicians the opportunity to continue making music as they had always done, performing both for Russian émigré audiences abroad, and audiences of people from the host community (Bychkova 2013: 155).

Orloff was one of a number of musicians that left Russia in the early 1920s with no intention of returning any time soon. To facilitate this, "Nikolai got Lenin's personal consent only for the needs of the concert tour" (Orlow-Gozdowska 2019).[3] On 4/17 December 1917 Elena Gnesina wrote to Sergei Rachmaninoff with the news that Orloff had left Russia with Glazunov,

> Музыкальная жизнь у нас начинает замирать, так как все наиболее видные артисты, музыканты нас покинули. На прошлой неделе уехал за границу последний наш пианист Николай Орлов, вместе с Глазуновым, и теперь остались только наши профессора Игумнов да Гольденвейзер, да еще Елена Александровна Бекман-Щербина[4] (Tartakovskaia 2006: 40).

3 I am deeply grateful to Orloff's great-great niece Lucja Orlow-Gozdowska for sharing her family album, oral histories and collection of concert programmes from her personal archive.

4 *Our musical life is beginning to die down, as all the most prominent artists and musicians have left us. Last*

Mrs. Orlow-Gozdowska's personal collection of concert programmes demonstrates that Orloff was able to sustain a career as a concert pianist outside Russia, starting with the Baltic states in 1922, and moving westwards towards Berlin, Paris, and London in the subsequent years. Her collection is summarised in the website dedicated to Orloff noted above (Orlow-Gozdowska 2006 – date). Orloff's reception in Berlin and Paris lies outside the scope of this article, which will now turn to his performances in the United Kingdom, where he was a frequent visitor between 1924–1939, and citizen from 1951 (see UK National Archives ref HO 334/356/20769).

The British Library, in partnership with commercial genealogy company FindMyPast.com has made a range of national and local newspapers available online and is one of the biggest collections of journalism available. The newspapers are scanned copies of the original printed documents (including advertisements and photographs) and are a rich source of information about British musical culture as Orloff would have known it during his concert tours of the United Kingdom. The archive does not hold all titles; some newspapers maintain standalone digital archives of their back copies. For the purposes of this paper the British Newspaper Archive (BNA) (https://www.britishnewspaperarchive.co.uk) , *The Times* Digital Archive (https://www.gale.com/intl/c/the-times-digital-archive) and *The Musical Times* digital archive held on JStor (https://www.jstor.org/journal/musicaltimes) have been consulted. A similar search was undertaken in the *Music & Letters* digital archive (https://academic.oup.com/ml). This yielded one result which, on inspection, was a review of Constance Morse's book *Music and Music Makers* rather than one of Orloff's performances; consequently, this archive has not been consulted further (Sc. G. 1928).

Research using the digital, i.e. computer-facilitated, humanities has been practised since the 1980s. According to Michelle Urberg in a survey of digital technologies as used by musicologists and music the earliest projects were studies of "quantifiable parts of literary corpora", often seeking pattern recognition in linguistic content stored in large-scale databases (Urberg 2017: 136). These were rapidly followed by a range of music-specific programs including "notation software, music information retrieval systems, and digital sound production [...] and digital archiving" (ibid.: 137).

In all disciplines research using digitised archives has increased even more rapidly in the twenty-first century. Andrei Vasiliu has noted that the digital turn in the humanities has opened strands of enquiry to researchers in three significant ways. To summarise Vasiliu's findings, firstly digital archives host a broad amount of data in various formats, and are inexpensive and easy to access with personal equipment (Vasiliu 2017: 50). Secondly, digitised newspapers are readily available to the researcher at any time without restriction, without the need to travel, without risk of damaging fragile paper, and without the need to obtain photocopies or manually

week, our last pianist Nikolai Orloff went abroad, along with Glazunov, and now only our professors Igumnov and Goldenweiser, and even Elena Alexandrovna Beckman-Shcherbina, are left.

copy the content (ibid.: 50). Finally, the quantity of data available enables the researcher to address questions different from those the contributors to the archive intended. They are "regarded not only as a modern access gate to primary sources, but also as an innovative method of providing additional interpretation of the content", enabling non-linear investigations across documents and databases (ibid.: 50–51).

However, use of digital archives is not entirely without risk. Baumgarten & Grauel remind all researchers who use archives (physical or digital) to consider the production and selection biases that will have informed the initial creation of the archive. Production bias applies to all edited content; it is the mechanism through which journalists, editors, newspaper owners etc. decide what is published and what is not (Baumgarten & Grauel 2009: 98). Selection bias occurs if data that existed at a particular point in time is not preserved (ibid.: 100–101). Vasiliu emphasises the significance of selection bias within the digital archive: not all titles, including important national papers, currently have digitised archives (Vasiliu 2017: 54). Furthermore, Vasiliu's case study demonstrates that the Optical Character Recognition used by digital archivists is not 100% reliable and proposes the text produced by OCR should be used in tandem with the hard copy of the newspaper (ibid.: 54–57).

In the case of the search for Nikolai Orloff the following questions were considered: *How were Orloff's performances in the United Kingdom received by the critical press, and does the language used justify Yampol'sky and Methuen-Campbell's assertion that his playing belonged stylistically to the nineteenth century?* To seek an answer, Reason & García's approach, in which a combination of quantitative analysis in the early stages of the investigation to determine 'objective' facts followed by finer-grained qualitative analysis of these results, was found helpful (Reason & García 2007). Their study focussed on the analysis of a collection of over 5,000 press clippings, news stories, articles and comment pieces produced in response to the appointment of Glasgow as European City of Culture 1990, and collected by the Year of Culture Press Office (ibid.: 309). As the dataset under consideration had already been collected and consisted of a substantial quantity of data it was necessary to develop a methodology that allowed analysis of large quantities of text whilst maintaining the ability to record context, nuance, and bias. Reason & García's solution was to develop a hybrid method of content analysis whereby each press clipping was manually coded to record pre-selected types of data (ibid.: 313). This included objective data, such as the name and type of periodical, and date of publication, and subjective information, notably the opinions of the writers on topics such as themes and issues, images and impressions of Glasgow, and the attitude of the writer towards the Year of Culture, etc. (ibid.: 315).

It was proposed that a similar approach might be taken towards reviews of Orloff's performances. Texts that might be coded and assessed for information about a range of issues such as technique, interpretation, chosen repertory, audience response, type of event, nature of the audience present or other sociological factors that constituted British musical culture in the interwar period. It is acknowledged that a full assessment of each of these criteria would require a significant level of analysis given the amount of available data, hence this study will examine only the critics' responses to Orloff's pianistic technique and musical interpretation.

Unlike Reason & García's study no dataset of Orloff's reviews had been established, so it was necessary to identify suitable source material. Search criteria were set up using the BNA's Advanced Search facility, using a combination of Orloff's name (including its variables noted above), a start date of 1 January 1920 (the decade he left Russia) and an end date of 31 December 1964 (his year of death). A similar approach was taken with the separate digital archives maintained by *The Times* and *The Musical Times*. Several initial sifts of the archive were undertaken between the period 28 May 2020 – 9 July 2021, and where new titles had been added to the BNA, newly-available articles were added to the dataset.

The initial sifts yielded hundreds of results, many of which were immediately discounted as they were not connected with Orloff the pianist. These articles were discounted for two reasons: they were either about different people (or items) with the name Orloff, or they were determined by the OCR to contain a combination of characters shaped similarly to his name; for example, the town of Crieff in Perthshire was frequently mis-labelled 'Orloff'. Two deductions could be made at this stage. Firstly, it was apparent that the OCR was unlikely to omit a possible source that had been scanned and recorded on the database, in fact, it was more likely to include irrelevant material than exclude something of value. Secondly, it was apparent that the BNA's "Article copy and paste" facility was unreliable and likely to produce incomprehensible results (see Image 1 for screenshot). This meant the review texts, although initially sifted by OCR from the digitised archives (over 44,000,000 pages in the BNA alone at time of writing) to a much smaller sample size, still needed human intervention to prepare a dataset that related to the research subject.

A second, finer-grained sift of the relevant articles was then conducted, with each article read and transcribed by hand. Also recorded were the title of the newspaper, date of publication, page, title of article, textual content, nature of the event (private party, chamber concert, solo recital, orchestral concert), a note of the repertory performed (where stated) and name or initials of the writer (where known). A third sift sorted the articles into folders by type; including reviews of past performances, advance notices of concerts, listings for radio broadcasts, and commercial endorsements of pianos. This sift yielded 124 reviews held in the BNA (see Table 2 for titles), 37 in *The Times* archive, and 12 in *The Musical Times* archive, a total of 173 reviews.

Finally, the fourth, 'qualitative', sift coded each review by the attitude of the writer: was the piece a uniformly positive view of Orloff's performance, an entirely negative notice, or a mixed review? Paul Watt's analysis of the 'new criticism' instigated in 1894/95 by John F. Runciman was used as a point of reference. For Runciman, the critic's personal, even emotional, response to a performance was more valuable than rigid 'old style' criticism that compared contemporary performances with historic performances from the past. This study interrogates each review to identify "whether [the performance] gives, or does not give, [the reviewer] pleasure! The new critic, therefore, frequently gives no opinion [...] His criticism is purely an expression of personal feeling" (Watt 2019: 374). This form of criticism, adopted by George Bernard Shaw, Ernest Newman, and Neville Cardus, became increasingly common in the early decades of the twentieth century, to the extent that newspaper critics in the interwar period included personal impressions and subjective opinions about a performance in their reviews as a matter of routine. It therefore seems appropriate

to acknowledge these criteria when assessing review text. Hence if the reviewer enthusiastically praised the performance the review was coded 'positive'. If the writer enjoyed much of it but found some element of the performance unsatisfactory the review was coded 'mixed', and if the writer found very little pleasure or value in the performance it was coded 'negative'.

The coded reviews were tabulated by archival source, type of review, and type of concert (see Table 1). From this table it is immediately obvious that some types of newspaper were more likely to print only positive, or positive / mixed reviews than others, perhaps unsurprisingly reflecting the nature of the publication. 'Lighter' reads such as weekly magazines and Sunday papers (27 reviews) carried entirely positive or mixed reviews; local papers (55 reviews) were similarly positive, with the exception of one negative review. Society and gossip magazines (three reviews) were uniformly positive. The 'quality daily press' represented in this study by *The Times* (37 reviews) and *The Scotsman* (29 reviews) carried mostly positive and mixed notices. The professional and specialist music and theatre press carried more varied criticism, with *The Musical Times*, *The Era* and *The Stage* carrying 22 reviews in total, of which 15 were positive, four were mixed, and 3 were negative.

However, although these figures can tell us that Orloff performed frequently in the UK over several decades, they tell us very little about Orloff's performance style, and what exactly the critics found attractive (or not) in his performances. To gain deeper insight we need to revisit the content of the texts from which the coding was derived. The reviews scan the period 1924–1955, and as such are a document of Orloff's life and career. The remainder of this paper will consider a sample of reviews. It should be noted that many reviews of this period are anonymous or signed by initials only; it should be assumed that a review is anonymous unless otherwise stated.

Orloff's first British performances, of Rachmaninoff's 2nd Piano Concerto plus some solo pieces, took place with the Scottish Orchestra in Edinburgh and Glasgow in February 1924. *The Scotsman*'s unnamed reviewer was delighted with the performance at the Usher Hall, Edinburgh, on 11 February 1924:

> The opening passages for the piano proclaimed him an artist of exceptional qualities, and the conclusion of each movement of the delightful work brought forth an increasing display of enthusiasm on the part of the audience. Mr Orloff possesses a magnificent technique, and he has to a remarkable degree the facility of producing a tone which blends with that of the orchestra (*Scotsman*, 12 February 1924: 6).

However, the *Edinburgh Evening News*, reviewing the same concert, was less impressed:

> …a new pianist, Mr Nicolas Orloff, who, while admirably endowed technically, was too much given to under-playing. His climaxes lacked vitality and dynamic strength, and in the first movement, which is rather heavily orchestrated, the piano solo was at time almost swamped. The same impression of underplaying was also given in the group of solos which Mr Orloff later submitted. These were Scriabin's Valse in A flat major, a Chopin study and the same composer's Scherzo in B flat minor (*Edinburgh Evening News*, 12 February 1924: 6).

But the same critic amended their opinion following Orloff's solo recital in Edinburgh's Music Hall:

> Mr Orloff was heard under much better circumstances than in the first occasion, with the result that a very different impression was gathered of his technique. His climaxes were magnificent – full in tone and remarkably broad in conception. In everything he did there was a sincere endeavour to bring out every beauty in the music (*Edinburgh Evening News,* 14 February 1924: 5).

While his technical ability was not in doubt, it appears the difference between the reviews is purely a matter of the reviewers' personal preferences. A review of another performance of the Rachmaninoff 2nd Piano Concerto assessed Orloff's understanding of the music and the rapport with his orchestral collaborators:

> It is one of "the modern type" of this art-form, as might be expected, that is to say, the solo and instrument is treated as an integral part of the orchestra rather than as a filling up of orchestral voids. M. Orloff evidently understands this relationship perfectly for, while maintaining his own part as a carefully studied individual thing, he knows when to subordinate it to the whole. […] the pianoforte melodies in this were "sung" in poetic vein by the soloist (*Eastbourne Chronicle*, 10 October 1925: 1).

As well as a beautiful cantabile, he was noted for other technical features which the reviewers found pleasing; clean, "crisp" fingerwork was often praised in terms of providing a solid technique which enabled him to convey beauty, meaning, and pleasure, and his use of tone and colour were frequently singled out for praise:

> With all his power, his tone was rich and not hard. Of recent comers, he is in the front rank ("Marcato", *The Weekly Dispatch*, 25 October 1925: 5).
> His touch is as crisp as a cream-cracker. He has brilliant execution, but at the same time never fails to exercise his temperamental powers, and does not indulge in mere virtuosic display at the expense of the composer he happens to be exploiting (*Aberdeen Press & Journal*, 17 April 1926: 6).
> …his performance in two compositions by Debussy revealed him to be a master of pianoforte colour (*Yorkshire Post*, 23 February 1933: 3).
> Nicolas Orloff's playing of the Greig Concerto was clean and crisp in the rhythmical passages, and ever ready to turn to a sweet cantabile (*Yorkshire Post*, 18 February 1937: 5).
> Very possibly, the group of Chopin pieces gave Orloff his best opportunity of displaying his mastery of tone-colour. He played the F minor Fantasie, Opus 49. The Barcarolle Opus 60 and then six of the twenty-four Preludes, and ended with the gay and nimble Scherzo in E major Opus 54 (*Banbury Guardian*, 14 February 1946: 3).

The reviewer at Eastbourne in April 1926 for a performance of Tchaikovsky's Concerto in B flat minor, observed Orloff's physical mannerisms during his performance, described here in sensual terminology:

> As his hands rose and fell on the keyboard so did his body literally bounce on the piano stool, while his head jerked to and fro in vigorous nods of emphasis and determination. Yet there was nothing ungainly or incongruous about his movement; everything he did was rhythmic and natural, like the gyrations of a dancing violinist, and suggestive of a man whose whole being is steeped in his art. This characteristic was further illustrated by his graceful, dreamy swayings from side to side as changed from the pompous fortissimo passages to the lighter and more fluent stanzas, and then he was no longer the stern, commanding disciplinarian, but the gentle persuasive wooer, with a touch that was a caress (*Eastbourne Chronicle*, 1 May 1926: 2).

It is perhaps unsurprising that the reviewer here was somewhat smitten with Orloff. A publicity shot from 1928 styled him as a brooding, somewhat Byronic matinée – idol (see Image 2), even if accounts of his temperament were in fact rather different:

> He is modest and self-effacing (*The Times*, 10 June 1927: 12).
> …he is interesting for his personality, though so unassuming (*Birmingham Daily Gazette*, 10 December 1928: 6).

Many reviews reveal appreciation for the fine balance in which he was able to hold the cerebral and the emotional:

> Mr. Orloff's pianoforte-playing shows that nice adjustment of the balance between heart and head, intellect and feeling, which makes for great performances (*The Times*, 10 December 1928: 8).
> Here is a pianist with a conscience, one who never palms off on us mere virtuosity, but gives with each composition a considered interpretation – hot from the mint of his mind, but entirely devoid of extravagance (L. Henderson Williams, *The Era*, 19 December 1928: 5).
> For an encore to the last we were given the same composer's little waltz in G sharp minor. It is a piece of which nearly every pianist has tried to give an "individual" reading, but Mr Orloff, instead of emphasizing the middle voices, speeding up the final section, or indulging in any other eccentricities, played it exactly as the score indicates, in strict time. This delightful result was a performance that was not only truly individual, but exactly what Chopin must have intended (*Western Morning News and Daily Gazette*, 12 February 1935: 6).

Although on at least one occasion the reviewer was displeased with the pleasure Orloff himself took in the music:

> His enjoyment of the works should not manifest itself, as it sometimes did, in audible song (*Yorkshire Post*, 18 February 1937: 5).

However, the majority of reviewers clearly found Orloff's performances aesthetically and technically satisfying. The next consideration is whether these qualities were considered representative of a nineteenth century school of performance, as Grove Online suggests. Another sift of the revue texts indicates reviewers described Orloff's performances in terms of newness, modernity, and freshness of interpretation. Table 3 below provides example review texts for the period 1926–1946 which indicate the originality of Orloff's interpretations. These descriptions apply both to his rendering of nineteenth century works, and to his programming of twentieth century composers, many of which were his contemporaries or composed within his living memory, such as Scriabin, Prokofiev, Debussy, Ravel, and Medtner. In contrast, a search for the phrase 'old-fashioned' yields no results, and "hackneyed" produces three, none of which applied to Orloff's share in the performance. The *Banbury Guardian* summed up Orloff's versatility, "Orloff is as great an exponent of the modern school of pianoforte writing as he is of the earlier 'classical' School" (*Banbury Guardian* 14 February 1946: 8).

As Orloff's performances were perceived by contemporary audiences as versatile and well-adapted to modern and older styles of composition, Grove Online's claim that Orloff embodied a nineteenth century performance style seems unjustified. Indeed, his performances appear to have been exactly of his own time, not earlier, and there is no evidence that contemporary British audiences considered his performance style old-fashioned.

A lacuna in the list of Orloff's reviews and concert advertisements between 1940–1945 has been observed in the digitised newspaper archives. The last entry from 1940, six months into British involvement in the Second World War, reveals he had encountered bureaucratic difficulties while touring in Europe:

> In the first place Egon Petri was engaged for the concert (a piano recital). He is in America, and in the present state of travelling facilities was probably wise, if he has any choice in the matter, to remain there. When it was known that Petri was not able to fulfil, a substitute was booked in Orloff, another famed pianist, who, travelling on the Continent, has got into visa difficulties; with the result, we hear, that, being booked for months ahead, he lost the Cheltenham and eight other engagements (*Gloucestershire Echo*, 26 January 1940: 9).

Orloff returned to the United Kingdom in 1945 to resume his career with a tour of the provinces. Many of the notices for these performances explain why he hadn't been seen on stage for several years:

> It is 14 years since Orloff, the well-known Russian pianist, last played in Derby, and in spite of the fact that until a month ago he had not played the piano for five years he gave a brilliant recital to a large and appreciative audience at the Central Hall last night. [...] Orloff returned to this country in September from the South of France, where he worked during the German occupation. He started a tour of the provinces on October 1, and last night's concert was the ninth he has already given in eleven days. [...] A slender figure with prematurely grey hair, Orloff's spirited interpretations revealed a freshness and vigour which belied his long absence from the concert platform (*Derby Evening Telegraph*, 12 October 1945).

While some of this review seems hyperbolic, particularly the story that Orloff had not played the piano for five years, it could be argued that purpose of the review is as much about creating a narrative of shared struggle, as it is about the music itself. Writing about Orloff's personal wartime experiences and the physical impact ("prematurely grey hair") seeks empathy for him from the reader; describing the concert itself as a great success despite Orloff's personal tribulations mirrors the postwar British self-narrative of victory over evil, linking the ideas of personal and national struggle for a shared cause.

Another local paper made a point of listing Orloff's civic credentials:

> [...] comes to the King's Hall an eminent Russian, Nikolai Orloff, regarded as one of the greatest exponents of the Russian School of piano playing. For several years he was a professor of music in Moscow, is a Commander of the Order of Leopold, and had the misfortune to be in occupied France during the war. Orloff's programme includes the Russian composers Rachamninoff and Medtner, with Mozart, Chopin and César Franck (*Newcastle Journal and North Mail*, 26 January 1946: 2).

This review demonstrates a tonal shift between the notices of the interwar period, and those produced immediately after the war. The above review links Orloff strongly to Russia, despite leaving 25 years earlier. Whereas the interwar reviews usually state he was a Russian pianist but not explain what that might mean in terms of his performance style, here he is explicitly presented as an exponent of a National School of playing connected with his former employment as a professor at Moscow Conservatory, observations which went unremarked in his pre-war notices. Given that the alliance between the United Kingdom and the Soviet Union during the Second World War would have been a recent memory for the British concert-going public, and in a period just before the onset of the Cold War (commonly associated with the launch of the Truman Doctrine in 1947), references to Orloff's Russian-ness could have served to enhance his appeal as a representative of an Allied power (Dukes 1998: 270–271).

Orloff continued concert performances until the mid-1950s. His last British concert review dates to 1955, when he performed at slightly below his best but was still received with affection by the reviewer:

> Mr. Orloff returned to Wigmore Hall on Saturday afternoon to play a programme of Chopin, Mendelssohn, Ravel, Falla and Scriabine in what is to be his only London recital this season. His approach to each composer was warm-hearted and expansive, though his performances were not quite as accurate and clean on this occasion as when he is in best form. More worrying than his lack of care in the use of the right pedal was his excessive rubato; in Chopin, in particular, this was in danger of amounting to rhythmic distortion. Nevertheless it was good to hear the big, romantic B minor sonata opened out to its full stature with so generous an impulse behind the performance, and it was equally pleasant to hear Mendelssohn's Variations Sérieuses in full spate, as it were, instead of just a neat trickle of notes (*The Times*, 19 December 1955: 10).

Future Possibilities for Digital Archives?

This article has described one approach to using centralised digital archives to obtain information that would otherwise have been very difficult to collate, due to the scattered location of the local newspapers consulted, the material fragility of newsprint, and the time required to consult thousands of editions that may not have contained any relevant data. Lacunae in Orloff's life and touring career have been filled by consulting these digital editions, and information about the nature of his pianistic style and the critical responses to it have been gleaned.

The methodology need not be restricted to critical reception. This study was carried out with basic Microsoft Office applications, notably Word documents and Excel spreadsheets, however there may be scope for the data to be transferred to specialist Qualitative Data Analysis Computer Software (QDACS). This would facilitate a wider range of coding, and potentially enable a deeper linguistic study of critical nuance, and broader range of analysis. This in turn opens the possibility of investigating many other facets of Orloff's life: his professional musical contacts, his international touring commitments, and his links with other Russian musicians within the Diaspora. It may also be possible to address types of journalism other than reviews; *The Times*'s Court Circulars have been entirely omitted from this study as they contain no concert reviews or other subjective information, yet it is apparent that they contain a wealth of data about those present, including musicians, at official diplomatic functions. These documents have never been studied as source material for the relationship between music and diplomacy and could provide insight into forms of soft power used during this period. Although Orloff's recording output is very small, reviews from *The Musical Times* demonstrate he made piano-rolls 1920. The BBC's Genome Project is another digital resource which may yield information about Orloff's broadcasting career; both archives are potentially of interest to scholars of early musical reproduction and broadcasting.

A final word on Orloff's legacy. Newspaper publishers survive when they reflect the preoccupations of their readers, writers, and owners, and as such are a testament to the society in which they were produced. Analysis of the copy printed about Orloff demonstrates that, far from performing in an old-fashioned or nineteenth-century style as Grove Online suggests, his contemporary British audiences found his technique and repertory fresh, stylish, modern, and "crisp." While he remains an obscure figure in the field of twentieth century pianism, it is likely that the reasons for this obscurity are connected with factors other than his performance style. A study combining content of digitised archives plus original, unscanned documents is likely to provide other possibilities in this field.

Image 1. Screenshots from The British Newspaper Archive showing scanned newspaper text, and distorted text produced by Optical Character Recognition software.
Copyright Johnston Press plc. With thanks to The British Newspaper Archive.

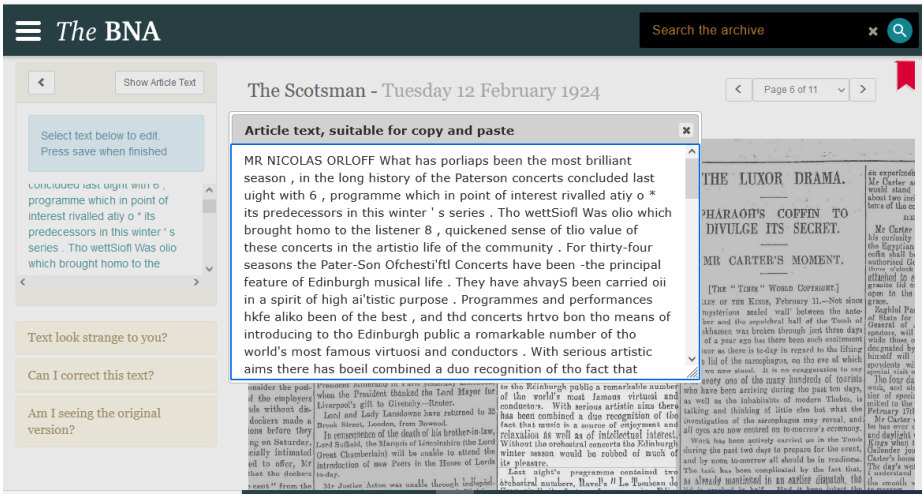


Image 2: Johan Hagermeyer, Nikolai Orloff – Pianist, 1928. The Art Institute of Chicago.

This information, which is available on the object page for each work, is also made available under Creative Commons Zero (CC0).

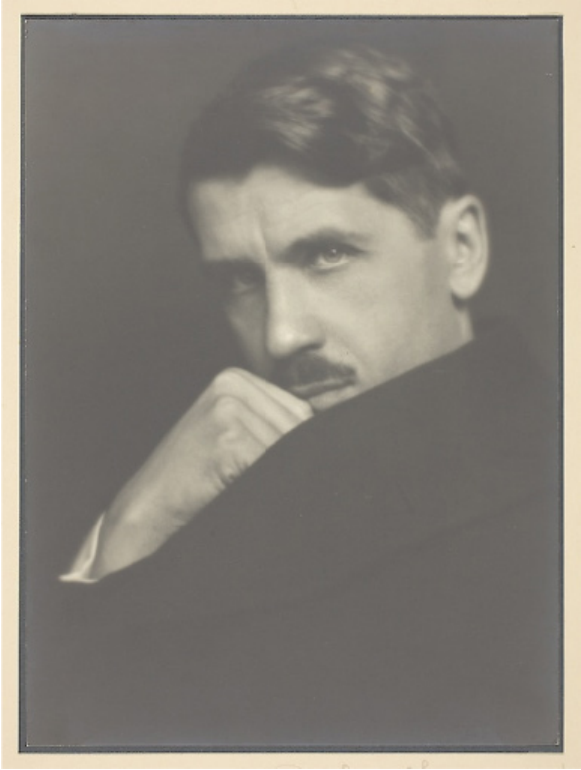


Table 1. Types of review, by type of paper

Archive / news-paper type	Positive review	Negative review	Mixed review	Total number reviews
BNA total reviews	105	3	16	124
BNA national daily	26	1	2	29
BNA local newspaper	45	1	9	55
BNA specialist music / theatre	7	1	2	10
BNA weekly	24	0	3	27
BNA Society / gossip	3	0	0	3
Total reviews	105	3	16	124
The Times	28	1	8	37
The Musical Times	8	2	2	12
TOTAL	141	5	27	173

Table 2: List of Newspaper Titles consulted at the British Newspaper Archive

Title	Type
Aberdeen Press & Journal	Local
Ashbourne Telegraph	Society Magazine
Banbury Advertiser	Local
Banbury Guardian	Local
Bath Chronicle and Weekly Gazette	Local
Bedfordshire Times and Independent	Local
Birmingham Daily Gazette	Local
Bournemouth Weekly Post	Local
Cheshire Observer	Local
Derby Evening Telegraph	Local
Devon and Exeter Gazette	Local
Dundee Courier	Local
East London Observer	Local
Eastbourne Chronicle	Local
Edinburgh Evening News	Local
Exeter and Plymouth Gazette	Local
Gentlewoman and Modern Life	Society Magazine
Gloucestershire Echo	Local
Hull Daily Mail	Local
Illustrated London News	Society Magazine
Kent and Sussex Courier	Local
Leeds Mercury	Local
Liverpool Echo	Local
Newcastle Journal and North Mail	Local
Newcastle Journal and North Star	Local
Northwood and Ruislip Advertiser and Gazette	Local
Scotsman	National Daily
Sheffield Daily Independent	Local
Surrey Mirror and County Post	Local
Tatler	Society Magazine
The Era	Specialist Theatrical
The Gloucester Citizen	Local

The People	Sunday newspaper
The Sketch	Society Magazine
The Southern Reporter	Local
The Stage	Specialist Theatrical
The Weekly Dispatch	Weekly
Tonbridge Courier	Local
Truth	Weekly
West Sussex Gazette	Local
Western Mail	Local
Western Morning News and Mercury	Local
Westminster Gazette	Local
Yorkshire Evening Post	Local
Yorkshire Post	Local

Table 3: Review texts describing Orloff's performances

Date	Source	Text
1 May 1926	*The Musical Times*, Vol. 67, No. 999: 451	One enjoyed afresh the romantic and vigorous Etudes Symphoniques of Schumann, in spite of having already listened to many attempts at their interpretation this year.
26 March 1927	*The Times*: 10	His best playing was, perhaps, in a group of modern Russian pieces, though the Chopin group at the end was also excellent.
1 April 1927	*Western Daily Press*: 12	There was a good attendance at the Pump Room yesterday afternoon, when a recital was given by Orloff, the new Russian pianist, who played with rare finish and great power. He drew upon olden and modern masters for his programme, and was especially happy in his selection of Liszt's works. It was an interesting programme, varied and never hackneyed…

23 November 1928	*Gloucestershire Echo*: 1	There are few players who handle Scriabine as much "as to the manner born." These works are vastly difficult technically, but wonderfully brilliant in a way that, mayhap, makes rather large demands upon those nurtured on the tuneful writers of an older school.
16 November 1931	*The Times*: 10	In a modern group two mazurkas by Szymanowski and Debussy's "Reflets dans l'eau" were beautifully played.
21 February 1933	*Western Mail and South Wales News*: 9	For his finale Orloff gave many present a new impression of Scriabine.
2 February 1935	G. R. Harvey. *Aberdeen Press & Journal*: 8	Clean, lovely playing, with as much freshness as is possible he gave us – a personal phrasing here and there, and just a touch of newness in an accentuation. In the more massive passages was a nervous yet controlled energy that revivified familiar beauties.
8 March 1935	"M.", *Yorkshire Evening Post*: 5	A final modern group included a Toccata of Prokofief (as dull and unmusical as the work of any exercise-maker of any period), the very elegant "Jeux d'eau" of Ravel, which was made a fascinating essay in delicacy and changeful tone-values.
13 November 1939	*Western Morning News*: 4	The Scarlatti sonatas chose were over-familiar, yet seemed new under his crisp treatment…
13 February 1946	*Banbury Advertiser*: 5	A player with great natural gifts, which flourish under the impress of a highly sensitive imagination and of a perfect, yet distinctive, technique, Mr. Orloff has few equals among modern pianists, and his recital at the Town Hall, Banbury, on Thursday evening, gave a considerable audience a chance to hear some remarkably accomplished playing.
14 February 1946	*Banbury Guardian*: 8	…but we heard sufficient to know that Orloff is as great an exponent of the modern school of pianoforte writing as he is of the earlier "classical" School.

List of references

Baumgarten, Britta and Grauel, Jonas (2009) "The Theoretical Potential of Website and Newspaper Data for Analysing Political Communication Processes", *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, Vol. 24, No. 1 (127): 94–121. https://www.jstor.org/stable/20762336 [accessed 26. 8. 2021].

Bychkova, Maria (2013) "Russian Music Institutions in Berlin in the 1920s: The Structure of a Network in Exile". In Christoph Flamm, Henry Keazor, Roland Marti (eds.) *Russian Émigré Culture*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 151–164.

Dukes, Paul (1998) *A History of Russia c. 882–1996*, Basingstoke, Hampshire: Macmillan.

Fachiri, Alexander (1925) *The Permanent Court of International Justice: its constitution, procedures and work*, London: Oxford University Press.

Fifield, Christopher (2005) Ibbs and Tillett, Aldershot, Hampshire: Ashgate.

Frolova-Walker, Marina and Walker, Jonathan (2012) *Music and Soviet Power 1917–1932*, Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press.

Mercier, Anita (2008) *Guilhermina Suggia*, London: Routledge.

National Archive: Naturalisation Certification, Nicolas Orloff HO 334/356/20769 https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/C12002646 [accessed 24. 8. 2019].

Nest'yev, Israel V. (1961) *Prokofiev*, trans. by Florence Jonas, Stanford, California: Stanford University Press; London: Oxford University Press.

Orloff, Nikolai (2018) *The Decca Recordings*, DECCA4828710, London: British Library.

Orloff, Nikolai (nd) Nikolai Orloff plays Russian Piano Music, Sakuraphon SKRP33031, https://sakuraphon.net/items/5c7baad8a9ac4c36595c9f8b [accessed 8. 7. 2020].

Orloff, Nikolai (nd) Nikolai Orloff plays Chopin, Sakuraphon SKRP33032, https://sakuraphon.net/items/5e6d8e06e20b04024f9a5562 [accessed 8. 7. 2020].

Orlow-Gozdowska (2019) Private correspondence via email and Facebook messenger.

Orlow-Gozdowska (2006 – date) http://www.nikolai-orloff.eu/pages/concerts.php [accessed 30. 1. 2021].

Piatigorsky, Gregor (1965) *Cellist*, New York: Doubleday.

Prokofiev, Sergei Sergeyevich (2006) *Diaries 1907–1914 "Prodigious Youth"*, trans. by Anthony Phillips, London: Faber and Faber.

Prokofiev, Sergei Sergeyevich (2008) *Diaries 1915–1925 "Behind the Mask"*, trans. by Anthony Phillips, London: Faber and Faber.

Prokofiev, Sergei Sergeyevich (2012) *Diaries 1926–1933 "Prodigal Son"*, trans. by Anthony Phillips, London: Faber and Faber.

Reason, Matthew and García, Beatriz (2007) "Approaches to the Archive: content analysis and press coverage of Glasgow's Year of Culture", *Media, Culture and Society*, Vol. 29 (2): 304–331.

Sabaneyev, Leonid (1922) "The Revolutionary Years in Music". In *Kultura i zhizn'*, No. 1 (1 February, 1922). Cited in Marina Frolova-Walker and Jonathan Walker (2012) *Music and Soviet Power 1917–1932*, Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press.

Sc. G. (1928) "Reviews of Books", *Music and Letters*, Volume IX, Issue 1: 85 https://doi-org.ezproxy.lib.gla.ac.uk/10.1093/ml/IX.1.84 [accessed 18. 8. 2021].

Tartakovskaia, Natal'ia Iu. (2006) "Neopublikovannye materialy iz arkhiva Z. A. Apetian". In I. A. Medvedeva (comp. ed.) *Novoe o Rakhmaninove*, Moskva: Gosudarstvennyi tsentral'nyi muzei muzykal'noi kul'tury imeni M. I. Glinki, Deka-BC, 33–66. / Тартаковская, Наталья Ю. (2006) „Неопубликованные материалы из архива З. А. Апетян". В И. А. Медведева (сост. ред.) *Новое о Рахманинове*, Москва: Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Дека-ВС, 33–66.

Urberg, Michelle (2017) "Pasts and Futures of Digital Humanities in Musicology: Moving Towards a 'Bigger Tent'", *Music Reference Services Quarterly*, Vol. 20 (3–4): 134–150.

Vasiliu, Andrei (2017) "Perspectives for Researching British Appeasement of Nazi Germany in the Inter-War Years Using the Digitized Newspaper Collections of the British Library", *Hiperboreea*. Journal of History, vol. 4 (1): 47–60.

Watt, Paul (2019) "British Music Criticism, 1890–1945". In Christopher Dingle (ed.) *The Cambridge History of Music Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press.

White, John (2006) *Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola*,Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press.

Ешли Холдсворт Квин

„Хрскав попут бисквита с кремом“: Николај Орлов и британско музичко новинарство

(Резиме)

Руског пијанисту Николаја Орлова (1892–1964) као истраживачку тему првобитно је предложио покојни др Стјуарт Кембел. Рад који описује Орловљев живот и каријеру представљен је на конференцији о руској и источноевропској музици, одржаној октобра 2019. на Универзитету у Дараму, у организацији Британског удружења за словенске и источноевропске студије. Нови чланак испитује рецепцију Н. Орлова као музичара у Уједињеном Краљевству после његовог одласка из Русије 1922. године, и то преко увида у дигитализовани архивски материјал из Британског новинског архива, као и у друге дигитализоване текстове презентне на интернету, нарочито из гласила „The Times“ и „The Musical Times“. Од посебног интереса била је анализа доступних критика, и то с обзиром на слику Орловљеве извођачке праксе коју је сугерисала енциклопедија *Grove Music Online*. Предложили смо и начин коришћења дигитализованих извора који би се могао применити у будућим истраживањима у овој области.

Истраживање критичке рецепције Орловљевог уметничког ангажмана у Уједињеном Краљевству довело је до закључка да је он током своје каријере уживао висок углед. Овај чланак описује како је Орлов био представљен британској концертној публици и како су музички критичари гледали на његов пијанистички стил. Такође, чланак расправља о томе како су Орлова као руског музичара новинари представили својим читаоцима током међуратног периода и после завршетка Другог светског рата.

Кључне речи: Николај Орлов, концертни пијаниста, руска дијаспора, дигитални архиви, новинска музичка критика.

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131037S
UDC 78.072 Асафјев Б. В.

Boris Asafiev as a Stravinsky Scholar

Svetlana Savenko[1]
Professor, P. I. Tchaikovsky State Conservatory
Leading researcher, State institute for Art Studies, Moscow, Russia

Борис Асафјев као проучавалац опуса Игора Стравинског

Свешлана Савенко
Професор, Државни конзерваторијум „П. И. Чајковски“
Научни саветник, Државни институт за студије уметности, Москва, Русија

Received: 1 September 2021
Accepted: 1 November 2021
Original scientific paper

Abstract

Boris Asafiev, pen name Igor Glebov, was a Russian musicologist, composer, music critic, pedagogue, public figure, publicist; author of works devoted to the music of Igor Stravinsky. The article examines *A Book about Stravinsky* (1929), one of the earliest monographs on the composer in any language and the first one in Russian. It is characterized as an outstanding musicological study of Stravinsky's works that had appeared by that time, that is, from the early period to the works completed in 1927 (*Oedipus rex*, *Apollon musagète* and *The Fairy's Kiss*).

Keywords: Boris Asafiev / Igor Glebov, Igor Stravinsky's oeuvre, Russian style, composer's evaluation.

Апстракт

Борис Асафјев, псеудоним Игор Глебов, био је руски музиколог, композитор, музички критичар, педагог, јавна личност, публициста, аутор дела посвећених

1 savenkosi@mail.ru

музици Игора Стравинског. У чланку је реч о *Књизи о Стравинском* (1929), једној од најранијих монографија о том композитору на било ком језику и првој на руском. Књигу одликује изврсно музиколошко проучавање дела Стравинског која су до тада била компонована, дакле од раног стваралаштва до композиција завршених 1927. године (*Цар Едип*, *Аполон* и *Вилин пољубац*).
Кључне речи: Борис Асафјев / Игор Глебов, опус Игора Стравинског, руски стил, вредновање композитора.

According to Asafiev's[2] later memoirs (*My Life*, 1941–1942), it was he who, as a twenty-five-year-old Conservatoire student, as early as 1909 advised Sergey Diaghilev to propose to Stravinsky a commission for the so-called 'Russian Fairy-Tale Ballet for Paris' – that is, the future *L'Oiseau de feu* (Asaf'ev 1974: 242).

Asafiev's attitude towards Stravinsky's work developed gradually and underwent a noticeable evolution. In May 1914, Asafiev went to Paris to attend the premiere of Stravinsky's opera *The Nightingale* and other performances of the "Ballets Russes". By that time, he had been working at the Imperial Mariinsky Theatre for about four years as a ballet accompanist, occasionally composing music for small choreographic performances. He managed to see the opera and get acquainted with the score. He liked *The Nightingale*, although the music seemed not entirely clear. However, Asafiev was obviously unable to penetrate into Diaghilev's circle, although he had many contacts among the members of his ballet company. He reacted very sharply to Diaghilev's enterprise. "It is a sink of iniquity. I see no higher purpose in it", he wrote to Vladimir Derzhanovsky, the editor of the Moscow periodical *Muzyka*.[3] Asafiev did not write a review of *The Nightingale* at that time. Nevertheless, twelve articles about the music of Stravinsky were published over the next two years under his pen name "Igor Glebov". The first of them – a review of the concert at which *Three Japanese Lyrics* were performed – was published in 1914 in *Muzyka* (No. 203, December 27 [O.S.]). In 1917, his first major article on the composer appeared in the collection *Melos*, Petrograd.

As a champion of new art, Asafiev contributed to the renewal of the musical life in Petrograd/Leningrad. He worked in the Music Department of *Narkompros* (Peo-

2 Asafiev, Boris Vladimirovich, pen name Igor Glebov (born St. Petersburg, July 17 (29), 1884 – died Moscow, January 27, 1949). Composer, musicologist, music critic, pedagogue, public figure, publicist. Between 1904 and 1910 he studied at the St. Petersburg Conservatoire in the composition classes of Nikolay Rimsky-Korsakov and Anatoliy Lyadov: his fellow students included Sergey Prokofiev and Nikolay Myaskovsky. He also studied at the Department of History and Philology of St. Petersburg University, from where he graduated in 1908.
Asafiev was a prolific composer, above all in the field of ballet. He energetically participated in the formation of the musical culture of Russia, and founded the school of Soviet musicology. His literary heritage included over 900 published works.

3 May 11 (24), 1914 (Stravinskii 2000: 256).

ple's Commissariat of Education, since 1918), collaborated with the musical theatres of Petrograd / Leningrad (Mariinsky and Mikhailovsky) as a repertoire adviser (from 1919); he was the artistic director of the Petrograd/Leningrad Philharmonia (1921–1930). In 1926, he became one of the founders of the Leningrad branch of the Association of Contemporary Music. Almost all of Stravinsky's works were performed at his homeland in the 1920s, they were regularly played in concerts. Asafiev wrote detailed annotations and reviews on them.[4] In parallel with writing for common readers, he was busy with a theoretical research of Stravinsky's music, which developed as a part of his academic activities at the Zubovsky Institute for Art History.[5] He himself refers to this work in one of his articles, concisely setting out theoretical observations on the music of Stravinsky.[6]

On the basis of these activities, Asafiev wrote a large essay "Igor Stravinsky and his ballets" which he included in his book *Symphonic Etudes* published by the Petrograd State Philharmonia in 1922. In this academic research (written in a style that is far from being really academic), the study of Russian musical theatre begins with a chapter on Glinka's *Ruslan and Lyudmila* and ends with the aforementioned essay: Stravinsky's work appears as a legitimate part of Russian classical heritage.

During his foreign duty tour from July 20 to November 30, 1928, Asafiev had the opportunity to listen to Stravinsky's new works; however, he could not meet their author, and their personal acquaintance never materialized.

His impressions were mixed. "Stravinsky is not here. He's in Nice. I'm afraid for his creative activity: he is at the peak of fame, and he began to write a very dry music. [...] Yet, Stravinsky's last ballet on themes by Tchaikovsky is interesting. I will probably bring the sheet music, that is, the full score of this ballet."[7] "I heard *Apollo* (after that my opinion got even worse), *Oedipus*, *Soldat* (that's great). In my opinion, Ansermet performs Stravinsky better than Klemperer."[8]

Upon his return to Leningrad, Asafiev made a report to the Committee of Contemporary Music of the Institute for Art History, published by his postgraduate student A.E. Budyakovsky under the title "Musical Composition in the West (according to the reports of B.V. Asafiev)", in the newspaper *Zhizn' iskusstva*. Stravinsky was given a significant place in it:

> "The name of the Russian composer I. Stravinsky, who has mastered the French culture, is usually associated with Paris; his mission is similar to that of Lully and Gluck. Stravinsky is 'recognized' by the most diverse social strata in France. His influence is noticeable everywhere, although in recent years it has become not so boundless as it was in the past. The novelty of Stravinsky's earlier works, emphasized by his

4 For the most part they were later collected and reprinted. See their list (Stravinskii 2003: Appendix II).

5 Now Russian Institute of Art History, St. Petersburg.

6 The article was published in an abbreviated German translation: *Der Auftakt: Moderne Musikblätter*, Jg.IX (1929), №4, 101–103.

7 Letter to his wife Irina Asafieva; Paris, October 28, 1928 (Stravinskii 2003: 314).

8 Letter to Sergey Prokofiev; Berlin, November 10, 1928 (Stravinskii 2003: 319).

specifically "Russian" musical language, was incomparably more astounding for the West than the novelty of his latest works, written in a "cosmopolitan" idiom. The cosmopolitan language and the austere simplicity of his latest works run up against an indifferent attitude on the part of the French, as well as against some bewilderment on the part of the Germans. However, Stravinsky, as a master of ballet (the last works of Stravinsky are ballets), is of much greater value for the French." [9]

Performances of Stravinsky's music continued in Leningrad at that time. The premiere of *Oedipus rex* took place on April 8, 1928 under the direction of Mikhail Klimov. In the spring of 1929, Ernest Ansermet came on tour to Leningrad for the second time, with a new Russian premiere of Stravinsky's work. "I heard yesterday [May 8] Stravinsky's Piano Concerto. An amazing thing. The sonority is as if steely–grey. The rhythms are devilishly elastic, especially in the last movement. Even the second movement is more solid than I supposed. [...] Stravinsky rides here from Vivaldi, Handel, etc. right into the twentieth century. There are more Paris and modern urban Europe in this thing than in all the writings of the French themselves."[10] By that time, Asafiev had already written the section on the *Concerto for Piano, Winds, Double Basses and Timpani* in his forthcoming monograph, and he was checking his interpretation of the work.

Hence, *A Book about Stravinsky* (1929) arose in the atmosphere of keen interest in the composer's work, which Asafiev shared with the Russian audience and to which he contributed through his professional activities. Moreover, *A Book about Stravinsky* was not only the first Russian monograph on the composer, but one of the first full-length studies of Stravinsky's music in any language. Compared to other contemporary studies – including books by Alfredo Casella, Boris de Schloezer and André Schaeffner – it is distinguished by its analytical depth and the range of covered issues. No doubt, it was the first comprehensive musicological study of Stravinsky's works that had appeared up to that time, from early compositions through *Oedipus rex, Apollon musagète* and *The Fairy's Kiss.*

The *Book about Stravinsky* is structured as a series of analytical sketches (thirteen "etudes-variations", as defined by the author) devoted to major works presented in chronological order. Some chapters are of a summarizing nature: these are "Early Stravinsky" which ends with *Petrushka*; "On the Edge" (pieces surrounding *The Rite of Spring*); "The Importance of Stravinsky's Oeuvre" and "New Instrumental Style". The most recent works are described in the book's last chapter, "Instead of an Afterword. *Oedipus rex* and New Ballets" (1925). The *New Instrumental Style* is of particular interest since it deals with the pieces of the 1920s, later characterized as neoclassical.

The monograph's first striking feature is the precise and expressive description of Stravinsky's music, of its sound, intonation, rhythm, and timbre. The ear of an enthusiastic musician meets here Asafyev's extraordinary literary gift, honed in his previ-

9 Zhizn' iskusstva 1929, No. 5, January 27: 17.

10 Letter to Nikolay Myaskovsky: May 9, 1929 (Asaf'ev, Miaskovski 2020: 418).

ous writings on Stravinsky. A good example is his description of the "techniques of accentuation by means of 'percussive' intonations that cause a sensation of 'tinkling', 'hammering', 'clanging', 'thud', 'clicking' etc. From the dry 'non–resonating' pizzicato of a separate tone to the sonorous ringing of a bell, all this is makes a vast scale of percussive intonations abounding in subtle gradations…" (Glebov 1929: 131–132). It is noteworthy that this is not about a percussion ensemble, but about the accompaniment in the cycle *Four Russian Songs* for voice and piano.

No less fascinating are the author's comments concerning the musical language, the style of Stravinsky's oeuvre and its roots. There are real artistic aphorisms here, for example, "slanting rain of strong beats", or "The form of Introduction to *The Rite of Spring* is the process of growth of musical material." On the other hand, the book contains a very detailed musicological analysis of Stravinsky's works, supported by musical examples, scale diagrams and rhythmic tables. The author tried to elaborate the most complete and concrete idea of Stravinsky's innovative style, the professional description of which still presented considerable difficulties.

Asafiev's research and theoretical ideas were confirmed by later works and became generally accepted. He formulated key features of Stravinsky's style, such as the irregularity of metric accents and the principle of structural asymmetry; the predominance of concise motifs (*popevki* and *naigryshi*) and heterophonic texture; the peculiarities of pitch organization and timbral innovations; and, last but not least, the penchant for montage-like structures (in Asafiev's terms, "mosaic" – ibid.: 239). Asafiev, indeed, created the research tradition which was followed by the authors of later works on Stravinsky.

Over time, the merit of Asafiev's historical and stylistic conclusions was also confirmed. Especially valuable are his observations concerning new chamber-instrumental writing (a topic that was relevant in those years). Asafiev discusses it in the most detail in connection with the *Three Pieces for String Quartet*, but he also touches on this topic in other places in the book. "The very concept of chamber music has changed" (ibid.: 136). Hence follows a new type of writing, new "tasks" which "naturally lead to an extraordinary complication of the linear technique of composition and to a peculiar kind of polyphony and polyrhythm with a tendency towards polytonality" (ibid.: 139). Asafiev not only presents an innovative phenomenon as such, but also determines the significance of the Russian master in its formation: "Stravinsky stood in the front line of this movement and preserves his position, and his experiments in the new chamber style have served as a model for almost all the best French, Italian and even German composers" (ibid.). This is Asafiev's conscious position, which runs like a red thread throughout the monograph. Stravinsky's oeuvre appears in the book as the most important innovative phenomenon of musical modernity, which has an objective character. "The revolution was carried out not by personal creativity, but by the common experience of the epoch, which manifested itself most vividly and first of all in Stravinsky's music" (ibid.: 219). This is what Asafiev writes in the chapter with the characteristic title *The Importance of Stravinsky's Oeuvre*.

In general, Asafiev highly appreciated the music of Stravinsky as a whole and was convinced that some of his compositions were real masterpieces. The context in

which Stravinsky's music is considered in the book is also very significant. Such moments are infrequent, but every time great names emerge herewith: Glinka, Bach, Mozart. Asafiev also refers to the name Bach in another context, which by the end of the 1920s still remained highly relevant: "Stravinsky is now sarcastically called a modern 'Bachian', and if he really gravitates towards Bach, not as a particular composer, but as the greatest phenomenon in which the musical thinking of the Enlightenment has shown itself with colossal energy, then he is deeply right." (Ibid.: 223) He says the similar thing in the penultimate chapter *New Instrumental Style*, which deals with the works of the 1920s, later labeled "neoclassicistic".

Nevertheless, the book's main advantages are related to Stravinsky's works of his Russian period. Asafiev identified the Russian genesis of Stravinsky's music, specifically its roots in archaic folklore, peasant polyphony and Orthodox liturgy. Stravinsky's music appears in the book as a Russian sound universe in all its inexhaustible diversity. Brilliant analytical descriptions are devoted to *Renard* (*Baika*), *Les noces*, *The Soldier's Tale* and *Mavra*: in all of them we can feel a genuine delight in musicological research. Perhaps no one could surpass Asafiev in the "Russian" part of Stravinsky studies, and his observations became the basis for subsequent writings, including the fundamental *Stravinsky and the Russian Traditions* by Richard Taruskin.

However, the book as a whole turned out to be uneven in quality. This is partly due to Asafiev's literary manner, his spontaneous creative process. In his own words, he wrote all at once, immediately clean copy, without drafts and sketches, keeping all the working material in his head. In addition, *A Book about Stravinsky* is largely composed of material from earlier works; the temporal distance between different essays reached seven years (1922–1929). During that period, not only the subject of study, Stravinsky's music, had changed; Asafiev's view of it was also transformed.

Asafiev directly states this in the short text "From the Author", which opens the book: "Now, three years later, having been abroad and having familiarized myself with the way of life in which Stravinsky's work evolves, I could write another book about him" (ibid.: 1). Then he develops his idea: "Musical hegemony is in his [Stravinsky's] hands. But the crisis, I'm afraid, is close. […] Surprise passes. Stravinsky may find himself 'without an audience' [...] The latest ballets by Stravinsky, despite their high intellectual value, are already frightening with the lack of firm ground behind them" (ibid.: 1–2). Asafiev considers Stravinsky's neoclassical turn to "visible universal humanity" to be inorganic. All this, in both tone and meaning, is in contradiction with the interpretation of not mentioned here overtly, but implied works (opera-oratorio *Oedipus rex*, ballets *Apollon musagète* and *The Fairy's Kiss*), presented in the last chapter of the monograph "Instead of an Afterword. *'Oedipus rex'* and the New Ballets". The opera-oratorio is described there with Asafiev's inherent skill and insight into the essence of Stravinsky's new style: "I don't believe in Stravinsky's imitative Bachianism or Handelianism (which is now so commonly spoken about), that is, I don't believe in *deliberate* stylization" (ibid.: 369). As for the "audience", that is, the degree of relevance of *Oedipus rex*, the afterword says about it in a way that is directly opposite to the initial section: "The music of *Oedipus* sounds timely, as a strong word in defense of humanity and the ideas of humanism trampled by modern European civilization." (ibid.: 367–368). Though Asafiev is not so fond of *Apollo*,

he brilliantly portrays the ballet's material (Lully, of course, but also Tchaikovsky's *String Serenade* and the St. Petersburg ballet repertoire, up to *Le Roi Candaule* by Cesare Pugni), as well as the methods of working with it, without concealing his admiration for Stravinsky's skill.

If we also remember that throughout the entire book Asafiev now and then takes up arms against retrogrades unable to appreciate Stravinsky's innovative achievements, then the sharp change of tone in the initial text *From the Author* can be perceived as a forced move in response to a pressure from outside. This was additionally stimulated by Asafiev's ability to change his opinions to diametrically opposite and reflected the new attitude towards Stravinsky's music in Soviet Russia. Therefore, it is not surprising that from time to time passages of a straightforward materialistic and sociological nature appear in Asafiev's text. They look like alien inclusions. For example, "invention changes with the age of a person and with the success of science" (ibid.: 97); or "…Stravinsky can find a way to the great festive symphony of our time" (ibid.: 108); or "Our proud time knows that everything is simple and clear: the laws of nature and the world energy govern substance, being themselves a product of it…" (ibid.: 226). Stravinsky marked such passages in the margin with the words "this is for communists" (though he suspected irony in the last phrase).

By the time the monograph was published, Stravinsky already knew the writings of Igor Glebov.[11] He subsequently acquired and studied in detail *A Book about Stravinsky*, as evidenced by numerous marginalia in the surviving copy. His notes were investigated by Robert Craft, Viktor Varunts and, more fundamentally, by Tatiana Baranova, whose article "Stravinsky as a Reader and a Bibliophile" contains all forty-nine remarks by Stravinsky versus the text of the book (Baranova 2013). In the same publication, the author proposed a classification of the composer's marginalia, from which it follows that most of them are related to the correction of inaccuracies, including in music examples; there are also direct disagreement with the details of the analysis. Six remarks are of approving nature and, finally, eleven contain strong objections.

The composer's protest was caused mostly by Asafiev's sociological and straightforward materialistic interpretations of his music, which primarily concerned *Les noces* (*The Wedding*), where Asafiev emphasizes the physiological implications in the spirit of Freudianism: "a person in the face of the reproductive instinct"; "like it or not, obey the instinct" (Glebov 1929: 182). They served as an incentive for the formulation of Stravinsky's own definition of the opus, also fixed on the margins of the book: "*Les noces* is nothing but a symphony of Russian song and Russian language."[12] (Ibid.: 213–214; Baranova 2013: 23).

However, a few years later, in response to an enquiry from Prokofiev, Stravinsky described Asafiev's book as the best of those written about him.[13] Asafiev's work was highly appreciated by Stravinsky's closest circle. The review of Asafiev's former col-

11 In his library there were two of his earlier books (Baranova 2013: 27).

12 "'Svadebka' eto nichto inoe kak simfoniya russkoy pesennosti i russkogo sloga."

13 Prokofiev's letter to Asafiev; September 6, 1934 (Stravinskii 2003: 542).

laborator and associate Pierre Souvtchinsky, published in *Musique* (Paris), opened with the words: "This is a book by a great critic about the great musician; it is one of the most remarkable and competent studies that have been devoted to the Stravinsky problem, and it will serve, without any doubt, as the basis for further works on Stravinsky and his time" (quoted in Baranova 2013: 28). Nicolas Nabokov's opinion was similar: "I am reading Glebov's book about Stravinsky. It's an absolutely wonderful book. Not because of what is written in it about Stravinsky (we all know everything), but because of those amazing, purely musical positions and views that are expressed in it" (Stravinskii 2003: 382). These responses reached Asafiev (with some unsurprising exaggerations): "Did I write to you that Stravinsky really liked my book about him and that he was surprised how without knowing him personally, without any correspondence and 'interviews,' I figured out his method of creativity (or rather, his creative process). It recompensed me ethically for all the barking here."[14]

We can even assume that some aspects of Asafiev's book could indirectly influence the later statements of Stravinsky himself. An example we can find in the summary of the chapter *The Importance of Stravinsky's Oeuvre*: "If you like, Stravinsky's thought is 'soulless' and impersonal, just as his music is non-sensual (but not insensible and not lifeless) …" (Glebov 1929: 222). These words anticipate the composer's future reasoning about the inability of music to express anything (in *Chronicle of My Life*).

Stravinsky's evaluation of Asafiev's monograph fluctuated throughout his life. Many years later, Pierre Souvtchinsky mentioned a rather less flattering opinion about the work: "Asafiev's book […] contains many true thoughts, but, unfortunately, B.V.A. began later to write extraordinary nonsense. […] (I.F.S. himself hates this book by I. Glebov)."[15] It is known that Stravinsky objected to the translation of Asafiev's book into English (Craft 1982: VII).

A Book about Stravinsky was Asafiev's last major work on the composer, and one of the last ones published under the name of Igor Glebov. By the time the book was published, he had stopped writing reviews of performances of Stravinsky's works.[16] The activities of the Association of Contemporary Music ceased in 1931. On November 7, 1932, on the day of the 15th anniversary of the October Revolution, the premiere of the ballet *The Flames of Paris* (or *The Triumph of the Republic*) took place, which marked the beginning of Asafiev's successful career as a Soviet ballet composer. As we know, the ballet's music was based on quotations from Jean Baptiste Lully, Christophe Willibald Gluck, André Grétry, Luigi Cherubini, François Gossec, Étienne-Nicolas Méhul, etc. The study of Stravinsky's ballets, *The Fairy's Kiss* (based on Tchaikovsky's music) and especially *Pulcinella*, recently staged in Leningrad, turned out to be very useful for Asafiev.[17]

14 Letter to Myaskovsky, October 26, 1931 (Asaf'ev – Miaskovski 2020: 465).

15 Letter to Maria Yudina. April 26, 1960 (Iudina 2009: 288).

16 The last review was written about *Oedipus Rex*: *Krasnaya Gazeta,* October 12, 1927.

17 Prokofiev noticed in his Diary "unexpected signs of megalomania: he [Asafiev] finds *The Flames*

Stravinsky's music was seldom performed in the USSR in the 1930s, until it almost completely disappeared in the 1940s. In 1948, the composer's music was officially condemned in the Soviet Union as "bourgeois and formalistic". Sadly, as a member of the establishment, Academician Asafiev also fell in line with the official view.

The fate of the *Book about Stravinsky* was dramatic, just as dramatic was the fate of Stravinsky's music in his homeland. This is undoubtedly one of Asafiev's best books, if not the best. Of course, he was aware of its value, but had to do everything to forget about it. And he succeeded: Asafiev's musicological insights for many decades disappeared from scholarly usage, and new Stravinsky scholars followed in his footsteps without suspecting this.[18] The *Book about Stravinsky* was not allowed to appear in the posthumous five-volume edition of Asafiev's works (1952–1957). A reprint of the 1929 edition appeared half a century later, in 1977.

Be that as it may, in the memoirs *My Life*, written in 1941–1942 in besieged Leningrad, Asafiev recalled both Diaghilev's Ballets Russes and his own advice to commission a new work from young Igor Fedorovich Stravinsky. Whether it was really so, probably did not matter anymore.

to be more significant than *Pulcinella*. So, even good musicians have some bad luck as soon as it comes to their own compositions!" (Prokof'ev 2002: 836).

18 As far as we know, the first mention of Asafiev's book outside Russia was in the monograph of Roman Vlad *Stravinsky* (Oxford University Press: London– N.Y .– Toronto, 1967) where it was characterized as "the only book of any importance on Stravinsky published in USSR" (p. 258). However, in the main text of Vlad's book the name Asafiev is missing.

List of References

Asaf'ev, Boris (1974) *O balete. Stat'i, retsenzii, vospominania*, Leningrad: "Muzyka". / Асафьев, Борис (1974) *О балете. Статьи, рецензии, воспоминания*, Ленинград: "Музыка".

Asaf'ev, Boris V., Miaskovski, Nikolai Ia. (2020) *Perepiska 1906–1945*, Ekaterina Vlasova (sost.), Moskva: "Kompozitor". / Асафьев, Борис В., Мясковский, Николай Я. (2020) *Переписка 1906–1945*, Екатерина Власова (сост.), Москва: "Композитор".

Baranova, Tat'iana (2013) "Stravinskii – chitatel' i bibliofil" *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* 1: 5–51. / Баранова, Татьяна (2013) „Стравинский – читатель и библиофил", *Научный вестник Московской консерватории* 1: 5–51.

Craft, Robert (1982) "Asaf'yev and Stravinsky". Foreword in: Asaf'yev, Boris. *A Book about Stravinsky*. Transl. by Robert French. Ann Arbor: UMI Research Press, Russian Music Studies, 5.

Glebov, Igor' (1929) *Kniga o Stravinskom*, Leningrad: Kooperativnoe izdatel'stvo "Triton". / Глебов, Игорь (1929) *Книга о Стравинском*, Ленинград: Кооперативное издательство "Тритон".

Iudina, Maria (2009) *Perepiska 1959–1961*, Anatolii Kuznetsov (ed.), Moskva: ROSSPEN. / Юдина, Мария (2009) *Переписка 1959–1961*, Анатолий Кузнецов (ред.), Москва: РОССПЭН.

Prokof'ev, Sergei (2002) *Dnevnik. Chast' vtoraia 1919–1933*, Parizh: Serge Prokofiev Estate. / Прокофьев, Сергей (2002) *Дневник. Часть вторая 1919–1933*, Париж: sprkfv.

Stravinskii, Igor' F. (2000) *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii.* Tom 2, Viktor P. Varunts (ed.), Moskva: "Kompozitor". / Стравинский, Игорь Ф. (2000) *Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии.* Том 2, Виктор П. Варунц (ред.), Москва: "Композитор".

Stravinskii, Igor' F. (2003) *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii.* Tom 3, Viktor P. Varunts (ed.), Moskva: "Kompozitor". / Стравинский, Игорь Ф. (2003) *Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии.* Том 3, Виктор П. Варунц (ред.), Москва: "Композитор".

Светлана Савенко

Борис Асафјев као проучавалац опуса Игора Стравинског

(Резиме)

Предмет овог чланка је једна од првих – и најбољих – монографија посвећених стваралаштву Стравинског. *Књига о Стравинском* (1929) истиче се по дубини аналитичког захвата и опсегу разматраних тема, у односу на друге значајне публикације о том композитору настале у сличном временском раздобљу. Асафјевљеве истраживачке идеје касније су развијали други аутори и постале су општеприхваћене. Он је формулисао кључне одлике стила Стравинског, попут неправилности метричких акцената и начела структуралне асиметрије; преовладавање концизних мотива (*попевки*) и хетерофоне фактуре; специфичности организације тонских висина и софистицираност тембра. Главна вредност ове књиге односи се на остварења Стравинског из његовог руског периода. Асафјев је идентификовао руску генеалогију музике Стравинског, посебно њене корене у архаичном фолклору, сеоској полифонији и православној литургији. Музика Стравинског представљена је у овој књизи као руски звучни универзум неисцрпне разноликости. Уопште узевши, Асафјев је високо вредновао опус Стравинског у целини и веровао је да су неке његове композиције једноставно сјајне.

Књига о Стравинском настала је у атмосфери наглашеног интересовања за музику Игора Стравинског – интересовања које је Асафјев делио са руским слушаоцима и којем је допринео својим професионалним активностима. Вредност Асафјевљевих историјских и закључака о стилу временом је потврђена.

У чланку је такође описана реакција Стравинског на Асафјевљеву монографију, коју ишчитавамо из композиторових бележака и преписке. Мишљење Стравинског о овој књизи константно је варирало током његовог живота.

Судбина *Књиге о Стравинском* била је драматична, баш као и судбина музике Игора Стравинског у његовој домовини.

Кључне речи: Борис Асафјев / Игор Глебов, опус Игора Стравинског, руски стил, вредновање композитора.

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131049B
UDC 78:316.75(497.2)"1968"

The Three Seasons – Prague Spring, World Youth Summer, and 'Sofia Autumn,' or: The Anti-Event, the Avant-Garde, and the Beginning of Bulgaria's New Folklore Wave[1]

Patrick Becker-Naydenov[2]
Postdoctoral Researcher and Assistant Professor, University of Leipzig, Germany

Три годишња доба – „Прашко пролеће", „Светско омладинско лето" и „Софијска јесен" или: антидогађај, авангарда и почетак новог фолклорног таласа у Бугарској

Патрик Бекер-Најденов
Постдокторски истраживач, асистент, Универзитет у Лајпцигу, Немачка

Received: 5 November 2021
Accepted: 12 November 2021
Original scientific paper

Abstract

This article deals with the events of 1968 in Bulgarian musical culture. Departing from recent Bulgarian discourses that have emerged in the new millennium and often regard Bulgarian responses to the Prague Spring as nearly non-existing, a closer look at music and the arts reveals a more detailed picture. Here, '1968' is especially interesting since it saw the beginning of a Bulgarian New Folklore

1 This article presents an expanded version of a presentation given at the REEM-BASEES Study day at the University of Bristol, on 9 November 2018. I am grateful to the participants for the interesting discussion following the presentation. Furthermore, I thank the Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Foundation and the German Academic Scholarship Foundation (GASF, *Studienstiftung des deutschen Volkes*) for their support through the scholarship program "Metropoles in Eastern Europe", as well as the GASF for their Exposé scholarship that allowed me to spend time in several Bulgarian archives and related institutions. A more analytical approach to the Bulgarian year 1968 and Konstantin Iliev's *Fragments* appears in my forthcoming monograph (Becker-Naydenov 2021).
2 patrick.becker@uni-leipzig.de

Wave that challenged existing compositional models for adapting folk music. Furthermore, right before the military intervention in Czechoslovakia in August, the Bulgarian capital Sofia became a center of international attention for hosting the 9th World Festival of Youth and Students. Finally, a look at a series of infamous party meetings held at the Union of Bulgarian Composers in November 1968 reveals that unknown protagonists managed to destroy paper evidence that could have shed a better light at the events of this year.

Keywords: Cold War, music, transsystemic exchange, music analysis, music historiography.

Апстракт

Овај рад упознаје читаоце са догађајима из 1968. године у бугарској музичкој култури. Удаљавајући се од скорашњих бугарских расправа које су се појавиле у новом миленијуму, а које бугарске реакције на „Прашко пролеће“ често виде као готово непостојеће, пажљивији поглед на музику и уметност открива дубљу слику. Наиме, година 1968. посебно је занимљива зато што је тада отпочео бугарски нови фолклорни талас, који је довео у питање постојеће композиционе моделе третирања народне музике. Штавише, непосредно пред војну интервенцију у Чехословачкој у августу, бугарска престоница Софија нашла се у центру међународне пажње као домаћин деветог Светског фестивала омладине и студената. Најзад, поглед на низ злогласних партијских састанака одржаних у Савезу бугарских композитора у новембру 1968. године, открива да су непознати протагонисти успели да уклоне папирне трагове који би могли боље да осветле догађаје из те године.

Кључне речи: Хладни рат, Музика, транссистемска размена, музичка анализа, музичка историографија.

Introduction

The 50th anniversary of 1968 in 2018 saw an increased scholarly and public interest into this 'year of the revolt.' The same holds true for Bulgaria. Yet, the Bulgarian perspective could not be more different than general accounts in, say, Germany. In 2018, Bulgarian newspapers, radio stations, talk shows, and blogs all dedicated space to the "stormiest year of Socialism," as a newspaper called it (Stoyanova 2018). However, the essential question that looms through all these accounts is why there were seemingly no effects of Prague Spring in Bulgaria.

For example, in a newspaper article, the influential literary critic and professor of contemporary history at Sofia's St. Kliment Ohridski University, Iskra Baeva, asks: "Why Didn't We Have a Dissident Movement in Bulgaria after Prague Spring?" (Baeva 2018). According to her:

> The intelligentsia created dissident movements everywhere in Eastern Europe. In our country, too, many of its representatives also thought about their East European counterparts, but they did this in secret, at their homes, not in public. That is why the Bulgarian dissident movement could not be born after 21 August 1968 (Gospodinov 2008).[3]

Such accounts have led the Bulgarian writer Georgi Gospodinov to conclude the Bulgarian year 1968 was an 'anti-event' *par excellence*:

> Sometimes time and geography differ dramatically. The same year can happen in Paris, Prague, Berlin, get to Belgrade and fail to enter Sofia. Compared to all the abundance of celebrations, discussions, memories of '68, today Bulgaria remains silent. That might have even looked nice if it were not traumatic. It is easy to say that Bulgaria was silent in '68, so what is there to celebrate today (Gospodinov 2008)?

However, these statements are rather superficial to the historian's eyes, as Gospodinov notes, too:

> Well, that silence has to be noted, to be explored. The silence must be spoken. […] In the literal sense, the Bulgarian year '68, if we assume that it happened, is an anti-event. I am referring to an event in the strict sense of the word, as an interruption in the established order, an interruption of the usual flow. […] The Bulgarian case is a sad exception. We say "Czech events" or "Hungarian events," but did you hear about "Bulgarian events" (Gospodinov 2008)?

These accounts notwithstanding, something certainly happened in Bulgaria in 1968. To be more precise, the year 1968 coincides with the beginning of this country's 'New Folklore Wave' in Bulgaria.

The Bulgarian New Folklore Wave

Rarely is it that simple to relate an emerging stylistic tendency with the premiere of a new work: The Bulgarian New Folklore wave started with Konstantin Iliev's *Fragments for Large Symphony Orchestra*, a four-movement composition created for the 40th anniversary of the Sofia Philharmonic Orchestra and premiered by this ensemble on 13 November 1968.

3 All translations by Patrick Becker-Naydenov, unless stated otherwise.

The research of other scholars on Poland (Mika 2008) and the Soviet Union (Redepenning 2008) suggests that the re-incorporation of traditional musical material – at least on the side of this music's reception by contemporary audiences – could bear a heightened sense of opposition against the state.[4] However, does Iliev even aim at *resistance* against socialist realism's 'authoritative discourse' (Yurchak 2006)?

The special place of *Fragments* in Iliev's *œuvre* points to the same direction if Iliev's remarks in his 1986 autobiography *Being and Work* hold true:

> During the performance, the sold-out hall responded in a way that puzzled me, initially. Due to the unusual movements of the conductor, which indicate the beginnings of the segments and cues of the instruments or groups of instruments, the audience began to comment loudly the unfamiliar sight. But gradually it became quiet until there was no sound at the end of the work, not even coughing or sneezing in the hall. When *Fragments* ended, I experienced one of my greatest successes, the audience shouted "Bravo!" and applauded so that I had to come on stage seven or eight times (Iliev 1997).

Is Iliev's composition an answer to the events of 1968? How did people in the country receive the news from Prague and what role did these unfolding events play for members of Bulgaria's cultural elite such as Iliev?

1968 in Bulgaria

In contrast to the 1956 Hungarian uprising, Bulgarian intellectuals were quite well informed about the events happening on both sides of the Iron Curtain – given the growing influence of mass media such as radio and TV. However, it is not even necessary to look that far because the Prague Spring came to Sofia, too.

The most critical event in this respect was the First Congress of the Bulgarian Union of Writers (BUW) in May 1968. On 20 May, the writer and delegate of the Czechoslovak delegation Petr Pujman addressed his Bulgarian colleagues participating in the Congress to explain and defend the new measures taken in his home country. Fortunately, there is still a tape recording available of this speech that allows quoting Pujman's actual text:

> Very often such questions arise: What are these Czechoslovak writers doing? What is actually going on in Czechoslovakia? The question stood before the writers: Did they close their ears, shut their mouth, close their ears, and kill their conscience? The writers decided to speak. We decided: We are for the truth. Now, very briefly, what is happening at our place? No return to capitalism! No counter-revolution! It is an ideal

4 The German translation of Mikhail Bakhtin's book on Rabelais suggests a connection between the monograph's first publication in 1965 and the Soviet New Folklore Wave. In the German version, the book's subtitle is *Popular Culture as Counterculture*. Cf. Bachtin 1987.

> attempt to unite socialism with freedom! We want the people to control the government and not the government to control the people. I will refute the last argument that could be made against us – the argument of "non-freedom". There is a saying in our country that whoever is afraid, should not go into the forest. We are not afraid. Today, I would like to say, and again to guarantee that Socialism in Czechoslovakia will remain. So, what about socialist realism? (Laughter.) Those who want to write it will write it, and those who do not want to write it will write differently. So, then it will eventually come out, which is one better (BUW [Petr Pujman] 20 May 1968).

This speech was an occasion that the Bulgarian intellectual elite discussed in detail. However, even after the military intervention in August, only very few accounts of open protests among these figures or the younger generation exists.

The 9th World Festival of Youth and Students

For Bulgaria, and even more so for its capital, Sofia, the most important event during the summer of 1968 was the 9th World Festival of Youth and Students. Between 15,000 and 20,000 people from around 140 countries came to Sofia under the slogan "For solidarity, peace, and friendship" – overall, a fulminant representation of Bulgaria's cultural power and the seemingly unwavering attractiveness of state socialism. Although contemporary media coverage in Bulgaria suggested that the event was flawless, some foreign guests could not fail to notice the heated atmosphere of the festival. For example, in August 1968, shortly after the Festival's conclusion, the West-German magazine *Der Spiegel* printed an article titled "Schöne Schweine," a colloquial pun playing with the peculiar feco-sarcasm of the German language:

> Czechoslovak and West German Young Socialists denied the festival-bureaucrats' hope for a World Youth Meeting without the world youth's favorite pastime: world revolution. They turned the traditional meeting of young Communist officials into a demonstration of the worldwide youth movement against establishments of all stripes and colors – even red ones. [...] There, they already caused official displeasure at the opening ceremony: During the march in front of the government loge in Sofia's Vasil Levski stadium, they shouted "Dubchek, Dubchek." Startled, the head of the Bulgarian KP, Todor Zhivkov, dropped his clapping hands. Shortly after that, the Czech delegation appeared with images of the Czechoslovak Party Leader, who is also unloved in Sofia. Zhivkov retired angrily to the party loge. Zhivkov's icy welcome to the Praguers prompted the young leftists from Yugoslavia, Romania, and the Federal Republic to show solidarity with the snubbed Czechoslovaks against the festival establishment. [...] The festival's motto "solidarity, peace, and friendship" had given way to a sharp ideological duel in the left-wing camp (Anon. 1968).

What none of these participants could know was that they all missed most significant act of the festival – a Beatles concert that the band had requested months before. As the protocol "A' 225" of the Secretariat to the Bulgarian Communist Par-

ty's Central Comittee from 14 May reveals: "[The Secretariat] instructs the National Committee's Operations Bureau to find a suitable form to divert the request of the Beatles to take part in the 9th World Festival of Youth and Students, which will be held in Sofia in July this year." (BCP CC Secreteriat 1968)

Party Group Meetings in the Union of Bulgarian Composers

As we approach the premiere of Iliev's *Fragments* in November 1968, we arrive at one of the pivotal events in the Union of Bulgarian Composers. In October, members of the Union's party group organized meetings to bring fellow members back on track after the military intervention. These meetings were held simultaneously with similar events in the other Bulgarian artistic organizations. Although Bulgarian musicologists agree on the importance of these meetings, they are an actual riddle for researchers:

> These [oppressive mechanisms] led to the famous "illegal" party meetings in the Union of Bulgarian Composers in October 1968. They turned out to be "illegal" because they were organized in compliance with all rules of conspiracy – hence no one can find these documents or printed information today (Khlebarov 1997).

The composer Ivan Spasov – 34 years old at that time – makes more detailed indications about these meetings that were held on the 4th, 8th, 11th, and 16th of October in his 1993 autobiography:

> These meetings of the party group during the [...] night would become memorable. Although they were "secret," we learned about what was discussed, and who said what, on the same night. Moreover, shamefully, many things were said. When will those documents be published and where are they kept? [...] Once, I looked for these [...] recordings – and no one knew anything. No, gentlemen, everything is known! It is known, who [...] played which role. It is funny to me that, today, in the "renewed" Composers' Union, some of these birds [still] flutter around in the managing board (Spasov 2004).

In a footnote to his remarks cited above, the musicologist Khlebarov explains he once saw a magnetophone tape recording of the sessions that were transcribed into a protocol with the title: *Party Group of the BKP at the Union of Bulgarian Composers. The Essence of the West European "Avant-Garde" and its Influence on Bulgarian Music*. A protocol that, according to Khlebarov, is 386 pages long.

It is possible to see how, shortly before the premiere of Iliev's *Fragments*, a new oppressive wave swept away the liberal atmosphere of Prague Spring. The tide of the zigzag-course had turned again.

The Fragmentary Re-Emergence of the Past: Iliev in the Late 1960s

It does not seem entirely far-fetched to see Iliev's *Fragments* as an answer to the events of 1968. Yet, did the composer intentionally create this work with those events in mind, or is it rather its relation to the more general discourses of a New Folklore Wave and temporal proximity that makes it appear as an authentic product of the Bulgarian year 1968?

It is tempting to say that this work and its composer are a typical example of a closet dissident, whose music contains multiple layers of meaning. However, I argue for an immanently compositional solution. The key to this piece is Iliev's use of aleatorics in it. Yet, Iliev had already started using aleatorics in the early 1960s. What differentiates *Fragments* from these earlier attempts and characterizes the work as opening up an entirely new approach is not the application of a technique, but Iliev's attempt to synthesize avant-gardist means and folklore material.

In contrast to Iliev's more abstract intentions, it is possible to trace this more technical goal back to some extant sources. For example, the Bulgarian musicologist Angelina Petrova in her monograph on Iliev's colleague and close friend Lazar Nikolov explains that Iliev had already argued for the combination of aleatoric and folklore music on several occasions in public meetings of the Composers' Union during the mid-1960s (Petrova 2003). Lazar Nikolov himself remembers that Iliev, beginning around 1965, tried to persuade Nikolov that their compositions had always employed folklore elements without them even noticing (Petrova 2003). Furthermore, Iliev's second autobiography from 1986 contains an illuminating remark about his oratorio *Eulogy of Konstantin the Philosopher, called Cyril* (1970) – a central document to Iliev's growing interest into traditional musical material is a book, first published in 1966:

> A few years before [I finished the composition], Prof [Petăr] Dinekov's book *Old-Bulgarian Pages* was published. In it, the famous literary critic had collected a considerable number of texts from different medieval authors, legends of the Bogumil movement, and apokrypha. These interesting documents fascinated me with their pristine viridity and deep wisdom. From the beginning, I thought about writing a choral work on the ingenious *Alphabetical Prayer*. But it was not yet the time to realize what an idea I had formed. […] I admit that it was my intention to write a work that would not only be understood by the audience (I was confident about that), but that would also force the vindicators of Realism to understand the purpose of my twenty years of activity (Iliev 1997).

Thus, it is easy to see how Iliev's *Fragments* were not so much born out of the moment as they were the result of the composer's renewed interest into Old Bulgarian culture. Nevertheless, using Georgi Gospodinov's aforementioned notion of the "anti-event" as an "interruption of the established order, an interruption of the usual

flow" (Gospodinov 2008), the premiere of *Fragments* in November 1968 was very much an anti-anti-event. Something happened and it would remain incomprehensible, were it not for music historiography to discover the conditions of post-World War II Bulgarian culture that made this New Folklore Wave possible.

Conclusion

In conclusion, the Bulgarian year 1968 shows that – at least in the domain of music history – this time marked a decisive shift. The Bulgarian post-World War II avant-garde seemingly turned away from their ideal of absolute music devoid of any extra-musical meaning. Instead, it began to engage with Bulgarian folk music – a new musical material that could be hailed by the official, authoritative discourse of socialist realism, yet simultaneously still change the attire of socialist realism itself.

List of References

Anon. (1968) "Weltjugendtreffen: Schöne Schweine" [World Youth Festival: Beautiful Pigs], *Der Spiegel* No 32, 4 August 1968, URL: <https://www.spiegel.de/politik/schoene-schweine-a-e372e6a9-0002-0001-0000-000046020798> [accessed on 5.11.2021].

Bachtin, Michail (1987) *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur* [Rabelais and His World: Popular Culture as Counter Culture], Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Baeva, Iskra (2018) "Zashto nyamame disidentsko dvizhenie sled Prazhkata prolet" [Why Didn't We Have a Dissident Movement after Prague Spring]. *Trud* [Labor], uploaded 22 August 2018, URL: <https://trud.bg/защо-нямаме-дисидентско-движение-сле/> [accessed on 5.11.2021].

BCP CC Secretariat (1968) "Protokol 'A' No. 255 na zasedanieto na Sekretariata na CK na BKP ot 14 May 1968 godina" [Protocol "A" No. 255 of the Bulgarian Communist Party's Central Committee Secreteriat's Meeting on 14 May 1968], Central State Archive 1B/36/131, available online, URL: <http://1968bg.com/images/stories/PDF/PDF_BCP_Archives/5_14_1968_PROTOKOL.pdf> [accessed on 5.11.2021].

Becker-Naydenov, Patrick (2021 [forthcoming]) *"… näher ans Leben"? Volksmusikrezeption in der Instrumentalmusik der bulgarischen Nachkriegsavantgarde* ["… closer to life"? The Bulgarian Post-WWII Avant-Garde's Folk Music Reception in their Instrumental Music]. Series 'Musik und Diktatur,' vol. 3. Münster and New York: Waxmann Verlag.

BUW [speaker: Petr Pujman] (1968) "[Privetstvie: Izkazvane]" [Greeting: Statement at the BUW's First Congress on 20 May 1968], 22:36-minute magnetophone tape recording, available online on: *1968: Prazhka prolet—Sofiysko lyato* [1968: Prague Spring—Sofia Summer], URL: <http://1968bg.com/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=6&Itemid=14> [accessed on 5.11.2021].

Gospodinov, Georgi, (2008) "1968—spomeni ot edna nesluchila se godina" [1968—Memories from a Year that Didn't Happen], *Liberalen pregled* [Liberal Review], uploaded 7 August 2008, URL: <http://www.librev.com/index.php/discussion-bulgaria-publisher/318-1968-> [accessed on 5.11.2021].

Iliev, Konstantin (1997) "Bitie i tvorchestvo" [Being and Work]. In id., *Slovo i delo* [Word and Deed], Valentina Ilieva (ed.), Sofia: LIK, 145–339.

Khlebarov, Ivan (1997) "1968 godina ili opität da se smazhe bălgarskata muzika" [1968, or: The Attempt to Crush Bulgarian Music]. In id., *Nay-novata bălgarska muzikalna kultura: Mitove i realnost 1944–1989* [The Latest Bulgarian Music Culture: Myths and Reality 1944–1989], Sofia: Artkoop, 115–124.

Mika, Bogumila (2008) "Anti-Optimistic or Allusive? Polish Art Music after 1968". In Beate Kutschke (ed.) *Musikkulturen in der Revolte: Studien zu Rock, Avantgarde und Klassik im Umfeld von "1968"* [Musical Cultures of Revolt: Studies on Rock, Avant-Garde, and Classical Music around "1968"], Stuttgart: Steiner, 225–233.

Petrova, Angelina (2003) *Kompozitorăt Lazar Nikolov* [The Composer Lazar Nikolov], Sofia: Institut za izkustvoznanie BAN (Institute for Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences).

Redepenning, Dorothea (2008) *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik* [History of Russian and Soviet Music], vol. 2: *Das 20. Jahrhundert* [The 20th Century], part 2, Laaber: Laaber.

Spasov, Ivan (2004) "Za nov prochit na istoriyata na bălgarskata muzika sled voynata (Za belezite i cherni petna v nacionalnata ni muzikalna istoriografiya" [For a New Reading of Bulgarian Music History after the War (On the Scars and Black Spots in Our National Music Historiography)]. In id., *Izpoved nae din kompozitor* [A Composer's Confession], Plovdiv: Zhanet 45, 158–167.

Stoyanova, Vanina (2008) "Yubiley: Neizvestni fakti za nay-burnata godina" [Jubilee: Unknown Facts about the Stormiest Year], *Sega* [Now], uploaded 11 August 2008, URL: <http://old.segabg.com/article.php?id=377922> [accessed on 5.11.2021].

Yurchak, Alexei (2006) *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Патрик Бекер-Најденов

Три годишња доба – „Прашко пролеће“, „Светско омладинско лето“ и „Софијска јесен“, или: антидогађај, авангарда и почетак новог фолклорног таласа у Бугарској

(Резиме)

Овај рад упознаје читаоце са догађајима из 1968. године у бугарској музичкој култури. Удаљавајући се од скорашњих бугарских расправа које су се појавиле у новом миленијуму, а које бугарске реакције на „Прашко пролеће“ често виде као готово непостојеће, пажљивији поглед на музику и уметност открива дубљу слику. Јер 1968. година је посебно занимљива зато што је тада започео бугарски нови фолклорни талас, који је довео у питање постојеће композиционе моделе третирања народне музике.

Студија упознаје читаоце са интелектуалним дебатама после 2000. године и историографским покушајима да се *1968.* опише као такозвани антидогађај током којег се, како се сугерише, није догодило ништа. Међутим, неформални и формални контакти спонзорисани од професионалних организација, као и медијско извештавање, омогућили су заинтересованим бугарским посматрачима да стекну представу о догађајима у Чехословачкој. Штавише, непосредно пред војну интервенцију у августу, бугарска престоница Софија нашла се у центру међународне пажње као домаћин деветог Светског фестивала омладине и студената. Тада је Секретаријат Централног комитета Бугарске комунистичке партије успео да спречи наступање „Битлса“ на Фестивалу. После завршетка Фестивала и војне интервенције, Савез бугарских композитора је крајем 1968. одржао неколико састанака тајних партијских група, с циљем обнављања чврсте партијске линије након периода све веће либерализације у ери „одмрзавања“ после 1956. године. Међутим, поглед на те злогласне партијске састанке одржане у Савезу бугарских композитора у новембру 1968. открива да су непознати актери успели да уклоне папирне трагове који би могли боље да осветле догађаје из те године. Дакле, из данашње перспективе још увек није могућно одговорити на питање како се бугарска *1968*. манифестовала у тадашњој музици. Ипак, пример *Фраīменаīа за велики симфонијски оркесīар* Константина Илијева, премијерно изведених 13. новембра 1968. године, указује на потенцијалне правце будућих студија.

Кључне речи: Хладни рат, Музика, транссистемска размена, музичка анализа, музичка историографија.

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131059B
UDC 78.071.1 Рајичић С.
78.071.1:929 Рајичић С.

The Composer and his Critics: The Reception of Stanojlo Rajičić's Works in the Light of Crucial Events for the Development of Serbian Music in the Twentieth Century*

Miloš Bralović[1]
Research Assistant, Institute of Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

Ivana Medić[2]
Senior Research Fellow, Institute of Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

Композитор и његови критичари: рецепција стваралаштва Станојла Рајичића у светлу преломних догађаја за развој српске музике у XX веку

Милош Браловић
Истраживач-сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд

Ивана Медић
Виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд

Received: 1 October 2021
Accepted: 1 November 2021
Original scientific paper

Abstract

In this article we discuss the critical reception of the work of composer Stanojlo Rajičić (1910–2000), whose presence in the public musical life of Belgrade was noted already in the 1920s, when he was a student at the "Stanković" Music

* Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије (РС-200176). Захваљујемо Христини Медић, Браниславу Јарићу, др Александру Васићу и др Александри Паладин на помоћи око прикупљања материјала и идентификовања извора.

1 milos.bralovic@music.sanu.ac.rs
2 ivana.medic@music.sanu.ac.rs

School and then the Belgrade Music School. The critical reception of his compositional work can be followed for almost seven decades. Performances of Rajičić's works often provoked controversies and polemics – which speak not only about the composer's oeuvre itself, but even more so about the state of musical life of Belgrade, Serbia and Yugoslavia in the 20th century. Thus we analyze the reception of Rajičić's work in the light of historical events that crucially influenced the development of Serbian art music throughout the twentieth century. The article is based on the study of extensive archival material preserved at the Institute of Musicology SASA, Radio Belgrade, as well as private collections.

Keywords: Stanojlo Rajičić, compositional opus, music criticism, controversy, polemic, ideology, turnover.

Апстракт

У овом раду представљамо критичку рецепцију стваралаштва композитора, академика САНУ Станојла Рајичића (1910–2000), чије је присуство у јавном музичком животу Београда било забележено још двадесетих година XX века, у периоду када је био ученик музичке школе „Станковић“ и потом Музичке школе у Београду. Критичку рецепцију Рајичићевог композиторског деловања могуће је испратити у распону од готово седам деценија. Извођења Рајичићевих дела неретко су пратиле контроверзе и полемике, које говоре не само о композиторовом опусу, већ још више о музичком животу Београда, Србије и Југославије током XX века. Отуда рецепцију Рајичићевог стваралаштва сагледавамо у светлу историјских догађаја који су кључно утицали на развој српске уметничке музике у XX веку. Студија је заснована на проучавању обимне архивске грађе сачуване у Музиколошком институту САНУ, Радио Београду и приватним колекцијама.

Кључне речи: Станојло Рајичић, композиторски опус, музичка критика, контроверзе, полемике, идеологија, заокрет.

Малобројни су ствараоци у нашој средини који су имали тако дуге, плодне и успешне каријере као Станојло Рајичић (1910–2000) – композитор, дугогодишњи професор и руководилац Катедре за композицију Музичке академије, односно, Факултета музичке уметности у Београду, директор Музиколошког института САНУ, редовни члан Српске академије наука и уметности, примљен као један од њених најмлађих чланова икада, који је, притом, обављао дужност секретара Одељења ликовне и музичке уметности САНУ (данас: Одељења уметности САНУ) пуних 35 година. Рајичићев професионални животопис започет је још крајем двадесетих година прошлог

века, када је будући композитор био тек адолесцент, а протегао се на пуних седам деценија. Још су ређи примери композитора чију је целокупну каријеру, од најранијих дана, могуће прецизно испратити путем сачуваних критичарских написа и других видова писане рецепције. У овом чланку, желимо да истражимо рецепцију Рајичићевог опуса, као и његове целокупне уметничке личности, током већег дела XX века. С обзиром на то да је (између осталог, и залагањем сâмог Рајичића) сачуван велики број штампаних сведочанстава о извођењима и пријему његових дела у готово свим фазама његове каријере, било је неопходно проучити ову изузетно обимну грађу, на основу ње издвојити неколико етапа у приступу Рајичићу-композитору и Рајичићу-човеку, те пробрати оне критичарске осврте који те етапе најупечатљивије илуструју.[3]

Овај подухват био је додатно усложњен тиме што се Рајичићев стваралачки профил мењао, чак и суштински, током деценија његове каријере, под утицајем како спољашњих околности и притисака, тако и личног сазревања. Наиме, као и сваки стваралац који је имао ту срећу да проживи дуг и испуњен животни и професионални век, Рајичић је био сведок и активни учесник разних историјских догађаја, праћених променама идеологија, друштвених уређења и улоге уметности у друштву. Ове промењиве околности неминовно су се одразиле како на стилске карактеристике Рајичићевог опуса, тако и на улогу коју је композитор намењио својим делима и, с друге стране, на њихову рецепцију. Због тога је било неопходно испратити Рајичићеве стваралачке трансформације, уз упоредно тумачење околности у којима су његова дела настајала, била извођена и на њих реаговано. Наш примарни циљ био је да покажемо како се на примеру Рајичићеве монументалне фигуре преламају уметничко-идеолошка трвења карактеристична за читав XX век у нашој средини.

Грађа у коју смо имали увид обухвата неколико врста написа. Најпре, ту је обимна архива из заоставштине сâмог Станојла Рајичића. Композитор је педантно, током читаве каријере, сакупљао написе о себи до којих је могао да дође (чак и оне крајње негативне), објављене у разним дневним и периодичним публикацијама (нпр. новинске чланке, критичке осврте, интервјуе, полемике), као и програме концерата (често са обимним програмским књижицама), обавештења о наградама итд. Овај јединствени прес-клипинг обједињен је у десет укоричених албума који су сачувани у архиви Музиколошког института САНУ.[4] Пошто Рајичићева архива ипак није комплетна, консултовали смо и све периодичне часописе и магазине у којима су објављиване критике, али и дужи аналитичко-критички прикази Рајичићевих дела (*Pro Musica*, *Zvuk*, *Treći program*, *Музички ѿалас* итд.).

3 Критике и други доступни написи могу се разврстати у три групе: прва група односи се на рецепцију Рајичића као уметника, кроз разне животне и стваралачке фазе; друга, на рецепцију његових довршених композиција; а трећа, на рецепцију јавних извођења или снимака његових композиција. Често се два или три типа рецепције преклапају у једном осврту, док су мање заступљени текстови у којима се пише само о једном аспекту.

4 Милица Рајичић, композиторова удовица, поклонила је поменуте албуме Музиколошком институту САНУ.

Веома драгоцену грађу представљају музичке критике из пера еминентних музиколога, које су биле писане за потребе програма Радио Београда и других радио станица. Захваљујући преданом раду и залагању Христине Медић, дугогодишње уреднице у Музичкој редакцији Трећег програма Радио Београда и уреднице музичке едиције у београдској издавачкој кући Clio, све ове критике – које су биле сачуване у архивској документацији Трећег програма и у приватним колекцијама сâмих аутора – прикупљене су, редиговане и приређене за објављивање.[5] Христина Медић нам је љубазно уступила на коришћење ову грађу, обима око 1000 прекуцаних страна, где се налази и значајан број критичких осврта о Рајичићу који досад нису били доступни за проучавање. Још један вредан извор јесте књига Даринке Симић Митровић *Da capo al infinito*, где су обједињени критички написи везани за ансамбле Радио-телевизије Београд (данас: Радио-телевизије Србије) до 1988. године. Премда критике сакупљене у овој књизи нису комплетне, а део критика који је објављен се у великој мери подудара са материјалом доступним у колекцијама Станојла Рајичића, Христине Медић и Трећег програма, било је потребно и њих узети у обзир, ради комплетности увида. Досад једина објављена монографија о Рајичићу (Peričić 1971), као и опсежна монографска студија објављена уз двоструки компакт-диск са снимцима опере *Симонида* и циклуса соло песама *На липару* (Томашевић 2010) и необјављени дипломски рад Катарине Томашевић посвећен Рајичићевим операма (Tomašević 1986), представљају драгоцене изворе информација.

Посебну врсту грађе чине сачувани снимци радијских и телевизијских емисија у којима је гостовао Рајичић, у којима је представљен његов опус, или, пак, вођена дискусија у којој је апострофиран и Рајичић.[6] Премда ова врста извора завређује посебно истраживање, везано за презентацију и рецепцију савремене српске уметничке музике путем електронских масовних медија, те стога неће бити у фокусу овог рада, ипак смо узели у обзир неколико емисија у којима Рајичић директно коментарише поједине критичке текстове објављене у штампи, јер се оне могу сматрати делом исте полемике (само настављене у другом медију).[7]

Широко прихваћена периодизација Рајичићевог стваралаштва презентована је у монографији његовог студента и затим асистента, Властимира Перичића, објављеној 1971. године.[8] Ова периодизација је и данас релевантна, упркос чињеници да је Рајичић наставио да компонује и током последње три деценије XX века – јер, након досезања зрелог стила средином шездесетих, више га није

5 Х. Медић 2021, књ. I и II. (у штампи).

6 Неколико аудио касета са снимцима ових емисија сачувано је у архиву Музиколошког института САНУ; снимке је дигитализовао Милош Браловић у августу 2021. године.

7 Поред снимака, истиче се интервју са композитором који је водила Катарина Томашевић, а који је објављен у часопису *Нови звук* (Томашевић 1993: 17–28).

8 Нешто другачија периодизација дата је у некрологу објављеном у првом броју часописа *Музикологија* поводом Рајичићеве смрти (Васић 2001: 174–178).

мењао. Ова периодизација обухвата, условно, шест фаза, иако међу њима долази до узајамног преплитања:[9]

1. **младалачка/аматерска остварења** – до одласка у Праг на студије композиције 1930. године (Peričić 1971: 7–12);
2. **рана, експресионистичка фаза** – од почетка студија у Прагу до избијања Другог светског рата. Најзначајније остварење из ове фазе је Прва симфонија, настала као Рајичићев завршни рад на Мајсторској школи, 1935. године (ibid.: 13–19);
3. **Други светски рат** – период Рајичићевог повлачења из јавног живота. Ипак, за време рата Рајичић и даље компонује експресионистичка дела, међу којима су Друга симфонија (1941) и Први концерт за кларинет и оркестар (1943). Назнаке промене стила видљиве су у балету *Под земљом* (1940), циклусу симфонијских поема на народну епску поезију (1942), неокласичној Трећој симфонији (1944) итд. (ibid.: 20–58);
4. **кратак соцреалистички период** – обухвата послератне године. Најзначајније остварење из овог раздобља је Четврта симфонија (1946) (ibid.: 59–89);
5. **постепени отклон од социјалистичког реализма** – од 1953. надаље. Најзначајнија остварења из овог раздобља су опера *Симонида* (1953–1967), Пета симфонија (1959), кантата *Слепац на сабору* (1961) и Други концерт за кларинет и оркестар (1962) (ibid.: 90–111);
6. **зрели стил,** од циклуса *Маїновења* (1964) до завршетка Рајичићеве композиторске каријере (ibid.: 112–126) – каријере која је, након објављивања Перичићеве монографије, потрајала још три деценије. Као главну одлику Рајичићевог зрелог стила Перичић издваја преплитање битоналних слојева, који престају да буду јасно диференцирани у партитури (ibid.: 114) – што јесте очигледно у циклусу *Маїновења*.

Наведене периодизације нећемо се стриктно придржавати, јер током фаза у којима је Рајичић претежно окренут експресионизму (друга и трећа) нису сва дела у подједнакој мери експресионистичка. Наиме, током Другог светског рата, Рајичић је компоновао и експресионистичка и фолклорно инспирисана дела. Период социјалистичког реализма и заокрета обележен је и отклоном од њега током раних педесетих (а пре настанка претежно битоналних дела као што је Пета симфонија).

9 Услед ових преплитања, поглавља из Перичићеве монографије се само делимично подударају са наведеном периодизацијом.

Све је почело једним матурским реситалом и позивом на чај…

Још као ученик музичке школе „Станковић“, Станојло Рајичић је показивао афинитет за професионално бављење музиком. Током школовања у Београду, Рајичић је усмераван на каријеру професионалног пијанисте, док је, према речима Властимира Перичића, дефинитивно опредељење према компоновању дошло касније, по повратку у Београд са студија композиције и клавира у Прагу и Бечу (Peričić 1971: 18–19). О Рајичићевом школовању у Београду сведоче три документа из архивске заоставштине која се чува у Музиколошком институту САНУ:

1. Похвалница Наставничког већа Музичке школе „Станковић“, датирана 28. јуна 1922, а коју су потписали тадашњи директор школе, Хинко Маржинец и Рајичићева професорка клавира, Ружа Винавер (Слика 1);
2. Програм концерта ученика Музичке школе „Станковић“, одржаног 21. децембра 1924. године (Рајичић је извео клавирски комад оп. 82 бр. 8 Макса Регера, из збирке *Из моīа дневника*);[10]
3. Програм пијанистичког реситала Станојла Рајичића, уч.[еника] VIII. раз.[реда] IV. Б.[еоградске] Гимназије (концерт је одржан у Дворани Друге мушке гимназије). Сачувана је критика Станислава Винавера[11] у којој се наводи да је Рајичић „[у] Менделсоновом концерту Ге-мол […] показао поред добре технике, исправног фразирања, још и драгоцена својства правог стила, а то је оно што је код ученика најређе“. (В.[инавер], 24. 3. 1926).

ПОХВАЛНИЦА.

На седници наставничког већа од 26. јуна 1922. године решено је, да се ученик музичке школе „Станковић“ Станојло Рајичић ... првом разреду прве класе ... разреда ... Похвали овом похвалницом за примерно напредовање у музици.

Инспектор: ... Директор: ...

Наставник: Ружа Д. Винавер

Дано у Београду 28. јуна 1922. г.

Слика 1: Похвалница Наставничког већа МШ „Станковић“ додељена Станојлу Рајичићу

10 Није назначено из које од четири свеске је овај комад.

11 Музички критичар Станислав Винавер (1891–1955) био је син пијанисткиње Руже Винавер (рођ. Розенберг, 1871–1942), у чијој је класи Рајичић учио клавир.

Највећу пажњу свакако привлачи композиторски реситал, одржан 1. новембра 1928. године. На основу сачуваног концертног програма, сазнајемо да је млади матурант Рајичић одсвирао значајан број својих композиција: Фуга у цис-молу, оп. 6, Прелудијум и фуга у бе-молу за леву руку, оп. 2 бр. 1, Прелудијум и фуга у це-молу, оп. 2 бр. 2, три комада за клавир (*Feu Follet*, *Серенада*, *Пролећна игра*), потом Три прелудијума оп. 1 (у бе-молу, де-молу и фис-молу), *Marche funèbre*, оп. 4 и Три рапсодије оп. 5 (у е-молу, ха-молу и е-молу).[12] У критикама Рајичићевог реситала, забележено је да је реч о веома талентованом младом музичару, који се у својим првим композицијама угледа на велике мајсторе позног романтизма, али и да, као ретко који наш композитор, добро сједињује романтичарске тенденције и национални музички идиом. Како бележи Станислав Винавер: „Наша музичка публика осетила је у Станојлу Рајичићу један наш велики и аутентични таленат. На овоме, по нашем мишљењу, не сме да се задржи учешће наших музикалних кругова у једном тако неочекиваном и тако драгоценом открићу. Дужност је нашег друштва да Станојлу Рајичићу обезбеди више музичко школовање“ (Винавер, *Време*, 3. 11. 1928). Као Рајичићеве узоре, Винавер наводи Јоханеса Брамса, Јохана Себастијана Баха, Александра Скрјабина, Франца Листа. О елементима националног усмерења пише: „У својим прелудијумима и фугама Рајичић успева да Баховске и Брамсовске [sic!] полете и поноре у себи доведе до неког већма српског, већма раздраганог, а на махове и већма суморно-једноставног звучања“[13] (ibid.). Коначно, Винавер пише: „Најзад у три српске рапсодије добијамо право решење које наши фолклорски музичари не могоше дати. Јавља се народни мотив, али не као намештени и хотени украс, већ као стваралачка потреба. [...] Мотив, до кога је народ дошао у једној својој религиозној или раскалашној грозници, појавио се и код Станојла Рајичића као одговор на друга, сасвим друга питања“ (ibid.). Други, анонимни критичар *Новости* истиче Рајичићеву самоукост, али и примећује утицај Шопенове музике, што Винавер није уочио. О ослањању на фолклор, пише следеће: „У његовим рапсодијама открили смо најинтересантнију и најзначајнију страну његовог талента. То је проживљавање музичког национализма. Јер национализам није фолклор, већ оригинално стварање на основу карактеристика наше народне музике. Такво схватање национализма г. Рајичић је доследно спровео у својим малим рапсодијама, сјајно клавирски написаним, са пуно контраста у штимунгу, чак пастералних [sic!], час меланхоличних, час драматичних“ (Анон. *Новости*, 2. 11. 1928).

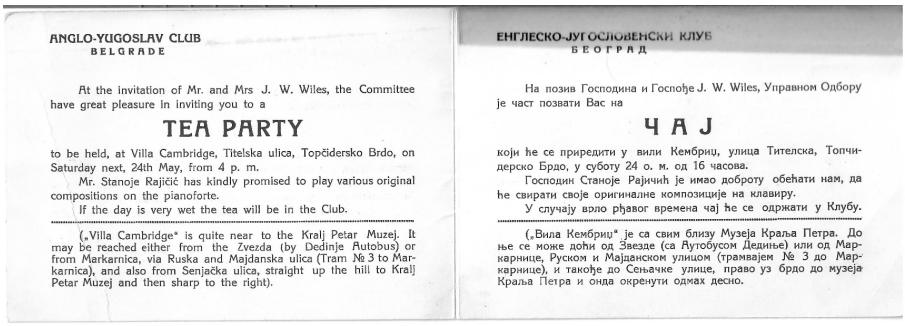
Према речима Властимира Перичића, Рајичићева професорка клавира у школи „Станковић“ и Музичкој школи у Београду, Ружа Винавер, имала је обичај да „pozove krug prijatelja i poznanika da čuju njenog talentovanog učenika“

12 Рајичић је од Клавирског трија из 1934. године поново започео нумерацију дела од оп. 1. Према томе, Увертира из 1934. године носи ознаку оп. 2, Прва симфонија (1935) оп. 3 и тако даље. Детаљан попис дела насталих до 1969. године видети у: Peričić 1971: 136–139.

13 У свим цитираним одломцима из критичарских написа, сачуван је оригинални правопис из тог доба.

(Peričić 1971: 9). Стога не чуди да су Рајичићеви школски јавни часови, а поготову композиторски реситал с краја 1928. године имали одјека у ондашњој београдској штампи.

Вест о младом музичару, који је у својим композицијама очигледно успешно сједињавао утицаје неких од најзначајнијих западноевропских композитора са тенденцијама националног усмерења, а поред тога успевао да достигне личан композиторски израз већ као матурант, прочула се у Београду. Интересантно је да је 24. маја, највероватније 1929. године, одржана чајанка у оквиру Енглеско-југословенског клуба у Београду, а на позив брачног пара Вајлс (J. W. Wiles). Тим поводом, „[г]осподин Станоје Рајичић [sic!] је имао доброту обећати нам да ће свирати своје оригиналне композиције на клавиру“ (Слика 2).



ANGLO-YUGOSLAV CLUB
BELGRADE

At the invitation of Mr. and Mrs J. W. Wiles, the Committee have great pleasure in inviting you to a

TEA PARTY

to be held, at Villa Cambridge, Titelska ulica, Topčidersko Brdo, on Saturday next, 24th May, from 4 p. m.

Mr. Stanoje Rajičić has kindly promised to play various original compositions on the pianoforte.

If the day is very wet the tea will be in the Club.

(„Villa Cambridge“ is quite near to the Kralj Petar Muzej. It may be reached either from the Zvezda (by Dedinje Autobus) or from Markarnica, via Ruska and Majdanska ulica (Tram № 3 to Markarnica), and also from Senjačka ulica, straight up the hill to Kralj Petar Muzej and then sharp to the right).

ЕНГЛЕСКО-ЈУГОСЛОВЕНСКИ КЛУБ
БЕОГРАД

На позив Господина и Госпође J. W. Wiles, Управном Одбору је част позвати Вас на

ЧАЈ

који ће се приредити у вили Кембриџ, улица Тителска, Топчидерско Брдо, у суботу 24 о. м. од 16 часова.

Господин Станоје Рајичић је имао доброту обећати нам, да ће свирати своје оригиналне композиције на клавиру.

У случају врло рђавог времена чај ће се одржати у Клубу.

(„Вила Кембриџ“ је са свим близу Музеја Краља Петра. До ње се може доћи од Звезде (са Аутобусом Дедиње) или од Маркарнице, Руском и Мајданском улицом (трамвајем № 3 до Маркарнице), и такође до Сењачке улице, право уз брдо до музеја Краља Петра и онда окренути одмах десно.

Слика 2: Позивница за чајанку

Можемо закључити да је, још пре „званичног“ почетка свог композиторског образовања, Станојло Рајичић уживао репутацију својеврсног „чуда од детета“ у београдској музичкој средини, те да се од њега још тада очекивало да се посвети музици и да постане значајан композитор – што се и остварило.

Праг. Студентске године (1930–1935); Београд до Другог светског рата (1935–1941)

Током студија у Прагу, Рајичић је, после својих младалачких, позноромантичарских композиција, прихватио нека од савремених струјања уметничке музике, која су се у то време, у оквирима експресионизма, кретала чак и до четврттонске музике (Peričić 1971: 14). Рајичићев стил се кретао између експресионистичког хармонског језика и неокласицизма у формалном погледу (ibid.: 20). Та стилска оријентација остала је присутна у Рајичићевом опусу готово до краја Другог светског рата.

Исечке из новина на чешком језику, из којих се не може уочити наслов листа, нити име критичара, сумирао је Властимир Перичић. Рајичићева студентска дела, коментарисана у чешкој штампи била су Клавирски трио оп. 1 (1934), Увертира

оп. 2 (1934) и Прва симфонија оп. 3 (1935), уједно и завршни рад у класи Јозефа Сука (Josef Suk) и Рудолфа Карела (Rudolf Karel). Према Перичићевим речима, Клавирски трио је изведен 13. јуна 1934. године, а наведено је:

> Jugosloven Stanojlo Rajičić iz klase prof. R. Karela pokazao je četvorostavačnim Triom za klavir, violinu i violončelo nesumnjiv talenat, a takođe i modernu zvučnu orijentaciju. Između uvodnog Allegra i ostalih stavova nema doduše čvrstog stilskog jedinstva, ali upravo to pruža zanimljivu priliku da se posmatra kako je mladi kompozitor od stava do stava sve intenzivnije težio od starijeg stila ka današnjem (према: ibid.: 15).

Увертира је изведена 20. јуна 1934, а у штампи је забележено следеће:

> Mladi kompozitor Stanojlo Rajičić... dao je kao samostalnu orkestarsku tačku pod nazivom 'Predigra' partituru ne obimne, ali instrumentalno veoma jedre kompozicije, čija su mesta ukazivala na stvaralačku fantaziju i okretno korišćenje moderne kompozicione tehnike(ibid.).

Коначно, поводом извођења II и III става Рајичићеве Прве симфоније, 14. јуна 1935. године, чешки критичар је, поредећи Рајичићева два става са *Прологом* за симфонијски оркестар словачког композитора Јана Цикера (Ján Cikker, 1911–1989), чија форма, према речима критичара, није била довољно добро профилисана, навео: „Rajičićev simfonijski torzo [je] u tom pogledu [forme] mnogo lapidarniji i muzički jedinstveniji [...a] adekvatna instrumentacija tmurnih stavova jasno ukazuje na uticaj preminulog majstora Jozefa Suka" (ibid.: 17).

Иако Прва симфонија није изведена у целости, прашка критика је очигледно препознала њену формалну конструкцију као главни квалитет. Како је београдска публика реаговала на то експресионистичко остварење, будући да јој се Рајичић, пре одласка у Праг, представио својим позноромантичарским делима? Критичарски написи из тог доба показују да су експресионистичка дела отварала полемике, па чак и утицала на стварање табора међу музичким писцима – једног, наклоњеног новим тенденцијама и другог, који је био против прихватања европских трендова, услед страха да ће они потиснути националне специфичности српске културе.

Београдска премијера Прве симфоније Станојла Рајичића емитована је на Радио Београду 23. децембра 1938. године. Симфонијским оркестром Радио Београда дириговао је Михаило Вукдраговић. О овом извођењу Катарина Томашевић (на основу Рајичићевог сведочења цитираног у: Veselinović 1983: 299)[14] наводи следеће:

14 Детаљније видети у: Veselinović 1983: 299, fn. 248, где ауторка наводи овај податак на основу разговора са Станојлом Рајичићем од 24. маја 1980. Ауторка такође истиче да су слушаоци звали Радио Београд и тражили да се прекине извођење Рајичићевог Првог гудачког квартета; податак је добијен на основу разговора са композитором вођеног 19. априла 1980. (Ibid: 297–298, fn. 246).

> [И]звођење *Прве симфоније* Станојла Рајичића [...] трајало [је] двоструко дуже него што су то предвиђале партитурне ознаке за темпа. У директној вези са овом чињеницом стоји изузетно неповољна рецепција најактуелнијег репертоара модерне звучне концепције. Радикалнији продори у звук експресионистичке оштрине били су, наиме, у Београду осуђени на фијаско; то су најбоље осетили представници најмлађе композиторске генерације, када су крајем четврте деценије са школовања у Прагу донели своје 'амбициозне' партитуре (Томашевић 2009: 99).

На срећу, након овог фијаска, Прва симфонија је поново изведена, и то уживо, на концерту одржаном 31. јануара 1939. године. Учествовали су исти извођачи, а оцене је дало више београдских критичара. У Рајичићевој архиви претежно су сачувани афирмативни осврти на ово поновљено извођење, у којима се инсистира на „душевности", а с друге стране, на „модерности" и „снази" младог композитора. Нпр. Павле Стефановић наводи:

> Његова прва Симфонија коју је синоћ извео оркестар Радио станице дивно је сведочанство о грозничавом, упорном пробијању нашег, београдског човека у светску заједницу данашњих тонских уметника. Као такво, ово пробијање је и више но његов лични случај. Оно је као неки симбол наше кршне жилавости, наше устремљене воље да не цуприморо вечито на улазима, да уђемо, да ступимо на њихов, европски план, да смо заступљени и присутни и узети у обзир.
> Рађена, како вели концертни програм, на бази класичарских законитости симфонијског облика, његова прва Симфонија младалачки је заграбила из шумног, кључалог врела модерне мелодике, уморне од тоналности, пресићене романтиком, нестрпљиве и ужурбане пред удобним, широко развијеним и разрађиваним темама музике прошлог [19.] века. [...]
> Он се није старао да угоди комодитету слушаоца. Његов задихани начин исказивања, искидан често у замарајуће комадиће мотивског тонског ткива, није се чак уловио ни на голицави и примамљиви мамац поентираног завршетка. [...]
> Али оно што се не да спорити, то је: да дело ни за час није банално, да је поштено и по правилима науке инструментирано, да је други став (Анданте), у темпу посмртне корачнице, до потресности човечан, да је Скерцо (трећи став) са изузетком Триа, крепак и чио а у пасажима учешћа ксилофона поносито хумористичан и ведар, да је најзад читаво дело један блистави документ напрезања коме сам се у почетку балкански и српски поклонио, да се сада, заједно са њим, европски и интернационалистички испрсим (Павле Стефановић, *Правда*, 2. 2. 1939).

Стефановић је истакао велики значај Рајичићеве симфоније за историју српске музике, који се огледа у чињеници да је Рајичић пронашао „идеалан" баланс између онога што су били савремени трендови европске музике, што је

била српска музика касних тридесетих година XX века и личног израза. Сличну оцену дао је и Миленко Живковић, иако његов осврт садржи детаљнију анализу Прве симфоније:

> О Рајичићевој Симфонији може се говорити као о делу озбиљних тежњи остварених стилски потпуно уједначено и технички солидно. [...] Када се неки савремени композитор модерних наклоности одлучи за симфониски облик, он је већ самим тим направио неизбежан компромис. [...] Карактеристичан пример за ово тврђење пружа управо Рајичићева Симфонија. Она и у целости и у појединостима пружа пример класичног облика сонате, што се њеном аутору уопште може признати као врлина. Али јој се управо због њеног парадоксалног карактера, не може признати стопроцентна револуционарност. Па ипак за ову Сомфонију [sic!] може се рећи да је то дело, иако не нарочито богате, али свеже и полетне инвенције. [...] Главно је то, да је звучни однос појединих инструмената или група добро пронађен и складно постављен и да се спектар звучних боја разлива природно и ненаметљиво. По стилској сродности Рајичић је најближи Прокофјеву и донекле Хиндемиту. [...] Рајичићева Симфонија представља значајан прилог нашој иначе сиромашној симфонијској музици (Живковић, *Време*, 2. 2. 1939).

Као и Стефановић, Живковић истиче Рајичићев компромис између онога што су биле струје савремене музике и личан композиторски израз. Коначно, Милоје Милојевић у идентичном маниру бележи:

> Рајичићева модерна је у знаку излива једног младог човека на првим почецима свога развоја, темпераментног, који ужива у размаху свог темперамента. Тај размах темперамента истичем као лепо знамење стваралачког талента г. Рајичића. Али у симфонији г. Рајичића има и израза мисаоности, који ми се особито свидео, као карактеристикум духа ауторова. [...] Али и та какофонија, простије речено, каприциозни звучни несклад, сукоб у симфонији г. Рајичића није без карактера. Што значи: Рајичић је, својом симфонијом открио себе, и оно што смо ми у њему угледали, доказ је: да је г. Рајичић композитор који преживљује епоху свога несталоженог развоја, али кроз њу пролази са свим клицама свога темперамента и – осећајности. Кад наступи сталожавање темперамента и идеологије, [...] г. Рајичић ће на основама реалних чињеница вечно уметничкога имати шта да каже и умети то да каже друкчије но у симфонији, иако основу на којој његов уметнички надзор почива неће демантовати – пошто је она изникла из менталитета садашњице – и не треба да се демантује (Милојевић, *Политика*, 4. 2. 1939).

Године 1940, Станојло Рајичић је добио награду на конкурсу удружења „Цвијета Зузорић", за Други гудачки квартет, компонован претходне 1939. О овом делу идентичног стилског усмерења као и Прва симфонија, Миленко Живковић је написао следеће:

> Овај квартет се одликује нарочито снажним ритмичким пулсирањем, које се у необично живим темпима понекад претвара у прави вихор. Тематски материјал је критички пробран, добро за гудачке инструменте постављен и у изразу прегнантан. [...] Иначе цело дело има младалачке свежине и бујне снаге, која се, рекли бисмо, пркосно размеће пред запањеним филистрима, назадњацима и снобовима наше музичке стварности (Живковић, *Време*, 29. 2. 1940).

Сличан, позитиван став имао је и Павле Стефановић (*Правда*, 29. 2. 1940). До сада, већина изречених замерки критичара односила се на техничке недостатке који произлазе из чињенице да је реч о младом ствараоцу, али се успех његових дела углавном није оспоравао. Такође, до Другог светског рата, до изражаја су дошли и Рајичићеви циклуси соло песама, као што су *Једанаест моторичних песама* (песма бр. 4 добила је награду удружења „Цвијета Зузорић" у јулу 1940, а циклус је у целини похваљен, cf. Анон. *Политика*, 28. 7. 1940) и *Чувари света* (награда Академије седам уметности, cf. Анон. *Политика*, [?] 9. 1940).

Музичком животу међуратног Београда посебну ноту је дала полемика између Светомира Настасијевића и Станојла Рајичића, која је Рајичићу пружила прилику да се окуша у улози музичког писца, те да прикаже своју ерудицију и јасан аутопоетички став. Полемика је иницирана јануара 1940. године, када је у тексту „Г. Настасијевић или 'Лаж и тама модерне музике'", објављеном у фебруарском броју часописа *Славенска музика*,[15] Рајичић одговорио на Настасијевићеву критику четвртог концерта Београдске филхармоније, одржаног 16. јануара 1940. године, у оквиру којег је изведена Брукнерова Девета симфонија; Настасијевићев осврт објављен је у *Српском гласу* (25. 1. 1940). Рајичић је, испровоциран Настасијевићевим именовањем савремене музике као нечега што је „лажно и тамно", навео:

> Г. Н. нас потсећа на читаоца који не признаје не само вредност дела на страним језицима, јер не зна те језике, већ не признаје ни вредност српских дела написаних 'латиницом', коју г. Н тако исто не зна. Он је успео без ичије помоћи да савлада само 'ћирилицу', и зато признаје једино српска и руска дела, односно себе и Мусоргског. Не признаје г. Н. ни Брамса ни Вагнера, ни многе друге великане, а да је овог пута узео у одбрану Брукнера има се захвалити његовој провидној намери да обеснажи начелне замерке једног претставника модерне музике, упућене уметничком вођству Београдске филхармоније, а не Брукнеру, изражене поводом првог извођења Брукнерове IX симфоније (Рајичић, *Славенска музика*, 1940: 2).

Светомир Настасијевић је, потом, у чланку објављеном у листу *Радио Београд*, 3. јануара 1941, под називом „Лепота и вредност нашег народног певања и наше

15 О Рајичићевом тексту у часопису *Славенска музика* видети у: Васић 2020.

народне песме занемарују се у нашем музичком стварању" поново изразио забринутост за стање савремене српске музике. Он наводи: „Наш уметнички живот из дана у дан све више и више добија европску физиономију, све више се удаљује од нашег родног тла и од нашег човека" (Настасијевић, 1941). Аутор нешто касније иронично наводи: „јер забога, музика је дошла у ћор-сокак и треба је хитро и енергично спасавати, јер су је Бах, Бетовен, Моцарт, Мусоргски, Сметана, Мокрањац, дотерали у ћор-сокак. Треба ту 'преживелу' музику спасавати модерном моторичном 'музиком', која је у ствари парадокс, карикатура и ругло њено". (Ibid.) Модерна, моторична музика која, према Настасијевићевим речима, постаје доминантна у београдском музичком животу, односи се на појаву експресионистичких тенденција у међуратном периоду. О Настасијевићевој револтираности савременом музиком говори и његов следећи исказ: „ова 'модерна' музика, прављена по данашњим рецептима, не може се одржати. Јер је она вештачка творевина [,] јер су њени корени болесни", (ibid.) а спас музике Настасијевић види у инспирацији локалним музичким фолклором и остварењима која припадају романтизму националног усмерења.

Рајичић је одговорио на Настасијевићев текст, такође у листу *Радио Београд*, 12. јануара 1941. Између осталог, Рајичић наводи да „ни код критике ни код публике не пролази рђава модерна композиција као што не може да прође ни рђаво копирање једног Стевана Мокрањца. Значи да ни најлепша народна мелодија не може да спасе једну слабу композицију као што ни најмодернији акорди не могу да упропасте једну добру композицију" (Рајичић, *Радио Београд*, 1941). Рајичић напомиње да бројни „модерни композитори", међу којима су Војислав Вучковић, Миховил Логар, Миленко Живковић и Драгутин Чолић подједнако добро владају и „модерном музиком" и народном песмом и не одричу се фолклорног музичког наслеђа. (Cf. ibid.)

На основу цитираних критика и полемике, закључујемо да Рајичићу (и његовим савременицима, заступницима модернистичке, односно, експресионистичке оријентације) у међуратном периоду није замеран недостатак композиционо-техничке спреме, колико се пажње обраћало на његов однос према музичком наслеђу, како европском, тако и локалном. Ова полемика је имала значајног одјека и у потоњим интерпретацијама доминантних, опречних струјања у српском музичком животу тог времена, оставивши траг и у општијим сагледавањима историје српске музике (cf. Veselinović 1983, Томашевић 2009).

Период окупације Рајичићу је донео изолацију из јавног живота, али не и прекид у компоновању. Током Другог светског рата, настајала су готово подједнако дела претежно експресионистичке оријентације, као што је Други концерт за клавир и оркестар (1942), или Концерт за кларинет и оркестар (1943), али и дела неокласичне/неоромантичарске оријентације, као што је циклус симфонијских поема (*Мали Радојица*, *Смрт мајке Југовића*, *Марко пије уз рамазан вино*, *Зидање Скадра*, 1942), или Трећа симфонија (1944). Нека дела написана за време окупације, попут Друге (1941) и Треће симфоније, нису ни извођена; а она која јесу, извођена су после 1945. Међутим, ново друштвенополитичко уређење, успостављено по завршетку рата, донело је и нов однос према Рајичићевим остварењима.

Соцреализам и „преваспитавање“

Током првих послератних година у Федеративној Народној Републици Југославији, на снази је била доктрина социјалистичког реализма, пренета из Совјетског Савеза, што се одразило и на рецепцију Рајичићевих остварења, условљену, пак, захтевом за генералном композиционо-техничком и идеолошком преоријентацијом свих југословенских композитора тог времена.[16]

Прво Рајичићево дело које је настало после Другог светског рата, а које је привукло пажњу стручне јавности, била је Четврта симфонија (1946). Према Перичићу, та изразито академска и класично конципирана симфонија није лоше оцењена (на јавној проби Београдске филхармоније на којој су извођена и дискутована најновија дела чланова тада новооснованог Удружења композитора Србије) због својих музичких карактеристика: „Razlozi su ležali pre svega u klimi našeg muzičkog života tih godina, kada je odiozni, nikad tačno definisani pojam 'formalizam' već počeo igrati ulogu bauka koju su mu poverila čuvena ždanovljevska 'postanovljenja'“ (Peričić 1971: 62). Перичић истиче да је Рајичић је прихватио критику која му је том приликом упућена, а која се тицала његовог наводног приклањања такозваним формалистичким тенденцијама у музици, које су тада биле непожељне (cf. ibid.: 62–63; Милин 1998: 41).[17] Рајичић је потом прионуо на стварање нових дела, која су критичари оценили као реформисана; парадигматично остварење у том смислу јесте Рајичићев Други концерт за виолину и оркестар (1946–1947). Стилски заокрет ка романтизму националног усмерења уочио је Бранко Драгутиновић, приликом премијерног извођења тог концерта, 28. октобра 1947. Драгутиновић бележи: „Рајичић се, с једне стране, враћа на широку словенску распеваност типа Чајковског или Дворжака, а са друге стране богато користи мелодиске елементе које му пружа наша народна музика“ (Д.[рагутиновић], *Политика*, 1. 11. 1947)

Званично „зелено светло“ Рајичићевом „реформисаном“ стилу дао је композитор Драгутин Чолић, тада у потпуности марксистички оријентисан:

> Формализам у музици ставља у други план или потпуно одбацује садржај (емотивни или програмски) у музичком делу и преноси тежиште на технику музичког изражавања, изналазећи увек нове и нове 'интересантне' хармонске, контрапунктске и мелодијске комбинације. […] Тако је европска модерна формалистичка музика, негирајући културно наслеђе у трци за 'новим' и

16 О доктрини социјалистичког реализма, њеном увођењу и постепеном напуштању у Југославији видети: Милин 1998; Милин 2006; Томашевић 2009; Veselinović-Hofman 2017.

17 И у другим комунистичким земљама композитори су били подвргнути идеолошком „преваспитавању“, посебно у СССР-у током „ждановшчине“ (1946–1948); малтретирања нису били поштеђени чак ни најславнији уметници своје епохе. Нпр. Дмитриј Шостакович је чак два пута био оштро критикован и приморан да мења свој стваралачки курс (најпре 1936, затим 1948); за разлику од Шостаковича, који је у оба наврата успео да се „рехабилитује" и да настави каријеру, Сергеј Прокофјев се никад није опоравио, ни професионално ни здравствено, од прогона којем је био изложен 1948. године (cf. I. Medić 2020: 87–105).

'интересантним' изгубила контакт не само са народним масама и концертном публиком, већ и са великим делом музичара, а нарочито са извођачима.
Као и сви наши композитори који су били пали под утицај формализма, тако је и Станојло Рајчић [sic!] раније ишао овим путем. Међутим, динамика културног живота наше народне државе која сваком члану заједнице, па и композиторима, поставља конкретне задатке у надградњи нове друштвене стварности на путу изградње социјализма и социјалистичке културе, довела је Станојла Рајчића до правилног схватања уметности што је обогатило његов стваралачки рад. Рајчић је осетио да не може остати на линији јаловог ларпурлартистичког формализма и да свој несумњиви композиторски талент треба да стави у службу подизања наше народне културе. То се у извесној мери испољило у његовом стваралаштву, још пре годину дана, у делима мањег обима. Међутим, концерт за виолину и оркестар претставља прекретницу у његовом стваралачком раду. Ослањајући се на елементе музичког фолклора и културно наслеђе он напушта формалистички технички егзибиционизам. Развијајући емотивно садржајну, широку и распевану мелодијску линију, облик Рајчићевог концерта, ослањајући се на класичне узоре (Менделсон, Чајковски и Дворжак) спонтано се развија у једну формално уравнотежену, пластично изграђену целину. Хармонска подлога дела често је, међутим, исувише једноставна. Солистичка партија виолине писана је бравурно, спретно и ефектно. У погледу инструментације потребно би, изгледа, било учинити извесне мање корекције, нарочито у првом ставу, где густа инструментација на извесним местима покрива солистички инструмент. Најефикасније би можда било да се тромбони уопште из оркестра уклоне. Рајчићев концерт за виолину и оркестар свакако је леп допринос нашој музичкој литератури (Чолић, *Глас*, 2. 11. 1947).

Рајичић је, очигледно, реаговао на Чолићеве сугестије, те је концерт ревидирао. Нова верзија премијерно је изведена 1949. године, а још једна убеђена марксисткиња, Стана Ђурић-Клајн,[18] потврдила је Чолићеву оцену да је Рајичић дошао до „правилног схватања уметности", јер је одбацио „наталожене патине формализма" (Ђурић-Клајн, *Музика* 1949: 66). Сличну оцену дао је и Бранко Драгутиновић након премијере Рајичићевог Концерта за виолончело и оркестар, новембра 1949. године, истичући да се овим делом кристалише нешто „што би се већ могло назвати стилом Станојла Рајичића, стилом коме осећајност и музичка мисао аутора, његов однос према народној музици, композициона техника и инструментација дају индивидуалне особености" (Драгутиновић, *Политика*, 28. 11. 1949).

18 У време објављивања критике Другог концерта за виолину и оркестар Станојла Рајичића, Стана Ђурић-Клајн (1905–1986) била је веома афирмисана као музички писац левичарског усмерења. Између осталог, била је уредница једног од водећих музичких часописа у Југославији – *Звук. Југословенска музичка ревија* у два наврата, пре и после Другог светског рата (1932–1936, 1955–1966), уредница *Музичког гласника* (1938–1941), потом, ауторка прве историје српске музике (Ђурић-Клајн 1962), професорка историје југословенске музике на Катедри за историју музике и музички фолклор Музичке академије у Београду (1949–1974), као и научни сарадник и директор (1962–1974) Музиколошког института САНУ.

Важно је истаћи да је Рајичић новембра 1950. године, месец дана пре свог четрдесетог рођендана, изабран за дописног члана САНУ, на предлог Петра Коњовића,[19] што је, уз његов растући углед као професора Музичке академије у Београду, свакако допринело постепено све позитивнијој рецепцији његовог стваралаштва – мада се до ње, као што ћемо видети, није стигло ни брзо, ни глатко.

Постепено удаљавање од соцреализма и успостављање зрелог стила

Током педесетих година XX века, у рецепцији Рајичићевог стваралаштва издваја се неколико преломних момената: полемика са Павлом Стефановићем, премијера циклуса *На Липару*, те реакције на сарајевску, а потом и београдску продукцију опере *Симонида*. У дневним новинама и другим медијима појављују се и дужи текстови, портрети Рајичића, којима се пружа обухватнији поглед на његово дотадашње стваралаштво.

Прво Рајичићево остварење из педесетих које је привукло пажњу био је Трећи концерт за клавир и оркестар, премијерно изведен новембра 1950. године, са солистом Зденком Марасовићем. Критичар Бранко Драгутиновић истакао је: „У овом најновијем Рајичићевом делу дефинитивно се кристализује његов стил, као одраз изузетне стваралачке индивидуалности, ритмички бујан, мелодиски топло распеван, ослоњен на народни мелос, хармонски интересантан (иако тоналан), необичан у инструментацији, јасан и прегледан у формалној структури“ (Драгутиновић, *Политика*, 30. 11. 1950).

Међутим, осврт Павла Стефановића, такође у то време левичарски оријентисаног музичког писца, на ово дело, објављен фебруара 1951. у листу *Књижевност*, подстакао је бурну полемику. Наиме, критичар је најпре оценио да „музика мора бити искрена, да би била уметничка, а Рајичићева музика у концерту о којем је реч највећим својим делом пуста је конструктивистичка игра, вешта, врло вешта егзибиција доброг познавања композиционе технике каквом се савремена музика служи, превасходан пример како се устаљене шеме музичких форми европског типа могу примењивати са прецизношћу мајстора музичког класицизма а да сама музика не буде ни по чему класична“ (Стефановић, *Књижевност*, 2. 2. 1951: 189); затим је констатовао да је Рајичићу пре Другог виолинског концерта било замерано „да не уме развијати форму, да је немелодичан, да је атоналист, да нема никаквог односа према музичком фолклору и др. Рајичић се тада изванредно снашао: почео је примењивати строге шеме класичних форми, у сваки концерт унео је распевани средњи, лагани став, ублажио је хармонске потезе у свом дотадашњем стилу, појединим мелодијама-темама почео подражавати неком од типова народних мелодија (не уносећи аутентичне мелодије из нашег фолклора)“ (ibid., 190). Но, Стефановић сада замера Рајичићу на површности у креирању сонатног облика првог става:

19 О околностима његовог избора за дописног члана САНУ видети: Рајичић 1979: 1128–1163.

> Сонатна форма је сва у знаку контраста, који не лежи једино у спољашњој одлици једне и друге теме већ у њиховој релацији, у опречности, најчешће у унутарњем конфликтном односу ових тема. А у овим ставовима Рајичић баш није пробирач, он не инсистира на избору тема које ће самим својим емоционалним специфичностима изражавати те опречности. Када се томе још дода поменута плаховита динамичност таквих његових ставова, онда за ухо, за слушаоца изостане баш оно што је унутарња битност сонатног принципа. Ако тако стоји ствар, онда сонатна форма није овде органски условљена самом уметничком садржином већ просто једна од шема у коју су утиснуте усвојене теме и мотиви (ibid.).

Стефановић такође уочава несклад између првог и другог става: „Зашто је тако згуснут, тако натрпан тонском материјом први став, када други баца јасну светлост на човека којем су нормалне и да кажем просечне људске осећајности сасвим блиске?“ (Ibid.: 191). Стефановић закључује:

> Дело је ефектно, вешто начињено, овде-онде виртуозно у клавирском парту, но сасвим неодређеног тонуса, без основне 'атмосфере', монтажа многобројних секвенца, експозиција занатског знања, концертни комад једне изузетно по где-где можда чак и савремене нове осећајности али која је насилно утиснута у формалне оквире који јој не одговарају. Далеко сам од сваког пледирања за Рајичићев бивши атоналистички стил, али тврдим да је својим младалачким замислима (које су биле у некад савременом тонусу општеевропског модернизма) Рајичић умео да погоди одговарајући начин симфониског изражавања, док сада, зрелији и срећенији као човек, потеже за стереотипним композиционим шемама једног развојног стадиума музике који је био природан и логичан у прошлости али који то није више на потпуно задовољавајући начин у садашњости (ibid.).

Рајичић је на овакву Стефановићеву оцену веома оштро реаговао и затражио састанак чланова Удружења композитора Србије, како би изложио своје неслагање са овом критиком. Састанак је одржан 8. априла 1951. а Рајичић је инсистирао на томе да је његов нови стил настао као одговор на раније критике, у којима му је замеран недостатак формалне јасноће. У своју одбрану, Стефановић је рекао да је његов циљ био да се „пронађе прави пут којим треба да се развија наша савремена критика [...] то би била садржајна анализа дела, која је, међутим, најређа, њу надвладава формална анализа дела, или, што је још много чешћи случај, конвенционална и неодређена критика, са сталним тражењем извесне равнотеже, када се похвале одмах ублажују истицањем недостатака или обратно“ (Анон., *Политика*, 9. 4. 1951: 2). Према сведочењу репортера *Политике*, већина окупљених композитора сложила се са Стефановићевом проценом да је „Рајичић овом свом делу ипак пришао првенствено са формалне стране, а да је за њега садржина била од другостепене важности“ (ibid.), али се ипак нису сагласили са укупно негативном оценом овог концерта. Већ сутрадан објављен је још један чланак, потписан иницијалом

Д. (вероватно Драгутиновић); аутор се осврнуо на чињеницу да је Рајичићев концерт постигао изузетан успех код публике и констатовао:

> То није први случај да се критичар и публика размимоилазе. У историји, скоро се нису ни састајали. Само што је код нас створена чудна навика да се у критику гледа као на неког врховног судију, који не сме и не може да погреши. Да није оваквог фетишизирања критике, Рајичић сигурни смо, не би ни потегао ово питање. Али добро је што га је потегао – да се разувери (и други, такође) да критика није и не може бити друго до мишљење једног човека, [...] али никако неки апсолутни суд и оцена дела. Утолико пре што је Павле Стефановић признао у дискусији да је његова критика један експеримент у тражењу новог, неконвенционалног, дијалектичког метода критике [...] Да ли је у томе успео, то је за дискусију. Међутим, Рајичића је заболело што се на њему врше експерименти, сматрајући, уз то, да критичар нема довољно стручности за овакав посао (Д.[рагутиновић], *Борба*, 10. 4. 1951).

Рајичићево наредно изведено дело, *Концертна увертира*, такође није одушевило критичаре. Нпр. Драгутин Чолић је истакао: „U svojoj Koncertnoj uvertiri, pisanoj u sonatnom obliku, Rajičiću nije pošlo za rukom da i ovoga puta ostvari pregnantnu i stilski homogenu celinu. Spretno instrumentiranom delu, koje ima stilski heterogenih kadenciranja, koje je po karakteru tema i koncepciji mnogo bliže simfonijskoj poemi, nedostaje izrazita završna gradacija i ubedljiv svršetak“ (Čolić, *Književne novine* br. 42, 28. 5. 1951); а сличне оцене дали су и Драгутиновић и Херцигоња. Но, премијера Рајичићевог циклуса песама *На Липару* децембра 1951. била је знатно успешнија:

> Темпераментну романтичарску поезију Ђуре Јакшића, њену експанзивну бујност, жестоку и чулну страсност, очајни и болни песимизам, алкохол као занос и заборав, Станојло Рајичић остварио је широко развијеним и унутрашњим динамиумом [sic!] испуњеним ариозним речитативом. У моментима јако потенциране лирске емоционалности ариозни речитатив добија акценте распеване мелодике, која интонационо као да проистиче из Мокрањчевог *Лем Едима*. Клавирска пратња, уствари клавирски извод оркестарски замишљене пратње, заснована на умерено модерној хармонији, продубљује осећајне лирске штимунге и подвлачи велике и узбудљиве драмске успоне. Извесна чешће употребљена композиционо-техничка средства (хроматика, секвенце на више) долазе у опасност да пређу у манир. У целини узевши, циклус *На Липару* претставља не само још један значајни стваралачки успех Станојла Рајичића, већ значи леп допринос нашој вокалној литератури (Драгутиновић, *Политика*, 13. 12. 1951).

Никола Херцигоња, пак, запажа: „Композитора није звук стиха одвео на конструкцију романтичарске мелодије, а није опет тражио излаз ни у сувопарној рецитативној интонацији, као што се то често догађа у нашој савременој соло-песми. Рајичић је успешно дао мелодиске линије, оригинално изречене

његовим музичким језиком, а да ипак верно интерпретирају Јакшићеве поетске мисли и слике. Штета је једино што се баш у песми *Поноћ*, која је у целини најлепше конципирана, појављују помало конвенционалне ритмичке формуле за завршетак неких стихова" (Херцигоња, *Борба*, 12. 12. 1951). Марко Тајчевић имао је замерке на Рајичићев избор стихова Ђуре Јакшића, које је оценио неподесним за компоновање:

> Последњи део циклуса *Поноћ* увелико превазилази обим онога што у музичким облицима можемо нормално схватити као песму. То је пре драмски монолог, у коме количина текста скоро онемогућава оно најбитније у песми: мелодиску линију гласа, формирану логичким акцентима текста и задржавањем на важним, истакнутим речима песничког стиха. Овако, у преобиљу речи, неминовно се морала појавити извесна 'моторичност' – раније карактеристична компонента Рајичићевог начина компоновања – са понегде индиферентним односом према психолошкоме тонском тумачењу текста (Тајчевић, *Ревија*, 12. 12. 1951).

Следеће године изведена је нова верзија, за глас и оркестар. Тим поводом, Михаило Вукдраговић, у то време члан САНУ, од кога се и очекивало да пружи подршку свом млађем колеги из Одељења ликовне и музичке уметности, написао је опсежан осврт, похваливши Рајичићеву упорност, спремност да се стално усавршава и да прихвата конструктивне критике:

> Станојло Рајичић је дугим и мукотрпним радом ишао корак по корак у овладавању онога што у најширем смислу значи техничку страну композиторског рада. Упоредо с тим проширивао се и његов општи уметнички хоризонт и оплођавао новим вредностима његову стваралачку инвенцију. За наше услове и могућности и, поготово, за наше укорењене навике површног оцењивања значаја ових компонената у правцу израстања и сазревања уметничке личности, досадашњи стваралачки пут Станојла Рајичића је као појава позитиван а и охрабрујући као жив пример за углед нашим млађим и најмлађим композиторским генерацијама. *На Липару* је највиши досадашњи стваралачки домет Рајичићев. Овај циклус, посматран и као целовито остварење и у издвајању појединих песама, досегао је онај ниво када се садржај и форма, имагинација и звучна реализација органски испреплићу и надопуњују наједан начин који убедљиво говори да је аутор дорастао за зрела решења и да их је у многоме у потпуности остварио. [...] На садржајним и формалним елементима песама градио је и одговарајућу музичку форму и успевао да се врло много ослободи од шематизма коме је у ранијим делима био склон (Вукдраговић, *Борба*, 12. 12. 1952).

Најпозитивнију, чак екстатичну, оцену циклуса *На Липару* у верзији за глас и оркестар дао је Станислав Винавер, који је, као што смо раније указали, пружао снажну подршку Рајичићу, ученику његове мајке Руже Винавер, практично од самог почетка његовог композиторског деловања:

> То је велики дијалог песника са васионом. Рајичићева композиција у аутентичној српској дикцији дело је највеће изразитости и коначне зрелости. Када у *Понићи* Ђуре Јакшића мале птичице раздешено – натуралистички цвркућу да би се показао тешки несклад у песниковој души, то је нешто тако изразито и моћно да се слични примери могу наћи само код Малера, Мусоргског и Јаначека. Станојло Рајичић, веран великоме песнику Ђури Јакшићу дочарао нам је његов јуначки васионски бол у свету у коме нема љубави. Али је та музика тако изразита, тако дубока да нам остварује и највеће перспективе живота и судбине; ми тим перспективама, кроз музикум владамо и осећамо се дорасли сваком животном бродолому (Винавер, *Република*, 16. 12. 1951).

Рајичићево остварење из педесетих које је најснажније одјекнуло у југословенској музичкој јавности јесте опера *Симонида*, изведена најпре у Сарајеву поводом рођендана Јосипа Броза Тита, маја 1957. године (cf. Драгутиновић, *Политика* 3. 6. 1957: 5), а следеће године, у донекле измењеној верзији, у Београду. Сачуван је велики број критичарских осврта, који сведоче о томе да је педесетих година прошлог века југословенска музичка критика била динамична, релевантна и утицајна. Осим тога, Рајичић је дао и велики број интервјуа, пре и после ових премијера; у њима је описао како је, након сарајевског извођења, стекао јасну слику о томе шта мора да се преради, па је за београдско извођење додао и трећи чин, а уједно и испремештао сцене и нумере, како би оперу учинио занимљивијом и пријемчивијом. Дакле, и у овој прилици Рајичић је уважио примедбе које је добио како од критичара, тако и од слушалаца.

Критике сарајевске премијере углавном су се односиле на чињеницу да, баш као и у случају песама Ђуре Јакшића, драма *Краљева јесен* Милутина Бојића није најпогоднија основа за оперски либрето, услед статичности радње. У опсежном приказу сарајевске поставке, критичар Миро Ласић[20] је истакао да „pojava jedne nove domaće opere mora da nas duboko i iskreno obraduje“, поготово зато што је то било прво извођење једне савремене опере пред сарајевском публиком, али и приметио да „Rajičić nije imao inspiraciju koja bi ga obuhvatila od početka do kraja u jednom zamaju, pa je ustvari napisao dvije različite opere: prvi čin – tip jedne konverzacijske opere, i drugi čin – tip opere – spektakla“ (Lasić, *Oslobođenje*, 26. 5. 1957) У опсежном приказу за часопис *Звук*, музиколог и критичар Зијо Кучукалић истиче:

> Operski libreto oblikovan je u dva čina, koji pretstavljaju kontrast. Dok se prvi čin temelji na ocrtavanju karaktera protagonista dramske radnje i njihovom psihološkom prikazivanju, drugi čin dovodi na scenu mnogo više ličnosti, a kolektiv postaje jedan od značajnih faktora. Ipak ostaje činjenica, da je Bojićeva *Kraljeva jesen* nepogodna za oblikovanje operskog libreta i da su sve intervencije libretiste, kao i reditelja pretstave i kompozitora, u tom smislu bile nedovoljne. Naime, vrlo je teško jedan tekst, čija je

20 Витомир Миро Ласић (1930–2014), правник, новинар и позоришни критичар, новинар *Ослобођења*, *Вјесника*, *Вечерњих новина*.

dramska akcija sasvim u drugom planu, uspješno prilagoditi zahtjevima scene koja traži stalni pokret, dinamiku radnje. Pisci libreta nastojali su da ovaj problem riješe u drugom činu uvođenjem znatnog broja novih ličnosti koje dolaze povremeno na scenu. Međutim, to njihovo kretanje djeluje pomalo neuvjerljivo i ono ne proizilazi uvijek iz zahtjeva dramske radnje (Kučukalić 1957: 140–141).

Изузетно афирмативне критике *Симониде* су написали Миховил Логар (*Борба*, 26. 5. 1957) и Бранко Драгутиновић (*Политика*, 3. 6. 1957). С друге стране, Стана Ђурић-Клајн је, након београдске премијере, критиковала либрето, како са музичко-драмског, тако и са идеолошког становишта, јер јој је, очигледно, засметала тема из српске средњовековне, тј. монархистичке прошлости:

Аутор либрета Јосип Кулунџић чини се да је у основи имао исувише пијетета према Бојићевом оригиналу – *Краљевој јесени*. Многи делови чисто наративне природе – као што је цела дуга експозиција у првом чину, која се тешко може пратити и у драмском излагању а камоли у оперском – могли су се сажети и драматизовати у смислу кондензованијих и јаснијих збивања, а самим тим и смањити онај велики број епизодних рола, које су све одреда пренете из оригиналне драме. […] први и трећи чин имају више статични, готово ораторијумски карактер, док је тек други права драма у којој су јасно изражени сукоби главних протагониста. […] Компоновање Бојићеве *Краљеве јесени* повлачи за собом и поново потенцира оно још увек акутно и важно питање нашег данашњег оперског стварања – питање савремености либрета. И Рајичић – као и Девчић, Херцигоња, Швара и Шулек у последње време – узимају за књижевну подлогу својих опера историске теме или драме из наше или стране књижевне прошлости. Да ли је то прави пут и да ли то није још увек претерани страх композитора пред овом музичком формом која је током векова примила своја утврђена обележја, да ли је то у основи ходање по утврђеним стазама, да ли на тај начин добијамо наше садашње уметничко дело или не – та питања засада само постављамо, а одговори се могу дати само у дужој и аргументисаној студији (Ђурић-Клајн, *Политика*, 21. 4. 1958: 6).

Још један марксистички оријентисан критичар, Душан Плавша, у то време главни и одговорни уредник часописа *Савремени акорди*, такође дискретно указује на политичку некоректност драмског предлошка и из њега проистеклог либрета, посебно у првом чину:

Овде пре свега мислимо на – да се тако изразимо – епско-наративни тон тога чина, на сувишну жељу либретисте и композитора да се кроз причање војводе Гребостека, католичког надбискупа Гијома Адама и игумана Данила стекне слика историског амбијента, уместо да се (као у *Борису* например) историске полуге збивања непосредно демонстрирају већ у експозицији, чиме би спор и нединамичан ток овог чина био оживљен. Исто тако нам се не чини потребан пролог, с поетским текстом који данашњем слушаоцу не казује много, са идејама које су у много чему супротне историским погледима данашње науке на Милутиново доба. Сама замисао да уместо увертире буде пре првог чина

мелодрама има изражајног дејства које се не може оспорити, под условом да се слушалац не удубљује у смисао рецитативног текста (Плавша, *НИН*, 4. 5. 1958).

Када је у питању музика, Ђурић-Клајн истиче њену савременост (у односу на либрето) и запажа да је композитор

свом првом оперском опусу пришао са чедношћу истраживача у тој области, али и са искуством стеченим кроз многобројна дотле створена концертна дела. Он је, по музичком изражајном језику, створио одиста савремену оперу, примењујући повезане ариозне речитативе наместо затворених оперских нумера, уносећи у ову, у основи тоналну композицију, и политоналне комбинације, дајући оркестру више симфониску и илустративну него пратилачку улогу. Он је, поведен текстом и психолошком позадином драме, односно нужношћу њихове музичке транспозиције, дао доказа да је у овоме делу интентивнији, смелији и слободнији у изражајним средствима него у инструменталним композицијама, да лепота књижевног текста оплемењује и обогаћује његов музички израз. (Ibid.).

С друге стране, Милутин Раденковић[21] критикује управо Рајичићеву музику:

не можемо рећи да је музичка компонента опере уједначена у вредности. Свакако да је најснажнији и највреднији други чин. Ту нам се Рајичић приказао као изразити музичко драмски стваралац кадар да до краја осети пулс сцене и психолошка треперења личности на њој. Чини нам се, међутим, да остала два чина у целини узев заостају по вредности за другим. То нарочито важи за први чин који је требало да нас уведе у општу атмосферу дела, претстави личности и унесе у оперу известан освежавајући светлији контраст. Сматрамо да ни у сценском, а поготову у музичком погледу он није одговорио својој намени (Раденковић, *Вечерње новости*, 21. 4. 1958: 4).

Десет година касније, Рајичић је поново ревидирао *Симониду,* поводом прославе стогодишњице Народног позоришта, 26. септембра 1968. године. У овој верзији *Симонида* је постала једночинка. Критике овог извођења биле су готово без изузетка позитивне; нпр. Марија Корен (Бергамо) је оценила *Симониду* као „jedno od najvrednijih dela naše operske literature", istakavši da je Rajičić iskazao „kosmopolitskim sredstvima izraza […] duhovni svet našeg podneblja" (Koren, *Telegram*, 25. 10. 1968). Успех ове верзије *Симониде*, која је 1969. изведена у оквиру фестивала БЕМУС, а 1971. у Швајцарској (Томашевић 2010: 33–34) инспирисао је Рајичића да, у зрелој животној и стваралачкој фази, компонује још три опере: *Карађорђе – Семе зла*, према драми Ивана Студена (1977), *Дневник једноī лудака*, према Николају Гогољу (1981) и *Беле ноћи*, према Фјодору Достојевском (1985) – које, међутим, нису доживеле премијеру на сцени, већ су

21 Милутин Раденковић (1921–2007), композитор, дипломирао на Музичкој академији у Београду 1945. године у класи Стевана Христића. (cf. Peričić 1969: 400). Хонорарно се бавио музичком критиком, превасходно на Радио Београду, где је деловао и као продуцент.

реализоване као телевизијске опере, у продукцији Радио-телевизије Београд.[22]

Почетком шездесетих, Рајичић је већ признат као један од најзначајнијих савремених српских композитора, о чему говоре опсежни новински чланци, „портрети" овог композитора, у којима се сумира његов дотадашњи стваралачки пут, идентификују и образлажу најупадљивији заокрети. Најзапаженија Рајичићева композиција с почетка шездесетих била је Симфонија in G (Пета симфонија, 1959); међутим, она је изведена на концерту Београдске филхармоније где се на програму нашао и чувени балет Игора Стравинског *Посвећење пролећа*, тако да се већи број критичара фокусирао на *Посвећење*. Милутин Раденковић је у осврту за Радио Београд нагласио да се позитивне особине симфоније „састоје у чврстој и прегледној формалној структури и настојању да се кроз сва четири става оствари јединство у расположењу, којим доминира нека туробност и сета, док би се моје замерке тицале оркестарског колорита, који по мом мишљењу није нарочито богат и диференциран, и понекад недовољне експресивности тематског материјала" (Раденковић, Радио Београд [рукопис], 3. 3. 1961). Очекивано афирмативан приказ написао је Бранко Драгутиновић, који је једино имао замерке на интерпретацију диригента Живојина Здравковића, која је „на много места деловала равно, уједначено и једнолико" (Б. М. Д.[рагутиновић], *Политика*, 2. 3. 1961). С друге стране, Петар Бингулац управо истиче богатство оркестарског колорита: „најважније је оно што је композитор, пишући сада симфонију, проналазио новог неокушаног, оног чега се управо ужелео. А он се зажелео звука, лепог, топлог, громког – густог и засићеног, моћног и речитог, и слободног, на шта није смео ни да мисли, бринући се у концертима или песмама, или опери, за солисту. Какав леп звук може да створи моћан оркестар у рукама човека који воли тај срдачан говор, који једва чека да њим проговори и који, што је исто тако важно, уме да њим уверљиво и искрено говори" (Бингулац, *Радио Београд* [рукопис], 2. 3. 1961). У опсежном аналитичком чланку објављеном у часопису *Звук*, Душан Сковран такође сагледава Рајичићеву оркестрацију у позитивном светлу (1961: 72–81). У реферату прочитаном на 4. конгресу Савеза композитора Југославије, Дејан Деспић и Властимир Перичић истичу да Рајичићева „Simfonija in Ge predstavlja nov korak u ostvarivanju jednog oporijeg i savremenijeg izraza, iako se u harmonskom jeziku još uglavnom zadovoljava umerenim sredstvima bitonalnosti. To delo možda nije najveći dosadašnji Rajičićev domet, i nekome može smetati ponešto pregusto zvučno tkivo, ali se ozbiljnosti i dramatici njegove sadržine ne može poreći snaga i efekat" (Despić i Peričić [neobjavljeni rukopis] 1961).

Исте те 1961. године бива покренут фестивал Музички бијенале Загреб, који ће југословенској публици представити, за њу потпуно нову, естетику западноевропске авангарде и америчког експериментализма. Велики број хрватских и словеначких композитора приклониће се овој авангардној струји, тако да ће у загребачкој штампи позитивни осврти на стваралаштво композитора умереномодернистичке оријентације, укључујући и Рајичића, постати све ређи. С друге стране, припадници београдског композиторског круга (са изузетком

22 Детаљније о овим операма видети у: Tomašević 1986.

Владана Радовановића) никада се нису у потпуности приклонили овом авангардном заокрету, остајући на пола пута између поштовања традиције и опрезне, постепене модернизације.

Рајичић ће ускоро бити именован од стране млађих генерација београдских композитора као један од заговорника традиционализма, који су обесхрабривали и спречавали „осавремењивање" српског композиторског стваралаштва, поготово у поређењу са тадашњом хрватском и словеначком сценом савремене музике. Први млади стваралац који се одважио да критикује Рајичићев стил био је доследни (премда „несуђени") авангардиста Владан Радовановић,[23] двадесет две године млађи од Рајичића, који је у ауторском тексту за часопис *Zvuk* бр. 54 оштро критиковао Рајичићев маниризам и, уопште, идеологију позитивног вредновања *вандобног* (тј. несавременог и неаутентичног):

> Vrednovanje prema *vandobnom* i *konzervativnom* proističe iz potrebe razlikovanja epigonstva, zakasnelog epigonstva i zasnivanja izraza na izvesnim tradicionalnim elementima.
> Neoklasicizam i neobarok za razliku od *polineoizma* uspostavljaju samo jedan odnos prema tradiciji. […]
> Ima dela koja su postigla izvesnu *oličenost*, dakle prepoznajemo ko je kompozitor i prema malom fragmentu. Međutim prenatrpana su *tradicionalnim* a daleko od *vandobnog*. U tom slučaju reč je o smanjenom broju beznačajnih formula koje se prečesto pojavljuju, dobro upoznaju i stvaraju privid oličenosti; *oličenje bez autentičnosti*.
> Violinski i čelo koncert Stanojla Rajičića podesan su primer *neoriginalne oličenosti* (Radovanović 1962: 393–394).

Неколико година касније, Рајичићев опус у целини сатирично је прокоментарисан у листу *Јеж*, 1967. године. Наиме, у тексту „Станојло Рајичић. На ливади, под клавиром..." драматург Слободан Новаковић[24] наводи да се композитор „и данас колеба између српског (музичког) пашњака и чешког (авангардног) клавира" (Новаковић, *Јеж* 1967: 3). Новаковић је на иронично-циничан начин представио композиторов зрели стил као синтезу фолклорно оријентисаног националног усмерења и експресионистичких тенденција из младости:

23 Владан Радовановић (рођ. 1932) је по завршеној Музичкој академији у Београду, 1956. године (у класи професора Миленка Живковића [1900–1964], на Одсеку за композицију и дириговање) компоновао авангардна остварења, почев од *Шесш корала* (1955–1956) за клавир, или *Корала, иншермеца и фуге* (1957) за камерни ансамбл. Средином педесетих година прошлог века почео је да развија и концепт *синшезијске умешносши* (Јанковић [=Медић] 2003: 141–186) којом се бави до данас. О Радовановићевом статусу „несуђеног авангардисте" видети: I. Medić 2019: 157–176.

24 Слободан Новаковић (1939–2007), драматург, сценариста, редитељ, критичар и публициста, дипломирао је на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у класи Јосипа Кулунџића, либретисте и редитеља Рајичићеве опере *Симонида*. Као драматург, Новаковић је пажњу јавности стекао средином шездесетих година прошлог века, док се новинарством бавио још од 1958. године. Био је један од оснивача ФЕСТ-а и Фестивала ауторског филма. Видети: https://sh.wikipedia.org/wiki/Slobodan_Novakovi%C4%87 [приступљено 26. 11. 2021].

> ту он пије уз рамазан вино (уз рамазан и уз симфонијску музику),[25] гледа како лисје жути по дрвећу (лисје тамо жути у циклусу за глас и оркестар: чим затрепери, било оркестар, било глас, отпадне по неки лист!),[26] компонује тик на уво Малом Радојици[27] и народним масама[28] [...] Станојло Рајичић, данас, компонује као појединац недалеко од свог народа: после 1945. године, он се сасвим вратио народу и мелодији, као водећим изражајним средствима. Тако је постао један од најплоднијих српских композитора: он даје народу већи принос од сваке њиве (ibid.).[29]

Иако је реч о сатиричном тексту, његов аутор је очигледно добро познавао музичке прилике у Србији, критикујући, из сопственог угла, Рајичићеву можда превише аутократску и свакако конзервативну позицију.

Ретроактивно су негативно вреднована и Рајичићева остварења из соцреалистичког раздобља, и то не само у Словенији и Хрватској; нпр. приликом извођења Трећег клавирског концерта у Скопљу, критичар Владо Чучков је написао: „Након последњих акорада *Семирамиде*, изведен је један музички хибрид, успављујуће досадан, заглупљујуће мучан: Трећи концерт за клавир и оркестар Станојла Рајичића. Написан 1950. године, очигледно у складу са тенденцијама и тадашњим бирократским директивама, са идејом о неговању соц. реализма и употребе народних мелодија у симфонијској музици комбинованих са, тада наизглед модернијим музичким схватањима, овај концерт је у сваком случају поучан куриозитет“ (Чучков, *Нова Македонија*, 6. 11. 1971 [прев. И. Медић]). Нешто мање „отрован“, али подједнако критичан је и каснији осврт Зорице Премате на ово остварење:

> Трећи концерт за клавир и оркестар Станојла Рајичића, као трећи стилски лик педесетих у нашој музици, као да је најмање издржао пробу времена. Можда и стога што су у овој партитури најпотпуније пласиране идеје о 'музици разумљивој народним масама'. Далеко од тога да своје тонске идеје на силу симплификује, Рајичић је више волео да се склони у заветрину клавирског звука једног Рахмањинова и да такав звук поједностави до октавних паралелизама у клавирској деоници, или плакатног, патетичног, или лирски припростог звука у оркестру. Оно што је Рајичић овим делом постигао јесте једноставна, јасна формална структура, блискост комуникације са публиком путем укусних алузија

25 Алузија на симфонијску поему *Марко пије уз рамазан вино* (1942).

26 Алузија на циклус песама за бас и окрестар *Лисје жути* (1953).

27 Алузија на симфонијску поему *Мали Радојица* (1942).

28 Могућа алузија на музику за балет *Под земљом* (1940), или можда чак музику за филм *Живот је наш* (1948).

29 Вероватно је повод за настанак ове критике био спој национално „обојених“ дела као што су кантата *Слепац на сабору* (1961) или мелодрам *Непресахли извори* (1967) са изразито „академским“ остварењима попут циклуса песама за мецосопран и оркестар *Маиновења* (1964) или Шесте симфоније (1967) током шездесетих година прошлог века.

на фолклор, и економично остварена оркестарска слика, са данас претенциозним и претерано сугестивним емоционалним набојем (Премате, *Музички таласи* 4–6 [додатак], 1995: 52).[30]

Са младим композиторским генерацијама у јавност је изашла и негативна оцена Рајичићевог педагошког рада на Музичкој академији. Група композитора позната као ОПУС 4,[31] дошла је у директан сукоб са Рајичићем, који није имао превише разумевања за њихове стваралачке тенденције, које су драстично одударале од наставног програма Одсека за композицију Факултета музичке уметности. У тексту „Академија или затупљивање" Драган Млађеновић наводи:

> Четири студента из класе проф. Василија Мокрањца, користећи своја академска права и консултујући притом факултетски статут, званично су затражила да се из комисије за оцењивање годишњег испита искључи професор Станојло Рајичић. Јавна је тајна да наречени професор и уважени академик већ годинама вреднује 'слободно' стваралаштво својих и туђих студената на неки тајанствен и само њему познат начин, стварајући тако, из године у годину, све бројнију ергелу истомишљеника и епигона (Млађеновић, *Омладинске новине* 1977: 23).[32]

Рајичић је одговорио да није могао да дâ позитивну оцену студентима за које није могао да процени да ли имају талента и знања или не, као што је то, за њега, био случај са групом ОПУС 4 (Рајичић 1979: 1134). У овај спор био је увучен и академик Василије Мокрањац, Рајичићев колега и на месту професора композиције на ФМУ и на месту члана Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, који се нехотице нашао „између две ватре", тј. између својих студената и свог старијег колеге и некадашњег професора. На крају спора, у пролеће 1977. године Рајичић је поднео захтев за пензију и завршио своју педагошку каријеру (ibid.: 1135).[33]

Годину 1977. обележила је и полемика на страницама недељника *НИН*, поводом телевизијске премијере Рајичићеве опере *Семе зла*. Оригинално названа *Карађорђе*, опера је започета, са идејом да буде сценски постављена, још 1970. године, а довршена 1973; међутим, премијерно је емитована тек 1977. године. Како наводи Катарина Томашевић, на основу разговора са самим Рајичићем, диригент Душан Миладиновић, „tada na položaju direktora Beo-

30 Занимљиво је да су аутори различитих генерација, Владо Чучков (1929–1997) и Зорица Премате (рођ. 1956), у критичким написима насталим у размаку од 24 године, имали идентичан негативан став према Рајичићевом Трећем концерту за клавир, као „реликвији" из времена социјалистичког реализма.

31 Ову групу су чинили Владимир Тошић (рођ. 1949), Миодраг Лазаров Пасху (рођ. 1949), Милимир Драшковић (1952–2014) и Мирослав Миша Савић (рођ. 1954).

32 Текст је објављиван у три наврата, 9. 4, 7. 5. и 31. 5. 1977. године (Tošić 2001: 35).

33 Сукоб са Рајичићем и његово последично повлачење са места професора композиције на ФМУ веома су негативно утицали на његовог некадашњег студента, колегу и пријатеља Василија Мокрањца, који је извршио самоубиство 1984. године.

gradske opere, nije bio spreman i da ponese odgovornost za pripremu izvođenja dela kome bi se, u političkoj klimi tih godina, mogle pripisati nacionalističke pretenzije. Na slična razmišljanja Rajičić je naišao i od strane direktora ansambla Sarajevske opere Tihomira Mirića" (Tomašević 1986: 38). Било је то време великих политичких тензија у СФР Југославији; наиме, почетак седамдесетих обележило је тзв. „Хрватско пољеће", односно, „Маспок", након чега су уследиле „чистке" у редовима чланова Савеза комуниста у Хрватској и Србији, а потом и доношење последњег Устава Југославије 1974. године, којим је дата велика аутономија југословенским републикама, као и двема аутономним покрајинама у саставу СР Србије. Залагањем Слободана Хабића, Рајичићева опера је снимљена за Радио-телевизију Србије; међутим, како истиче Томашевић, „delo se ipak ni 1977. godine nije pojavilo pod imenom koje je predvideo kompozitor. Novi naziv – *Seme zla*, rezultat je kompromisa učinjenog iz već pomenutih pobuda" (Tomašević 1986: 38). Но, овде није био крај перипетијама са *Карађорђем*, јер је, поводом телевизијске премијере, композитор, музиколог и Рајичићев колега из Музиколошког института САНУ, Драгутин Гостушки, објавио веома негативну критику под насловом „Класје неплодног семена" (Гостушки, *НИН*, 10. 7. 1977),[34] која је затим испровоцирала оштру полемику између Рајичићевог „бранитеља" Перичића и Гостушког на страницама НИН-а.

Одлазак у пензију није значио и Рајичићево повлачење из јавног живота, јер је он наставио са активностима у оквиру Српске академије наука и уметности, посебно као идејни творац и пропагатор бесплатних концерата у Галерији САНУ,[35] на којима су каријеру започела многа данас значајна имена српског музичког извођаштва. Поред тога, наставио је да компонује, мада нешто споријим темпом у односу на претходне деценије своје каријере (али и даље веома продуктивно, у односу на друге српске композиторе). Једно од Рајичићевих дела с краја седамдесетих година које је провоцирало опречна мишљења јесу *Варијације за оркестар* (1979). Критичарка Мирјана Веселиновић, чији је супруг Срђан Хофман био асистент у Рајичићевој класи, истакла је:

> Рајичићев неокласицизам у *Варијацијама за оркестар* његово је експресионистичко виђење принципа прошлога стила. Експресионистичка тензија и драматика које носе ово Рајичићево ново дело (на овом концерту премијерно изведено!) нису, истина, заступљене у оној мери у којој их срећемо у већини његових остварења: као да је реч о једном експресионизму који се неокласичним средствима 'вратио' на своје романтичарско порекло. Профил

34 Издвојићемо неколико одломака који показују колико је оштро била интонирана критика Гостушког: „Чињеница да је опера 'Симонида' претрпела три обраде, односно верзије (од којих је последња најкраћа) сасвим уверљиво сведочи о несигурности аутора на том терену. Са музичком драмом 'Семе зла', Рајичић је још даље од тајне но што је икад био. […] Станојло Рајичић показао се још једном у овој прилици као човек који између осталог своје дело не зна да сагледа у његовој целини и аутентичном смислу, док се наша телевизија представила као тело које не уме да одабере правог сарадника за један скуп подухват" (Гостушки, *НИН*, 10. 7. 1977).

35 За више информација видети: Васић 1997.

музичког материјала дела, начин његовог развијања у оквиру варијационе форме а – пре свега – његово оркестарско излагање слојевитије него у Рајичићевим претходним композицијама, обезбеђују *Варијацијама* значајно место у опусу овог истакнутог стваралаца. Штавише, ово нам се дело намеће као један од композиторових највиших домета у области његове оркестарске музике (Веселиновић, *Политика*, 25. 1. 1980; према Х. Медић, 2021: 275).

Насупрот Мирјани Веселиновић, Бранка Радовић је оценила да „*Варијације за оркестар* потврђују нека већ проверена и добро знана умећа композитора, али не доносе много новина у звуку нити у садржају. Новост је само облик варијација коме се аутор, по први пут у току свога обимног и дуготрајног стваралачког пута, обратио. Но, ово дело не репрезентује у најбољем светлу ауторове познате и признате уметничке особине, на моменте звучи познато, а по стилу и духу нас враћа у музичко време које је иза нас“ (Радовић, Трећи програм Радио Београда [рукопис], 25. 1. 1980; према Х. Медић, 2021: 276).

С друге стране, позитивно су оцењени Рајичићев циклус песама за сопран и оркестар *Тражим помиловање* на стихове Десанке Максимовић (Пешић, Трећи програм Радио Београд [рукопис], 15. 3. 1981; према Х. Медић, 2021: 317–318), као и циклус *Манастири* из 1987. године, који илуструје још један, за Рајичићевог живота последњи идеолошки заокрет у српском друштву – наиме, (поновно) буђење идеологије српског националног идентитета, па и национализма, непосредно пред распад СФР Југославије:

Дела најновијег датума су *Асимптота* Љубице Марић и премијерно изведен циклус *Манастири* Станојла Рајичића, оба сведочећи о несвакидашњој свежини инспирације својих аутора. [...] Поетски записи Дејана Медаковића подстакли су Станојла Рајичића да напише триптих посвећен српским манастирима, веран своме омиљеном облику, песми уз инструменталну пратњу. Руком мајстора стопљен је песнички и музички доживљај у јединствен израз звучне визије прошлости. Песме *Дечани*, *Грачаница* и *Пред Сопоћанима и Милешевом* тумачио је тенор Сеад Буљубашић на сугестиван и култивисан начин (Пешић, *Политика*, 31. 5. 1987).

Епилог

На основу рецепције Рајичићевог стваралаштва током седам деценија његове каријере, можемо закључити да је његов опус у потпуности рефлектовао све идеолошке преокрете, изазове и „ломове“ са којима се српско (и југословенско) друштво суочавало током двадесетог века. Рајичићев лични стваралачки стил прошао је кроз неколико, мање или више драматичних трансформација, које су у великој мери биле израз реакције на рецепцију његових остварења од стране музичких критичара, колега-композитора, концертне публике, али и комунистичких идеолога после Другог светског рата. Након почетних успеха у статусу београдског вундеркинда, Рајичићева остварења изведена

по повратку са студија у Прагу углавном су наилазила на неразумевање, а њихова негативна рецепција рефлектовала је дуготрајну и мукотрпну борбу за професионализацију и модернизацију музичког живота и школства у Србији, те за успостављање музичких институција. С друге стране, дела настала за време диктата идеологије соцреализма, попут Другог виолинског концерта или Трећег клавирског концерта, за која се у тренутку њиховог настанка сматрало да су, марксистички гледано, на „правилном" путу приближавања високе уметности најширим слојевима друштва, касније су критикована управо због композиторове спремности да изађе у сусрет марксистичким идеолозима и да иде линијом мањег отпора.

Крајем седамдесетих година XX века, некадашњи авангардиста критикован је као заговорник заосталих и превазиђених композиторских тенденција, чиме је спутавао модернизацију српске музике у тадашњем југословенском контексту. Најзад, Рајичићев статус ауторитативног професора композиције на Музичкој академији и члана САНУ изазивао је, посебно пред завршетак његове академске каријере, бунт младих генерација које су биле склоне актуелним светским тенденцијама и незаинтересоване за Рајичићеву „мисију" попуњавања недостајућих категорија и жанрова српске уметничке музике (превасходно концертантног, али и симфонијског, оперског итд.). Све набројане тенденције биле су очигледне још Рајичићевим савременицима током шездесетих година прошлог века, те ћемо овај исцрпни преглед рецепције Рајичићевог стваралаштва завршити речима Андреје Прегера, који је још 1961. године описао Рајичићеву композиторску „одисеју":

> Развојни пут Рајичића линија је пуна кривина и оштрих завоја, успона и падова, испуњена напетостима и супротностима и унутрашњом борбом. Од првих почетака он почиње употребом мотива и елемената у духу народне мелодије. Какво разочарење на студијама у Прагу, тридесетих година, када му се и колеге и цела околина потсмевала због тога! Композитор пролази прву кризу и после приличног ћутања окреће у дијаметрално опречном смеру. […]
> У вртлогу правог послератног налета екстремизма у Прагу, […] Рајичић постаје код нас један од првих весника и поборника ових музичких крајности. Но, већ и тада био је нападан не само с десна, већ и с лева. Зато је и поред награда и јавних признања, Рајичић тражио нове путеве који се назиру у најкарактеристичнијем његовом делу писаном пред рат, балету *Под земљом.* Рајичић долази до сазнања да нису техничка средства изражавана битно у уметничком делу, већ адекватност садржине. […]
> Други велики преображај Рајичићев збива се после рата. Многи су криво тумачили његов нови стил. Сматрали су да се ради о пролазном удовољењу тренутним потребама. Он је био нападан, пребацивала му се неискреност, грађански сентиментализам, несагласност музичке тематике с обликом у коме се изражава, превелика упрошћеност хармоније. У суштини било је посреди нешто друго. Композитор је сагледао један вид проблема данашње музике, можда најакутнији у целом свету па и код нас. То је питање везе публике и композитора. Рајичић, упоран, плодан и бескомпромисан стваралац, до краја је увидео

оно што је раније наслућивао да је уметнику немогуће да се затвара у кулу од слоноваче, окружену презиром за све што је смртно. [...] Можда је у тој тежњи за разумљивошћу отишао и далеко у упрошћеност. Али, пут га је водио у правцу налажења своје праве стваралачке личности и природе (Прегер, *Политика*, 18. 4. 1961).

Листа референци[36]

Anon. (1928) „Koncert Stanojla Rajičića", *Novosti*, 2. 11. 1928: s. p. / Анон. (1928) „Концерт Станојла Рајичића", *Новости*, 2. 11. 1928: s. p.

Anon. (1940) „Rezultat muzičkog konkursa 'Cvijete Zuzorić'", *Politika*, 28. 7. 1940: s. p. / Анон. (1940) „Резултат музичког конкурса 'Цвијете Зузорић'", *Политика*, 28. 7. 1940: s. p.

Anon. (1940) „Nagrada Akademije sedam umetnosti", *Politika*, [?] 9. 1940: s. p. / Анон. (1940) „Награда Академије седам уметности", *Политика*, [?] 9. 1940: s. p.

Anon. (1951) „Diskusija o kritici u Udruženju kompozitora Srbije", *Politika*, 9. 4. 1951: 2. / Анон. (1951) „Дискусија о критици у Удружењу композитора Србије", *Политика*, 9. 4. 1951: 2.

Anon. (s. a.) „Slobodan Novaković", https://sh.wikipedia.org/wiki/Slobodan_Novakovi%C4%87 [pristupljeno 26. 11. 2021].

Bingulac, Petar (1961) „Osvrt na koncert Beogradske filharmonije" [neobjavljeni rukopis, kucan na pisaćoj mašini], emitovano na Radio Beogradu 2. 3. 1961; iz arhivske dokumentacije Stanojla Rajičića sačuvane u Muzikološkom institutu SANU.

Čolić, Dragutin (1947) „Drugi koncert Beogradske filharmonije", *Glas*, 2. 11. 1947: s. p. / Чолић, Драгутин (1947) „Други концерт Београдске филхармоније", *Глас*, 2. 11. 1947: s. p.

Čolić, Dragutin (1951) „Prvi abonentni koncert Simfonijskog orkestra Srbije", *Književne novine* 42: s. p.

Čučkov, Vlado (1971) „Zdodevno i podprosečno", *Nova Makedonija*, 6. 11. 1971: s. p. / Чучков, Владо (1971) „Здодевно и подпросечно", *Нова Македонија*, 6. 11. 1971: s. p.

Despić, Dejan i Vlastimir Peričić (1961) „Referat za IV kongres Saveza kompozitora Jugoslavije" [neobjavljeni rukopis, kucan na pisaćoj mašini]; iz arhivske dokumentacije Stanojla Rajičića sačuvane u Muzikološkom institutu SANU.

D. [ragutinović, Branko] (1947) „Koncert Beogradske filharmonije", *Politika*, 1. 11. 1947: s. p. / Д. [рагутиновић, Бранко] (1947) „Концерт Београдске филхармоније", *Политика*, 1. 11. 1947: s. p.

36 Сви цитирани текстови са ознаком s. p. (без броја стране) преузети су из архивске заоставштине Станојла Рајичића сачуване у Музиколошком институту САНУ. Датуме објављивања ових текстова Рајичић је дописао својеручно.

Dragutinović, Branko (1949) „Tri simfoniska koncerta sa delima domaćih kompozitora", *Politika*, 28. 11. 1949: s. p. / Драгутиновић, Бранко (1949) „Три симфонијска концерта са делима домаћих композитора", *Политика*, 28. 11. 1949: s. p.

Dragutinović, Branko (1950) „Simfoniski koncerti Radio-orkestra i orkestra CDJA", *Politika*, 30. 11. 1950: s. p. / Драгутиновић, Бранко (1950) „Симфониски концерти Радио-оркестра и оркестра ЦДЈА", *Политика*, 30. 11. 1950: s. p.

D. [ragutinović, Branko] (1951) „Povodom diskusije o kritici u Udruženju kompozitora Srbije. Stanojlo Rajičić ili Pavle Stefanović – Kompozitor ili kritičar?", *Borba*, 10. 4. 1951: s. p. / Д. [рагутиновић, Бранко] (1951) „Поводом дискусије о критици у Удружењу композитора Србије. Станојло Рајичић или Павле Стефановић – Композитор или критичар?", *Борба*, 10. 4. 1951: s. p.

Dragutinović, Branko (1951) „Tri vokalna koncerta", *Politika*, 13. 12. 1951: s. p. / Драгутиновић, Бранко (1951) „Три вокална концерта", *Политика*, 13. 12. 1951: s. p.

Dragutinović, Branko (1957) „Stanojlo Rajičić: 'Simonida'", *Politika*, 3. 6. 1957: 5. / Драгутиновић, Бранко (1957) „Станојло Рајичић 'Симонида'", *Политика*, 3. 6. 1957: 5.

D. [ragutinović], B. [ranko] M. (1961) „Simfonija Stanojla Rajičića", *Politika*, 2. 3. 1961: s. p. / Д. [рагутиновић], Б. [ранко] М. (1961) „Симфонија Станојла Рајичића", *Политика*, 2. 3. 1961: s. p.

Đurić-Klajn, Stana (1949) „Drugi koncert za violinu i orkestar Stanojla Rajičića", *Muzika* 2: 65–75. / Ђурић-Клајн, Стана (1949) „Други концерт за виолину и оркестар Станојла Рајичића", *Музика* 2: 65–75.

Đurić-Klajn, Stana (1958) „'Simonida' Stanojla Rajičića", *Politika*, 21. 4. 1958: 6. / Ђурић-Клајн, Стана (1958) „'Симонида' Станојла Рајичића", *Политика*, 21. 4. 1958: 6.

Gostuški, Dragutin (1977) „Klasje neplodnog semena", *NIN*, 10. 7. 1977: s. p. / Гостушки, Драгутин (1977) „Класје неплодног семена", *НИН*, 10. 7. 1977: s. p.

Hercigonja, Nikola (1951) „Prvo izvođenje ciklusa 'Na Liparu' od Stanojla Rajičića", *Borba*, 12. 12. 1951: s. p. / Херцигоња, Никола (1951) „Прво извођење циклуса 'На Липару' од Станојла Рајичића", *Борба*, 12. 12. 1951: s. p.

Janković [=Medić], Ivana (2003) „Sintezijska umetnost Vladana Radovanovića", *Muzikologija* 3: 141–186. / Јанковић [=Медић], Ивана (2003) „Синтезијска уметност Владана Радовановића", *Музикологија* 3: 141–186.

Koren [=Bergamo], Marija (1968) „Sa poprišta večnog Vizanta i Rima", *Telegram*, 25. 10. 1968: s. p.

Koren [=Bergamo], Marija (1968) „Srpska opera od Stanislava Biničkog do Stanojla Rajičića", *NIN*, 3. 11. 1968: s. p. / Корен [=Бергамо], Марија (1968) „Српска опера од Станислава Биничког до Станојла Рајичића", *НИН*, 3. 11. 1968: s. p.

Kučukalić, Zija (1957) „'Simonida' Stanojla Rajičića", *Zvuk* 13–14: 139–143.

Lasić, Miro (1957) „Opera modernog muzičkog izraza", *Oslobođenje*, 26. 5. 1957: s. p.

Logar, Mihovil (1957) „'Simonida' Stanojla Rajičića u izvođenju Sarajevske opere", *Borba*, 26. 5. 1957: s. p. / Логар, Миховил (1957) „'Симонида' Станојла Рајичића у извођењу Сарајевске опере", *Борба*, 26. 5. 1957: s. p.

Medić, Hristina (ur.) (2021 [u štampi]) *Evropa i Beograd 1970–2000. Muzička hronika Beograda u ogledalu kritičara – dokument vremena,* Knjiga I, Biblioteka Posebna izdanja RTS (ur. Dragan Inđić).,Beograd: Radio-televizija Srbije. / Медић, Христина (ур.) (2021 [у штампи]) *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – документ времена,* Књига I, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије.

Medić, Hristina (ur.) (2021 [u štampi]) *Evropa i Beograd 1970–2000. Muzička hronika Beograda u ogledalu kritičara – dokument vremena,* Knjiga II, Biblioteka Posebna izdanja RTS (ur. Dragan Inđić), Beograd: Radio-televizija Srbije. / Медић, Христина (ур.) (2021 [у штампи]) *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – документ времена,* Књига II, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије.

Medić, Ivana (2019) „The Imposible Avant-garde of Vladan Radovanović", *Musicological Annual* LV/1: 157–176.

Medić, Ivana (2020) „Prokofiev and Shostakovich. A Two-Way Influence". In Rita McAllister and Christina Guillaumier (eds.) *Rethinking Prokofiev*, New York: Oxford University Press, 87–106.

Milin, Melita (1998) *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Милин, Мелита (1998) *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд: Музиколошки институт САНУ.

Milin, Melita (2006) „Etape modernizma u srpskoj muzici", *Muzikologija* 6: 93–116. / Милин, Мелита (2006) „Етапе модернизма у српској музици", *Музикологија* 6: 93–116.

M[ilojević], Dr M[iloje] (1939) „Koncert Radio-orkestra", *Politika*, 4. 2. 1939: s. p. / М[илојевић], Др М[илоје] (1939) „Концерт Радио-оркестра", *Политика*, 4. 2. 1939: s. p.

Mlađenović, Dragan (1977) „Akademija ili zatupljivanje", *Omladinske novine*, 9. 4. 1977: 23. / Млађеновић, Драган (1977) „Академија или затупљивање", *Омладинске новине*, 9. 4. 1977: 23.

Nastasijević, Svetomir (1941) „Lepota i vrednost našeg narodnog pevanja i naše narodne pesme zanemaruju se u našem muzičkom stvaranju", *Radio Beograd*, 3. 1. 1941: 4. / Настасијевић, Светомир (1941) „Лепота и вредност нашег народног певања и наше народне песме занемарују се у нашем музичком стварању", *Радио Београд*, 3. 1. 1941: 4.

Novaković, Slobodan (1967), „Čovek je čoveku – savremenik. Stanojlo Rajičić. Na livadi, pod klavirom...", *Jež*, 1483, 1. 12. 1967: 3. / Новаковић, Слободан (1967) „Човек је човеку – савременик. Станојло Рајичић. На ливади, под клавиром...", *Јеж*, 1483, 1. 12. 1967: 3.

Peričić, Vlastimir (1971) *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.

Pešić, Milena (1981) „Novo delo Stanojla Rajičiča", Treći program Radio Beograda, 15. 3. 1981; prema: Hristina Medić (ur.) (2021 [u štampi]), *Evropa i Beograd 1970–2000. Muzička hronika Beograda u ogledalu kritičara – dokument vremena,* Knjiga I, Biblioteka Posebna izdanja RTS (ur. Dragan Inđić), Beograd: Radio-televizija Srbije, 317–318. / Пешић, Милена (1981) „Ново дело Станојла Раји-

чића", Трећи програм Радио Београда, 15. 3. 1981; према: Христина Медић (ур.) (2021 [у штампи]), *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – документ времена,* Књига I, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије, 317–318.

Pešić, Milena (1987) „Iz istog vrela. Nova dela Ljubice Marić i Stanojla Rajičića", *Politika*, 31. 5. 1987: s. p. / Пешић, Милена (1987) „Из истог врела. Нова дела Љубице Марић и Станојла Рајичића", *Политика*, 31. 5. 1987: s. p.

Plavša, Dušan (1958) „Uspeh 'Simonide'", *NIN*, [?] 4. 1958: s. p. / Плавша, Душан (1958) „Успех 'Симониде'", *НИН*, [?] 4. 1958: s. p.

Premate, Zorica (1995) „15. decembar. Zadužbina Ilije M. Kolarca", *Muzički talas* 4–6 [dodatak]: 52. / Премате, Зорица (1995) „15. децембар. Задужбина Илије М. Коларца", *Музички таласа* 4–6 [додатак]: 51–52.

Radenković, Milutin (1958) „Stanojlo Rajičić: 'Simonida'", *Večernje novosti*, 21. 4. 1958: 6. / Раденковић, Милутин (1958) „Станојло Рајичић: 'Симонида'", *Вечерње новости*, 21. 4. 1958: 6.

Radenković, Milutin (1961) „Osvrt na koncert Beogradske filharmonije (Stravinski, Rajičič)" [neobjavljeni rukopis, kucan na pisaćoj mašini], emitovano na Radio Beogradu 3. 3. 1961; iz arhivske dokumentacije Stanojla Rajičića sačuvane u Muzikološkom institutu SANU.

Radovanović, Vladan (1962), „Traganje za kriterijumom vrednovanja muzičkog dela", *Zvuk* 54: 389–400.

Radović, Branka (1980) „Novo delo Stanojla Rajičića", Treći program Radio Beograda, 25. 1. 1980: prema: Hristina Medić (ur.) (2021 [u štampi]), *Evropa i Beograd 1970–2000. Muzička hronika Beograda u ogledalu kritičara – dokument vremena,* Knjiga I, Biblioteka Posebna izdanja RTS (ur. Dragan Inđić), Beograd: Radio-televizija Srbije, 276. / Бранка Радовић, „Ново дело Станојла Рајичића", Трећи програм Радио Београда, 25. 1. 1980; према: Христина Медић (ур.) (2021 [у штампи]), *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – документ времена,* Књига I, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије, 276.

Rajičić, Stanojlo (1940) „G. Nastasijević ili 'Laž i tama moderne muzike'", *Slavenska muzika*, god. I, br. 4: 30–31. / Рајичић, Станојло (1940) „Г. Настасијевић или 'Лаж и тама модерне музике'", *Славенска музика*, год. I, бр. 4: 30–31.

Rajičić, Stanojlo (1941) „'Lepota i vrednost našeg narodnog pevanja i naše narodne pesme zanemaruju se u našem muzičkom stvaranju'. Mišljenje g. Stanojla Rajičića", *Radio Beograd* 27: 5. / Рајичић, Станојло (1941) „'Лепота и вредност нашег народног певања и наше народне песме занемарују се у нашем музичком стварању'. Мишљење г. Станојла Рајичића", *Радио Београд* 27: 5.

Rajičić, Stanojlo (1979) „Iz muzičkog života Beograda", *Letopis Matice srpske* 6/1979: 1128–1163. / Рајичић, Станојло (1979) „Из музичког живота Београда", *Летопис Матице српске* 6/1979: 1128–1163.

Stefanović, Pavle (1939) „Treći simfonijski koncert Radio-orkestra", *Pravda*, 2. 2. 1939: s. p. / Стефановић, Павле (1939) „Трећи симфонијски концерт Радио-оркестра", *Правда*, 2. 2. 1939: s. p.

Stefanović, Pavle (1940) „Veče moderne jugoslovenske muzike – tri značajna izvođenja“, *Pravda*, 29. 2. 1940: s. p. / Стефановић, Павле (1940) „Вече модерне југословенске музике – три значајна извођења“, *Правда*, 29. 2. 1940: s. p.

Stefanović, Pavle (1951) „Novo delo Stanojla Rajičića“, *Književnost*, 2. 2. 1951: 189–192. / Стефановић, Павле (1951) „Ново дело Станојла Рајичића“, *Књижевност*, 2. 2. 1951: 189–192.

Tajčević, Marko (1951) „Koncertna hronika“, *Revija*, 12. 12. 1951: s. p. / Тајчевић, Марко (1951) „Концертна хроника“, *Ревија*, 12. 12. 1951: s. p.

Tomašević, Katarina (1986) *Tri pozna opusa Stanojla Rajičića*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, diplomski rad, mentor Vlastimir Peričić.

Tomašević, Katarina (1993) „Razgovor sa Stanojlom Rajičićem“, *Novi zvuk. Međunarodni časopis za muziku* 1: 17–28. / Томашевић, Катарина (1993) „Разговор са Станојлом Рајичићем“, *Нови звук. Међународни часопис за музику* 1: 17–28.

Tomašević, Katarina (2009) *Na raskršću Istoka i Zapada. O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)*, Beograd: Muzikološki institut SANU; Novi Sad: Matica srpska. / Томашевић, Катарина (2009) *На раскршћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Матица српска.

Tomašević, Katarina (2010) „Sto godina od rođenja i deset godina od smrti kompozitora: Stanojlo Rajičić (1910–2000)“. U *Stanojlo Rajičić. Simonida – Na Liparu* [CD], Beograd: RTS i Muzikološki institut SANU, 16–36. / Томашевић, Катарина (2010) „Сто година од рођења и десет година од смрти композитора: Станојло Рајичић (1910–2000)“. У *Станојло Рајичић. Симонида – На Липару* [ЦД], Београд: РТС и Музиколошки институт САНУ, 16–36

Tošić, Vladimir (2001) *OPUS 4. Dokumenti*, Beograd: SKC.

Vasić, Aleksandar (1997) „Još uvek zavidimo talentima“, *Književne novine*, XLIX/950: 6. / Васић, Александар (1997) „Још увек завидимо талентима“, *Књижевне новине*, XLIX/950: 6.

Vasić, Aleksandar (2001) „Stanojlo Rajičić (1910–2000)“, *Muzikologija* 1: 174–178. / Васић, Александар (2001) „Станојло Рајичић (1910–2000)“, *Музикологија* 1: 174–178.

Vasić, Aleksandar (2020) „Časopis 'Slavenska muzika' (1939–1941) u istoriji srpske muzičke periodike“, *Muzikologija* 29: 121–147. / Васић, Александар (2020) „Часопис 'Славенска музика' (1939–1941) у историји српске музичке периодике“, *Музикологија* 29: 121–147.

Veselinović [-Hofman], Mirjana (1980) „Novo delo Stanojla Rajičića“, Treći program Radio Beograda, 25. 1. 1980: prema: Hristina Medić (ur.) (2021 [u štampi]), *Evropa i Beograd 1970–2000. Muzička hronika Beograda u ogledalu kritičara – dokument vremena,* Knjiga I, Biblioteka Posebna izdanja RTS (ur. Dragan Inđić), Beograd: Radio-televizija Srbije, 275. / Веселиновић [-Хофман], Мирјана (1980) „Ново дело Станојла Рајичића“, Трећи програм Радио Београда, 25. 1. 1980; према: Христина Медић (ур.) (2021 [у штампи]), *Европа и Београд 1970–2000. Музичка хроника Београда у огледалу критичара – документ времена,* Књига I, Библиотека Посебна издања РТС (ур. Драган Инђић), Београд: Радио-телевизија Србије, 275.

Veselinović [-Hofman], Mirjana (1983) *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd: Univerzitet umetnosti.

Veselinović-Hofman, Mirjana (2017) „On the Future of Music History in Professional and Central-Peripheral European Music Circumstances", *Musicology* 26: 115–124.

Vinaver, Stanislav (1928) „Resital Stanojla Rajičića", *Vreme*, 3. 11. 1928: s. p. / Винавер, Станислав (1928) „Реситал Станојла Рајичића", *Време*, 3. 11. 1928: s. p.

Vinaver, Stanislav (1951) „Pet pesama Stanojla Rajičića: junačke i lirske", *Republika*, 16. 12. 1951: s. p. / Винавер, Станислав (1951) „Пет песама Станојла Рајичића: јуначке и лирске", *Реūублика*, 12. 16. 1951: s. p.

Vukdragović, Mihailo (1952) „Koncert Miroslava Čangalovića", *Borba*, 12. 12. 1952: s. p. / Вукдраговић, Михаило (1952) „Концерт Мирослава Чангаловића", *Борба*, 12. 12. 1952: s. p.

Živković, Milenko (1938) „Simfonijski koncert Radio-orkestra", *Vreme*, 2. 2. 1939: s. p. / Живковић, Миленко (1938) „Симфонијски концерт Радио-оркестра", *Време*, 2. 2. 1939: s. p.

Živković, Milenko (1940) „Moderna jugoslovenska kamerna muzika u priredbi 'Cvijete Zuzorić'", *Vreme*, 29. 2. 1940: s. p. / Живковић, Миленко (1940) „Модерна југословенска камерна музика у приредби 'Цвијете Зузорић'", *Време*, 29. 2. 1940: s. p.

Документа из архивске заоставштине Станојла Рајичића похрањене у Музиколошком институту САНУ:

Похвалница Музичке школе Станковић, Београд, 22. 6. 1922.
Програм концерта ученика Музичке Школе „Станковић", Београд, Дворана „Станковић", 21. 12. 1924.
Позивница за чај у Енглеско-југословенском клубу, Београд, 24. мај [1929].

Miloš Bralović and Ivana Medić

The Composer and his Critics: The Reception of Stanojlo Rajičić's Works in the Light of Crucial Events for the Development of Serbian Music in the Twentieth Century

(Summary)

In this article we discuss the critical reception of the work of composer Stanojlo Rajičić (1910–2000), whose presence in the public musical life of Belgrade was noted already in the 1920s, when he was a student at the "Stanković" Music School and then the Belgrade Music School. The critical reception of his compositional work

can be followed for almost seven decades. Performances of Rajičić's works often provoked controversies and polemics – which speak not only about the composer's oeuvre itself, but even more so about the state of musical life of Belgrade, Serbia and Yugoslavia in the 20th century. Thus we analyze the reception of Rajičić's work in the light of historical events that crucially influenced the development of Serbian art music throughout the twentieth century. The article is based on the study of extensive archival material preserved at the Institute of Musicology SASA, Radio Belgrade, as well as private collections.

Based on the reception of Rajičić's compositional output during the seven decades of his career, we come to a conclusion that his oeuvre fully reflected all the ideological upheavals, challenges and turnovers that Serbian and Yugoslav society experienced during the twentieth century. Rajičić's personal creative style underwent several, more or less dramatic transformations, which were largely motivated by his reactions to the reception of his works by music critics, fellow composers, concert audiences, but also by the communist ideologues after World War II.

After Rajičić's initial success as a young Belgrade prodigy, upon his return from Prague where he studied composition, Rajičić's modernist works were mostly misunderstood, and their negative reception reflected a long and arduous struggle for the professionalization and modernization of musical life and education in Serbia. On the other hand, Rajičić's works written during the dictates of the ideology of socialist realism, such as the Second Violin Concerto or the Third Piano Concerto – which at the time of their creation were considered by the Marxist critics to be on the "correct" path of bringing high art closer to the broadest audience – were later harshly criticized precisely because of the composer's readiness to meet the expectations of the Marxist ideologues and to follow the path of least resistance. Furthermore, Rajičić, a former modernist, became notorious in the late 1970s as an advocate of "backward" and "outdated" compositional tendencies, which hindered the modernization of Serbian music in the Yugoslav and European contexts. Last but not least, towards the end of his academic career, Rajičić's status as an authoritative professor of composition at the Belgrade Academy of Music and a fellow of the Serbian Academy of Sciences and Arts provoked a revolt of the youngest generation of composers, who strived to emulate the most innovative global music tendencies of that time.

Keywords: Stanojlo Rajičić, compositional opus, music criticism, controversy, polemic, ideology, turnover.

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131095J
UDC 78.072 Трајковић В.
78.071.1 Трајковић В.

Music-Theoretical Writings of Vlastimir Trajković as a Reflection of His Advocating for a New Recognition of Serbian Art Music

Jelena Janković-Beguš[1]
Belgrade Festivals Center, Belgrade, Serbia
Doctoral candidate, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade

Музичкотеоријски написи Властимира Трајковића у светлу залагања за ново вредновање српске уметничке музике

Јелена Јанковић-Беīуш
Центар београдских фестивала, Београд, Србија
Докторски кандидат, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

Received: 1 November 2021
Accepted: 1 December 2021
Original scientific paper

Abstract

In this paper I analyse selected articles by the composer and academician Vlastimir Trajković (1947–2017), published in various collective monographs and journals over the period of nearly three decades (1982–2008). These writings emphasise Trajković's constant urging for a fairer (from his point of view) evaluation of Serbian art music in a wider, European and global context, but also within the state / national frameworks. Trajković aimed to prove that Serbian art music, as well as writings on music, would have enjoyed a wider recognition, had certain of their top achievements not been left forgotten and unpublished, and thus unavailable to potential researchers and performers. That is why he pleaded for the improvement of sheet music publishing in the country, as well as for the targeted promotion of Ser-

1 jelenaforfree@gmail.com

bian art music repertoire. Moreover, he insisted on the proximity of the Belgrade 'cultural climate' in the interwar period with the artistic and scholarly tendencies in France and its 'zones of influence' in the same period. Consequently, Trajković particularly insists on the new evaluation of the opuses of the composers and musicologists Miloje Milojević (1884–1946) and Dragutin Gostuški (1923–1998) – whom he saw as those creative and intellectual individuals who had fallen victims to the 'historical injustice' and whose (re)positioning within the Serbian music culture would increase the relevance of that same culture both in the national and international contexts.

Keywords: Miloje Milojević, Dragutin Gostuški, Impressionism, Claude Debussy, Manuel de Falla, reduction, antiromanticism.

Апстракт

У овом раду разматрам одабране чланке композитора и академика Властимира Трајковића (1947–2017), који су објављени у различитим зборницима радова и часописима у периоду од непуне три деценије (1982–2008), а у којима долази до изражаја ауторово непрестано залагање за праведније, с његове тачке гледишта, вредновање српске уметничке музике у ширем, европском и светском контексту, али и у државним/националним оквирима. Трајковић настоји да докаже како би српска уметничка музика, али и наука о музици, имале бољи реноме када поједини њихови врхунски домети не би 'лежали' заборављени и необјављени, те самим тим недоступни потенцијалним истраживачима и извођачима. Стога он пледира за унапређење издавачке делатности у области музикалија, као и за циљану промоцију српског музичког стваралаштва. Такође, он се залаже за препознавање блискости београдске културне климе у периоду између два светска рата са уметничким и научним тенденцијама у Француској и њеним 'зонама утицаја' у истом периоду. С тим у вези, Трајковић се посебно залаже за ново вредновање опуса композитора и музиколога Милоја Милојевића (1884–1946) и Драгутина Гостушког (1923–1998) – као управо оних креативних и умних појединаца према којима је учињена 'историјска неправда' и чијом би се (ре)афирмацијом у оквиру српске музичке културе и сама та култура уздигла на виши ниво релевантности у националним и интернационалним оквирима.

Кључне речи: Милоје Милојевић, Драгутин Гостушки, импресионизам, Клод Дебиси, Мануел де Фаља, редукција, антиромантизам.

Објављени музичкотеоријски текстови композитора и академика Властимира Трајковића (1947–2017), аналогно његовом композиторском опусу, нису

нарочито бројни,[3] али су врло значајни за разумевање његовог целокупног стваралаштва и (ауто)поетичке позиције, као и за сагледавање тог опуса у оквиру савремене српске савремене уметничке музике. Поређењем младалачких текстова са онима који су настали у композиторовом зрелом добу, могу да се

3 Овај рад представља извод из ширег истраживања опуса Властимира Трајковића, у оквиру моје докторске дисертације *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић*, рађене под менторством др Драгане Стојановић-Новичић, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2021. (Јанковић-Бегуш 2021; одбрана дисертације предвиђена је за 2022. годину). Овом приликом разматрам чланке Властимира Трајковића који су објављени у зборницима радова или часописима, будући да његови необјављени текстови представљају углавном анализе сопствених композиција (на пример, у програмским књижицама поводом концертних извођења појединих дела), који нису од примарног значаја за ово разматрање. Због расположивог обима текста, из овог разматрања сам изоставила и рукопис Трајковићеве недовршене књиге *Оркестрација II за студенте композиције (теоријски део)*, коју сам, заједно са текстовима које овде анализирам, детаљно разматрала у поменутој дисертацији.

Трајковићева објављена библиографија обухвата следеће јединице:

- Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini, tribina u: *Muzičko stvaralaštvo i kritika* (ur. Slobodan Stefanović), Beograd, Marksistički centar organizacije SK, 1982, 28–40 (Trajković 1982a);
- Karakteristike jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva u protekla dva decenija, *Muzička kultura* 4/1982, 172–175 (Trajković 1982b);
- Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora, u: dr Nadežda Mosusova, dr Roksanda Pejović, dr Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ur.), *Miloje Milojević, Kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1986, 9–38 (Trajković 1986);
- *Konzertstück* za violinu i orkestar Zorana Erića, *Zvuk* 1, 1989, 33–36 (Trajković 1989);
- Sergej Vasiljevič Rahmanjinov – pedeset godina od smrti, *Treći program* 92–95, I–IV 1992, 25–30 (Trajković 1992);
- Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића, у: Властимир Перичић (ур), Мелита Милин (прир.), *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, зборник радова, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 18–31 (Трајковић 1998);
- С ону страну међе модерна – постмодерна: *Концерт за клавир и гудачки оркестар* Југослава Бошњака или поуздање у принцип музикалности, *Нови звук* 15, 2000, 95–100 (Трајковић 2000);
- Muzička moderna Manuela de Falje, u: Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima*, Uvodna reč i komentari Federiko Sopenja, prevela sa španskog Biljana Bukvić, Beograd, CLIO, 2001, 135–146 (Trajković 2001a);
- Сећање на др Драгутина Гостушког, *Музикологија* 1, 2001, 165–167 (Трајковић 2001б);
- Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music) [О промишљању (појма) модернитета (у музици)], In: Despić Dejan & Melita Milin (eds.), Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology of SASA, 2008, 27–40 (Trajković 2008a);
- Naš Bemus – juče, danas, sutra, u: Neda Bebler (prir.), *Bemus memorabilia 1969–2008*, Beograd, Jugokoncert, 2008, 58–59 (Trajković 2008b).

Срдачно се захваљујем музиколозима Христини Медић и др Мелити Милин на помоћи приликом формирања овог списка и прикупљања старијих и тешко доступних издања.

уоче континуитети и дисконтинуитети у његовим погледима и ставовима, као и теме које се 'провлаче' као лајтмотив кроз читав Трајковићев музичкотеоријски опус – баш као што је и његово композиторско стваралаштво пролазило кроз различите фазе али ипак задржавало неке перманентне одлике.

Текстови које овде анализирам писани су за различите потребе и прилике те су стога жанровски разноврсни – од сећања на поједине значајне стваралачке личности из ближе и даље музичке прошлости, преко аналитичких написа о појединим делима, до ширих расправа о музичком стваралаштву у Србији (и некадашњој Југославији) и питањима уметничких стилова и праваца. Ови чланци су објављени у распону од непуне три деценије (1982–2008) и чине релативно хомогену целину, иако се у њима рефлектују велике друштвеноисторијске промене које су се, у посматраном периоду, одиграле на нашем тлу. Већ летимичним погледом на списак радова, јасно се уочавају одређени 'проблемски кругови' којима се Трајковић често враћа. Најпре, ту су 'текстови с поводом' тј. 'омажи' ствараоцима које посебно цени, као што су Милоје Милојевић (1884–1946), иначе Трајковићев деда по мајци, затим Мануел де Фаља (Manuel de Falla, 1876–1946) и Сергеј Рахмањинов (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943). Уз то, Трајковић пише дирљив 'in memoriam' о композитору и музикологу Драгутину Гостушком (1923–1998), као и краће аналитичке текстове о појединим остварењима својих колега и савременика Зорана Ерића (1950) и Југослава Бошњака (1954–2018). Међутим, поједине 'лајт теме', то јест константе Трајковићеве мисли, не откривају се на први поглед, већ тек након детаљнијег увида у саме написе који, као што ће се касније видети, представљају својеврсну 'мрежу' у којој су све тачке вишеструко повезане. Једну од тих тема чини Трајковићево непрестано залагање за праведније, с његове тачке гледишта, вредновање српске уметничке музике у ширем, европском и светском контексту, али и у државним оквирима, који год они били у датом тренутку. Два најранија Трајковићева чланка који су од значаја за ову тему објављени су исте, 1982. године и имају 'општији' карактер: у првом, аутор пише о стању југословенске музике у том тренутку (на позив Трибине музичког стваралаштва Југославије у Опатији), а у другом о стању музичке критике, о њеним (жељеним) циљевима и задацима (изложен у оквиру трибине Марксистичког центра организације Савеза Комуниста). Ови текстови, иако 'наручени', откривају Трајковића као настављача 'просветитељске мисије' коју су започели неки од његових најважнијих композиторских узора из ранијих епоха – понајпре Милоје Милојевић, као и Мануел де Фаља. Управо зато, разматрање започињем текстовима које је Трајковић посветио овој двојици представника *fin-de-siècle*-а у европској уметничкој музици.

На почетку свог првог чланка о Милојевићу (1984, обј. 1986), Трајковић саопштава да је „са много оклевања“ (Trajković 1986: 9) прихватио да учествује на научном скупу посвећеном обележавању стоте годишњице од рођења његовог деде, али да је ипак то учинио јер сматра да је у одређивању Милојевићевог места у оквиру историје српске музике учињена „историјска неправда“ (исто). Разлоге за овакву тврдњу Трајковић проналази у чињеници да велики део Милојевићевог обимног опуса заправо није познат јавности, због недостатка штампаних партитура (па и објављених издања с рукописном нотографијом)

и снимака композиција који би његово стваралаштво на адекватнији начин представили јавности. Цитирајући свог великог узора Драгутина Гостушког који је изјавио да се „по правилу историјска судбина уметности решава већином гласова у оквиру компетентног слоја“ (Гостушки 1977: 19 и даље; нав. према: Trajković 1986: 9) и да се степен вредности једног дела утврђује 'референдумом' (исто), Трајковић констатује да је за припрему таквог 'референдума' неопходан предуслов да опус који се посматра буде „познат и достижан“ (исто) онима који доносе вредносни суд те се стога пита о околностима које „саму егзистенцију музичког дела спречавају, уништавајући у корену пуку могућност комуникације. У ствари, шта доводи до тога да један опус уопште и буде кроз свој материјално-звучни инкарнат понуђен на референдум компетентној јавности? Или, пре историје која кристалише, промовише и детронира све вредносне судове, постоји ли и 'предисторија' друштвених околности, 'људске психологије' и 'људске социологије' која ову другу 'праву' историју условљава?“ (исто: 11–12). Залажући се за (ре)афирмацију Милојевићевог опуса, у локалним и ширим оквирима, Трајковић истовремено покреће општију расправу о стању српске уметничке музике.

Када је реч о самој стваралачкој личности Милоја Милојевића, Трајковић сматра нетачном квалификацију која је присутна у старијој литератури о Милојевићу,[4] наиме да је он композитор који се претежно изражавао у 'малим формама'. Оваква квалификација, према Трајковићевом мишљењу, изречена је због „недостатка симфонија“ (Trajković 1986: 17) у Милојевићевом опусу (са изузетком једног, младалачког али обимног дела, Симфоније у А-дуру *Всеīорд и Дивна* из 1903. године). Насупрот томе, Трајковић тврди да циклус (у облику свите) представља основну форму у којој се Милојевић изражава, било да је реч о инструменталним композицијама или о соло песмама: ти циклуси су по правилу обимни, понекад обухватају велики број кратких ставова, али се чешће заснивају на мањем броју дужих, морфолошки развијених ставова, при чему је сваки циклус пописан као јединствен опус (исто: 14). Ово запажање је свакако тачно, поготову ако се има у виду чињеница да практично целокупан клавирски опус Милојевића чине управо свите.[5] Трајковић сматра (мада овом приликом не наводи аргументе за ту тврдњу) да Милојевићеви циклуси не подразумевају лабаву везу између ставова, иако се поједини комади из већих целина могу изводити и појединачно (исто: 18).

4 Трајковић не указује на то коју 'старију' литературу има у виду, али с обзиром на то да о Милојевићу није било много писано, вероватно је имао у виду малобројне референтне књиге као што је монографија Петра Коњовића (Коњовић 1954) или пак лексикон Властимира Перичића (уз сарадњу Душана Костића и Душана Сковрана) (Peričić et. al [1969]) што може да се закључи из наставка Трајковићевог текста.

5 Клавирске композиције Милоја Милојевића укључују: *Минијāтуре*, оп. 2 (1905–1912), Четири комада за клавир, оп. 23 (1917), *Ритмичке īримасе*, оп. 47 (1935), *Камеје*, за клавир, оп. 51 (1937–1942), *Мелодије и ритмови са домака Шаре, Дрима и Вардара*, за клавир (1942), *Косовска свита*, за клавир (1942), *Мелодије и ритмови са Балкана*, за клавир, оп. 69 (1942), *Повардарска свита*, за клавир (1942), *Мотиви са села*, за клавир (1942). Више о клавирској музици Милоја Милојевића видети у: Katunac 2004.

Такође, Трајковић истиче вредност Милојевићевих инструменталних соната,[6] „од којих ниједна није мале форме, ни по трајању ни по сложености ставова који их чине“ (исто). Као пример наводи Сонату за виолу соло, оп. 86 (1943), „што по опорости хармонике и по густини полифоног ткива у соло гудачком инструменту тако личи на од ње годину дана касније насталу Бартокову Сонату за соло виолину“ (исто). Трајковић сматра да није тачан податак који се налази у монографији Петра Коњовића и у лексикону *Muzički stvaraoci u Srbiji* да је Соната за виолу соло недовршено дело, већ да двоставачна форма заправо прикрива четвороделност циклуса (први и други став су спојени, као и трећи и четврти) – а томе у прилог иде и трајање дела од око тридесет минута. На овом месту Трајковић износи најзанимљивију тврдњу, да „сажимање четвороставачног сонатног циклуса у двоставачни антиципира касније, а сличне интенције у симфонијском стваралаштву Василија Мокрањца“ (исто) и додаје:

> А када је већ о његовом [Мокрањчевом, прим. Ј. Ј. Б.] стваралаштву реч, истакнимо зачуђујућу сличност на разини језика отеловљеног кроз благу пандијатонску модалност националног призвука, између мирних лирских оаза у последњим делима великог српског симфоничара, с једне стране, и, с друге стране, са последњим опусом Милоја Милојевића – са *Циклусом песама на стихове јапанскої песника Ишикаве,* за високи глас и клавир оп. 87 из 1944. године... (исто).

Овим исказом Трајковић имплицитно успоставља неку врсту 'музичког родослова' – линију која води од Милојевића, преко Трајковићевог професора композиције Василија Мокрањца (који је, са своје стране, у блиском породичном сродству са Стеваном Стојановићем Мокрањцем, Милојевићевим професором у Српској музичкој школи у Београду),[7] до самог Трајковића[8] – јер, управо је 'пандијатонска модалност националног призвука'[9] опис звучног утиска који остављају и поједина његова дела (на пример, *Четири ноктурна/Пет ноктурна* или, од композиција каснијег датума, *Зефиров повратак, Тестије и кондири* и друга).

6 У жанру инструменталне сонате Милојевић је компоновао Сонату за виолину и клавир у ха-молу, оп. 36 (1924), Сонату за обоу (виолину) и клавир у де-молу, оп. 76 (1943), Сонату за виолу соло in g, оп. 86 (1944) и Сонату за флауту и клавир у фис-молу, оп. 89 (1944).

7 Српска музичка школа, коју је Стеван Мокрањац основао 1899. године, данас носи име свог оснивача – Музичка школа „Мокрањац“.

8 Ова прича о 'родослову' има и свој занимљив епилог: Милош Трајковић (1974), братанац Властимира Трајковића, дипломирао је композицију у његовој класи на Факултету музичке уметности у Београду. Међутим, Милош Трајковић се, након завршених студија, није више бавио активно компоновањем већ се посветио музичкој педагогији, најпре као професор теоријских предмета, а потом и директор Музичке школе „Мокрањац“. На известан начин, круг се затворио.

9 Коментар и анализу стваралаштва Василија Мокрањца у односу на појам 'националног' изложила је Ивана Медић у књизи *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca* (Medić 2004).

Али ово није једина 'генеалогија' коју Трајковић успоставља у вези са сопственим стваралаштвом. Пишући у наставку истог чланка о музиколошкој – и музичко-просветитељској – делатности Милоја Милојевића, за коју такође сматра да није добила адекватан третман у историји српске музике, Трајковић каже да она у нашој средини није остала сасвим без свог 'идејног' наслеђа: њен продужетак види у збирци текстова *Умешносш у недосшашку доказа* Драгутина Гостушког (Гостушки 1977), која „не само да по форми одговара Милојевићевим књигама студија и чланака [...] – већ, а то сматрамо и значајнијим, одговара и у идејном и у литерарно-стилском смислу. Тај 'ћаскајући', наизглед необавезан тон, та маска фриволности или 'ватрене' емфазе – колико у свему томе има галског интелектуалног бон-тона који заповеда да се и о најозбиљнијим стварима говори на лежеран начин“ (исто). Важно је да се истакне 'наследна линија' коју Трајковић успоставља између двојице српских композитора и музиколога, будући да је Трајковић у многим својим написима истицао велико поштовање које је гајио према делу Гостушког, нарочито према његовом 'магнум опусу', књизи *Vreme umetnosti* (Gostuški 1968), чему ћу посветити пажњу нешто касније.[10]

Поред тога, Трајковић истиче да је Милојевић био и „педагог 'просветитељ'“ (Trajković 1986: 21), што свакако може да се упореди с још једним Трајковићевим музичким 'идолом', а то је шпански композитор Мануел де Фаља. Сродност двојице савременика, Де Фаље и Милојевића, у многим аспектима професионалног рада и мишљења, посебно је акцентована у другом Трајковићевом чланку посвећеном Милојевићу, као и у тексту посвећеном шпанском композитору који ћу мало касније размотрити.[11] Овде, пак, не без ироније, Трајковић коментарише: „а потребу за музичким просвећивањем ми смо 'на брдовитом Балкану', изгледа, до те мере превазишли да му се [Милојевићу] та 'просветитељска нота', чини нам се, најтеже опрашта“ (исто).

Уопштено говорећи, Трајковић је мишљења да је Милојевићев целокупан музиколошки опус неповољно оцењен у нашој средини зато што се не захвата довољно 'у ширину' тог опуса приликом давања оцене о његовом садржају и значају.[12] Примера ради, „као 'научан' музиколошки став Милојевићев цитира се

10 Овде посебно имам у виду кратак осврт који је Трајковић посветио сећању на Драгутина Гостушког (Трајковић 2001), али и студију Trajković 2008a: 37 (изворна напомена 13), као и његову необјављену књигу *Оркесшрација* у којој се, на много места, истиче значај Гостушкове теоријске мисли.
Иначе, занимљиво је да се помене да је и ова 'наследна линија' имала свој наставак: син Драгутина Гостушког, Игор Гостушки (1966), студирао је композицију у класи Властимира Трајковића. Игор Гостушки се успешно бави компоновањем примењене музике за продукције позоришних кућа у земљи и иностранству.

11 Реч је о Трајковићевом поговору за српско издање збирке Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima*, које носи назив „Muzička moderna Manuela de Falje“ (Trajković 2001a).

12 Као илустративан пример Трајковић наводи неадекватан третман Милојевићеве пионирске *Науке о хармонији* (Милојевић 1934), у значајној књизи Властимира Перичића *Razvoj tonalnog sistema* (Peričić 1968) – према Трајковићевом мишљењу „прве научне публикације те врсте

[...], па се онда с тим полемише, оно што ми називамо популарним предавањима која је Милојевић аниматорски држао за широко грађанство, прилагођавајући прилици и тон и научну разину излагања" (исто: 22).[13] Наравно, Трајковић не мисли да се са Милојевићевим ставовима „не треба и не може спорити. [...] Али, права величина његове мисли, и права слика о његовом деловању, добијају се тек када се захвати у, по обиму и по релевантности, довољан корпус његових текстова. То уосталом важи и за његове композиције, од којих нам је тако много тога скривено" (исто: 23). Другим речима, за оцену индивидуалних домета стваралаштва неког аутора, било у домену композиције или писане речи, неопходно је добро познавање тог опуса, што опет повлачи за собом и питање доступности тог опуса за проучавање. Сигурно је да Трајковићев напор за (ре)афирмацију Милојевићевог стваралаштва није искључиво лично мотивисан, већ је, као што ће се видети и у каснијим текстовима, он првенствено усмерен ка покушају да се покаже како би српска уметничка музика уживала већи углед у Европи и свету када неки њени врхунски домети не би лежали заборављени у пожутелим рукописима, недоступни потенцијалним истраживачима и извођачима.

Управо у том духу протиче и текст *Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића*, објављен дванаест година касније (Трајковић 1998). Чак и више него у ранијем чланку, овде Трајковић показује намеру да 'умрежи' Милојевићево стваралаштво са оним европским композиторима и музичким правцима који су му временски и духовно блиски, не би ли потврдио значај тог опуса. Најзначајнији 'пунктови' у том координатном систему јесу Француска и импресионизам као музички правац, те његови представници Клод Дебиси (Claude Debussy, 1862–1918) и Мануел де Фаља.

Трајковић започиње своје излагање констатацијом да је „опште [...] место у светској музикологији то да Дебиси и Равел (Ravel [Maurice Ravel, 1875–1937]) немају правих наследника међу великим ствараоцима. Осим једног јединог – осим Шпанца Мануела Де Фаље" (Трајковић 1998: 21). Одмах затим, он поентира, не тим речима, али свакако с том намером: зато што светска музикологија не познаје стваралаштво Милоја Милојевића! Трајковић потом износи примере којима жели да поткрепи ову тврдњу: Милојевићев циклус *Плаве леґенде, песничка проза уз пратњу клавира*, оп. 34 (1927), он доводи у везу како са Дебисијем, тако и са пост/импресионизмом у француском и српском сликарству:

уџбеничког карактера код Срба [...], у којој се систематски успоставља, не само научна терминологија на српскохрватском језику, већ се, у основи, поставља и систем изучавања материје по методским јединицама и по научној методологији који се у универзитетској пракси поштују и данас" (Trajković 1986: 22–23).

13 У том смислу је занимљиво да се направи паралела између Милојевићевих предавања и текстова 'за шире грађанство' са ТВ серијалом *Рађање српске музичке културе*, који је реализован у оквиру Школског програма ТВ Београд – са Драгутином Гостушким у улози сценаристе и водитеља. Целокупан текст серијала објављен је као штампано издање са пратећим DVD-јем (на коме се налазе све епизоде) и са обимном уводном студијом др Катарине Томашевић (Гостушки 2017; Томашевић 2017).

> Оно што запањује у Милојевићевим *Плавим леґендама* јесте дебисизам, али дебисизам тако комплетан и недвосмислен да би се, слушајући дело, слободно могло помислити да присуствујемо извођењу неког непознатог и тек сада откривеног остварења француског мајстора. Дубина пак израза таква је [...], тако упечатљива, сезановска (Cézanne) природа слике, паралелна а не супротстављена онтолошкој природи света, тако реалистички вибрантна, да је овај, „најдебисијевскији" од свих Милојевићевих радова, последњи за који бисмо помислили да је плод епигонства или неаутентичности (исто: 22).

Трајковић луцидно указује на разлику 'у националним бојама' француског и српског сликарског импресионизма/постимпресионизма,[14] што се свакако може пренети као метафора и на разлику између 'колорита' музике једног Дебисија и једног Милојевића – чија су многа дела обојена 'националним бојама'.[15] Међу српским сликарима, Трајковић издваја Милана Миловановића (1876–1946), зато што је код њега „више него код других, приметна она тако модерна, она за поетику читавог столећа тако типична тежња ка редукцији, ка свођењу на елементарно, тежња ка стилизацији која води у апстракцију" (исто: 23). Према Трајковићевом мишљењу, редукционизам је „порука и последњих Дебисијевих дела – дела са све шкртијом, све лапидарнијом, све елементарнијом и све апстрактнијом мотивиком" (исто), а такође је присутан и у Милојевићевом опусу: „Његове *Две песме на текст Франца Тусена* (Franz Toussaint) за сопран, тенор, виолу и клавир, опус 29 (1927) [...], први су демарш у правцу једног антиромантизма, тако карактеристичног и за још понеке од ауторових најбољих радова" (исто: 24). Важно је да се истакне Трајковићево запажање о антиромантизму Милојевићевог зрелог стваралаштва, у светлу односа између елемената импресионизма и експресионизма који је истакнут у ранијој литератури о овом композитору. Према Трајковићевом мишљењу, није потпуно неумесна оцена музиколога Кораљке Кос[16] да поједини каснији Милојевићеви радови[17] показују 'веберновску згуснутост израза', али ипак сматра да није ни сасвим тачна:

14 „По нашем сазнању, па ако хоћете и оцени, ван француских геопоетских координата сликарски импресионизам и постимпресионизам нигде у свету нису уродили тако оригиналним вредностима као у стваралаштву генерације београдских сликара с почетак двадесетог века. Коста Миличевић, Боривоје Стевановић, Малиша Глишић и, разуме се, Милан Миловановић. [...] Али, те слике не треба само видети, треба их и умети гледати. Ако француски импресионизам расветљава палету у безброј прелива плавичастог, смарагдно зеленог и реализује транскрипцију сеновитих места валерима љубичастог, националне боје српских импресиониста топлије су: уз валере пастознозеленог и мркоцрвеног то су валери жутог и окера – то су боје пожутелог лишћа вењака винове лозе под сунцем михољског лета што греје понешто неуредна и закоровљена дворишта србијанских породичних кућа. Да, баш тако, дворишта а не вртове, дворишта у којима је и сама земља некако тамна и влажна" (Трајковић 1998: 22–23).

15 Како запажа музиколог Александар Васић, појам 'националног стила' код Милојевића врло је контрадикторан и недовољно прецизно дефинисан, уп. Васић 2007.

16 Трајковић има у виду чланак Кораљке Кос о соло песмама Милојевића (Kos 1986).

17 Мисли се на вокалне циклусе *Три песме на немачке стихове* за високи глас и клавир, оп. 67 (1924–1942) и *Хаи-Каи* на стихове јапанског песника Башоа (1943).

> Јер Милојевић се, редукујући свој тонски материјал, па и сам тонално/атонални супстрат свог музичког писма, није запутио шенберговско-веберновским путем серијализације засноване на принципима додекафоне технике. Потпуно свестан правца својих структуралних експеримената, Милојевић прву од *Двеју песама на текст Франца Тусена* ригидно, у целини базира на серији *g-as-c-des-f-g*, па ову серију и таксативно наводи у заглављу партитуре. Ако пак ова серија можда и није толико апартна, јер одговара далекоисточном модалитету, јапанске или кинеске провенијенције, серија друге песме, *as-c-d-es-g-a*, такође таксативно наведена и упорно присутна током читаве песме, са својим оштрим хроматским дублетом *as-a* редукује музичко време и простор тонског бића у сасвим нестандардном и необичном правцу (исто: 24).

Другим речима, Трајковић сматра да се Милојевић својим специфичним 'конструктивизмом' није запутио правцем који је уцртала експресионистичка Друга бечка школа својом дванаесттонском техником, већ оним који представља наслеђе Клода Дебисија. То се лако уочава у Трајковићевом инсистирању на томе да 'серије' од по шест тонова, које Милојевић користи у циклусу *Две песме на текст Франца Тусена*, по начину на који су третиране тешко могу да се доведу у везу с начином на који се (дванаесттонске) серије користе у додекафонији.[18]

Говорећи даље о структуралној редукцији у Милојевићевим каснијим делима, Трајковић истиче и обимни циклус *Камеје – импресије за клавир*, оп. 51 (1937–42), који уједно наводи и као пример композиторовог владања 'великом формом'. Наиме, Трајковић пореди унутрашњу организацију циклуса *Камеје* са мишљењем музиколога Фредерика Голдбека (Frédérick Goldbeck) о Дебисијевим двема свескама *Прелида* за клавир:

> Прва или Друга књига, одсвирана од почетка до краја, дају, свака понаособ, сасвим другачији музички резултат – у ствари, дају првокласан музички резултат. Ти прелудијуми [...] нису, као музичка конструкција, мање моћни од последњих Бетовенових (Beethoven) соната. [...] Одсвиран на свом месту унутар низа од дванаест прелудијума, сваки комад добија значење које, одсвиран самостално, не би имао […]. Импресионизам бива заборављеним: архитектура заузима своје место. И, ако било шта указује на Дебисија као на највећег стваралаца двадесетог века, онда је то ово мајсторство у владању музичком архитектуром великих димензија (Goldbeck 1988: 25; нав. према: исто, 25).

18 Трајковић пише у напомени бр. 6: „Упорно истовремено звучање тонова 'as' и 'a' и слободан наступ обају ових тонова у акордском третману указују на то да није реч о хармонској фигурацији, евентуално о 'дисалтерацији', већ о стабилним једнаковредним елементима тонског система – о својеврсној 'дијатоници по схватању' (као и код целостепене лествице или као код појединих синтетичких лествица с више од седам лествичних ступњева у оквиру октаве, наизглед хроматски вид јављања појединих интервала указује у ствари само на недостатност традиционалног нотног писма суоченог с новим потребама)." Другим речима, Трајковић одбацује могућност да је у конструисању ове 'серије' примењена некаква 'хроматска' логика (која би указивала на третман близак дванаесттонској серији), већ сматра да је реч о иновативном и *оригиналном* коришћењу тонског материјала (Трајковић 1998: 24).

Цитирајући Голдбека, Трајковић тражи потпору за тврдњу да циклус комада није – или не мора нужно да буде – архитектонски инфериоран у поређењу са сонатним циклусом. Посредно, он жели да нагласи мишљење да не-немачка музика (на пример француска) није слабија од 'германске' традиције која је доминирала уметничком музиком (и музичком теоријом и историографијом) готово два века, од бечке класике друге половине XVIII века до серијалистичке авангарде у деценијама после Другог светског рата. И у овом чланку Трајковић посвећује пажњу Милојевићевој карактеристичној синтези „импресионистичког и експресионистичког доживљаја света“ (исто: 25–26), у делима као што су *Три песме на немачке стихове* за високи глас и клавир, настале још 1924. године, или пак композиција *Интима, свита за гудачки оркестар по мотиву ре-ла-до-ми-ла*, опус 56а (1939), те инсистира на оригиналности Милојевићеве синтезе: „Спојити неспојиво – такав би интелектуални концепт био сасвим стран Милојевићу; [...] и зато је овде реч о хемијском споју, а не о просто физичкој смеси“ (исто, 26; в. такође 29). Иако је, наравно, свестан елемената експресионизма у Милојевићевом стваралаштву, Трајковића ипак првенствено посматра стваралаштво свог претка у контексту француске модерне прве половине двадесетог века. У том смислу, значајно је његово тумачење Милојевићевог 'заокрета ка фолкору' у његовој последњој стваралачкој фази (током Другог светског рата): „Тај фолклор, високо артистички стилизован, рафиниран, тако различит – по својој еманацији кроз апсолутно музичку форму – од других, у историји српске музике бројних фолклорних транспозиција; фолклор племенит и чист, умиљат, господствено свестан сопственог антиварварског бића, фолклор балкански отмен и елегантан. Колико је тај и такав фолклор нов и у односу на онај што га срећемо у делима и самог Милојевића, али раног Милојевића – из прве стваралачке фазе!“ (исто: 26). Може се закључити да Трајковић жели да направи разлику између 'аполонијског', естетизованог и објективизираног третмана (балканског) музичког фолклора у Милојевићевим позним клавирским делима, и 'дионизијског', оргијастичког приступа истом музичком предлошку[19] у делима представника 'фолклорног експресионизма' прве половине двадесетог века (као што је Милојевићев млађи савременик Јосип Штолцер Славенски). Иако Трајковић не изриче некакав вредносни суд који би био у корист било једног било другог приступа, индикативно је то што он упорно настоји да 'ослаби' Милојевићеву везу са експресионизмом, као и с романтизмом из којег је потекла аустро-немачка варијанта експресионизма. У овом чланку Трајковић се не бави проблематиком односа фолклора и 'националног стила', већ само износи генералну опаску да „Милојевићев космополитизам није сметао Милојевићевом национализму, а ово важи и у обрнутом смеру“ (исто), остављајући то и као својеврсну моралну 'поуку' долазећим генерацијама српских стваралаца.

19 Овде имам у виду концепте 'аполонијског' и 'дионизијског' које је формулисао Фридрих Ниче (Friedrich Nietzche) у свом познатом делу *Рођење трагедије* (Die Geburt der Tragödie), уп. Ђурић 2001. Ђурић, иначе, ове термине назива 'аполонски' и 'дониски'.

Од значаја за ово разматрање су још неки ставови о проблематици односа 'стила епохе' и 'индивидуалног стила', које Трајковић износи у закључку рада о Милојевићу. По његовом мишљењу, оригинална вредност дела је израз „функционално транспарентне еманације ауторовог личног стила“ (исто: 28), те се тако може закључити да су дела којима је посветио пажњу у свом тексту управо она у којима је, према његовом мишљењу, Милојевић најаутентичнији, најпрепознатљивији. Такође, Трајковић износи своје становиште да „прави стваралац никада не може бити 'авангардни' стваралац“ (исто: 29), у смислу да он не иде испред свог времена већ је, напротив, део сопственог *Zeitgeist*-а“ (исто), и затим поентира: „Ако нам се понекад учини да су поједини ствараоци ишли испред свог времена, то је само забуна. Уз мало историјске дистанце, увидећемо да *Zeitgeist* дате епохе у ствари и доживљавамо кроз еманацију духа стваралаштва тих аутора“ (исто). Другим речима, уметничке домете неке епохе сагледавамо кроз домете њених најистакнутијих представника.

Поредећи два Трајковићева текста о Милојевићу, настала у размаку од преко једне деценије, стиче се утисак да је у првом присутна намера аутора да се значај и место Милојевићевог стваралаштва потврде пре свега у оквирима националне, српске музикологије/историје музике, док је у каснијем тексту очигледнији покушај смештања тог опуса у шире, европске координате. У том контексту, значајно је да се начини кратак осврт на Трајковићев чланак о Мануелу де Фаљи, у коме су јако акцентовани аспекти стваралачке личности шпанског композитора који указују на сродности с Милојевићем, имплицитно указујући на то да је Трајковић доживљавао Милојевића као 'српског Де Фаљу'. Штавише, може се извести закључак да је Трајковић сматрао да српском композитору треба да припадне место аналогно Де Фаљином у светским енциклопедијама музичке уметности – а самим тим, и наша традиција уметничке музике би добила праведнији третман у глобалним оквирима!

На самом почетку чланка о Де Фаљи, Трајковић износи своју оцену значаја стваралаштва тог композитора:

> [Реч је] о једном од највећих шпанских композитора (овакав суд опште је прихваћен), али такође и о једном од најдубљих и најоригиналнијих композитора које памти светска историја (овакав суд би већ био доживљен као проприлично контроверзан – што је пак вероватно за очекивање, имајући на уму ширину захвата посредованог вредносним судом). Оно што би се, међутим, тешко могло порећи јесте то да Де Фаљина музика није само јединствено отеловљење шпанског бића и шпанског духа, шпанске етике и шпанске естетике, већ и првокласни израз музичке модерне у време Првог светског рата, односно у периоду између двају ратова (Трајковић 2001а: 135).

Према његовом мишљењу, овакав вредносни суд би се тешко могао довести у питање уколико би се тежиште посматрања померило са Де Фаљиних најпознатијих дела, насталих пре Првог светског рата, на његово међуратно стваралаштво – клавирску композицију *Fantasia Baetica* (1919), једночину оперу *Луткарско позориште мајстора Педра* (*El retablo de maese Pedro,* 1919–1922), *Психу* за глас и пет инструмената (*Psyché,* 1924), *Концерт за чембало и пет*

*инсшрумена*шa (*Concierto para clave y cinco instrumentos*, 1926) или на оркестарску композицију *Homenajes* (1939) (уп: исто).

Из периода Де Фаљине пуне стваралачке зрелости (1916–1939) датирају и његови записи, обједињени у збирци Федерика Сопење: „[У] то доба су сасвим прочишћени принципи на којима се заснива поетика ауторове музичке модерне, како у његовим музичким остварењима тако и кроз писану реч“ (исто: 136). Трајковић запажа да се у збирци налази и један број текстова „пригодног карактера, оних који се односе на организацију националног музичког живота, текстова чак дидактичке и аниматорске природе [...] иако су ауторови високи уметнички идеали, па и заступање ставова произашлих их његове аутентично модерне поетике имплицитно ту“ (исто). Јасно је да се може успоставити паралела с Милојевићевим текстовима 'дидактичке и аниматорске' природе, о којима је Трајковић говорио у свом првом чланку о српском композитору. Уосталом, говорећи о Де Фаљином прегалачком музичко-просветитељском раду у Шпанији, која је од свог 'златног доба' (XVII века) до посматраног тренутка практично била на маргини музичких дешавања у Европи, Трајковић, не без разлога, уочава сличности са ситуацијом у међуратној Србији:

> Бавити се „националним пословима“ у уметности, писати представке министарствима, оснивати музичке школе и оркестре, пропагирати високе идеале уметничке музике, при том се залажући да се ти високи идеали досегну понирањем у дубину народног музичког духа, у метафолклор, а не прихватањем већ офуцаних или једноставно застарелих и клишетираних форми „европске“ музике и културе – ето онога што је тако слично негде у првим десетлећима прошлог века двама „заосталим“ европским земљама, Шпанији, с једне стране, и Србији, с друге, и ето онога што чини тако сличним и посленишшво једног Де Фаље, с једне стране, и једног Стевана Мокрањца или Милоја Милојевића, с друге стране, иако су сва тројица имали и довољно стваралачке инспирације па и техничке умешности, разуме се, да остану у својим „кулама од слоноваче“ исключивог бављења уметношћу компоновања (исто: 138).

За Трајковића је, дакле, рад на утемељењу, подизању нивоа националне музичке културе и њеној међународној афирмацији, био подједнако важан као и сама уметност компоновања – управо у томе је видео вредност индивидуалних напора својих великих узора, а искреност његове намере потврђује и његов лични педагошки и музичкотеоријски рад.

Следеће важно питање које Трајковић разматра у вези са Де Фаљиним написима јесте проблем нове, модерне музике („не и помодне!“), а с тим у вези и питање односа националног и универзалног, што су битне теме и његових малочас разматраних написа о Милоју Милојевићу. Према Трајковићевом мишљењу, за Де Фаљу „'модерно', дакле 'универзално', јесте оно што је одлучно 'антиромантичарско'“ (исто).[20] Дакле, Трајковић овде даје најдиректнију

20 Иако Трајковић не појашњава ову констатацију, оправдање за овакву тврдњу може се пронаћи у деловима збирке као што је нпр. поглавље IX "De Falja i romantizam“ (De Falja 2001: 94–95).

дефиницију 'модернизма као антиромантизма', истог оног који је истицао у стваралаштву Милоја Милојевића, истовремено одбацујући наслеђе немачког позног романтизма и његов даљи развој у оквиру музике Друге бечке школе – негирајући му 'универзалност' и, самим тим, 'право на превласт' у европској музици двадесетог века.[21] За Трајковића је важно то што је Де Фаља активно радио на томе да се шпанска уметничка музика уздигне на основу својих националних, тј. музичкофолклорних потенцијала, „како се млади нараштаји шпанских композитора не би васпитавали на „'мотивском раду', на 'развојним деловима' немачких сонатних облика" (исто). У том погледу, он је у шпанском композитору пронашао свог – и Милојевићевог! – истомишљеника у погледу потребе за афирмацијом националне музичке културе у ширим оквирима, и то културе која би се базирала на некој врсти 'националног модернизма' – што би могло да делује као оксиморон, јер је модернизам по својој претпоставци универзалан. Међутим, ако узмемо у обзир идеју о 'заједничком античком пореклу'[22] које лежи у основи свих модернизама које Трајковић цени, онда горња синтагма добија логичније тумачење јер се 'национално' овде не указује као партикуларно – самим тим што припада јединственом културном простору! Можемо закључити да је управо 'модернизам загледан у антику' био то 'решење' проблема кризе нове музике, које су понудили композитори 'медитеранског круга' – а које је Трајковић желео поново да примени, неколико деценија касније, као одговор на 'ћорсокак' у који је запала савремена музика захваљујући успону серијалистичке и експерименталне струје у периоду после Другог светског рата.

На основу анализа Трајковићевих чланака о Милоју Милојевићу и Мануелу де Фаљи, може се извући закључак да је он желео да реафирмише Милојевића као 'српског Де Фаљу', указујући на Милојевићев 'дебисизам', антиромантизам и музичко-просветитељску делатност. Упоредо с тим, намеће се и констатација да је Трајковић сагледавао улогу композитора баш онако како је то чинио и Де Фаља, те да се и лично поистовећивао са својим шпанским узором који је, према Трајковићевом мишљењу, био уједно „и борац, идеолог и политичар – у класичном смислу те речи. Свака написана нота, сваки одабрани интервал, сваки

21 Треба имати у виду чињеницу да Трајковић 'користи' Де Фаљине наводе да би се 'обрачунао' са Шенберговом атоналношћу, исказујући притом своју критику много оштрије него што то чини сам шпански композитор. Примера ради, ево како Трајковић 'сумира' Де Фаљине 'ставове' изречене у збирци (посебно имајући у виду чланак „Uvod u novu muziku" из 1916. године, De Falja 2001: 20–29): „Под конзервативном музиком која никуда не води подразумева се целокупно стваралаштво немачких композитора од Вагнера (Wagner) па надаље, не изузимајући ту ни Брамса (Brahms), нити Рихарда Штрауса (Richard Strauss) нити Шенберга (Schönberg). Хроматизовани 'омнитоналитет' на основу 'функционалне' хармоније јесте управо тај свет без будућности. Атоналност као реакција на хроматизовану омнитоналност непотребна је и историјски излишна јер се права модернистичка револуција већ догодила (али, ван аустро-немачког терена)"; уп. Trajković 2001: 138.

22 Хипотезу о 'обнови антике' као узору за формулисање одређених модернистичких праваца и индивидуалних композиторских поетика у XX веку, детаљно сам образложила у дисертацији *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици…* (Јанковић-Бегуш 2021).

употребљени акорд сведоче о једној одлуци – идеолошкој одлуци, политичкој чак. Јер, варка је ума [...] мишљење да се може бити слободан од идеологије, слободан од политике. Мислити тако нешто значило би одрицање друштвене улоге уметности" (Trajković 2001a: 144). У том светлу треба посматрати и два Трајковићева текста, настала још 1982. године, у којима он преузима управо такву улогу 'борца, идеолога и политичара', који брани интересе националне (српске!) уметничке музике и залаже се за њено значајније место и већу видљивост у нашем друштву и шире. Иако се сâм Трајковић никада није бавио музичком критиком, он је итекако био свестан њеног потенцијала за подизање нивоа информисаности јавности о музичкој уметности – вероватно подстакнут и значајем који су написи Милоја Милојевића имали у међуратној српској штампи.[23] Ово су несумњиво били разлози због којих је Трајковић прихватио да буде један од говорника на великој трибини Марксистичког центра организације Савеза комуниста у Београду, где је изложио реферат под називом *Актуелни проблеми и задаци музичке критике у нашој средини*.[24] Трајковић, у то време млад стваралац и доцент на Факултету музичке уметности у Београду, у свом реферату је посветио пажњу „проблемима живог актуелног музичког живота, како ми се они намећу као ствараоцу. [...] Сажето говорећи те проблеме бисмо могли да означимо као проблем јавности композиторовог рада, тј., у смислу друштвеног и естетског вредновања [...], као и проблем селекције" (Trajković 1982a: 28). За Трајковића су питања селекције и вредновања тако важна јер, како примећује, „нова композиција домаћег аутора живи у кратком времену свога извођења и, по правилу, никад више [...] У недостатку стручне критике, неће друштвена и естетичка вредност нових дела утицати на њихово устаљивање у времену, па самим тим и на њихову доступност јавности, већ, на пример, положај који поједини аутори заузимају у Удружењу композитора,

23 Иначе, разматрајући разлоге због којих је опус Милоја Милојевића био занемарен после Другог светског рата и композиторове смрти, Трајковић подсећа на ироничну опаску Драгутина Гостушког, изговорену поводом 'заборава Милојевића': „Bio je kritičar 'Politike', dugogodišnji kritičar 'Politike'" (уп. Trajković 1986: 23).

24 На Трибини коју је Марксистички центар организовао 18. маја 1982. године, вођена је расправа на тему *Музичко стваралаштво и критика*. У разговору је учествовало чак осамнаест говорника, одабраних из редова музичких извођача, стваралаца, писаца и културних посленика, припадника различитих генерација: Мирослав Чангаловић, музички уметник; Љубомир Коцић, саветник Радио Београда; Христина Медић, музичка уредница у редакцији Трећег програма Радио Београда; проф. др Слободан Турлаков, музички критичар дневног листа *Борба* и Другог програма Радио Београда; Рајко Максимовић, композитор; Властимир Трајковић, композитор; Даринка Симић-Митровић, саветница у Радио Београду; Миодраг Лазаров Пасху, композитор; Душан Плавша, музиколог; Константин Винавер, драматург Опере Народног позоришта у Београду; Никола Жанетић, композитор; Љупчо Самарџијски, контрабасиста; проф. мр Ранко Тудор, пијаниста; Ксенија Зечевић, композиторка, пијанисткиња и музичка критичарка; Зоран Христић, композитор; Љубинко Миљковић, етномузиколог; Ђура Јакшић, диригент и музички писац; и Енрико Јосиф, композитор. Наставак разговора организован је 28. септембра, са другим учесницима, а на тему *Унапређивање музичког живота у Београду*. Ауторизована излагања свих учесника обеју трибина објављена су у зборнику *Muzičko stvaralaštvo i kritika* (Stefanović 1982).

или на радиостаницама, концертним агенцијама и сл“ (исто). Њему је стало до тога да се, с једне стране, стручном критиком вреднују на прави начин појаве у српском музичком животу, а с друге стране, да ти вредносни судови дођу до што већег аудиторијума: „музичка критика нам мора помоћи да препознамо које су то праве, аутентичне вредности које имамо“ (исто: 37). Трајковић, дакле, тежи томе да се, посредством стручне критике, публици представе 'праве вредности', будући да је, према његовом мишљењу, 'озбиљна музика' таква делатност „у којој се због (техничке), па и финансијске комплексности у вези са њеним одвијањем, тешко може очекивати да се праве вредности открију 'саме по себи'“ (исто: 32) – другим речима, неопходно је ангажовање стручних лица као посредника.

Трајковић с правом запажа да важну улогу у тим настојањима треба да одиграју масовни медији, те са жаљењем скреће пажњу на мали број критика у штампи, као у то време још увек веома значајном медију масовног информисања (поред радија и телевизије).[25] Он указује на моћ коју масовни медији имају у формирању друштвеног мишљења и ставова о појединим појавама – „није ли оно што је данас у жижи интересовања, оно чему су јуче средства масовних јавних гласила посветила пажњу!“ (исто: 29). Такође, он говори о 'негативној селекцији' коју врше уредници културних рубрика у дневним новинама, људи 'без довољног музичког образовања или афинитета за ову уметничку област', и замера им што дају простора 'минорним или другоразредним догађајима' из других уметничких области, док запостављају 'прворазредне догађаје' из музичког живота као што је „премијера новог домаћег дела“ (исто).

Као и у текстовима о Милоју Милојевићу, Трајковић се осврће на проблем доступности композиција српских стваралаца као неопходног предуслова за њихов 'живот' у српској јавности и шире, а то подразумева постојање штампаних партитура и деоница, као и снимака. Он сматра да би музичка критика требало да се позабави писањем о „тешком проблему недостатка музичке издавачке куће код нас“ (исто: 37), мислећи врло конкретно на ситуацију у Србији, јер примећује да, у том тренутку, друге југословенске републике (Хрватска, Словенија) имају сопствене едиције намењене искључиво ауторима из њихових средина – док рукописне партитуре српских композитора имају много мање могућности да дођу до извођача и до концертних подијума, па самим тим и да

25 Трајковић запажа да је, у том тренутку, ситуација са стручном критиком далеко боља на Радио Београду и телевизији неголи у штампи. Он износи предлог (који *италицизира*, у свом препознатљивом маниру наглашавања онога што је важно) да музички критичари треба да буду *„чланови културних редакција, у сталном радном односу везани за појединe новинске куће, а ако то не би било могуће, онда би и сами требало да буду 'на пола пута' уредници, нека врста саветника код 'тријаже', не 'музички комесари', па ипак људи чији би став био слушан и респектован приликом вођења музичке културне политике у појединим редакцијама, у новинама пре свега.* Кажем 'пре свега у новинама', јер је музичка стручност кадрова, уредничких кадрова, на радију и телевизији ипак нешто боља од оне у новинским кућама, укључујући ту и водеће новинске куће. Уредници културних рубрика по нашим новинама су углавном песници, литерате, или виђени новинари општег профила, а не знам ни за једног који би се разумевао у музику и у проблематику музичке културне политике. ако је уопште потребно водити музичку културну политику! Тврдим да она сада не постоји!“ (Trajković 1982a: 31–32).

буду предмет било какве стручне (или лаичке) процене:

> Непостојање издавачке делатности [...], у старту хендикепира било какву акцију у смислу пропаганде наше музике јер она остаје буквално неизводљива (поготову када се ради о делима аутора прошлих генерација, међу којима има и оних који би, када би се њихова музика уопште могла изводити уместо што чами у избледелим и за практично извођење неупотребљивим *рукопису*), потенцијално били аутори *светског значаја* (исто).[26]

Трајковић као пример наводи непостојање штампане партитуре и деоница ремек-дела српске музике, балета *Охридска легенда* Стевана Христића,[27] али свакако има у виду и бројне рукописе Милоја Милојевића, о којима је већ било речи, па и других значајних српских композитора. Он са жаљењем примећује да проблем издавачке делатности „није само уско композиторски проблем, иако је пре свега то. Јер како критиковати нешто што није изведено, а није изведено зато што није имало из чега да се изведе чак ни ту код нас, а камоли у свету“ (исто: 38). Трајковић сматра да не треба да кривимо „тобожњи 'колонијални менталитет' развијених европских средина у односу на наше музичко стваралаштво“ (исто: 38), јер те средине, у недостатку штампаних партитура и циљане промоције, и не могу бити упознате са дометима наше уметничке музике:

> Спорадично извођење, једанпут у неколико година, неког нашег дела од стране Београдске филхармоније, када гостује у иностранству, за пласман нашег стваралаштва не значи готово ништа (исто).[28]

Наравно, у тренутку у коме је Трајковић исписао ове редове, није могло да буде говора о дигиталним издањима, компјутерским преписима нота и штимова и сличним средствима која су, захваљујући технолошком напретку, доступна савременим музичким стваралаоцима – међутим, може да се констатује да питање

26 Много касније, 2014. године, Трајковић је у једној изјави за дневни лист Данас поново нагласио да највећи проблем заштите српске музичке баштине лежи у томе што у Србији никада није постојала права издавачка кућа „као што постоје у свету“, те нема штампаних нота (A. V. M. 2014).

27 Тек 2012. године, више од пола века после смрти Стевана Христића, „Југоконцерт“ и Удружење композитора Србије спровели су капитални пројекат реконструкције и издавања комплетне партитуре балета *Охридска легенда* (са деоницама), као и четири оркестарске свите из балета (такође са деоницама). Редактор критичког издања била је композиторка Мирјана Живковић (1935–2020). Властимир Трајковић је био члан Уредништва УКС које је иницирало овај пројекат.

28 Трајковић додатно илуструје ову неповољну ситуацију по српске композиторе правећи сликовиту аналогију са књижевношћу: „Да ли би 'време' и историја поставили једног Андрића или Крлежу на своје место, да њихова дела никада нису била издата и да евентуално колају наоколо у рукопису? А ако наши новински уредници културних рубрика мисле да наша музика нема вредности, композиторских имена, у свом домену исто тако значајних као што су то један Андрић или Крлежа у свом домену, волео бих да покушају да ми то докажу!“ (Trajković 1982a: 32).

(међународне) промоције и даље остаје нерешено, чак и у данашњем тренутку.

Поред проблема доступности композиција за извођење, Трајковић се у свом реферату бави и питањем селекције тј. избора музике којој се „даје простор у новинама, па и у осталим средствима масовних медија комуницирања“ (исто: 32). Он сматра да се квалитетна популарна музика (рок, новокомпонована, џез) изборила за афирмацију у средствима јавног информисања, „захваљујући часном напору појединих људи, па и новинара савременог сензибилитета, једног Милана Влајчића“ (исто: 33). Међутим, Трајковић упозорава на то да је „сасвим неодржива конкуренција између једне и друге музике, оне 'озбиљне' и оне 'неозбиљне'. Преточена кроз медије масовног комуницирања, ова конкуренција постаје све друго само не лојална, и то на штету 'озбиљне' музике“ (исто) – поново може да се примети да се ни данас, када читамо ове Трајковићеве редове са дистанце од готово четрдесет година, ситуација нимало није променила!

Када је реч о 'дискурсу' или 'карактеру' музичке критике, Трајковић сматра да она треба да буде „јасно опредељена, за или против. Нико нема ништа од критике која је 'округло па на ћоше': „ […] Суд критичарев је субјективан, али то не значи и да је нужно неаргументован“ (исто: 35). Такође, он сматра да критика не треба да се односи само на појединце (извођаче, стваралоце) и поједине музичке догађаје, већ и „све околности које детерминишу понекад незавидну ситуацију озбиљне музике у нашој средини“ (исто: 36). С тим у вези, он указује на значај дискографске индустрије јер примећује да музика, због услова 'савременог живота', „све више живи преко средстава масовних комуникација […], а наша критика се понаша као да живимо пре стотину година, када се музичка активност доиста једино и одвијала на концертима“ (исто). Може да се примети да је у погледу начина 'конзумирања музике', ситуација данас далеко сложенија него пре четири деценије, што је последица развоја интернета и дигиталних сервиса за 'стримовање' музике, али да повећање обима индивидуалне 'потрошње' музике разних жанрова (па и уметничке) захваљујући интернету, није утицало на развој музичке критике и њено веће присуство у медијима и дигиталном окружењу.[29]

Трајковић луцидно запажа да се музичка традиција прави, то јест да је резултат свесног напора и интенције, и додаје да „она постоји у оној мери у којој смо је свесни“ (исто: 39).[30] Заоштравајући овај став, он каже да је у нашој средини (у Србији) присутно „заташкавање резултата који су евидентни и постоје“ и који су производ рада појединаца као 'катализатора вредности' у озбиљној музици (исто). Свестан околности у којима излаже реферат и могућности да његова намера буде погрешно протумачена (у смислу инсистирања на некаквим 'грађанским, буржоаским', а не 'социјалистичким' вредностима), он ипак опрезно указује на неопходност индивидуалног стваралачког чина

29 Интересантан изузетак представља интернет презентација „Музички лимбо“ (muzickilimbo.rs) београдског теоретичара музике и музичког критичара др Срђана Тепарића, на којој аутор редовно објављује своје стручне критике концерата који се одржавају у Београду и Србији.

30 Трајковић наводи примере малих земаља (Финска, Данска), које су циљаном акцијом успеле да од појединих својих композитора направе 'бренд' који је препознатљив свуда у свету (Trajković 1982a: 32).

у продукцији уметности, те износи помало неспретну тврдњу да уметници представљају 'базу' и 'непосредну производњу' (за разлику од организатора или менаџера, 'уметничке администрације') – чак говори о 'уметничкој радничкој класи' која ствара 'производ' (исто: 39–40). Иако с данашње тачке гледишта замисао 'композиторске радничке класе' може да делује неуверљиво, Трајковић у овом реферату износи многа вредна запажања о положају уметничке музике у српском друштву, која су, нажалост, и данас актуелна. У односу на угао посматрања заузет у овом раду, најважније је то што се Трајковић овде у пуној мери афирмише као настављач 'просветитељске' делатности Мануела де Фаље и Милоја Милојевића, својих великих претходника. Чинећи то, он се, посредно, 'ставља на страну' њихових 'борбених' начела и открива своју спремност да се лично ангажује са циљем афирмисања српске музичке уметности. Још један пример ових настојања проналазимо и у Трајковићевом реферату, написаном на позив организатора Трибине музичког стваралаштва Југославије у Опатији, у вези с карактеристикама југословенског музичког стваралаштва у периоду од оснивања Трибине (1954)[31] до тог тренутка (Trajković 1982b).[32]

Трајковић исправно запажа да је у историјско-социолошком смислу неоспорна чињеница постојања различитих националних југословенских музичких култура, које, све заједно, граде концепт јужнословенске па и југословенске музичке културе, „не у некаквом 'наднационалном' смислу, али не ни као прост збир саставних делова“ (Trajković 1982b: 173).[33] Он запажа да су три 'стилска опредељења-фазе' (неокласицизам, авангарда и постмодерна), заступљена на читавом тлу некадашње Југославије у посматраном периоду, али да се у свакој од југословенских средина препознаје „мање или више артикулисана и мање или више хронолошки одређена превласт појединe од трију именованих

31 О концепцији Југословенске музичке трибине (Трибине музичког стваралаштва Југославије) у Опатији, од оснивања до тренутка о коме говори Трајковић, више у: Котевска 2017. Попис изведених дела на опатијској Трибини доноси књига: Erika Krpan (2003) (ur.) *Međunarodna glazbena tribina: 40 godina, Opatija – Pula*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, „Cantus“ (Krpan 2003). Видети такође: Marinković 2019.

32 На деветнаестој Трибини музичког стваралаштва Југославије у Опатији (3–7. новембра 1982) одржана је, у оквиру дискусионог клуба, дводневна расправа на тему *Карактеристике југословенскої музичкої стваралаштва у протекла два деценија*. Неколико аутора, у договору с појединим друштвима и удружењима композитора, одазвало се позиву редакције Трибине да напишу приступна излагања. Уредништво загребачког часописа *Музичка култура* одлучило је да објави четири прилога због њихове посебне занимљивости „управо с друштвеног аспекта приступа домаћем глазбеном стваралаштву“ – аутори тих прилога били су Властимир Трајковић, Душан Михалек, Војин Комадина и Марко Ружђак.

33 Трајковић констатује да је питање које поставља „осетљиво, не само због наше, историјским околности условљене, осетљивости на таква питања, већ и због његове објективне сложености. На њега индректно често одговарамо, па, иако је могуће да се аутор ових редова вара, чини му се да је један такав одговор видео и у недавној промени званичног назива Трибине, од 'Југославенска музичка трибина' у 'Трибина музичког стваралаштва Југославије'. Осим што је очигледно да се новим насловом желело истаћи да се ради о музичком стваралаштву, а не уопште о музици, могуће је да се и у разлици између адјектива 'југославенски' и генитива супстантива 'Југославије', крије значењска разлика“ (Trajković 1982b: 173).

стилских опредељења-фаза“ (исто).[34] Трајковић сматра да је у југословенским условима 'борба' између 'неокласичара' и 'авангардиста' вођена са неких двадесет година закашњења у односу на збивања у Европи (и свету),[35] док је, насупрот томе, 'борба' између 'авангардиста' и 'постмодерниста', која у југословенским оквирима започиње средином седамдесетих година, хронолошки идеално усклађена са светским струјањима. Он закључује да је тиме 'проблем *ретардације* (кашњења) југословенске музике' разрешен – али, пита се аутор, по коју цену?

> Морамо [...] бити свесни чињенице да је стилски *accelerando* југословенске музике плаћен многим изневереним вокацијама, многим неразрешеним драмама на индивидуално композиторском плану, многим „лажним“ модернизацијама и побрканим вредносним системима (исто: 174).

Осим тога, Трајковић не сматра да је поменута 'ретардација' нужно 'хендикеп' југословенске музике – напротив, у тој појави он сагледава прилику да се старијим и већим музичким културама понуди нешто различито, јер „одвише је добро познато да се по тим 'светским' стандардима такве различитости, ако су аутентичне, управо и цене“ (исто).[36] Битно је стога да се уочи и то да, према

34 Трајковић сматра да би евентуалне резерве у односу на формулу „неокласицизам – авангарда –постмодерна“ могле да се односе на чињеницу да је на тлу Југославије деловао и „национални фолклоризам романтичарске провенијенције“ и да је таквих композиција било нарочито на првим Трибинама, али да оне никада нису биле 'типичне' за овај фестивал и да је таква тенденција, у тренутку у коме пише, евидентно у нестајању (Trajković 1982b: 173).

35 Трајковић истиче да се, у светским размерама, 'борба' између 'неокласичара' и 'авангардиста' одвијала у десетак година одмах после Другог светског рада (дакле, од средине четрдесетих до средине педесетих година прошлог века), што је свакако тачно, док се у Југославији она одвијала од средине седме до средине осме деценије. Разлоге за то кашњење Трајковић види у „политичкој клими послератних година која је заговарала социјалистичко реалистички естетски концепт“, који се 'слагао' са неокласицистичким принципима (те се, дакле, авангарда појавила знатно касније него на Западу). Занимљиво је и његово запажање да 'спецификум' југословенске музике (али не у свим срединама) представља каснији „'авангардни' социјалистички реализам“, који он овде не дефинише прецизно осим што каже да у таквим делима „соцреалистичку ноту“ треба тражити „пре свега у литерарном програму и тексту“. Може се претпоставити да он овде има у виду ауторе који су у српској теоријској литератури разматрани као део оријентације коју је Јеша Денегри назвао *социјалистичким модернизмом* (као наследником раније дефинисаног *социјалистичког естетизма*, уп. Janković-Beguš 2017), карактеристичним управо за епоху о којој Трајковић говори. Он сматра да „естетски неуспех највећег дела таквих композиција“ лежи у „раскораку између стилског потенцијала музичког и ванмузичког парта; раскораку што доводи до тога да 'авангардни' поступци у 'музичком парту' делују 'постварено' и 'академизирано' (Trajković 1982b: 174).

36 Према Трајковићевом мишљењу, поједине тековине савремене музике које се узимају као 'космополитске' или 'универзалне', заправо су географски и културолошки јасно одређене те немају значај аутентичности у другим срединама које их преузимају. У том погледу, он се у потпуности слаже са Драгутином Гостушким, који примећује: „У случају ваше недовољне обавештености, велики народи ће вам спремно дати на знање који део космополитизма представља њихов искључиви, национални специјалитет“ (Гостушки 1977: 201; овде нав. према: Trajković 1982b: 174).

његовом мишљењу, поетика постмодерне на југословенском простору, иако готово истовремена с њеном појавом у другим срединама, није 'аутентична',[37] па самим тим и не доноси светској музици ништа суштински ново, што имплицира закључак да путеве самосвојности српске уметничке музике треба прокрчити другим средствима.

Као и у претходно разматраном тексту, Трајковић практично сматра да, у посматраном тренутку, не може бити говора о формулисаном концепту некакве 'југословенске музике' која би била различита у односу на актуелне светске токове, било на нивоу целе државе или у некој од југословенских композиторских средина – али да је могуће да таквих тежњи има 'на индивидуалном плану' – другим речима, он дозвољава могућност постојања аутентичних композиторских поетика које би могле да понуде нешто ново и оригинално: „[Јер], ново се ствара у пракси, а не у теорији, мислимо, да никаква колективно организована воља, колективно настојање, 'теоријски конципиран програм', немају изгледа на успех [...]. Пуна стваралачка слобода и атмосфера толеранције у односу на сва настојања најбоља су гаранција развоја“ (исто: 175). Иако Трајковић у овом реферату не наводи конкретне примере, могу да приметим да је он, практично, антиципирао успех који је, у првим деценијама новог миленијума, постигла његова некадашња студенткиња Исидора Жебељан (1967–2020), управо захваљујући томе што је светској јавности понудила један 'аутентичан' стваралачки израз. Трајковић, дакле, већ у овим раним текстовима инсистира на томе да пут ка афирмацији српске уметничке музике у ширим оквирима треба да прокрче посебно надарени појединци, без чијих индивидуалних домета нема ни развоја националне музичке културе. У том светлу треба вероватно сагледавати и улогу коју је Трајковић 'доделио' самом себи у вези са српском уметничком музиком – улогу изузетног, стваралачки обдареног појединца, који тежи да својом активношћу буде мотор развоја музичке културе из које је потекао.

***

Баш као и у вези с композиторским стваралаштвом, Трајковић је незадовољно сматрао да врхунски домети српске науке о музици нису довољно познати ни препознати ван граница наше земље, али да су, понекад, ти домети непримећени и у локалним оквирима. Као што је указивао на лош третман Милојевићеве *Науке о хармонији*, Трајковић је држао да музичкотеоријски опус

37 У том погледу, занимљиво је Трајковићево одређење поетике постмодерне као нечега што у великој мери вуче корене из Сједињених Америчких Држава: „једноставност, нова комуникативност, реакција на европоцентрични мит 'велике музике' те естетична блискост са одређеним трагањима у прогресивној *rock* музици, блискост на разини структуралних решења у микро и макро форми, а не тек на разини спољашњег 'декоративно забављачког елемента', што је понекад било карактеристично за извесна остварења париског неокласицизма двадесетих година у односу на рани *jazz*; надасве принцип 'репетитивности' и новог концепта организације музичког времена (Rily, Glass, Reich, Eno)“ (Trajković 1982b: 175).

Драгутина Гостушког, пре свега његово капитално дело *Vreme umetnosti*, није добио адекватно место унутар српске музикологије.

Исписујући своје сећање на Драгутина Гостушког у првом броју часописа *Музикологија*, Трајковић истиче да *Vreme umetnosti* представља „пионирски [...] продор у једну *нову научну област*, у област на коју указује поднаслов наведен на корицама књиге, а који гласи *Прилог заснивању једне опште науке о облицима*" (Трајковић 2001б: 166). Ова констатација завређује коментар: како је приметила Катарина Томашевић, један од најбољих познавалаца опуса Драгутина Гостушког у нашој земљи, књига *Vreme umetnosti*, произашла из докторске дисертације *Уметност у еволуцији стилова* коју је Гостушки самостално (без ментора) написао и одбранио на Филозофском факултету 1965. године, „до данас представља и у интернационалним размерама, нажалост недовољно познат, усамљен успели покушај у области компаративне естетске морфологије чији је зачетник био Етјен Сурио. У време рада Д. Гостушког, била је то сасвим млада дисциплина… перспективна без сумње, али истовремено и обесхрабрујућа за многе који нису, попут Гостушког, поседовали класично образовање, ерудицију, познавање опште уметничке теорије и праксе, машту, смелост…" (Томашевић 2001: 169) У књизи *Vreme umetnosti,* заиста се међу референцама и литературом налази студија *Однос међу уметностима – проблеми упоредне естетике* француског филозофа и естетичара Етјена Суриоа (Étienne Souriau, 1892–1979) – и то у оригиналу, на француском језику (Souriau 1947), иако је она била преведена на српскохрватски језик још 1958. године (Surio 1958). Сурио је у овој књизи дефинисао 'упоредну естетику' као „ону дисциплину чија је основа упоређивање различитих уметничких дела, као и поступака разних уметности (као што су сликарство, цртање, вајарство, архитектура, песништво, плес, музика итд.) (исто: 11). Важно је уочити да Гостушки иде корак даље од Суриоа управо зато што се бави анализом уметничких стилова, док Сурио базира своју анализу на аналогијама између обликотворних поступака који се примењују у појединим уметничким дисциплинама. С обзиром на несумњиву оригиналност хипотеза и виртуозност аргументације у књизи *Vreme umetnosti,* Трајковић у својој 'еулогији' Гостушком огорчено констатује да о његовој књизи „једва да је писано, колико год да је револуционарно довођење у питање већине етаблираних постулата официјелне музикологије просто вапило за научничким заузимањем става" (Трајковић 2001б: 166). Трајковић, чак, говори о својеврсној „завери ћутања" када је реч о овој књизи (исто: 167),[38] тј. о претпостављеној 'неправди' учињеној Гостушком тиме што *Vreme umetnosti* није дубље 'реформисало' српску музикологију.[39] Због тога, Трајковић закључује свој

38 Трајковић напомиње да је, у време изласка књиге, објављен приказ Ивана Фохта у првом броју часописа *Treći program* (Focht 1969), али да се у том напису „прећуткује све оно што је ново и радикално критички елаборирано, рецимо из области музикологије" (Трајковић 2001б: 167).

39 Ево карактеристичног места где Трајковић ламентира над 'неправдом' учињеном Гостушком која се, практично, састоји у томе што се *Vreme umetnosti* не користи као *основна* литература у наставном процесу на музичким факултетима:

омаж Гостушком констатацијом, која ће се редовно појављивати и у каснијим текстовима, да је „неопходно потребно превести *Vreme umetnosti* на неки светски језик – на енглески језик, пре свега. Потребно је то не због престижа српске науке – потребно је то зато што би тиме добила на престижу светска наука“ (исто).

***

Залажући се за (ре)афирмацију српске традиције уметничке музике и науке о музици, Трајковић је, дакле, редовно указивао на значај 'индивидуалног постигнућа' које служи као мотор, покретачка снага развоја неке националне културе. У том смислу је занимљиво да се укратко размотре још два чланка у којима он слави домете наше уметничке музике у домену музичког стваралаштва, али и интерпретације: први је посвећен композицији *Talea Konzertstück* за виолину и гудачки оркестар његовог колеге и савременика, српског композитора Зорана Ерића (1950) (Trajković 1989), а други Београдским музичким свечаностима, најстаријем и најзначајнијем фестивалу уметничке музике у Београду и Србији (Trajković 2008b).

У првом чланку, Трајковић изражава своје задовољство због тога што је „чуо Нову, и Добру музику: *Konzertstück за виолину и гудачки оркестар* свога суграђанина и колеге Зорана Ерића“ (Trajković 1989: 33).[40] Након премијере на 20. БЕМУС-у, Трајковић изјављује да је снимак композиције слушао 'небројено пута':

> И, сваки пут исто: већ после неколико тактова дешавало се оно што се и иначе догађа готово тренутно када је реч о *правој, аутентичној и врхунској музици, старој или новој:* снажан доживљај и магично хипнотишуће дејство не остављају ни трунке сумње у велику вредност дела (да… сматрам – право се дело препознаје од прве; […] за просуђивање и вагање није потребна никаква „историјска дистанца“ – оставимо је онима који, да би донели суд о делу, најпре треба да виде на какав је пријем од стране публике оно наишло или имају потребу да се, у животу, баве аранжирањем тог пријема (исто: 33–34).

> *Vreme umetnosti* се доиста налази на списку литературе за студенте завршних година музикологије, па још и неких других образовно-наставих профила студената Музичке академије у Београду, али ту, између једног Адорна, једног Далхауса (Dahlhaus) и толиких других – то је само још једно гледиште више – гледиште „субјективно“ – разуме се! Академска скепса ће, у име „научног погледа на свет“ одустати од било каквог вредновања и „не-дај-Боже“/!/ научне полемике, а кад је реч о канонизованим објашњењима конкретних појава, када је реч о „барокној монодији“ на пример – појму за који је Гостушки маестрално доказао да представља *contradictio in adiecto*, па... „без речи“ и „са смешком“ држаћемо се проверених светских ауторитета – рецимо, једног Букофцера (Bukofzer) и његових погледа на природу музичке Ренесансе и музичког барока (Трајковић 2001б: 167).

40 Композицију је премијерно извео Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран“ у оквиру 20. БЕМУС-а, 18. октобра 1988. у Задужбини Илије М. Коларца, под диригентском палицом Џејмса Џада (James Judd), а солистичку деоницу интерпретирао је виолиниста Александар Павловић.

Трајковић потом истиче оне одлике Ерићеве партитуре које су на њега оставиле посебно јак утисак, као што су хармонски склопови блиски џезу, или они који подсећају на хармонска решења Оливјеа Месијана (Olivier Messiaen), али и Трајковићевог професора Василија Мокрањца.[41] Трајковића одушевљава одсек *Cantabile delicatamente*, „на типски *jazz-rock* хармоници и мелодији развијена пасакаља" те га упоређује са „моћним дугим дахом одсека *Lever du jour* из Равеловог *Дафниса и Хлоје*" – од Трајковића је то, свакако, огроман комплимент! У овом одељку композиције он проналази и „нешто италијански топло" (исто: 34), поредећи га са атмосфером филмова *Амаркорд* Федерика Фелинија (Federico Fellini, *Amarcord*, 1973) и *Смрт у Венецији* Лукина Висконтија (Luchino Visconti, *Morte a Venezia*, 1971).[42] Трајковић сматра да Ерићева композиција, осим „намерно баналног и тевтонски трапавог, дубоко ироничног наслова" ни на који (други) начин не реферира на „германско музичко наслеђе", већ у њој проналази „стваралачки оригинално и садржински транспоновано" реферирање на „распевани италијански Медитеран", француску музику с почетка XX века и џезрок идиоме „Новог света с ону страну Атлантика" (исто).

За Трајковићев доживљај Ерићеве композиције посебно је значајна *нова тоналност* оличена у 'аутентичним каденцама' „чија је провенијенција опет из *jazz-rock* вокабулара, али, дакако, опет оригинално посредована ауторовим *начином*" (исто). Појаву тих каденци у централном, 'стравинскијански моторичном' одсеку дела Трајковић сагледава не као некакав 'дуг' неокласицизму, већ поново као печат музике потекле из 'Новог света' – свакако имајући у виду амерички минимализам, или пре постминимализам:

> И ето процеса који „стоји"; ето стања и макроформалне организације што их, до искуства редукционистички разуђених широких временских потеза, европска музичка традиција није познавала. И то је модерно, или постмодерно модерно, у Ерићевом делу [...]. То је форма модерне епизодичне (смемо ли да кажемо и „декоративне") нарације, а не засвођене експозиције и драме [...]. Целина посредована ритмичким низањем безбројног машински правилног мноштва

41 „[Шеста] страница манускрипта има за референцу, не можда директно месијановску чулну хармонику; њена је метатекстуална референца, пре ће бити, та иста месијановска хармоника онако као што је дата у једном од првих југословенских постмодерних музичких дела, у *Одјецима*, свити за клавир соло Василија Мокрањца, из 1973. године (Одељак X; Adagio, стр. 13. штампаног издања УКС из 1977. godine)" (Trajković 1989: 34).

42 Трајковић прави занимљиву аналогију са сценом у Висконтијевом филму у којој мали ансамбл изводи канцону Арманда Гила (Armando Gil) „Chi Con Le Donne Vuole Aver Fortuna", што њему звучи „као *requeim* великој епопеји тевтонски схваћене музичке уметности" (Trajković 1989: 34). Ово поређење није нимало случајно, имајући у виду садржај филма који представља адаптацију истоимене новеле Томаса Мана (Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 1912). Протагониста филма, аустријски авангардни композитор (у роману је његово занимање писац), 'приказан' је музиком Густава Малера (Gustav Mahler), која за Трајковића евидентно представља ту 'на смрт осуђену', декадентну 'тевтонску' музичку традицију која бива засењена 'профаном' и животном музиком југа Италије.

> префабрикованих модула-модела: ето модерне поетике *trame sonore* [фр. 'звучне завесе' – прим. J. J. Б.] плоха [...]; ето нечега у корену другачијег од класичног остината; ето новог богатства у новом сиромаштву (исто: 34–35).

Занимљива је и Трајковићева констатација о 'модерно постмодерном' карактеру Ерићевог дела, која овде поприма афирмативно значење: „јер то није музика за крај овог, већ за почетак следећег века" (исто: 34). Говорећи о томе шта, по његовом мишљењу, *изражава* Ерићева музика, Трајковић сматра да у композицији *Talea Konzertstück* нема ни трага од 'аустро-немачке програмности', већ је реч о нечему другом: позивајући се на свог некадашњег професора Владимира Јанкелевича (Vladimir Jankélévitch), чији омиљени композитори Римски-Корсаков (Николай А. Римский-Корсаков), Равел, Дебиси „нису били никакви програмски композитори који би се трудили да од музике начине 'језик' – већ објективистички реалисти у служби 'безосећајног' говора 'ствари по себи'", Трајковић је уверен да се значење Ерићеве композиције открива на истом трагу:

> У *Konzertstück*-у препознајемо као основни квалитет дела личан и оригиналан, стваралачки убедљив и јединствено нов начин којим се аутор обраћа метатекстуалним референцама које не цитира већ их варира, мутира, клонира и хибридизује. Дело, за нас, одише великом чистотом личног стила али, у њему проналазимо и нешто друго, нама можда не мање, драго [...]: ова урбана музика одише специфичним духом града у којем је настала; то је музика београдског космополитизма – не нужно европоцентричног; [...] града који је, уз Атину свакако, једина права космополитска метропола на Балкану (исто: 35–36).

Иако Трајковић признаје да су у тексту изнета његова 'лична схватања', евидентно је да он 'приписује' Ерићевој композицији оне квалитете које и сам високо цени – а које, без сумње, *Talea Konzertstück* и садржи – али, можда, и уз неке друге нивое значења које Трајковић не помиње у својој анализи.[43]

Последњи текст који овде разматрам јесте Трајковићев кратки прилог штампан у књизи *Bemus memorabilia 1969–2008*, коју је приредила његова

43 Марија Масникоса сматра композицију *Talea Konzertstück* за „репрезентативно остварење музичког постмодернизма у Србији" – по њеном мишљењу, то је једна од композиција које су снагом израза и сложеношћу своје поетике обележиле крај XX века у српској музици. Ауторка, између осталог, истиче као значајну текстуалну разлику између кључних делова форме: „јасна сегментација форме композиције у садејству са текстуалном хетерогеношћу њених одсека, производи утисак карактеристично постмодерне, 'тешке, колажне целине' […]. Постмодерној логици фрагментације и дисконтинуитета подлегле су чак и концертантне солистичке каденце […]. Постмодернистички 'нови романтизам' и минималистички дискурс не коегзистирају – супротстављени су један другоме у различитим сегментима форме. Невидљиву линију континуитета која повезује ове међусобно различите дискурсе, обезбеђује само димензија индивидуално пронађеног музичког језика који припада широком пољу 'савремене тоналности'. Једини покушај 'помирења' двају хетерогених дискурса је скраћена реприза одсека А"; уп. Masnikosa 2010: 247–248.

дугогодишња пријатељица, музиколог Неда Беблер, поводом четрдесете годишњице Београдских музичких свечаности – БЕМУС-а (Trajković 2008b). Позван да изнесе личне импресије о значају тог фестивала уметничке музике, на коме су премијерно изведена нека од његових најзначајнијих остварења (између осталих, Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру, док су *Пет песама Стефана Малармеа* уједно биле и поруџбина БЕМУС-а, у верзији за глас и оркестар),[44] Трајковић је поновио своје раније изнете ставове, потврдивши своје естетске преференције. Најпре, он не пропушта прилику да скрене пажњу на запостављеност уметности композиције у српској јавности (која је у сенци уметности музичке интерпретације) и истиче неопходност 'организоване пропаганде' која би допринела да се публика у земљи и у иностранству више упозна с 'квалитетним савременим композиторским стваралаштвом', којег у Србији, према његовом мишљењу, има „сразмерно више и успешнијег него што је то данас случај практично у свим европским земљама" (исто: 58). Трајковић је – не без разлога – разочаран лошом промоцијом самог фестивала у домаћим медијима, као и изостанком пласмана БЕМУС-а у иностранству, те апелује на то да се уложи новац у те активности науштрб скупих и уметнички промашених 'уметничких пројеката' какви су неретко красили издања тог фестивала. Када је реч о његовом избору 'незаборавних' БЕМУС-а, тј. појединих концертних програма и интерпретација, нема никаквих изненађења: почев од Дебисијевог *Мора* и Равелове *Моје мајке гуске* на првом БЕМУС-у, 1969. године,[45] каснијих извођења Дебисијеве музике,[46] *Еклоге* Лудмиле Фрајт, коју назива „[ј]едном од најдубљих музика у читавој српској уметничкој музици",[47] *Књиге за оркестар* Витолда Лутославског (Witold Lutosławski),[48] преко реситала сопрана Оливере Миљаковић и пијанисте Хелмута Дојча (Helmut Deutsch) с програмом аутора као што су Милоје Милојевић, Габријел Форе (Gabriel Fauré), М. де Фаља, Х. Родриго (Joaquín Rodrigo), Х. Турина (Joaquín Turina),[49] те концерата с музиком

44 Више о томе видети у: Medić & Janković-Beguš 2016: 317–329, посебно 318–320. и 323–325. Видети такође Архиву Београдских музичких свечаности, https://www.bemus.rs/sr/arhiva-bemus.html.

45 Први БЕМУС, 13. октобар 1969, 20.30, Коларчев народни универзитет: Симфонијски оркестар Холандског радија, диригент Роберто Бенци – Равел, *Моја мајка гуска*, Дебиси, *Море*. (исто).

46 Шести БЕМУС, 17. октобар 1974, 20.00, Коларчев народни универзитет: Камерни оркестар Жан Франсоа Пајара – Дебиси: *Шест античких епиграфа* (исто).

47 Осми БЕМУС, 16. октобар 1976, 20.00, Коларчев народни универзитет: Београдски камерни оркестар, диригент Павле Дешпаљ – Лудмила Фрајт, *Еклога* (исто).

48 Једанаести БЕМУС, 11. октобар 1979, 20.00, Коларчев народни универзитет: Симфонијски оркестар Краковске филхармоније „Карол Шимановски", диригент Војћех Михњевски: Витолд Лутославски, *Књига за оркестар* (исто).

49 Четрнаести БЕМУС, 13. октобар 1982, 20.00, Коларчев народни универзитет: Оливера Миљаковић, сопран и Хелмут Дојч, клавир – Волф-Ферари, Форе, Барановић, Милојевић, Де Фаља, Родриго, Валверде, Турина. „Врхунско музицирање и програм који није састављен од већ отрцаних 'евергрина'" (исто).

Стевана Мокрањца,[50] Александра Обрадовића,[51] *Посвећења пролећа* Игора Стравинског (Игорь Стравинский),[52] камерних опера *Луткарско позориште мајстора Педра* Мануела де Фаље[53] и *Нарцис и Ехо* Трајковићеве студенткиње Ање Ђорђевић,[54] реситала виолончелисткиње Ксеније Јанковић и пијанисткиње Зилке Авенхаус (Silke Avenhaus) на чијем се програму нашло запостављено а „потенцијално антологијско дело српске, па и светске литературе за виолончело и клавир, Милојевићева *Легенда о Јефимији* (1915)“,[55] и напокон, *Поеме екстазе* Скрјабина (Александр Н. Скряабин),[56] ту су практично сви Трајковићеви

50 Двадесет други БЕМУС, 15. октобар 1990, 20.00, Коларчев народни универзитет: Хор Радио телевизије Београд, диригент Владимир Крањчевић – Стеван Мокрањац, *Музика за богослужења у дане Страсне седмице.* „Први заиста професионални српски композитор новијих времена и, по мишљењу заиста верзираних познавалаца – *још увек* и најбољи. То је стога што нико није успео да са „тако мало нота“ изрази сву доброту, сву лепоту и сву племенитост – али и сву посебност и оригиналност на музичком пољу – својствену српској националној вери – хришћанском православљу. То што је тако тешко људима ван балканских геопоетских духовних координата да његово писмо не доживе тек као анахронично вежбање из западноевропског хармонског четворогласа – посебан је *и не мали* проблем“ (исто).

51 Двадесет пети БЕМУС, 17. октобар 1993, 20.00, Задужбина Илије М. Коларца: Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран“, диригент Александар Павловић, Истра Печвари, клавир – Александар Обрадовић, *Музика за клавир и гудаче* (исто).

52 Двадесет девети БЕМУС, 3. октобар 1997, 20.00, Сава центар: Француски национални оркестар, диригент Шарл Дитуа, Мишел Далберто, клавир – Дебиси, *Мала свита*, Шуман, Клавирски концерт, Стравински, *Посвећење пролећа* (исто).

53 Двадесет девети БЕМУС, 15. октобар 1997, 21.30, Биоскоп „REX“: Фестивалски ансамбл, диригент Премил Петроић, солисти Катарина Јовановић, Радмило Петровић, Срђан Ђорђевић – Мануел де Фаља, *Луткарско позориште мајстора Педра,* адаптација и режија Бојана Цвејић. „Млади, сасвим млади (неки још увек београдски студенти) савршени извођачи можда најоригиналније и најзанимљивије опере свих времена, а ремек-дела музичко-сценске уметности двадесетог века – сигурно. Критика је 'промуцала' позитивне критике (да се ваљда 'не залети' у похвалама, и да би се отпоштовао патријархално-чаршијски (не)ред који налаже да се похвале – опет 'дозирано', разуме се, када је реч о *домаћим* уметницима – намене само „провереним“, што значи реномираним извођачима). Није ни помишљала на то да је суочена са нечим што је требало означити као историјски тренутак српске музичко-сценске уметности, као подухват какав се од времена шездесетих година двадесетог века, када је српску музичку сцену усмеравао велики Оскар Данон, не памти. Није примећено да је ово извођење имало икаквог утицаја на учмало стање духова које влада у Београдској опери (оној на београдском Тргу републике)“ (исто).

54 Тридесет четврти БЕМУС, 10. октобар 2002, 20.00 БИТЕФ Театар: Ансамбл АРТЕ, диригент Премил Петровић, солисти Радмило Петровић, Ања Ђорђевић, Анета Илић, Ивана Димитријевић – Ања Ђорђевић, *Нарцис и Ехо*, камерна опера, режија Алиса Стојановић. „Оригинална и инспирисана савремена опера српског аутора (Ање Ђорђевић)“ (исто).

55 Тридесет четврти БЕМУС, 9. октобар 2002, 20.00, Задужбина Илије М. Коларца: Ксенија Јанковић, виолончело и Зилке Авенхауз, клавир – Милојевић, *Легенда о Јефимији*. „Изврсна оба музичара у дуу! На програму потенцијално антологијско дело српске, па и светске литературе за виолончело и клавир, Милојевићева *Легенда о Јефимији* (1915). Зашто ово дело упорно заобилазе сви српски челисти (изузев Ксеније Јанковић)? Чему служи Чело фест?“ (исто).

56 Тридесет шести БЕМУС, 16. октобар 2004, 20.00, Задужбина Илије М. Коларца: Београдска

омиљени стваралоци – његов лични 'Пантеон', у коме су своје место равноправно заузели и одабрани српски композитори. Сем тога, може да се примети да Трајковић не заборавља да истакне и допринос српских музичких уметника различитих генерација, који су својим интерпретацијама допринели томе да одабрана дела светских, али нарочито српских композитора (Мокрањца, Милојевића, Фрајтове, Обрадовића, Ђорђевићеве) добију адекватну звучну реализацију на нашем највећем музичком фестивалу и да не остану сакривена од 'референдума јавности'.

***

Анализирани текстови, настали у широком временском дијапазону, јасно показују да се Трајковић свесрдно залагао за унапређење положаја српске уметничке музике, како у националним, тако и у интернационалним оквирима. У том погледу, важно је његово инсистирање на томе да је уметничко стваралаштво 'посао појединца', али и да је то 'колективно добро', које омогућава напредак друштва и афирмацију националне културе. Са жаљењем могу да констатујем да циљеви којима је Трајковић тежио нису још увек досегнути, те да српска јавност тек треба на прави начин да сагледа домете своје музичке уметности и науке.

Листа референци

A. V. M. (2014) „Blago trune po budžacima"; *Danas*, 1. 12. 2014, 19:01, https://www.danas.rs/kultura/blago-trune-po-budzacima/ [pristupljeno 1. 11. 2021].

Đurić, Miloš N. (2001) „Fridrih Niče i helenska kultura". U Fridrih Niče, *Rođenje tragedije,* prevela s nemačkog Vera Stojić. Beograd: Dereta, 8–24. / Ђурић, Милош Н. (2001) „Фридрих Ниче и хеленска култура". У Фридрих Ниче, *Рођење трагедије,* превела с немачког Вера Стојић, Београд: Дерета, 8–24.

Falja, Manuel de (2001) *Zapisi o muzici i muzičarima*, Uvodna reč i komentari Federiko Sopenja, prevela sa španskog Biljana Bukvić, Beograd: CLIO.

филхармонија, диригент Бојан Суђић – Скрјабин, *Поема екстазе.* „Потписник ове анкете поседује у свом фоно-архиву безмало све релевантне снимке Скрјабиновог ремек-дела, остварене од стране најпознатијих светских оркестара и диригената и смело тврди да је Скрјабинова *Екстаза* у тумачењу Београдске филхармоније *и диригента Бојана Суђића,* можда најбоље извођење овог дела икад забележено, или, тачније речено, *незабележено*: шта Београдска филхармонија чека да оствари, с обзиром на *свој стандардно високи ниво оркестарског музицирања,* сасвим лако остваривy сарадњу са неком *светски реномираном издавачком кућом издања на носачима звука,* па да тако, ушавши самим тим у рецензиране комерцијалне каталоге глобалног музичког издаваштва, […] уведе српску музику (разуме се и композиторско стваралаштво) на светску сцену – *на једини могући начин*?!" (исто).

Focht, Ivan (1969) „O knjizi Dragutina Gostuškog *Vreme umetnosti*", *Treći program Radio Beograda* 1 (proleće): 245–254.

Gostuški, Dragutin (1968) *Vreme umetnosti: prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd: Prosveta.

Gostuški, Dragutin (1977) *Umetnost u nedostatku dokaza*, Beograd: Srpska književna zadruga. / Гостушки, Драгутин (1977) *Уметност у недостатку доказа*, Београд: Српска књижевна задруга.

Gostuški, Dragutin (2017) *Rađanje srpske muzičke kulture: Povodom trideset godina od premijernog emitovanja istoimene serije RTS-a. Urednik Snežana Nikolajević. Reditelj: Petar M. Teslić.* Beograd: Radio-Televizija Srbije, Muzikološko društvo Srbije. / Гостушки, Драгутин (2017) *Рађање српске музичке културе: Поводом тридесет година од премијерног емитовања истоимене серије РТС-а. Уредник Снежана Николајевић. Редитељ: Петар М. Теслић*, Београд: Радио-Телевизија Србије, Музиколошко друштво Србије.

Janković-Beguš, Jelena (2017) "'Between East and West': Socialist modernism as the official paradigm of Serbian art music in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia," *Musicologist, International Journal of Music Studies* I/1, 141-163.

Janković-Beguš, Jelena (2021) *Antička (grčka) paradigma u savremenoj umetničkoj muzici. Studije slučaja/konvergencije: Janis Ksenakis, Vlastimir Trajković*, doktorska disertacija (neobjavljena), rađena pod mentorstvom prof. dr Dragane Stojanović-Novičić, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Јанковић-Бегуш, Јелена (2021) *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић*, докторска дисертација (необјављена), рађена под менторством проф. др Драгане Стојановић-Новичић, Београд: Факултет музичке уметности.

Katunac, Dragoljub (2004) *Klavirska muzika Miloja Milojevića*. Beograd: Clio.

Konjović, Petar (1954) *Miloje Milojević, kompozitor i muzički pisac*, Beograd: Srpska akademija nauka (Posebna izdanja, knj. CCXX, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, knj. 1). / Коњовић, Петар (1954) *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд: Српска академија наука (Посебна издања, књ. CCXX, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1).

Kos, Koraljka (1986) „Pjesničko-glasbene slike Miloja Milojevića". U dr Nadežda Mosusova, dr Roksanda Pejović, dr Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ur.) *Miloje Milojević, Kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 83–100.

Kotevska, Ana (2017) „Pavle Stefanović i Jugoslovenska muzička tribina u Opatiji: od proaktivnog osnivača do reaktivnog hroničara i vernog promotera". U Sonja Marinković i Jelena Janković-Beguš (ur.) *O ukusima se raspravlja. Pavle Stefanović (1901–1985)*, tematski zbornik, Beograd: Muzikološko društvo Srbije, Fakultet muzičke umetnosti, 207–222. / Котевска, Ана (2017) „Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера". У Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.) *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*, тематски зборник, Београд: Музиколошко друштво Србије, Факултет музичке уметности, 207–222.

Krpan, Erika (ur.) (2003) *Međunarodna glazbena tribina: 40 godina, Opatija – Pula*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, „Cantus".

Marinković, Miloš (2019) „Muzički festivali kao odraz kulturne politike tokom hladnog rata – od Varšavske jeseni do Muzičkog bijenala Zagreb“, *Kultura* 162: 306–320.

Masnikosa, Marija (2010) *Orfej u repetitivnom društvu: postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju.

Medić, Ivana (2004) *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd: Studentski kulturni centar, 2004.

Medić, Ivana & Jelena Janković-Beguš (2016) "Works commissioned by Belgrade Music Festival (BEMUS) 2002–2013: Contemporary music creation in a transitional society". In Mirjana Veselinović-Hofman et. al, *Music: Transitions/Continuities*, Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 317–329.

Milojević, Miloje (1934) *Nauka o harmoniji. Po Louis Thuille-u za svoje učenike napisao dr Miloje Milojević*, Beograd: izdanje autora. / Милојевић, Милоје (1934) *Наука о хармонији. По Louis Thuille-у за своје ученике написао др Милоје Милојевић*, Београд: издање аутора.

Peričić, Vlastimir (1968) *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd: Umetnička akademija, 1968.

Peričić, Vlastimir, Dušan Kostić, Dušan Skovran [1969] *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd: Prosveta.

Souriau, Étienne (1947) *La correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris: Flammarion.

Stefanović, Slobodan (ur.) (1982) *Muzičko stvaralaštvo i kritika*, Beograd: Marksistički centar organizacije SK.

Surio, Etjen (1958) *Odnos među umetnostima. Problemi uporedne estetike*, preveo s francuskog Miloš Jovanović, Sarajevo: „Svjetlost“.

Tomašević, Katarina (2001) „Gostuški i srpska muzikologija“, *Muzikologija / Musicology* 1: 167–172. / Томашевић, Катарина (2001) „Гостушки и српска музикологија“, *Музикологија / Musicology* 1: 167–172.

Tomašević, Katarina (2017) „Čovek kome se verovalo“. U Dragutin Gostuški, *Rađanje srpske muzičke kulture: Povodom trideset godina od premijernog emitovanja istoimene serije RTS-a. Urednik Snežana Nikolajević. Reditelj: Petar M. Teslić*, Beograd: Radio-Televizija Srbije, Muzikološko društvo Srbije, 9–24. / Томашевић, Катарина (2017) „Човек коме се веровало“. У Драгутин Гостушки, *Рађање српске музичке културе: Поводом тридесет година од премијерног емитовања истоимене серије РТС-а. Уредник Снежана Николајевић. Редитељ: Петар М. Теслић*, Београд: Радио-Телевизија Србије, Музиколошко друштво Србије, 9–24.

Trajković, Vlastimir (1982a) „Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini“. U Slobodan Stefanović (ur.) *Muzičko stvaralaštvo i kritika*, Beograd: Marksistički centar organizacije SK, 28–40.

Trajković, Vlastimir (1982b) „Karakteristike jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva u protekla dva decenija“, *Muzička kultura* 4: 172–175.

Trajković, Vlastimir (1986) „Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“. U dr Nadežda Mosusova, dr Roksanda Pejović, dr Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ur.) *Miloje Milojević, Kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 9–38.

Trajković, Vlastimir (1989) „*Konzertstück* za violinu i orkestar Zorana Erića“, *Zvuk* 1: 33–36.

Trajković, Vlastimir (1992) „Sergej Vasiljevič Rahmanjinov – pedeset godina od smrti“. *Treći program* 92–95, I–IV: 25–30.

Trajković, Vlastimir (1998) „Ključni opusi u stvaralaštvu Miloja Milojevića“. U Vlastimir Peričić (ur.), Melita Milin (prir.) *Kompozitorsko stvaralaštvo Miloja Milojevića*, zbornik radova. Beograd: Muzikološki institut SANU, 18–31. / Трајковић, Властимир (1998) „Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“. У Властимир Перичић (ур), Мелита Милин (прир.) *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, зборник радова, Београд: Музиколошки институт САНУ, 18–31.

Trajković, Vlastimir (2000) „S onu stranu međe moderna – postmoderna: *Koncert za klavir i gudački orkestar* Jugoslava Bošnjaka ili pouzdanje u princip muzikalnosti“, *Novi zvuk/New Sound* 15: 95–100. / Трајковић, Властимир (2000) „С ону страну међе модерна – постмодерна: *Концерт за клавир и гудачки оркестар* Југослава Бошњака или поуздање у принцип музикалности“, *Нови звук/New Sound* 15: 95–100.

Trajković, Vlastimir (2001a) „Muzička moderna Manuela de Falje“. U Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima*, Uvodna reč i komentari Federiko Sopenja, prevela sa španskog Biljana Bukvić, Beograd: CLIO, 135–146.

Trajković, Vlastimir (2001b) „Sećanje na dr Dragutina Gostuškog“, *Muzikologija/Musicology* 1: 165–167. / Трајковић, Властимир (2001б) „Сећање на др Драгутина Гостушког“, *Музикологија/Musicology* 1: 165–167.

Trajković, Vlastimir (2008a) „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)“. In Despić Dejan & Melita Milin (eds.) *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology of SASA, 27–40.

Trajković, Vlastimir (2008b) „Naš Bemus – juče, danas, sutra“. U Neda Bebler (prir.) *Bemus memorabilia 1969–2008*, Beograd: Jugokoncert, 58–59.

Vasić, Aleksandar (2007) „Problem nacionalnog stila u napisima Miloja Milojevića“, *Muzikologija/Musicology* 7: 231–244. / Васић, Александар (2007) „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“, *Музикологија/Musicology* 7: 231–244.

Jelena Janković-Beguš

Music-Theoretical Writings of Vlastimir Trajković as a Reflection of His Advocating for a New Recognition of Serbian Art Music

(Summary)

In this paper I analyse selected articles by the composer and academician Vlastimir Trajković (1947–2017), published in various collective monographs and journals over the period of nearly three decades (1982–2008). These writings emphasise Trajković's constant urging for a fairer (from his point of view) evaluation of Serbian art music in a wider, European and global context, but also within the state / national frameworks. Trajković aimed to prove that Serbian art music, as well as writings on music, would have enjoyed a wider recognition, had certain of their top achievements not been left forgotten and unpublished, and thus unavailable to potential researchers and performers. Already in his earliest published texts (1982) he pleaded for the improvement of music scores publishing in the country, as well as for the targeted promotion of Serbian art music repertoire, and this remained a constant in many of his subsequent articles. Moreover, he insisted on the proximity of the Belgrade 'cultural climate' in the interwar period with the artistic and scholarly tendencies in France and its 'zones of influence' in the same period. Consequently, Trajković particularly insists on the new evaluation of the opuses of the composers and musicologists Miloje Milojević (1884–1946) and Dragutin Gostuški (1923–1998) – whom he saw as those creative and intellectual individuals who had fallen victims to the 'historical injustice' and whose (re)positioning within the Serbian music culture would increase the relevance of that same culture both in the national and international contexts. In doing so, Trajković established a very interesting and meaningful comparison between the endeavors of Miloje Milojević and his Spanish contemporary and 'kindred spirit' Manuel de Falla (1876–1946), because they both devoted significant parts of their respective careers to the 'cultural' and 'music-educational' activities. On several occasions, Trajković stressed out the importance of individual creation as a motor of collective advancement of a national culture, and he highlighted several peak achievements of Serbian art music, pleading for their more frequent performances and a greater recognition.

Keywords: Miloje Milojević, Dragutin Gostuški, Impressionism, Claude Debussy, Manuel de Falla, reduction, antiromanticism.

VARIA

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131129P
UDC 783

Patriarchial *Ifos* in the Perception of Greek Church Chanters*

Vesna Sara Peno[1]
Principal Research Fellow, Institute of Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

Патријаршијски *ифос* у перцепцији јелинских појаца

Весна Сара Пено
Научни саветник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

Received: 1 November 2021
Accepted: 15 November 2021
Original scientific paper

Abstract

The paper deals with the so-called patriarchal – Constantinople *ifos* in the recent church-singing tradition. Different aspects of this phenomenon are presented, about which numerous stereotypical attitudes have been expressed in different kind of narratives. In considering the phenomenon of *ifos* in this study, we started from the fact that it was at the center of a dispute between the reformers of the late Byzantine Neum notation - the so-called the "old method" and the conservative among Constantinople's renowned singers, who did not accept the "new method" without resistance. It was also stated that the patriarchal *ifos* by inertia and not always justifiably attributed to the singers who were active in the Church of St. George on Fanar. Also, arguments were presented in favor of a critical review of contemporary discourses in which the ideologized belief is repeated that the Constantinople throne is the guarantee of any kind of saint church tradition, and thus the patristic Orthodox church music.

* Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије (РС-200176).

1 sara.kasiana@gmail.com

Keywords: church chanting, patriarchal ihos, musical reform, neum notation, oral tradition, interpretation, chanting manner.

Апстракт

У фокусу рада је тзв. *патријаршијски – константинопољски ифос* у новијој традицији јелинског појања. Представљени су различити аспекти овог феномена у вези с којим су у различитим врстама наратива изнети бројни стереотипни ставови. У разматрању феномена *ифос* у овој студији, пошло се од чињеница је он био у сржи спора између реформатора касновизантијске нотације, тзв. „старог метода", и конзервативаца међу реномираним константинопољским појцима, који „нови метод" нису прихватили без отпора. Констатовано је и да се патријаршијски ифос по инерцији и не увек оправдано приписивао појцима у Цркви Светог Георгија на Фанару. Указано је и на аргументе у прилог критичком осврту на савремене дискурсе о *ифосу* у којима се понавља идеологизовано уверење да је константинопољски трон гарант сваког облика освештаног црквеног предања, самим тим и отачке православне црквене музике.

Кључне речи: црквено појање, патријаршијски ифос, музичка реформа, неумска нотација, усмено предање, интерпретација, појачки манир.

Године 2014. навршила су се два века од када је у Цариградској патријаршији званично призната реформа неумске нотације, за коју је, у појачкој пракси Јелинске цркве и савременој музиколошкој науци, општеприхваћен назив „нови метод музике". Јубиларну годину цариградски патријарх Вартоломеј (Βαρθολομαίος) посветио је носиоцима музичке реформе који су битно унапредили и убрзали процес учења црквеног појања и систематским радом на транскрипцијама записа са „старим" – касновизантијским на „ново" – аналитичније неумско писмо обезбедили за богослужбену праксу сву неопходну музичку литературу. Поглавар Цариградске патријаршије се у знак сећања на прекретницу у развоју црквене псалмодије с почетка XIX века огласио окружном посланицом. У препознатљивом реторском тону, „по слову и у духу" налик многим његовим претходницима на цариградском трону, Вартоломеј је своје саопштење започео рекавши да су творци „новог метода" допринели да „Константинопољска мајка црква остане ковчег спасења отачке православне црквене музике", да су древну псалмодију они „сачували од духа новотарија [...] који је могао да промени њен, посредством отаца цркве предати *ифос*", те да је поменути „отачки ифос" онај који се вековима обликовао и потврђивао

применом и униформисањем практичног појања у „освештаним певницама свесвете патријаршијске Цркве Светог Георгија на Фанару“.[2]

Пажљиви и у појачке прилике Јелинске цркве недовољно упућени читалац могао би се на основу првопоменутог цитата с правом упитати како је то „*нови* метод“ сачувао карактер и суштину „*стāроī*“ – традиционалног богослужбеног појања и није ли посреди *contradictio in adjecto* у патријарховом исказу? Читалац који о развоју православне појачке уметности у целини, како Јелина, тако и других истоверних народа има извесно знање и појачко искуство, могао би се упитати у којем се од широког спектра својих значења појам *ифос*[3] тиче појачке уметности и на шта се тачно односи у богатом и разноврсном музичком наслеђу православног Истока? Могао би поставити и питање: да ли се заиста „отачки (светопредањски) *ифос*“ може свести превасходно/искључиво на појање из саборног храма Цариградске патријаршије, ма колико та црква у историјској свести свих православних, а не само Јелина, заузимала високо место?

Недоумице у вези с тим да ли су промене у неумској нотацији проузроковале и промене у звучном корпусу црквене псалмодије разрешене су темељним научним анализама, посебно оним које су током друге половине XX века спровели грчки музиколози. Резултати делатности константинопољских реформатора црквеног појања и вредновање њихових заслуга, као и у светској музикологији задуго присутни диспут о (дис)континуитету између византијске, поствизантијске и новије појачке традиције православних народа на широко схваћеном Балкану, били су посредно или непосредно више пута тема коју у сопственим истраживачким захватима нисам могла заобићи (Пено 2015, 2016). У овој студији осврнућу се на ново у „новом методу“, што је за појце Велике цркве с почетка XIX столећа – заступнике „старе школе“, представљало камен спотицања у прихватању реформе. Као што ће се показати, један, ако не и главни разлог што су у средишту Цариградске патријаршије извесно време упоредо у певницама појци певали по „старом“ и по „новом“ неумском систему, била је потреба да се у пракси провери тзв. *ифос* напева које су реформатори записали аналитичнијом нотацијом. Тумачење садржаја овог вишесмисленог грчког појма и феномена који се у вези с црквенопојачком уметношћу њиме именује, представља окосницу рада.

***

2 Μεταρρύθμιση εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής https://enromiosini.gr (приступљено 2. 9. 2021).

3 Дати појам се у грчком језику доводи превасходно у везу с начином на које су речи или фразе организоване унутар текстуалне целине вишег реда. Овом значењу придружују се и друга: лични/особени начин писаног или усменог изражавања, уметнички израз у књижевности или било којој другој уметности, стил, али и душевно расположење утиснуто у црте лица. У уопштеном смислу *ифос* се може превести као спољашњи изглед, презентација (Τεογόπουλος-Φυτράκης 807; Μπαμπινιώτης, 2002: 1861).

Ново поглавље у историји источнохришћанске псалмодије отворено је у манастиру Светог Јована Претече на Палатију, у Константинопољу, који је на концу XVIII века био средиште напредних, просветитељству европског типа посвећених личности из редова фанариотске хијерархије и грчког јавног и културног живота.[4] Водећа фигура у манастирском братству био је архимандрит Константин (Κωνσταντίνος 1770–1859), истакнути интелектуалац европског кова, питомац теолошких училишта из Јашија и Кијева, који је 1805. хиротонисан за синајског архиепископа, а 1830. године уведен с титулом патријарха у цариградски трон (Τζεδάκης 1990). Константинови блиски сарадници с којима је делио просветитељске идеале били су носиоци музичке реформе: Хрисант Карамалис (Χρύσανθος Καραμαλλής),[5] у изворима познатији као епископ прусијски (Προύσης), Григорије Јамалис (Γρηγόριος Γιαμαλής),[6] Хурмузије Георгију (Χουρμούζιος Γεωργίου) или Георгиос (Γεώργιος).[7]

Потпомогнут утицајним црквеним великодостојницима, Хрисант је од првобитно санкционисаног „напредњака", кажњеног због тога што је у обучавању ученика користио нетрадиционални метод, током друге деценије XIX века постао лидер у спровођењу новог дидактичког теоријско-практичног система.[8] Покретањем рада појачке школе, најпре у оквиру манастира Светог Претече 1815. године (Ρωμανού 1985: 10), потом и у оквиру саме Патријаршије, у којима су поред Хрисанта, ангажованог за теоријску обуку полазника, у практичној настави били и Григорије, тада већ лампадарије у Великој цркви,[9]

4 Поменути манастир је крајем XVIII века био „музеј и академија учених Константинопољаца, патријараха, архијереја и других клирика, политичких првака, интелектуалаца и учитеља" (Αριστόκλευς 1866: 6).

5 Хрисант је рођен 1770. на Мадитосу, у граду на северној обали Елиспонда. У литератури се наводе различите године његовог упокојења 1843, 1846, па и 1849. (Παπαδοπούλου 1977²: 334; Αριστόκλευς 1 1866: 61).

6 Григорије је рођен у Константинопољу 1777. или 1778. Надимак Левит изгледа да му је накнадно приписан и то због оца који је био јереј – левит (λευΐτης), сходно језику Новог завета (Παπαδοπούλου 1977²: 329–331; Στάθη, „Γρηγόριος πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος", http:// www.rel.gr/index.php?rpage=ByzantineMusic/mousourgoi&rpage2=grigoriosProt.ph p[pristupljeno 24. 3. 2021.]

7 Осим године и места рођења – 1870. на Халки – о Хурмузију Јамалису није ништа друго познато из периода који је претходио његовом ангажману за певницом у Манастиру Светог Јована Претече, где је упознао Хрисанта и Григорија. Живео је у Константинопољу до смрти 1840. године. Будући да му је главни позив при Великој цркви био писарски, упамћен је као архивар (хартофилакс) (Αριστόκλευς 1866: 62–63; Παπαδοπολούλου 1977²: 331–332; Μπιλάλης 2004).

8 Хрисант је 1814. године, залагањем ираклијског митрополита Мелетија (μητροπολίτης Ηρακλείας Μελέτιος), који је на Фанару имао посебне ингеренције, био позван да пред Синодом оправда методологију коју је увео у раду с појцима почетницима. Уверивши црквене достојанственике да није угрозио препознатљивост и постојаност традиционалних мелодија, стекао је њихово поверење, а самим тим добио и могућност да настави с бављењем црквеном музиком.

9 Ванредне појачке способности које су красиле Григорија обезбедиле су му, након позиције појца у певници манастира Светог Јована Претече, звање доместика, потом лампадарија, напослетку и протопсалта у Великој цркви.

и Хурмузије, главни архивар – писар и руководилац обновљене патријаршијске штампарије, „нови метод" је добио пуну легитимност у прокламацији цариградског патријарха Кирила VI (Κύριλλος ΣΤ΄),[10] 25. новембра 1815. Назвавши реформу „пројавом Божијег човекољубља и благослова" (θεία φιλανθρωπία και χάριτι) (Φραγκίσκος 2008: 189, 192–193), писац посланице с патријарховим потписом се стручно осврнуо на њене циљеве и резултате.[11] У овом историјском документу децидирано се наводи да „метод који су пронашла и саставила тројица преузвишених мужева, превазилази старе традиције, јер је једини тачан и просветљујући, будући да савршено објашњава, и теоријски и практично, мелодије и облике гласова, и добро показује ритмичке знакове; и док је уз методе старих традиција обука трајала преко десет година, с овим [новим, прим. В. П.] обећано је да ће трајати годину дана; ученик ће се оспособити да пева било који напев њиме исписан, уз мало и кратко проучавање и моћи ће да поје на основу записане мелодије и текста, без претходне обуке; и све ће ово бити могуће а да се притом [примењеним, прим. В. П.] методом не нарушава и не квари узвишени мелос који нам је предат, зарад посвећености и скрушености срца у најбољем опонашању посредством првих оних свештених мелода и *даскала* [учитеља, прим. В. П.], и без уношења непримерене нове мелодије" (Παπαδοπούλου 1977[2]: 698). Подвлачи се, међутим, баш као што ће то учинити

10 Патријарх Кирило, пре монашења Константин Серпендзоглу (Κωνσταντίνος Σερπεντζόγλου) на васељенском трону је био од 1813. до 1818. године. Пре него је уведен у патријарашки трон, посвећено се старао о патријаршијској школи. Просвећење паствe био је приоритет и у његовом пастирском делању у својству митрополита Иконије, потом и Адријанополиса. Када је постао васељенски патријарх, оснивао је школе, био мецена сиромашним ученицима, писао је неопходне школске и богословске уџбенике. Поред тога што је основао трећу по реду музичку школу, изнова је покренуо рад Патријаршијске штампарије, али и Велике народне школе (Φοροπούλου 1996: 596–599). Уз Кирила, просветитељској идеологији био је наклоњен и поменути митрополит Мелетије.

11 Посланицу је највероватније саставио неко коме су музички језик и теоријски појмови били посве блиски. Занимљиво је, превасходно зарад увида у реторски стил патријаршијских посланица с Фанара, навести коментар Адаманда Корариса (Αδαμάντιος Κοραής) који је поводом датог документа изнео у писму пријатељу Александру Василију (Αλέξανδρος Βασιλείου), добром пријатељу и мецени – издавачу његових бројних дела: „Није још увек време за *теоретизме*; требало је најпре да почну од музике у глави, која би по неопходности довела до музике гласа [...] чини се да су главе нације ухватиле нови пут [...] То заиста није требало да се догоди уколико је хтео [патријарх Кирило VI, прим. В. П.] да им добро покаже истинити метод образовања; али будући да је и сам недостојан, он не може да процени како да их руководи, где да почну и где да заврше [...] О посланици, шта да кажем? [...] Стил је уобичајен, много макарона без соли и путера" (Φραγκίσκος 2008: 191). Оно што је Корариса посебно узнемирило у окружној посланици јесте начин на који се у конзервативном константинопољском кругу почео усвајати утицај напредних идеја. Дугачка посланица, написана старомодним језичким стилом, недовољно разумљивим читаоцима, но пре свега, њен потписник, Кирило VI, који је Корариса осудио као безбожника, због предговора испуњеног просветитељским идејама, који је написао за трећи том Плутархових (Πλούταρηος) дела, створили су код грчког Европејца одбојност чак и према музичким иновацијама из црквеног и културног средишта нације (Φραγκίσκος 2008: 195).

и два века касније патријарх Вартоломеј, да „нови метод“ није угрозио предање и да није заснован на „новотаријама“.

Реформа из 1814. године, истина, није претендовала на ону врсту „новотарија“ коју су средином XVI, односно пред крај XVIII века настојали да јелинским појцима наметну на основама западноевропске музике школовани сународници: Јероним Кипранин (Ιερώνυμος Κύπριος)[12] и Агапије из Палерма (Αγάπιος Παλιέρμος).[13] Укидање одређене групе неумских знакова и њихова замена већим бројем интервалских симбола у традиционалном неумском писму, заиста није ни изблиза могла да испровоцира константинопољске појце, што јесте био случај раније, када је као решење дидактичких проблема у вези с нејасним неумама нуђена у целости нова – петолинијска нотација и с њом западномузичка теорија.

Сумња, пак, да реформа неминовно „на мала врата“ уводи новине, ипак је постојала. Пре него што су двадесетих година XIX столећа водећи појци у патријаршијској цркви предузели конкретне кораке у урушавању већ оформљеног статуса музичких реформатора (Τερζόπουλος 2004: 117), битку за „стари метод“ започео је утицајни „учењак“ с Босфора, Василије Стефанидис Неохоритис Византинац (Βασίλειος Στεφανίδης Νεοχωρίτης Βυζάντιος), по ужој специјалности лекар и филозоф (Παπαδοπούλου 1990²: 137–138). У *Скици о музици, посебно црквеној*, која датује из 1819. године,[14] Стефанидис је указао да је у музичком описмењавању изузетно значајан усмени начин преношења знања о мелодијском садржају неумских знакова, посебно *хирономијских* и *афоних* који су представљали синоптички приказ врло дугачких мелодијских образаца. Учитељев „живи глас и покрети његових осећања“, попут реторских фигура врхунског говорника који их слаже у њему својствени стил, не може се, тврдио је Стефанидис, ничим другим надоместити (Στεφανίδου 1902: 274). Поједностављење записа, другим речима, унапред дато „појашњење“ *хирономијских* карактера уз помоћ аналитичнијег нотирања, квари традицију. Главни узрок Стефанидисовог противљења новим тенденцијама био је у томе што је сматрао да укидање *хирономија* нужно доноси далекосежну промену у

12 Јероним Кипранин, који је музичко образовање стекао уз Ђозефа Царлина (Gioseffo Zarlino) у Италији, саставио је 1556/1557. године приручник у којем је, између осталог, изнео своје запажање да Грци, упркос томе што не знају правилно значење *хирономијских знакова* и тзв. *великих ипостаса*, ове неумске симболе користе у бележењу напева (Palisca 1980: 646–649). Уверен да је петолинијска нотација бољи избор, заузимао се за укидање неума, као и за увођење вишегласних композиција наместо једногласа у црквено богослужење. Његове идеје нису привукле заинтересоване следбенике и убрзо су заборављене (Strunk 1962: 101–113; Stathis 1972: 271–308; Schartau 1990).

13 Овај Грк, пореклом с Хиоса, провео је извесно време у Италији, где је студирао западну музичку теорију. У Константинопољу се појавио 1797. године с идејом да музички просвети своје сународнике и да им пренесе новостечена европска искуства. Планирао је да уведе петолинијску нотацију и њоме забележи све потребне богослужбене мелодије (Πλεμμένου 2003: 69–102).

14 Стефанидисов теоријски спис сачуван је у рукопису и објављен је тек почетком XX века у часопису *Подлистак црквене истине* (Στεφανίδου 1902: 207–279).

ифосу, у ономе што је за њега била суштина појачке уметности. Тврдио је, такође, да певање искључиво на основу фиксираних записа – транскрипција, изневерава узвишени црквени ифос, вековима брижно негован у певницама Велике цркве.

На основу Стефанидисовог објашњења назире се једно од кључних одређења ифоса. Као и други константинопољски чувари касновизантијског неумског система, и Стефанидис је веровао да стенографска нотација представља уметност по себи, те да управо на потенцијалу *афоних* и *хирономијских* знакова појци могу показати инвентивност и аутентичност у избору мелодијских решења. Апостол Констас с Хиоса (Απόστολος Κώνστας ο Χίος),[15] а надасве протопсалти Велике Цркве Мануил Византинац (Μανουήλ ο Βυζάντιος) (Patrineli 1973: 157) и Константин Византинац (Κωνσταντίνος Βυζαντίου) (Patrineli 1973: 157, 164; Τερζοπούλου 2004), обојица познатији по овим речитим надимцима него по свом стварном презимену, истрајно су наставили да користе нереформисану нотацију, како у певничкој пракси, тако и у обуци својих ученика. Сачувана су сведочанства савременика о томе да је упечатљиви начин интерпретације црквених напева поменутих појаца привлачио велики број верника на богослужењима у време док су предводили певнице патријаршијског наоса. Волуминозни гласови специфичне боје, интерпретације с одмереним украсима и музичким детаљима у стандардним мелодијским линијама, беспрекорна ритмичка пулсација, уз правилно и јасно артикулисан текст, били су довољни елементи да се њихова тумачења древних неумских записа поистовете с маниром мајстора појачке уметности из блиске, па и онима из далеке прошлости. Живих сведока древне појачке праксе из патријаршијске саборне цркве средином XIX века свакако није било, нити је могло бити, али су њу на особити начин доживљавали и у лично појачко искуство уткали љубитељи црквенопојачке уметности на основу усменог предања у којем се чувало сећање на појачку и филокалијску естетику неприкосновених појаца и мелурга Велике Цркве.

О томе да је традиционални – патријаршијски појачки ифос обезбедио трајан ауторитет заступницима „старог метода“ у новим временима, говори добро позната чињеница да су протопсалт Константин и лампадарије и музички реформатор Григорије у исто време певали по касновизантијској, односно аналитичкој неумској нотацији све до 1855. године,[16] током неколико деценија пошто је реформа званично заменила касновизантијски неумски

15 Заговорник очувања касновизантијске симиографије, којом је исписао хиљаде страница музичких рукописа, био је и поменути Апостол Констас, у изворима познат и као Крусталас (Κρουστάλας), Кристалас (Κρυστάλλας) и Консталас (Κωνστάλλας) (Αποστολοπούλου 2002: 33–46). И он се, следствено актуелним музичким токовима при Великој цркви, укључио у процес ревизије нотације, али с посве другачијим предубеђењем од онога које су делили изумитељи „новог метода“. Сматрао је да се касновизантијско неумско писмо мора сачувати, с тим да је био свестан потребе додатног упрошћења нејасних афоних знакова, као и дефинисања општеважећих канона у нотирању и ишчитавању неумског текста, које би појци требало доследно да поштују (Ψάχος 1908: 3–4; Στάθη 1993[3]).

16 Поменуте године Константин је због старости напустио позицију протопсалта у Великој Цркви.

систем и потиснула дотадашњи начин учења појања. Следовање и верност патријаршијском *ифосу* остали су, међутим, упркос официјелној процени црквених великодостојника задужених за појачку уметност, знак престижа присталица конзервативне струје, која је накнадно припала напредњацима. Наиме, непосредним сарадницима и ученицима реформаторске тројке итекако је било важно да остану упамћени као они који певају „онако како се поје и како се појало у Христовој Великој цркви“.[17]

Патријаршијски ифос је био и остао идеал за јелинске појце како у константинопољском окружењу, тако и у осталим деловима поробљене домовине, али тај идеал, важно је нагласити, с изузетком Стефанидиса, нико није систематски описао. Ученик тројице реформатора и пропагатор Хрисантове музичке теорије, Киријакос Филоксенис (Κυριακός Φιλοξένης), испрва је у свом приручнику: *Теорија о основама музике* суштину ифоса везао за „лепо и одмерено повезивање музичких карактера или записивање музичких тонова мелоса“, назвавши га, поетским речима, највишим међу „средствима“ уз помоћ којих се музика остварује, уз то још и „силом ритма и суштином мелоса“ (Φιλοξένης 1859: 194). Потом је у *Лексикону грчке црквене музике* од било какве дефиниције ифоса напросто одустао, закључивши једноставно да је „ифос неописив“ (τὸ ὕφος εἶναι ἀπερίγραπτον) (Φιλοξένης 1869: 54).

Одлазак првака међу заступницима касновизантијске нотације из певница Велике цркве, с једне стране, и тековине музичке реформе, у првом реду резултати типографије на аналитичкој нотацији, означили су дефинитивну победу „новог метода“, а *константинопољски ифос* је, по аутоматизму, припао следбеницима Хрисанта, Григорија и Хурмузија који су преузели вођство у певницама Цркве Светог Георгија. Елементи који га чине препознатљивим, исправним и предањским нису, међутим, ни у потоњим деценијама издвојени и појашњени, као што теоријски нису профилисани ни елементи појачке вештине који одликују појца – „Константинопољца“.

Упркос томе што ни у савременим, научно углавном недовољно утемељеним написима не постоји заједничка платформа с које се у дискурсу о предањском ифосу полази,[18] уопштена, више метафоричка него егзактна дефиниција овог

17 Поменута одредница о константинопољском стилу појања постаће готово незаобилазна у насловима штампаних неумских зборника. Теодор Фокаевс (Θεόδορος Φοκαέυς), присталица тројице реформатора, али и промоћурни сарадник Мануила и Константина Византинца, г. 1831. је на „новом методу“ објавио *Збирку идиомела и тропара Мануила Протопсалта*, „онако како се поју у Христовој Великој цркви“, а наредне године, с истом упутницом на патријаршијски појачки стил, и Хурмузијев *Анастасиматарион*; видети: Παράσχου 1831; Χαρτοφύλακος 1832. Чињеница да је реформисаним неумским писмом испод штампарске пресе изашло музичко тумачење заговорника касновизантијске нотације, говори у прилог томе да је поред потребе да се неумска симиографија учини једноставнијом и појцима доступнијом, подједнако било важно да се сачува древни појачки манир, карактеристичан управо за Велику цркву.

18 Доступни текстови о ифосу углавном представљају краће написе или интервјуе виђенијих грчких појаца савременог доба. У њима нема јединственог методолошког приступа, упркос заједничким општим терминима којима се о патријаршијском ифосу говори. Слично запажање

феномена ипак се на основу њих може извести: ифос није мелодијски садржај, нити је мелодијска структура, већ је оно што неумском запису „даје живот" (Khalil 2009: 216). Прецизније речено, ифос је исто што и начин интерпретације мелодије, било да појац тумачи неумски предложак, пева по запису или пева без предлошка, на основу памћења, онако како је усменим путем мелодију усвојио. Тумачење неумског записа, као и тумачење било ког нотног текста – партитуре, увек подразумева известан степен стваралачке креативности извођача. С обзиром на синоптички карактер неумске нотације у свим њеним развојним фазама, од раних – палеовизантијских облика, преко средњевизантијске и касновизантијске, па све аналитичке с почетка XIX века, лични печат појца је додатно изражен. Интерпретација неумама забележене мелодије, дакле, подразумева спој наизглед неспојивог: аутентично следовање традицијом установљених правила из чета произлази јасно препознатљив звучни резултат, али одевен у особени ифос.

У појачком маниру се одражава и „акумулација музичког памћења", двострука временска реалност: „прошлост у садашњости" (Khalil 2009: 192). Реч је о томе да сваки надарени, у теорији и практичном појању добро утемељени појац, у својим интерпретацијама изнова оживљава тумачење записа које је преузео од свог учитеља, самим тим и тумачење учитеља свог учитеља. Постављање почетка појачкој вештини и у прошлости, баш као и данас, значило би најпре избор традиционалним вредностима певничке праксе верног и провереног *даскала*. Усвајање његовог појачког стила „и духом и слухом", били су вековима уназад значајнији од самог идеала оспособљености певања по неумском запису. Интеракција између учитеља и његових ученика, евидентна у домену тумачења неумског записа, начина мелодијског фразирања и украшавања, агогичке поставке, темпа, произношења текста (артикулације вокала, акцентовања појединих речи и др.), укључује и тежњу за поистовећењем на психолошком, односно духовном плану с личношћу онога од кога се знање усваја. Целосна појава предводника у певници: његова усредсређеност на ток богослужења, садејство са *служашчима*, држање које се манифестује како у специфичним покретима руку и мимици приликом руковођења појцима током заједничког певања (тзв. *хирономија*, гр. χειρονομία – закон руке), тако и у експресији личног молитвеног стања и осећања која то стање прате, промени интензитета гласа у зависности од врсте песме која се изводи и поруке која се њоме преноси, све поменуто уграђује се у модел који појац почетник свесно и својевољно, али и несвесно подражава. Без разумевања процеса преношења и преузимања

је у вези с односом појаца Цариградске патријаршије према усменој и писаној традицији изнео и Александар Халил (Alexander Khalil) у свом докторском раду (Khalil 2009). До сличних резултата је, такође, недавно дошао и Адријан Сирбу (Adrian Sîrbu) у својој опсежној докторској дисертацији у којој је тему ифоса сагледао на основу грчке, али и молдавске појачке традиције (Sîrbu 2019). На обе ове драгоцене докторске дисертације указао ми је, у тренутку када сам рад о ифосу имала у завршној фази, колега др Василије Василиу (Βασίλειος Βασιλείου), с Катедре за музичку науку и уметност Универзитета „Македонија" у Солуну. Овим путем изражавам му велику захвалност.

појачког искуства усменим предањем није могуће проникнути у феномен звани ифос.

Овим појмом се у јелинској црквенопојачкој традицији обухвата и сасвим одређени – класични репертоар мелодија. У неумским кодексима византијске и поствизантијске ере уз поједине напеве писари су дописивали ближе одреднице које упућују на њихову старину (αρχαίον – древно, παλαιόν – старо), провенијенцију (αγιορειτική – светогорско, αγιοσοφίτικον – светософијско, θεσσαλονικαίον – солунско, αθηναίικον – атинско, βουλγάρικον – бугарско, δυτικόν – западно, περσικόν – персијско итд.) или су, пак, ближе одређивали сами карактер мелодије (καλοφωνικόν – украшено, улепшано; δύσκολον – тешко, οργάνικον – инструментално).[19] Премда се у старијим изворима уз наведене напомене не појављује реч ифос, на основу избора мелодија које су се нашле међу корицама првих штампаних неумских зборника у XIX веку, јасно је да су приређивачи издања на реформисаној нотацији настојали да појцима понуде у првом реду класичне музичке комаде, једноставних мелодијских линија, прегледне структуре, без сувишних украса и непримерених музичких ефеката (мелодијских скокова, пауза, учесталих промена лествица унутар једног напева и сл.). У временом све богатијој стваралачкој продукцији јелинских мелурга, посебно оних с краја XIX и током XX века, не препознају се, међутим, увек особености које красе напеве класичног репертоара. Упркос томе, патријаршијски ифос је у новијој историји приписан и даље се приписује без изузетка свим водећим појцима који су деловали при патријаршијској Цркви Светог Георгија у Константинопољу, па чак и онима који су с константинопољским учитељима појања и богослужбеном праксом у оквиру Цариградске патријаршије имали повремен и посредан контакт.[20]

У низу различитих грчких наратива у вези с појачком праксом у крилу Цариградске патријаршије присутно је неупитно сагласје у следовању јединственом миту о томе да је васељенски трон живоносна ризница и наследник Ромејског царства, самим тим и њене освештане уметности.[21] У империјалној свести Јелина XIX века и њихових потомака – наших савременика, Цариградска патријаршија је у византијском и поствизантијском добу била и све до данас остала центар хришћанства, „светионик (гр. φάρος) православља у

19 Уз овакве напомене у древним неумским рукописима не стоји сам појам ифос.

20 Ову чињеницу је могуће лако проверити на основу сачуваних звучних записа појаца саборног храма Цариградске патријаршије, али и протопсалта централних градских цркава Солуна и Атине из последњих деценија XX века. Уколико се њихове интерпретације упореде с извођењима појаца који се данас сматрају репрезентима „патријаршијског ифоса", уочиће се мање или веће разлике. Покушај да се у датим околностима „живог предањског *ифоса*" овај феномен одреди на егзактнији начин – критеријумима који произлазе из саме музичке интерпретације – делом је успео на примеру молдавских појаца Адријан Сирбу у поменутом докторском раду.

21 У складу с изнетим уверењем у јавној речи грчких појаца и музиколога присутан је став да се у појачкој пракси Велике цркве очувао континуитет од времена Светог Јована Дамаскина, преко византијског мелурга Ксеноса Корониса, па све до наших дана, то јест да је посреди једна иста, утицајима и променама недоступна музичка традиција (Φαράσογλου 1994: 13).

целини, чувар његовог поретка и предања“ (Φαράσογλου 1994: 13). Строгост и будно стражење над наслеђем, подједнако представника клира и верног народа сабраних око Цариградске патријаршије, сматра се испуњеним условом за очување освештеног музичког и сваког другог вида богослужбеног поретка (Φαράσογλου 1994: 19).

Под дејством анестетика негдашње славе и, што је још опасније, у убеђењу да је она непотрошиви залог за будућу славу, пренебрегавање конкретних историјских чињеница природна је и очекивана последица. Прећуткује се тако истина да је питање ифоса било у сржи спора између појаца традиционалиста и реформатора на Фанару током целе прве половине XIX столећа. Одлаже се суочење с етнофилетистичком (псеудо)духовношћу из које је проистекло уверење да је свод Цариградске патријаршије гарант непромењивости појачког и сваког другог црквеноуметничког предањског израза. Још је 1904. године утицајни Константинопољац Константин Псахос, који се за традиционалну псалмодију здушно залагао целога живота, премда не увек и традиционалним средствима (Пено 2016: 79–82), писао у часопису *Патријаршијски форминīс* о томе да његови савременици појци са Фанара изневеравају наслеђени патријаршијски ифос, подједнако и у појачком маниру – тумачењу неумских записа и у опредељивању за новокомпоноване литургијске напеве који карактером не одговарају мелосу којим су молитве Богу узносили њихови претходници (Ψάχος 1904: 1–3).

Два века после озваничења музичке реформе и век након Псахосовог сведочанства, не представљају недостижне искораке у прошлост за оне који су решени да истинољубиво сагледају стање у новијој појачкој пракси Цариградске патријаршије. Ти искораци, међутим, пролазе мимо циља и неминовно им измиче „отачки *ифос*“, уколико им претходе и уколико их у стопу прате звечећи хвалоспевни гласови јелинских појаца о духовној неприкосновености сопственог национа у свим доменима црквеног устројства, па и у црквеном појању.

У многобројним и далеко важнијим црквенополитичким питањима показало се да ни актуелном цариградском патријарху није блиска, још мање својствена крилатица *πάν μέτρον άριστον*. Отуда његова посланица поводом јубилеја музичке реформе озваничене 1814. на Фанару није донела никакво изненађење. Послужила је, међутим, као инспирација за овај рад у којем је тема појачког *ифоса* и *патријаршијскої појачкої ифоса* извучена испод „јелинских“ рефлектора под којима јој се често губе реални обриси, понекад и сама суштина.

Листа референци

Apostolopoúlou, Thomá K. (2002) *O Apóstolos Kónstas o Khíos kai i simvolí tou sti theoría tis mousikís tékhnis*, Athína: Ídrima Vizantinís Mousikoloyías. / Αποστολοπούλου, Θωμά Κ. (2002) *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Aristóklefs, Theódoros (1866) *Konstantíou A΄ tou apó Sinaïou Aidímou Patriárkhou Konstantinoupóleos tou Vizantíou viographía kai singraphaí ai elássones ekklisiastikaí kai philoloyikaí, kai tinés epistolaí tou aftoú, exedóthisan metá parartímatos adía kai engrísi tis tou Khristoú Megális Ekklisías*, En Konstantinoúpoli: Ek tou tipographíou tis „Proódou". / Αριστόκλευς, Θεώδορος (1866) *Κωνσταντίου Α΄ του από Σιναΐου Αοιδίμου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως του Βυζαντίου βιογραφία και συγγραφαί αι ελάσσονες εκκλησιαστικαί και φιλολογικαί, και τινές επιστολαί του αυτού, εξεδόθησαν μετά παραρτήματος αδεία και εγκρίση της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας*, Εν Κωνσταντινούπολει: Εκ του τυπογραφείου της „Προόδου".

Khalil, Alexander (2009) *Echoes of Constantinople: oral and written tradition of the psaltes of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople.* Unpublished PhD thesis, University of California.

Bampiniotis, Yeoryios D. (2002) *Lexikó tis néas ellinikís glóssas*, Athína: Kéntro Lexikología. / Μπαμπινιώτης, Γεώργιος Δ. (2002) *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.

Metarríthmisi ekklisiastikís vizantinís mousikís. / Μεταρρύθμιση εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής https: //enromiosini.gr [accessed on 2. 9. 2021].

Palisca, Claude Victor (1980) "Zarlino Gioseffo", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20. London: Macmillan Publishers Limited, 646–649.

Papadopoúlou, Yeoryíou I. (1977²) *Simvolaí is tin istorían tis par'imín ekklisiastikís mousikís kai i apó ton apostolikón khrónon ákhri ton imerón imón akmásantes epiphanésteri melodí kai mousikolóyi*, Athína: Gkalerí Koultoúra. / Παπαδοπούλου, Γεωργίου Ι. (1977²) *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ'ημήν εκκλησιαστικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί και μουσικολόγοι*, Αθήνα: Γκαλερί Κουλτούρα.

Papadopoúlou, Yeoryíou I. (1990²) *Istorikí episkópisis tis vizantinís ekklisiastikís mousikís apó ton apostolikón khrónon mékhri ton kath'imás (1–1900 m. Kh.)*, Kateríni: Tértios. / Παπαδοπούλου, Γεωργίου Ι. (1990²) *Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ'ημάς (1–1900 μ. Χ.)*, Κατερίνη: Τέρτιος.

Paráskhou, Theódorou P. (1831) *Silloyí idiomélon kai apolitíkion kai állon tinón melón ton despostikón kai theomiorikón eortón kai ton eortazoménon ayíon tou ólou eniaftoú, toúte triodíou kai pentikostaríou melisthénton pará Manoíl Protopsáltou os psállontai en ti tou Khristoú Megáli Ekklisía; metaphrási kai epistasía tou Didaskálou Khourmouzíou Khartophílakos*, Konstantinoúpoli: en ti Tipographía Isák De Kástro kai Iií. / Παράσχου, Θεώδορου Π. (1831) *Συλλογή ιδιομέλων και απολυτίκιων και άλλων τινών μελών των δεσποστικών και θεομηορικών εορτών και των εορταζομένων αγίων του όλου ενιαυτού, τούτε τριωδίου και πεντικοσταρίου μελισθέντων παρά Μανουήλ Πρωτοψάλτου ως ψάλλονται εν τη του Χριστού Μεγάλη Εκκλησία·* μεταφράσει και επιστασία του Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Κωνσταντινούπολι: εν τη Τυπογραφία Ισάκ Δε Κάστρο και Υιοί.

Peno, Vesna Sara (2016) *Orthodox chanting in the Balkans in the exemple's of Greek and Serbian traditions Between East and West, Ecclesiology and Ideology*, Beograd: Institute of Musicology SASA. / Пено, Весна Сара (2016) *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције. Између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*, Београд: Музиколошки институт САНУ.

Peno, Vesna (2015) "Methodological disputes about interpretation of neum notation in the 20th century", *Muzikologija/Musicology* 18: 15–33. / Пено, Весна (2015) „Методолошки диспути о тумачењу неумске нотације у XX веку", *Музикологија* 18: 15–33.

Plemménou, Yiánnis (2003) *To Mousikó Portréto tou Neoellinikoú Diaphotismoú*, Athína: Psiphída. / Πλεμμένου, Γιάννης (2003) *Το Μουσικό Πορτρέτο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Αθήνα: Ψηφίδα.

Romanoú, Kaíti (1985) "I metarríthmisi tou 1814", *Mousikoloyía* 10: 7–22. / Ρωμανού, Καίτη (1985) "Η μεταρρύθμιση του 1814", *Μουσικολογία* 10: 7–22.

Schartau, Bjarne (ed.) (1990) *Hieronymos Tragodistes. Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen*, Corpus Scriptorum de Re Musica vol. III, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Sîrbu, Adrian (2019) *Iphos kai íphi stin psaltikí parádosi tis Moldaías me émphasi sto 18o aióna éos símera*, Unpublished PhD thesis, Aristotélio Panepistímio Thessaloníkis, Skholí kalón tekhnón, Tmíma mousikón spoudón, Thessaloníki. / Sîrbu, Adrian (2019) *'Υφος και ύφη στην ψαλτική παράδοση της Μολδαωίας με έμφαση στο 18ο αιώνα έως σήμερα*, Unpublished PhD thesis, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή καλών τεχνών, Τμήμα μουσικών σπουδών, Θεσσαλονίκη.

Stathis, Gregorios Th. (1972) "I manoscriti e la tradizione musicale Bizantino-sinaitica. Contributo alla storia di musica Bizantina", *Θεολογία* ΜΓ΄: 271–308.

Státhi, Grigóriou Th. (1993[3]) *I exíyisis tis palaiás vizantinís simiographías kai ékdosis anonímou singraphís tou kódikos Xiropotámou 357 os kai epiloyís tis mousikís tékhnis tou Apostólou Kónsta Khíou ek tou kódikos Dokhiárou 389*, Athínai: Ídrima Vizantinís Mousikoloyías. / Στάθη, Γρηγόριου Θ. (1993[3]) *Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας και έκδοσις ανωνήμου συγγραφής του κώδικος Ξηροποτάμου 357 ως και επιλογής της μουσικής τέχνης του Αποστόλου Κώνστα Χίου εκ του κώδικος Δοχειάρου 389*, Αθήναι: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Stephanídou, Vasilíou tou Vizantíou (1902) "Skhedíasma perí mousikís, idiaíteron ekklisiastikís", *Parártima Ekklisiastikís Alithías Ε΄*: 207–279. / Στεφανίδου, Βασιλείου του Βυζαντίου (1902) "Σχεδίασμα περί μουσικής, ιδιαίτερον εκκλησιαστικής", *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας* Ε΄: 207–279.

Strunk, Oliver (1962) "A Cypriote in Venice". In Hjelmborg and S. Sørensen (eds.) *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen Septuagenario Collegis Oblata*, Copenhagen: Wilhelm Hansen, 101–113.

Teogópoulos-Phitrákis, *Ellinikó lexikó, Orthographikó, Ermineftikó, Etimoloyikó, Sinonímon, Antithéton, Kiríon onomáton*, Athína: Armonía A. E. / Τεογόπουλος-Φυτράκης, *Ελληνικό λεξικό, Ορθογραφικό, Ερμηνευτικό, Ετυμολογικό, Συνωνύμων, Αντιθέτων, Κυρίων ονομάτων*, Αθήνα: Αρμονία Α. Ε.

Terzopoúlou, Konstantínou (2004) *O protopsáltis tis Megális tou Khristoú ekklisías Konstantínos Vizántios, Athínai: Ídrima Vizantinís Mousikololoyías.* / Τερζοπούλου, Κωνσταντίνου (2004) *Ο πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού εκκλησίας Κωνσταντίνος Βυζάντιος*, Αθήναι: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολολογίας.

Tzedákis, Theódoros, *Konstantínos I, Patriárkhis Konstantinoúpolis*, 1770–1859, Athína. / Τζεδάκης, Θεόδωρος, *Κωνσταντίνος Ι, Πατριάρχης Κωνσταντινούπολης, 1770–1859*, Αθήνα.

Phoropoúlou, Nikoláou L. (1996) *Síllogos pros Diádosin Ophelímon Vivlíon*, Athína. / Φοροπούλου, Νικολάου Λ. (1996) *Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων*, Αθήνα.

Phrangískos, Emm[anoíl] N. (2008) "Parémvasis tou Koraí sta mousiká prágmata kai ti mousikí agoyí ton Ellínon", *O Eranistís* 26: 175–210. / Φραγκίσκος, Εμμ[ανουήλ] Ν. (2008) "Παρέμβασεις του Κοραή στα μουσικά πράγματα και τη μουσική αγωγή των Ελλήνων", *Ο Ερανιστής* 26: 175–210.

Patrineli, Christos G. (1973) "Protopsaltai, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period: 1453–1821". In Egon Wellesz and Miloš Velimirović (eds.) *Studies in Eastern Chant*, vol. III, London: Oxford University Press, 141–170.

Khartophílakos, Khourmouzíou (1832) *Anastasimatárion néon periékhon ta anastásima tou esperinoú, órthrou, kai Litouryías, metá ton anastasímon kanónon, martirikón, kai nekrosímon tis Megális Tessarakostís, ton te eothinón, kai ton sintómon timiotéron; Ta panta kathós tin símeron psállontai is to Patriarkhíon; Metagrasthénta is to néon tis mousikís sístima pará tou didaskálou Khourmouzíou Khartophílakos enós ton ephevretón tou tithéntos sistímatos, ídi de ekdothénta is típon par'aftoú, kai ton philomoúson sindromitón*, Konstantinoupóleos: En ti Vretannikí Tipographía Isák de Kástro Is Galatán. / Χαρτοφύλακος, Χουρμουζίου (1832) *Αναστασιματάριον νέον περιέχον τα αναστάσιμα του εσπερινού, όρθρου, και Λειτουργίας, μετά των αναστασίμων κανόνων, μαρτυρικών, και νεκρωσίμων της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, των τε εωθινών, και των συντόμων τιμιωτέρων· Τα παντα καθώς την σήμερον ψάλλονται εις το Πατριαρχείον· Μεταγρασθέντα εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά του διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος ενός των εφευρετών του τηθέντος συστήματος, ήδη δε εκδοθέντα εις τύπον παρ' αυτού, και των φιλομούσων συνδρομητών*, Κωνσταντινουπόλεως: Εν τη Βρεταννική Τυπογραφία Ισάκ δε Κάστρο Εις Γαλατάν.

Pharásoglou, Seraphím (1994[2]) *Ἀρὸ τὴν táxi kaì Psalmodía stòn Patriarkhikò Naò Konstantinoupóleos*, Athína. / Φαράσογλου, Σεραφείμ (1994[2]) *Ἀπὸ τὴν τάξη καὶ Ψαλμωδία στὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ Κωνσταντινουπόλεως*, Αθήνα.

Philoxénis, Kiriakós (1859) *Theoritikón Stikhiódes tis Mousikis*, Konstantinoupóli: S. Ignatiádou. / Φιλοξένης, Κυριακός (1859) *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικης*, Κωνσταντινουπόλη: Σ. Ιγνατιάδου.

Philoxénis, Kiriakós (1869) *Lexikón tis Ellinikís Ekklisiastikís Mousikís Konstantinoúpoli*. / Φιλοξένης, Κυριακός (1869) *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής* Κωνσταντινούπολη.

Psákhos, Konstantínos A. (1904) "Perí úphous", *I Patriarkhikí Phórminx* 6: 1–3. / Ψάχος, Κωνσταντίνος Α. (1904) "Περί ύφους", *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ* 6: 1–3.

Psákhos, Konstantínos A. (1908) "Istoriká mousiká simiómata, Apóstolos Konstálas oúkhi Kroustállas", *Phórminx 1*: 3–4. / Ψάχος, Κωνσταντίνος Α. (1908) "Ιστορικά μουσικά σημειώματα, Απόστολος Κωνστάλας ούχι Κρουστάλλας", *Φόρμιγξ* 1: 3–4.

Vesna Sara Peno

Patriarchial *Ifos* in the Perception of Greek Church Chanters

(Summary)

In 2014, Patriarch of Constantinople Bartholomeos signed a circular epistle on the occasion of the two hundredth anniversary of the reform of music / the so-called "new method". In 1814, namely, three musicians from Constantinople – Chrysanthos, Gregorios and Churmusios – reformed the late Byzantine neum notation and introduced a new, shortened way of learning church melodies. At the beginning of his epistle, Patriarch Bartholomeos pointed out that, thanks to the three reformers, "the Mother Church of Constantinople remained the ark of salvation of the father's Orthodox church music".

The Patriarch's panigiric text on the jubilee also states that the reform did not introduce any novelties and that the *ifos* of the ancient paternal psalmody was preserved in the pulpits of the so-called Great Church dedicated to St George. As expected, the current Patriarch of Constantinople neither referred in the text to what was the content of *ifos* in church music, nor what were the features of the patriarchal – Constantinople musical *ifos*. Based on the existing musicological sources, it is also evident that there is no single platform among singers and musicologists in defining and describing this phenomenon, nor are there pre-agreed criteria. The writings on *ifos* do not mention the important fact that precisely *ifos* was one, if not the key controversial issue that divided the singers in the Great Church in Constantinople at the beginning of the 19th century: conservatives continued to sing according to the "old method", while progressives sang on the "new method". This fact determined the concept of this article, the first part of which considers what was "new" in the "new method" that provoked the reactions of the leading figures among singers on Phanar and convinced them against the reform.

The famous Constantinople philosopher, physician and connoisseur of church music Basilios Stefanidis was the first scholar who tried to define the meaning of *ifos*. He brought *ifos* primarily in connection with: 1) the creative potential of the singer while interpreting the stenographic / synoptic late Byzantine Neum record; and with 2) adopting a chanting manner in the process of oral interaction between teachers and students. A follower of the three music reformers, Kyriakos Philoxenis, initially tried to supplement Stefanidis' definition of *ifos* with more metaphorical than clear comments, but soon afterwards he gave up on any definition, stating that *ifos* was simply indescribable.

An insight into the available narratives, in which patriarchal *ifos* is mostly reduced to a scientifically unfounded stereotype, makes several possible meanings of this

term stand out: 1) interpretation of the melody, regardless of whether the singer sings according to neum records or on the basis of his own musical memory; 2) "accumulation of musical memory", as Alexander Khalil lucidly described the manner of singing which is trasmitted by "ear and spirit" from teacher to student; and finally 3) a repertoire of "classical" melodies that, with their simple melodic elements, best fit into worship.

At the end of the article, it was critically stated that there are certain ideologized attitudes in the discourses on patriarchal *ifos*. One of them is undoubtedly that the throne of the Patriarchate of Constantinople is the guarantee of the preservation of every kind of holy church tradition, and thus of musical *ifos*. Unobjective perception, based primarily of spiritual ethnophiletism, leads to the belief that patriarchal *ifos* has been one and the same for centuries, from St John of Damascus, through Xenos Corones, to three reformers Chrisanthos, Gregorios and Chourmouzios and the present-day singers in the Constantinople Patriarchate.

Keywords: church chanting, patriarchal ihos, musical reform, neum notation, oral tradition, interpretation, chanting manner.

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131145T
UDC 78.089.1(450)"15/17"
821.131.1.09-293"15/17"

Historical Approach to the Opera's Libretto-Theme in Italy from the End of the 16th Century to the First Italian Reform

Areti Tziboula[1]
PhD candidate in Historical Musicology, University of Macedonia, Thessaloniki, Greece
Anna-Maria Rentzeperi-Tsonou[2]
Associate Professor, University of Macedonia, Thessaloniki, Greece

Историјски приступ темама оперских либрета у Италији од завршетка XVI века до прве италијанске реформе

Арети Цибула
Докторанд историјске музикологије, Универзитет Македоније, Солун, Грчка
Ана-Марија Ренцепери-Цону
Ванредни професор, Македонски универзитет, Солун, Грчка

Received: 6 August 2021
Accepted: 5 September 2021
Review article

Abstract

The creators of opera in Italy at the end of the 16th century gave great importance to the choice of their subject matter in order to reproduce an overall work of art according to the archetype of ancient Greek tragedy. During its progressive course, opera underwent changes, in which libretto and its subject matter constituted major issues of study and criticism and were reformed according to the style of each period but always with quality as a keystone. The present study examines the formation of the Italian opera based on the choice of the librettos from its birth to the first Italian reform.

1 atziboula@uom.edu.gr
2 arentzep@uom.edu.gr

Keywords: Italian opera, Libretto, Florentine Camerata, Arcadian Academy, First Italian Reform.

Апстракт

Оперски ствараоци у Италији с краја XVI века велику су пажњу придавали избору тема опере, како би произвели свеобухватно уметничко дело према архетипу античке Грчке трагедије. Током свог развоја, опера се мењала, па су самим тим либрето и теме које су биране постајали повод за проучавање и критиковање и били су реформисани у складу са стилом сваке епохе, а кључна одредница реформе била је квалитет. У овој студији бавимо се формирањем италијанске опере на основу избора либрета, од њеног настанка до прве италијанске реформе.

Кључне речи: Италијанска опера, либрето, фирентинска камерата, Аркадијска академија, прва италијанска реформа.

The opera's libretto-theme varies depending on the historical period and the region that it comes from, while there are some common features in terms of its choice that reflect the historical and social context in which it is placed. This paper examines the development of the Italian libretto from its beginnings until the middle of the 18th century.

Thematology of the First Librettos

The first attempts to write an opera took place in Florence at the end of the 16th and the beginning of the 17th centuries by circles of intellectuals, including the so-called Florentine Camerata, under the auspices of Count Bardi and the composer Jacopo Corsi (Fawcett-Lothson 2009: 29–30). The choice of their subject-matter indicates the general tendency of Europeans for an intellectual and artistic Renaissance that began in the 15th century and continued in the 16th. This tendency was connected with the admiration for the Greek classical antiquity and the study of its philology. Thus, between 1502 and 1518, all the ancient Greek tragedies were translated, first into Latin and then into Italian. At the same time, the humanists of the Renaissance became acquainted with Aristotle's *Poetics*, a treatise that primarily focused on the analysis of tragedy. Specifically, in this work Aristotle states that tragedy is a complete imitation of a serious and remarkable act to a certain extent, which uses rhythm, harmony, chorus and dance, and, by stimulating the mental passions of compassion and fear, leads to purification. The revival of this total work of art was attempted by the first librettists, as they characteristically noted in prologues of their librettos (Aristotélēs 1447a-1450b; Kimbell 1991: 35; Rana 2014a: 3).

The lyric theatre of Bardi's Camerata has similarities with the pastoral drama that had been popular in Italy since the mid-16th century. The pastoral drama is inspired by the golden age of classical antiquity and describes a blessed world where shepherds and nymphs, in cosmic harmony, lovingly relax in a nature of total beauty under the Mediterranean sky, with music as a way of life. Its basic techniques are the dream, the omens, the processions and the sacrifices. If in real life the combination of spirituality and feeling is difficult to achieve, in pastoral themes it is possible. The librettist takes the role of the shepherd and wishes to be in close contact with nature. The deities live blissfully in this blessed world and the phenomenon of passive delusion prevails, something that the artist takes full advantage of. Two of the most famous pastoral works of the time that inspired the first librettists were *Aminta* by Torquato Tasso (1573) and *Il pastor fido* by Battista Guarini (1581–1590). The first is superior in poetry and form, but the second is a model of combining poetry with theatrical and musical elements (Kimbell 1991: 42; Tampákē 2015: 42).

Another element incorporated in these first operatic efforts that creates the conditions for the acceptance of opera by the general public is the intermezzo – a small-scale spectacular and independent action of allegorical or mythological nature, in the form of ballet or imitation that may contain songs for one voice or chorus. The intermezzo was presented at the intervals of the comedies, between the acts, during events in the princes' courts. It was influenced by the popular comic theater that flourished in Italy of the time, the *commedia dell' arte*. The comic characters of the 17th century librettos derived directly from improvisations of previous years based on scripts by *commedia dell' arte* (Pirrota 1955: 315; Smith 1970: 10; Tampákē 2015: 40–42).

The first operas were gradually shaped by a peculiar connection of social, ideological and artistic ideas and practices and were written, as mentioned above, by humanists and musicians who excelled in the circles of aristocratic academies and the court. They were played mainly at royal weddings, princes' birthdays and state visits, but also at the Academies.

The first opera was performed during the Carnival of 1597–1598 in Florence. Its libretto was written by one of the representatives of the Florentine Camerata, the poet and humanist Ottavio Rinuccini (1562–1621), a student of Tasso. The opera was called *Daphne* and the music was written by Jacopo Peri (1561–1633). The work however, had been written earlier, according to a note by the composer himself in the prologue of his next opera, *Eurydice*. *Eurydice* is the first surviving opera; it was premiered at the wedding of Mary of Medici to King Henry IV of France in 1600. The libretto for *Eurydice* was written again by Rinuccini. Both operas have elements from pastoral and Greek drama with themes inspired by mythological myths and they are placed in a pastoral setting, with the chorus leading the action. The first opera is short, possibly as an aftereffect of the intermezzo. The second opera lasts almost twice as long, due to the belief of its creators that music-drama can stand on a more ambitious scale (Smith 1970: 6; Kimbell 1991: 53, 58–59; Sternfeld 1993: 4).

Eurydice influenced the writing of the second surviving opera *Orfeo* (1607), for the 1607 carnival season at the Mantuan court under the patronage of the Accademia degli Invaghiti. This opera, to a libretto by Striggio and music by Monteverdi, is widely regarded as the first significant opera (Rosand 1989: 115; Whenham 2002; Coelho 2018: 311).

Rinuccini's third libretto, *Ariadne* (1608) for Monteverdi, shows significant progress in comparison to his two previous operas, while the influence of the composer who collaborates in shaping the libretto is evident for the first time. Although the opera is mainly pastoral, the main characters are distinguished as archetypes of a higher class. It is noticeably longer, with the dramatic possibilities developed and the virtuosic elements accentuated, as well as full of color and spectacle borrowed from the intermezzi Kimbell 1991: 61–62). According to the Milanese friend of Monteverdi, Aquilino Coppini, with this opera the magical powers of ancient music have returned since it has the power to cause thousands of tears to the audience. Unfortunately, this opera has not been preserved (Schrade 1951: 240).

Gradually the libretto stabilized in a number of practices that characterized it and that were reproduced, with minor differences, from town to town, whereas its full development was noted in Venice after 1637, fostered by the ruling class of the Republic of Venice, which consisted of an oligarchy of doges and aristocrats. It supported the arts, financed the construction of theaters and decided on their management and repertoire. It was in Venice that the first opera house opened, the Teatro *San Cassiano* (1637), for the general public of different social classes with a differentiated ticket depending on the part of the auditorium (Smith 1970: 13; Rutschman 1979: 84; Tampákē 2015: 42).

Thematology of the Librettos of the 17th Century Opera

Opera found the appropriate conditions for its development in Venice. The crucial importance of Venetian opera for the history of libretto lies in the fact that the majority of its librettists were members of the Accademia degli Incogniti[3] and students of the Italian philosopher and scholar of Aristotle, Cremonini. The first generation of librettists of this Academy questioned the Aristotelian philosophy and discussed issues of opera's libretto, such as the subject of separation into acts, the Aristotelian units, the use of dance, the happy ending and the use of comic characters in opera. They decided that although specific rules had been applied in ancient Greek tragedies, their modern society allowed the infraction of some (but not all) of them. Thus, they wrote their works either in 3 or in 5 acts, they established the happy ending and their plots were complicated. Important works of this period were Monteverdi's last operas *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1640) and *Le Nozze d'Enea in Lavinia* (1641) with a libretto by Badoaro, and *L' Incoronazione de Poppea* (1643), one of the first historical operas with a libretto by Busenello (Rosand 1989: 114; Knippschild 2005: 4; Muir 2006: 350).

But the Venetian opera itself was influenced by the developments in opera that took place in Rome between 1620 and 1640. These developments concerned on the one hand the settings which were supported by elaborate machinery and on the

3 Accademia degli Incogniti = Academy of the Unknown, as its members come in masks in order to have the comfort to express extreme ideological views (Rana 2014b: 3).

other hand the huge number of actors on stage with emphasis on immense choral parts. In addition, some of the operas in Rome were instructive and aimed to teach their audience the virtues of Christianity, so they used formal language to express finer feelings. The main opera house in Rome of the time was the Barberini Theater, founded by the homonymous family in 1632. It had a capacity of 3,000 spectators who came at the invitation of the owner and the audience was mainly noble and clergy. Festivals were also common in Rome and over time they become systematized. However, wars and rivalries among aristocratic families prevailed in the city, which resulted in an inferior operatic outcome. Thus, soon the main composers headed to Venice, taking with them the knowledge they had gained. Rome continued to produce opera, depending on the caprices of each pope, but its glorious days were over. In Venice conversely, there was cultural prosperity as evidenced by the fact that the number of four theaters that had been established until 1641, increased to sixteen by the end of the century, which operated in the various parishes of the city, with noble owners who rented them to businessmen, if and some fell into disuse[4] (Smith 1970: 12–13; Rosand 1990: 1).

As the audience flocked to the various theaters with enthusiasm, it was constantly asking for new productions. Thus librettists resorted to the method of renewing their popular librettos by inserting scenes and settings in the existing text and by adding new music. This policy lasted until the 18th century, with some examples found in the 19th century. Thus the same libretto could be used by many composers, a fact that indicated the importance of the libretto over the music which, after one or two performances, was lost. For this reason the music score of the operas of the period was seldom published while the opposite was done with the librettos (Smith 1970: 11, 14).

The preference for mythological themes soon subsided. A torrent of a variety of subjects overshadowed the pastoral. The Venetians were no longer attracted to the spectacle of man as a means of entertainment for the gods, nor were they fascinated by the heroes and deities of classical mythology. They were interested in the human element and the morality of the characters. Hence the librettos expanded with heroic, chivalrous, fictional and historical themes[5] (Ibid.: 9, 11; Kimbell 1991: 134).

4 All the theaters of Venice generally operated on the same basis. They opened in autumn and during the winter carnival season until the fasting period and the spectators went almost every night to see the same opera two or three times. At the beginning of the show, the lanterns and candlesticks were turned off to leave only the stage illuminated and the curtain was raised, while the opera often lasted until two in the morning. The general public attended in the open space of the theater and often had to stand while the boxes were leased throughout the year to nobles or diplomats who treated them like their private drawing rooms. Dinner was served there and at the same time there were transactions and gossip. Noise was very common in the theater and it bothered both composers and librettists as it did not allow the meaning of the opera to be understood. That is why librettists resorted to visual effects for the success of the performances (Smith 1970: 14–15).

5 Giovanni Faustini for example, known for his collaborations with Cavalli, wrote only 3 librettos based on mythological themes, while by the 1640s the plots of his librettos were based on his imagination (Kimbell 1991: 134).

Kimbell suggested that "the movement of opera away from a philosophical world of myth into an enchanted world of fantasy helps prepare the way for a strong influence from Spanish drama", as touring Spanish troupes carried Spanish culture across the Italian Peninsula and mainly, for political reasons, Naples (Kimbell 1991: 134). The flourishing Spanish theater was characterized by complex and peculiar plots, full of intrigue and emotion. The Italian librettos borrowed the intricate plot from the Spanish drama and took elements from the style of the Spanish poet Luis de Gongora (1561–1627) which was characterized by phrasal exaggerations, ostentatious vocabulary, numerous metaphors and complex syntax. This tendency for charming language and embellished text become known as gongorism[6] (Smith 1970: 9, 11; Kimbell 1991: 134).

It is not possible to define the dominance of a genre among the various libretto-themes of the period because many librettos of this era were either lost or impossible to find. The first historical opera, however, is the opera *Il Sant' Alessio*, with a libretto by Giulio Cardinal Rospigliosi written in 1631 and performed in 1632. The opera attempts a depiction of the psychology of the Saint who lived in the 4th century A. D. The same opera is also regarded as the first opera buffa because it contains comic scenes with characters realistically designed from the everyday life of the 17th century. However, the comic scenes are secondary, so some musicologists suggest the opera *Diana schermita* (1629) by Parisani as the first opera buffa, and others the opera *Che soffre speri* (1639) by Rospigliosi[7] or the *Dal male il bene* (1653) by the same librettist.

After 1650 it became a constant practice to use the historical base of the classical sources differentiated and enriched with fantastic elements. Two of the most successful operas of the period were Cicognini's *Giasone* (1649) and *Orontea* (1656). The same tactic was used by the librettist Minato whose librettos were distinguished for their heroic tone. After the 1680s and 1690s there was a general tendency for historical operas due to the political conditions of the time, the Turkish threat and the establishment of the Holy Coalition in 1684 to fight it, but also to the trend of Italian society for reading history books. This trend was also promoted by the Italian politicians of the nationalist movement (Kimbell 1991: 135–136, 165).

Apart from historical themes, popular themes were those related to love affairs, where the lovers had to overcome obstacles in order to achieve happiness. The advantage of this type of libretto was that it could include a wide variety of emotions; furthermore, it offered opportunities for frequent changes of scenes during the

6 The Italian society of the time was generally extroverted, hungry for learning and receptive towards the culture of various European countries. In this context the Italian playwright, actor and publisher Flaminio Scala in 1611 published a volume of 50 works, mainly comedies and pastoral works from distant lands such as Russia and Poland (Smith 1970: 10).

7 Rospigliosi, since 1667 Pope Clement IX, was fully committed to the idea of opera – so much that, when he was crowned pope, he was accused of paying more attention to opera than to church matters. His comedies were influenced both by the Spanish theater and the commedia del' arte, for which he had a deep knowledge. He also enriched the libretto with exuberant scenes inspired by the hustle and bustle of the 17th century Italian city (Smith, 1970: 12).

performance resulting in a majestic and imposing spectacle (Smith 1970: 11; Kimbell 1991: 134).

Thus, the plot of the Italian opera libretto of the second half of the 17th century is based rather on emotion and love than on logic, unfolding magically, with all sorts of spectacular mechanisms, and developing on a series of intrigues, mixing the quality of mythology and tragedy with the scandal of comedy. Most themes revolve around the trials of a knight or a heroine who opposes the tyrant. Disguise, cunning, courage and luck play a major role in the development of the story, while elaborate love chains occur as sub-themes. After many adventures, which usually include imprisoning the hero, the tyrant is defeated and the hero merges with his lover in a victorious closing scene. Towards the end of the 17th century librettos with a satirical character appear, which indirectly refer to the customs of the time and to specific public figures.

From the genesis of the opera, much emphasis is given to the subject of the ending. In the first mythological operas the ending is characterized by the transformation of the tyrant-villain through the *deus ex machina*. That is in line with the general belief of the people of the time in the divine intervention to give a solution when the situation reaches a dead end. But this solution is not so happy after all. By the end of the 17th and the beginning of the 18th century, the happy ending evolves into the repentance and reformation of the evil tyrant. The librettist Giacomo Badoaro writes in the introduction to his opera *L' Ulisse errante* (1644) that the first librettists wrote operas that just showed the flaws of tyrants and led the public to despise tyranny, while the happy ending that is based on the reformation of the tyrant is instructive and also makes the audience happy.

Many scenes and comic characters are stereotyped and appear in every opera. These scenes become known as contrascenes and they derive from the *commedia dell' arte*. Typical comic characters are: the cute and lively younger cousin, the wrinkled nanny who whines about her old age and gives advice to the audience, the servant who stutters while the audience has understood what he wants to say and shouts it. These characters serve to emphasize, through contrast, the superior nature of the main heroes, to reveal the different aspects of their personalities and to provide a pleasant tone to the opera (Smith 1970: 8, 18–20; Kimbell 1991: 135, 186).

The opera of the 17th century also includes a number of standard scenes. One of them is the scene of light sleep, something that was common in the plays long before opera. It usually occurs in a garden or in woodland. The protagonist is often sleep-talking, revealing their real feelings for another character in the story. Occasionally their beloved arrives and overhears the unconscious confession of love and is pleasantly surprised. At times the hero is attacked by a villain. Other times he falls asleep without being noticed and when he wakes up he overhears the others. By the end of the 17th century and early 18th, these scenes evolve into dream scenes and are used as an occasion for impressive ballet.

There are also shadow scenes where a ghost or a shadow comes to the protagonist's sleep to advise or alert him. These scenes are known as ombra scenes. They are associated with dream scenes or they are independent.

Another standard scene is that of the protagonists reading aloud letters they receive. According to Smith, the reason that the librettists of the 17th century

preferred such scenes was that the audience, illiterate to a large extent, considered reading to be particularly important, almost magical, like the magic tricks unfolding in front of it. The same applies to the mirror, another standard object of the opera of the time (Smith 1970: 20–21).

As for the machines of the settings, they are the result of professional work and include clouds hanging from the stage, large chariots, moving walls, monsters that turn into warriors, downhill dragons, buildings that collapse due to earthquakes, magicians resurrected from the depths of the earth to a fireball, falling libraries, and other common smaller stage props. Objects such as chains symbolizing the prison, crowns and scepters, are entered into the stage in a basin covered with a cloth and are revealed when the cloth is removed (Larson 1980: 453).

Disguises are also necessary. It is rare for the 17th century opera not to involve one or more gender reassignments through costume. The beginning of this tactic is found in the *commedia dell 'arte* but it extends beyond comic opera, when for example the female protagonist disguises herself as a man to save her beloved.

All of the above are complemented by more immediate effects such as smoke.

It is very important to have a balance between the settings. Thus in the opera of the beginning of the 17th century that is based on mythological plots, God, who symbolically and naturally excels all, descends from heaven to the center of the scene and the smaller deities descend in clouds on the sides. In the second half of the 17th century, when opera abstains from mythology, the difference in height is given by the use of towers: e.g. tyrants manipulate their people from their towers. The towers are also used as prisons for the heroes. Often there are two towers on stage at the same time where rival warriors shout curses at each other. When boats are needed for the plot, the person on deck stands higher than the others. The ship, as a stage object, gives the engineer the opportunity to demonstrate his abilities with the waves he is called to create (Smith 1970: 22–23).

All these visual media were important for the public to understand the plot of the 17th century opera, as the noise that prevailed in the theater made it difficult to understand the text. The spectacle was therefore a key component of the opera of the time. Sometimes however, the optical media was abused, hence, towards the end of the 17th century, Italian opera was in a chaotic state (Ibid.: 23).

The First Italian Reform

As the 17th century drew to a close, the opera lacked moral meaning and the sacred was increasingly mixed with the profane, the historical with the imaginary, the natural with the unreal, the mythology with the modern, the truth with the allegory. Critics and scholars of the time perceived all of those as a shame of art and looked with contempt on the Italian opera productions of the 17th century. In addition, the pompous scenes with the magical mechanisms ceased to impress the audience that

had matured and thus saw the ridiculous sides of the spectacle and asked for something different[8] (Ibid.: 63; Kimbell 1991: 182).

Thus, the artists and intellectuals of the last decades of the 17th century and the beginning of the 18th, believed that the opera had to be purified and returned to the only true golden path of classicism and simplicity from which it had begun. In addition, they realized the perspective of installing moral, national and artistic ideas through opera and they were not satisfied with its mere entertaining role. Furthermore, the decay of excessive machinery on stage served the impresarios since they saved money by reducing it (Smith 1970: 63, Kimbell 1991: 184).

The operatic change, however, began with literature[9] and was centered in the Queen Christina's of Sweden (1626–1689) salon in Rome. Christina was one of the leading figures for culture in Rome. Poets recited their poems in her salon having adopted names of classic shepherds-poets of the mythical region of Arcadia in Peloponnese. They called Christina "Empress" or "Queen". They officially established an Academy after Christina's death in 1689, under the name Arcadian Academy and with the pipe of Pan as its emblem. Its members were clergy, aristocrats, poets and musicians. Their name referred to the Golden Age of the simplicity of Greek antiquity, but this was somewhat misleading as the character of the Academy evolved even as anti-pastoral. Namely, the main concern of its members became the "cleansing" of Italian poetry mainly from Marinism[10] which characterized the verse of the 17th century and the return of drama to the model of ancient Greek tragedy as expressed in the Aristotelian principles. Nevertheless, the libretto grew beyond Rinuccini and Striggio.

For the "aristocratic" opera written for the royal court, a simple folk pastoral tale was not enough. The ideals of Cornelius and Rakina worked to the benefit of both the "Greek ideal" and opera, as they provided a solid cohesion within a field far more comprehensive than the pastoral could ever offer (Burt 1955: 151; Smith 1970: 64; Kimbell 2014: 184; Rana 2014a: 5–6).

In the first half of the 18th century the Arcadian Academy grew and dominated in the Italian literature, having members from all over Italy and with the patrons of the opera seeking their inclusion in it and considering it an honor to receive Arcadian names.[11] Music was a major topic for its members. They considered the 17th century opera libretto as inferior poetry with unfortunate impurities of ancient elements with modern and tragic with comic, violating the Aristotelian principles of drama. They claimed the return to the pastoral character of the libretto-theme,

8 The French critics also commented negatively on the Italian opera and they wrote that it distorted the Greek ideals (Smith 1970: 63).

9 This may seem strange to the modern era that classifies opera to the musical genres. But in 18th century Italy, opera was considered a drama, a trend that had begun in 1650 (Burt 1955: 152).

10 Marinism is the elaborate and witty style of poetry and drama lyrics written in the style of the poet Giambattista Marino (1569–1625) https://en.wikipedia.org/wiki/Marinism, [accessed on 22. 8. 2020]

11 After these names they often added the initials P.A. for Pastor / Pastorella-Arcade (Smith 1970: 66).

purity of style, clearness from the comic aspects, re-establishment of the chorus and reduction of the arias which impeded the development of the action with equivalent increment of the recitativo parts. In other words, they argued for the reform of the libretto. In order to do that, the authors of the Arcadian Academy adopted the model of the French drama taking after the style of the French dramatists such as Corneille, Racine, Pradon and Molière. These writers stood out for their pure dramatic organization, austerity of structure, clarity and perspicuity of style, recording of the natural and real, analytical and discriminating moral and psychological analysis of the characters. The first libretto to adapt the above model was Grimani's *Orazio* (1688) and it was linked to Corneille's French drama, *Horace* (Smith 1970: 66; Rana 2014b: 6–7).

Whereas opera was forbidden in the Papal States during 1697–1709, certain changes in opera occured in San Giovanni Grisostomo theater in Venice. There, the operas of previous years were gradually replaced by reformed ones, with librettos written by major poets, mainly members of the Arcadian Academy. One element remained constant though, and that was the aspect of love that the audience of all social levels and times looked for.

Silvio Stampiglia (1664–1725), founder member of the Arcadian Academy and court poet in Vienna was influenced by the ideas of the Arcadians. He reformed his librettos into concise and coherent works and he became the precursor of the well known librettists of the time Apostolo Zeno and Pietro Metastasio (Smith 1970: 68; Rana 2014b: 7).

The opera *La Forza del Virtui* by Domenico David of the Teatro san Giovanni Grisostomo in Venice in 1693 was considered by the Arcadians themselves as the first Arcadian opera. This work achieved great success, it was admired by Zeno and provided the source of inspiration for the development of opera of Metastasio (Burt 1955: 154).

Apostolo Zeno (1668–1750) originated from a well known Venetian family and he was a historian, critic and member of the Academia degli Animosi. In his free time he wrote librettos which served mainly pedagogical purposes and were supposed to be read or recited in his cycle rather than to be sung. He felt that the Italian libretto had to be cleared from the exaggeration and that its reputation had to be reestablished towards the French predominance. As he was one of the founders and a main publisher of the journal *Giornale de' letterati d' Italia* from 1710 until 1719, he was aware of the criticism from the other side of the Alps for the decadent artistic values that predominated all over Italy. His major contribution to the Arcadian reform was the standardization of the form and the systematization of verse, with the order: recitativo – aria da capo – exit of the singer. Zeno was considered to be the initiator of the reformed style. His collaboration with the composer Antonio Caldara in Vienna helped the establishment of *opera seria* and opened up the way to Metastasio's innovations. He was indifferent to the music though, and his contribution was probably overestimated (Smith 1970: 68–69; Canon 2012: 34; Rana 2014b: 7).

As far as Metastasio[12] (1698–1782) is concerned, he literally grew up in the Arcadian Academy as he was grandson of the librettist and member of the Academy, Cardinal Ottoni and student of the author and one of the founders of the Academy, Gravina. His operas were played in Venice from the 1720s until the beginning of the 1730s when he succeeded Zeno at the post of court poet in Vienna. He was influenced by the Arcadians' style, but he developed it believing that he wrote in the Aristotelian style, in spite of the fact that he did neither obey the Aristotelian principles of space and time, nor used a chorus. Characteristic were the hints on philosophical and theological matters. His literary sources were the texts by Pertarch, Tasso, Ariosto, Guarini and Marini and from the ancient Greeks, Thoukididis and Herodotus while remarkable is the absence of the classical tragedians such as Euripides.[13] He also used travel and memory books as a source for inspiration such as the *Travels in the Mogul Empire* by Francesco Bernier. His plots usually represented the everyday life of the time and often had an exotic element given in an alleged historical way. He used six or maximum eight basic characters: at the top a couple of nobles to which another noble couple is added and a couple of servants or peasants, with intrigues developing among all the couples. The plots were developed in three, or four or five acts and in the form of dramatic scenes until the climax, which led to the happy ending. Metastasio achieved balance among the Arcadian rules, the practical needs of the Italian scene and the demands of the composers and the singers. He closely collaborated with his musicians and perhaps he understood the music more than any other theatre-poet of his time. His art was closer to the comic spirit than to drama even in his most passionate plays. For example, in his opera *L'Olimpiade* (1733), he plays amid lament and idyll and there is no sign of tragedy at all. In the next century, more than 300 composers set music to his librettos. He was not considered to be a mere "librettist" but the most acclaimed Italian poet, although he lived mainly in Austria (Burt 1955: 147; Kimbell 1991: 193; Burney 2010: 179; Rana 2014b: 8, 11).

The Arcadians, in general, did not base the development of their plots on the machinery, the spectacular settings and the magical elements.Furthermore, they collaborated with the composers only very rarely, so the latter missed the opportunity to intensify the dramatic climax with music. Of course the operas of the time offered spectacle, happy ending and a wide range of feelings – with those coming from erotic passions regarded as effeminate by the conservative critics of the time. The librettists chose their literary sources according to the morality and the patriotic actions of the main characters. In their plots, they dissociated the social classes and reduced the number of the servants and peasants. They removed the comic elements and established a sincere style, with special emphasis on outlining the virtue and the noble feelings of the protagonist, rather than recording their whole personality. But the most significant result of the Arcadian reform was the actual distinction between the genres of opera into *opera seria* and *opera buffa* (Kimbell 1991: 187, Rana 2014b: 10).

12 His real name was Pietro Antonio Trapassi.

13 He wrote a libretto with the name Ifigenia, but his source was Racine (Smith 1970: 70).

Of course, the Arcadian Academy was not the only advocate of the libretto's reform towards classicism. Other scholars and writers, such as Giuseppe Gaetano Salvatore in his work *Poetica toscana all'uso* (Naples, 1691) and Andrea Perucci, member of the Accademia dei Raccesi, in his work *Dell'arte rappresentativa premediata ed all' improviso* (Naples, 1699), were strong proponents of the reform (Rana 2014b: 9).

Between the years 1725 and 1740 opera seria, at the time termed *dramma per musica*, reached a peak of perfection and preference on behalf of the public. Still, the Arcadian reform though utopian. It would be very hard, if not impossible for a theatre to survive only by performing reformed operas since the audience thrived on spectacle and the singers wanted to showcase their talent. In the middle of the 18th century *opera seria* entered a new critical phase which led to the second Italian reform (Kimbell 1991: 228).

Conclusions

The Italian opera was conceived as a total work of art, in accordance with the Aristotelian unities. Consequently, the first librettists searched for subjects from the Greek mythology, but soon opera evolved into a popular phantasmagoric spectacle, whereas the mythological subjects subsided and heroic, chivalrous, fictional and historical themes emerged. By the end of the 17th century, it ceased to exhibit noble feelings and in the 18th century an attempt were made for a reform which led to the distinction between the genres of *opera seria* and *opera buffa*. The librettists of the time were inspired by the great French playwrights and by Italian poets of the Renaissance. That reform seemed utopian though, and opera entered a new critical phase while a second reform was approaching.

The Italian libretto, since its inception, was subject to changes and continuous developments, always owing to the unceasing effort of the librettists and musicians to produce a finer form of art. It did pass through periods of decline or exaggeration, but a constant strain for purification and perfection with quality as a keystone, ultimately led to reforms (Kotnik 2013: 303).

List of References

Aristotélēs *Poiētikḗ* [Aristotle *Poetics*], 1447a-1450b, Psēphiakḗ Vivliothḗkē tēs Arkhaías Ellēnikḗs Grammateías "Mnēmosúnē". / Αριστοτέλης *Ποιητική*, 1447a-1450b, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας "Μνημοσύνη". http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=1&text_id=76, [accessed on 7. 7. 2021].

Burney, Charles (2010) *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio*, New York: Gale ECCO Print Editions, North America.

Burt, Nathaniel (1955) "Opera in Arcadia", *Musical Quarterly* vol. XLI, no. 2: 145–170.

Cannon, Robert (2012) *Opera*, Cambridge UK: Cambridge University Press.

Coelho, Julia (2018) "Claudio Monteverdi and L'Orfeo, Favola in musica: character construction and depiction of emotion" *Philomusica on-line,* Vol 17, N° 1, Rivista di Musicologia del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia: 309–343, http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/2013/11_COELHO_309_343 [accessed on 7. 7. 2021].

Corrigan, Beatrice (1973) "All Happy Endings: Libretti of the late Seicento", *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* vol. 7, issue 2: 250–267.

Fawcett-Lothson, Amanda (2009) "The Florentine Camerata and their Influence on the Beginnings of the Opera", *IUSB Undergraduate Research Journal* Vol. 9: 29–34.

Kimbell, David (1991) *Italian Opera*, Cambridge: Cambridge University Press.

Knippschild, Silke (2005) "Homer to the defense: The Accademia degli Incogniti and the opera Il Ritorno d'Ulisse in Patria in Early Modern Venice", *The Homerizon: Conceptual Interrogations in Homeric Studies*, https://classics-at.chs.harvard.edu/classics3-silke-knippschild-homer-to-the-defense-the-accademia-degli-incogniti-and-the-opera-il-ritorno-dulisse-in-patria-in-early-modern-venice/, [accessed on 12. 12. 2021].

Kotnik, Vlado (2013) "The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 44, No. 2: 303–342.

Larson, K. Orville (1980) "Giacomo Torelli, Sir Philip Skippon, and Stage Machinery for the Venetian Opera", *Theatre Journal* Vol. 32, No. 4: 448–457.

Lazarevich, Gordana (1971) "The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on the Symphonic Idiom", *The Musical Quarterly* Vol. 57, No. 2: 294–313.

Neville, Don (2001) "Metastasio [Trapassi], Pietro (Antonio Domenico Bonaventura)", https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53181, [accessed on 14. 7. 2021].

Muir, Edward (2006) "Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera", *The Journal of Interdisciplinary History*, Opera and Society: Part I, Vol. 36, No. 3: 331–353.

Pirrota, Nino (1955) "Commedia Dell' Arte and Opera", *The Musical Quarterly* Vol. XLI, Issue 3: 305–324.

Rana, Iren (2014a) "The Role of Renaissance Humanism in the Origins of Opera", https://www.academia.edu/14192236/The_Role_of_Renaissance_Humanism_in_the_Origins_of_Opera, [accessed on 12. 12. 2021].

Rana, Iren (2014b) "The Arcadian Reform Movement in Opera", https://www.academia.edu/14192203/The_Arcadian_Reform_Movement_in_Opera, [accessed on 12. 12. 2021].

- "Ombra scene". In Root, Dean et al. (eds.) (2002) *Grove Music on line* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O903608 [accessed on 13. 7. 2021].

Rosand, Ellen (1989) "L' incoronazione di Poppea", *Cambridge Opera Journal* Vol. 1, No. 2: 113–137.

Rosand, Ellen (1990) *Opera in Seventeenth-Century Venice The Creation of a Genre*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California press.

Rutschman Edward (1979) "Minato and the Venetian Opera Libretto", *Current Musicology* vol. 0, issue 27: 84.

Schrade, Leo (1951) *Monteverdi, Creator of Modern Music*, London: Victor Gollancz Limited.

Smith, Patrick J. (1970) *Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*, New York: A. A. Knopf.

Sternfeld, F. W, (1993) "Rinuccini and His Successors: Transformations of the Orpheus Libretto, *The Opera quarterly* Vol. 10 (2): 4–9.

Tampákē, Ánna et al. (2015) *Istoría kai Dramatología tou Eurōpaïkoú Theátrou. Apó tēn Anagénnēsē ston 18o aiōna* [*History and Dramatology of European Theatre. From Renaissance to the 18th century*], Iōánnina: Súndesmos Ellēnikōn Akadēmaïkōn Vivliothēkōn, Ethnikó Metsóvio Polutekhneío. / Ταμπάκη Άννα κ. ά. (2015) *Ιστορία και Δραματολογία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου. Από την Αναγέννηση στον 18ο αιώνα*, Ιωάννινα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

Whenham, John (2002) "Orfeo", *Grove Music on line*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005849 [accessed on 13. 7. 2021].

Арети Цибула и Ана-Марија Ренцепери-Цону

Историјски приступ темама оперских либрета у Италији од завршетка XVI века до прве италијанске реформе

(Резиме)

У овој студији разматрамо развој тема за либрето од момента настанка опере до друге италијанске реформе (Аркадијска академија) у првој половини XVIII века, као и релевантне податке о оперским жанровима.

Крајем XVI века ренесансни хуманисти створили су оперу као скупно уметничко дело, придајући велику пажњу избору сижеа. Прве опере писали су чланови Фирентинске камерате према архетипу античке грчке трагедије и Аристотеловим јединствима елаборираним у његовом спису *Поетика*. Уметници су бирали теме из античке грчке митологије и преузимали утицаје од пасторалног комада, интермеца и комедије дел' арте.

Ускоро је опера еволуирала у популарни фантазмагорични спектакл у којем је сценска поставка имала пресудну улогу за развој радње, док су митолошки сижеи потиснути у други план у корист херојских, витешких, фикционалних и историјских тема, са сложеним заплетима и интригама, под утицајем шпанског драмског театра.

Крајем XVII века италијанска опера више није имала моралну потку. Почетком следећег века чланови Аркадијске академије покушали су да прочисте либрета и да се врате начелима класицизма и једноставности, брисањем комичних елемената и редуковањем сценског ексцеса. Ово је довело до раздвајања два оперска жанра, названа *opera seria* и *opera buffa*. Либретисти тога доба инспирисали су се остварењима великих француских драмских писаца попут Молијера, Корнела и Расина, али и италијанских ренесансних песника попут Петрарке, Ариоста и Таса. Истакнути либретисти тога доба, Цено и Метастазио, играли су важну улогу у развоју реформисаног стила. Ипак, аркадијска реформа је била утопијска и ускоро је опера запала у нову кризу, отварајући простор за нову реформу.

Кључне речи: Италијанска опера, либрето, фирентинска камерата, Аркадијска академија, прва италијанска реформа.

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131161K
UDC 78.071.1 Бах J. C

J. S. Bach's Keyboard Works: from Performance to Research

Francis Knights[1]
Fellow in Music, Fitzwilliam College, University of Cambridge, United Kingdom

Дела J. C. Баха за клавијатурне инструменте: од извођења до проучавања

Франсис Најтс
Сарадник, Колеџ Фицвилијам, Универзитет у Кембрицу, Уједињено Краљевство

Received: 12 Jun 2021
Accepted: 26 July 2021
Original scientific paper

Abstract

Practice-led research in classical music has tended to deal with specific and limited case studies, examining in detail the ways in which one musician's individual responses to a work or genre can lead to a new understanding of that object, and assessing the different forms of knowledge generated. This project discussion however deals with a complete corpus created over one composer's lifetime, Bach's works for clavier, and looks at the very many different aspects of musical understanding – including pedagogy, technique, compositional practice, performance practice, attribution studies and organology – that can be enriched by hands-on engagement with a substantial and high-quality repertoire.

Keywords: J. S. Bach, keyboard music, performance practice, research, pedagogy.

Апстракт

Проучавање уметничке музике вођено праксом, по правилу је усмерено на конкретне и ограничене студије случаја, у којима се детаљно истражују начини на које индивидуалне реакције музичара на дело или жанр могу

1 fk240@cam.ac.uk

довести до новог разумевања предмета, те испостављају различите врсте тако створених сазнања. Међутим, ова расправа се бави комлетним корпусом створеним током живота једног композитора – Баховим делима за клавијатурне инструменте – и сагледава бројне аспекте музичког разумевања, укључујући педагогију, технику, композициону и извођачку праксу, студије ауторства и органологију – које може обогатити практичан рад на обимном репертоару високог квалитета.

Кључне речи: Јохан Себастиајн Бах, музика за клавијатурне инструменте, извођачка пракса, истраживање, педагогија.

Introduction

Any subject that relies on data in order to undertake research, such as musicology, has to engage with the problem of incompleteness: full information for analysis is rarely available, even within one corpus.[2] With increasing digitization of scores and the increased use of coding systems, it may one day be possible to (for example) provide a complete chronological typology of cadence structures in Haydn. But the questions asked of this data are most fruitfully originated from direct engagement with the scores,[3] and this often means from those who engage most intimately with such representations of the musical text – the performers. The project described here shows how a performer perspective can generate direct research questions, and how some of these questions would not have arisen without such a perspective. Much practice-led research in classical music has tended to deal with specific and limited case studies,[4] but the Bach project discussed here deals with a very substantial and complete corpus created over one composer's lifetime. Through performance of Bach's clavier works, issues lying within the very varied fields of pedagogy, keyboard technique, compositional practice, performance practice, attribution studies and organology arose, and have been the stimulus for about a dozen published articles and essays.

The issue of 'completeness' – here, of the surviving Bachian canon – is an important one, as it provides the background to a problem that has been troubling both the humanities and social sciences for some while, particularly in respect to a theoretical grounding of observation: the relationship between the particular and the universal. No artistic corpus is uniform – composers write differently at different times and places, for different performers and venues, for different scorings and so on – but

2 This is described as the 'against the world' problem in Burrows and Love 1999: 156–157.

3 See Francis Knights and Pablo Padilla, *Computational Analysis and Musical Style* (forthcoming).

4 See, for example, Doğantan-Dack 2015. Early music repertoire has not been a major part of the debate to date.

there is nevertheless often a strong compositional 'voice', even if chronological divisions are imposed upon it (for example, Beethoven's 'late' period) by later scholars in order to make sense of a developmental narrative. Without knowing every possible musical component of every Beethoven work, what observations enable us to meaningfully describe what Beethoven 'is'? Or why it sounds like 'Beethoven'? The obvious answers lie in headline features that the ear can assimilate easily – melody, harmony, musical rhetoric and so on – but this leaves out many smaller components that also contribute. Contextualizing these specific components – the 'particular' – into the sense of compositional identity – the 'universal' – is not easy, but such engagement can be quite revealing. It can be positive as well as negative: Palestrina always does this, Byrd never does that. Even the observation of one such small feature can lead to the asking of these fundamental questions.

Numerous performers have written on music since the Middle Ages, but the bifurcation between composers and performers that started in the 19th century and accelerated and further divided in the 20th century has sometimes led to a gulf of understanding between those who create music, who study music and who perform music (composer, musicologist, performer). In the early music world, revival pioneers from Arnold Dolmetsch onwards were forced to become their own scholars, in order to access, edit and understand manuscript and other sources, and there is a strong tradition of professional performers writing about music. However, when they do this, the perspective is often pedagogical rather than self-reflexive (see Kirkpatrick 1987, Valenti 1990, Troeger 2003, Booth 2010), and the knowledge transmitted is intended to help a prospective student understand the context and technical components of a repertoire or style rather than explain how the writer/performer gained and assimilated that knowledge themselves. The formal authorial voice of a text is probably a necessary component in such cases, by way of reinforcing the expertise and credibility of the writer, but it tends to blur the sources of knowledge obtained, and any ambiguities and doubts about the interpretation of the information presented.[5]

Repertoire and Instrument

From his mid-30s, Bach started collecting many of his works in fair copy sets of six or multiples thereof, possibly even revising some with a view to making sure that bar number tallies for sets were adjusted according to numerological principles (see Tatlow 2015). While the process was not completed, or at least fair copies of some sets may not have survived (for example, the flute sonatas), it is the keyboard and organ works which include many of the uncollected miscellanea. The reasons for this are probably varied: some were early works that he did not consider worthy, or were

5 Similar issues are doubly relevant when assessing the historical treatise writers who have formed the greater part of our understanding of music from before the 19th century: how much did they really know, and how far is it applicable? See Knights 2019a.

awaiting revision; some were probably of the wrong scale (the Preludes & Fugues in the Well-tempered Clavier appear to have had a length limit); and some he may have mislaid. We know of pieces which only survived due to very limited circulation amongst former pupils or collectors, for example. This raises the interesting question as to what Bach might have considered his 'complete' clavier works to comprise,[6] and indeed whether he would even have approved of performances and recordings of works such as the Suites in A minor BWV 818/818a and E^{b} BWV 819/819a: both of these were 'French suites' that did not make it into his final set of six. Bach seems to have been an excellent judge of his own works in making his collections, and allowing for particular one-off works such as the Chromatic Fantasia & Fugue BWV 903, that leaves many single preludes, suites, fantasias and fugues remaining. Among them are many pieces of great quality, but also many lesser works. Given Bach's serious concern about revising his music to bring it up to standard (an entire chapter of Forkel's 1802 Bach biography is entitled 'Bach the Reviser of His Own Works', David and Mendel 1998: 474–476), which is often forgotten when we use only his final versions today, it may be the case that he would have objected to the lesser works being performed, as being unrepresentative of his highest standards. The moral question of whether a composer 'owns' his own works in perpetuity is unanswerable at this distance in time, but certainly exploring every note of Bach's surviving clavier music allows that particular canon to be put into context, and an understanding of his musical development, compositional technique and performing practices to be refined.

This project arose as a follow-up to a final-year undergraduate course I taught a few years ago, on Bach's clavier and organ music. Although I knew the repertoire very well as a listener, teacher and record reviewer, I had actually learned relatively little of it myself, and so set out a plan to cover all of the keyboard (that is, non-organ) music over a period of four years. The programmes were divided into groups of approximately 60 pages of score each (without repeats, average duration worked out at a little over a minute per page), and the 21 resulting recitals took place between Spring 2017 and Autumn 2020.[7] By happy coincidence, that meant it was possible to perform one concert on the very day of Bach 333rd birthday (a programme reflecting the composer's numerological interests (see Tatlow 2015), consisting of music entirely in triple time, in three flats or sharps. in three sections or in three parts, plus BWV 333 and the Canon at the Third from the Goldberg Variations); and to give a performance of the Wilhelm Friedemann Bach Book, 300 years to the day since the composer began the manuscript on 22 January 1720. At the beginning, there was no intention to do any writing as part of the project, but hands-on engagement with the

6 This would presumably have included at least the *Clavierübung* I, II, the Goldberg Variations, the 48, the English and French Suites and Partitas, the Toccatas, the Art of Fugue and the Inventions & Sinfonias.

7 For the sake of variety, these recitals alternated with others from three ongoing projects using early keyboard instruments (harpsichord, virginals, spinet, ottavino, fortepiano and organ), including the complete Fitzwilliam Virginal Book, a sequence of 40 German Baroque clavichord programmes and a contemporary music series; see www.francisknights.co.uk.

music, and queries about some of the ideas presented in the standard narratives of Bach, led to almost continuous note-taking and eventual publications. This research could and would not have arisen without the performances.

The recitals grouped works by genre as far as possible, allowing that larger sets had to be split: *Clavierübung* II, the Goldberg Variations, the French Suites, the Art of Fugue and the Inventions & Sinfonias were single concerts each, while the 48 was divided into five (Book 2 is longer than Book 1), and the English Suites, Partitas and Toccatas were split between pairs of concerts. Playing in sets allows for a greater understanding of the internal structures, as for example in the six Partitas, where Bach makes a point of varying the content (eg six different types of Sarabande) through the collection as widely as possible.

In terms of attributions (see Knights and Padilla 2021), a fairly broad approach was taken; after careful examination, a number of pieces from the Neue Bach Ausgabe volume *Keyboard Works of Doubtful Authenticity* (Bartels and Rempp 2008) were included in the series,[8] but none from its *Keyboard Works attributed to J. S. Bach* (Bartels and Rempp 2008a). One near-canonic suite, the Präludium et Partita del Tuono Terzo in F BWV 833, was discarded. Although this appears in the Möller Manuscript (Berlin Staatsbibliothek Mus.ms.40644), a very important early Bach source, not one of its movements seemed to me to contain any Bachian fingerprints, despite the copy and attribution coming directly from the composer's older brother Johann Christoph (Schulenberg 2006: 35–38).[9]

The secondary source material in English was very familiar at the start, having been used for teaching for years, but a search for recent material proved very useful. As well as the essential *New Bach Reader*, David Schulenberg's *Keyboard Music of J. S. Bach*, and specific repertoire volumes by Peter Williams, David Ledbetter and Ralph Kirkpatrick (David and Mendel 1998, Schulenberg 2006, Williams 2001, Ledbetter 1987, Kirkpatrick 1987), three new books were particularly stimulating: Richard Jones on *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*, Peter Williams' *Bach: A Musical Biography* and Robin A. Leaver's *Companion to Johann Sebastian Bach* (Jones 2007, Williams 2016, Leaver 2017); the latter is an invaluable digest of the state of Bach research. References to all these and many other books were then organized and presented as a short guide for the benefit of other players (Knights 2020: 32). Following this, an edition had to be chosen. The choices were between Urtext copies without fingerings, and the project started using the Neue Bach Ausgabe (Bärenreiter), but soon transferred to the Henle series after working with its exemplary copy of Book 2 of the Well-tempered Clavier. The reasons were as much practical as scholarly: the Henle volumes are more clearly printed on better paper, with fewer page turns and more informative critical commentaries.

8 It is very surprising that no Critical Commentary is included in this volume.

9 Schulenberg seems inclined to accept it. For a discussion of stylistic development in Bach's earliest keyboard music, including the dubious Neumeister Chorales, see Knights and Padilla, forthcoming.

All the concerts were performed on the clavichord (a first, for a complete cycle),[10] the most common domestic keyboard instrument in 18th century Germany (see Brauchili 1998); and in the spirit of performances from before the invention of the public 'keyboard recital' in the late 18th century, they were presented on a small scale, with an audience of listeners who were expert in Baroque music.[11] The historical conceit imagined here was of a complete Bachian cycle performed to the composer by his pupils in the 1740s, bringing together all the clavier music he had written in the previous half-century. The venues were nearly all very small, maintaining a sense of domestic intimacy, and allowing the clavichord (a quiet but very expressive instrument) to sound out well.

Perhaps surprisingly, the concept of 'interpretation' as such did not arise as a separate idea; after a lifetime listening to (and especially, reviewing) this music, clear ideas about the parameters for tempo, articulation, dynamics, ornamentation and so on were already very well formed; the concern was the application of fingering and other performance techniques to make these a reality.

The clavichord used was a fine copy by Dennis Woolley (1993) of an instrument built by Johann Adolph Hass (c.1720–c.1773/6) in Hamburg in 1763, the original of which is now in the Russell Collection at Edinburgh University.[12] The 1763 Hass is in excellent playing order,[13] and has been copied successfully many times. Although this particular instrument dates from after Bach's death, the original design, by Johann's father Hieronymous Albrecht Hass (1689–1746 or later) was very similar, and the 18 or so surviving FF–f3 unfretted clavichords of this model by both father and son vary in length only between 170 and 176cm (Boalch 1995: 365–376). The earliest is from 1732, and is already a fully worked-out design from the period of (for example) Bach's mature clavier works. A close comparison I was able to make by giving recitals on the 1742 instrument in the Bate Collection, University of Oxford and the 1763 copy, confirms their great similarity in terms of tone, touch and response.[14] The Hass family instruments (including their very large harpsichords) were often highly finished, expensive and complex, using exotic materials such as mother of pearl and tortoiseshell for the keys; it is likely that they would have been well out of Bach's price range, but something he might well have coveted. The only element of query as regards a suitable clavichord for Bach is the use by Hass of 4' strings in the bottom octave and a half; C. P. E. Bach did not like these,[15] but we do not know that his father would have concurred.

An examination of the changes in Bach's clavier style between 1700 and 1750 leads to further speculation about the instruments he used and had access to. The estate inventory at his death notes that he had five harpsichords (*clavecin*) of various

10 Richard Troeger (clavichord) began an excellent recorded cycle on Lyrichord in 1999, but it ceased after only four volumes; See Knights 2020b for details.

11 All the concerts were by invitation, and free.

12 See Whitehead 1996; https://collections.ed.ac.uk/mimed/record/15366?highlight=*:*.

13 See Knights 2020b for a list of recordings.

14 At other times I have also tried the original 1763 Edinburgh Hass and another Hass of 1761.

15 Noted in a letter to Johann Nikolaus Forkel in November 1773.

sizes, two lute harpsichords and a spinet, and that three 'clavichords with pedals' had previously been given to the young J. C. Bach (David and Mendel 1998: 251–252). How long he had all these instruments and what they were used for is unknown,[16] but they give no information about his previous collection. For example, his earliest work specifying a two-manual harpsichord is *Clavierübung* II (1735);[17] did he himself even own a double before that date,[18] or was its acquisition the inspiration for this collection and the subsequent Goldberg Variations (1741)? Many of his earlier works use full-voiced chords, rather in the manner of Kuhnau's keyboard music, in an attempt to produce what looks like a big tone – see BWV 832, 903 (octaves in the bass), 922, 923, 944, 963, 992, 993 etc – while the later works focus more on formal contrapuntal clarity. Large chords are less effective and indeed less necessary on an instrument like the clavichord, with its possibility of dynamics instead, and so is it possible that this change is related not only to the development of Bach's stylistic thinking, but also to the instruments he preferred to work on? Although Forkel's statement that Bach 'liked best to play upon the clavichord', considering it 'the best instrument for study, and, in general, for private musical entertainment' (David and Mendel 1998: 436) has been disputed for obvious reasons by generations of modern harpsichordist recitalists since Landowska (Knights 1990), it could be the case that Bach actually conceived his earlier clavier works for the harpsichord, then moved to the clavichord as wider-compass unfretted instruments became available in the 1720s.[19]

Pedagogy

The first goal of the series was learning the complete Well-tempered Clavier, on the basis that after this compendium, all of Bach's other technical demands would seem relatively straightforward. For an early keyboard specialist, the major difficulty is remote keys (very little harpsichord music strays outside four sharps or flats), so the decision was made to group the works by key rather than book, and work towards the extreme sharps and flats in the fourth and fifth programmes. In addition, a formal study-structure scheme was devised, which was then written up (Knights 2018), with suggested times for the benefit of amateur players with variable levels of technical skill and practice time; between three and five months per concert was suggested. The order of preparation for each unit was as follows: 1. Analysis of the score

16 See Francis Knights, 'J. S. Bach as instrument collector' (forthcoming).

17 The two manuals are needed for the notated *forte* and *piano* dynamics only, not for any hand-crossings, and thus work well on the clavichord too.

18 He would of course have had access to institutional double-manual harpsichords throughout his career. Forthcoming research by Leonard Schlick indicates that two-manual instruments were much more common in 18th century Germany than previously thought.

19 Early examples include the FF-d^3 Johann Christoph Fleischer (1723) now in the Drottningholm Museum Theatre (Boalch 1995: 316–317), which is only a little smaller than the Hass clavichords described above.

and background reading; 2. Fingering; 3. Basic learning; 4. Improving problem passages; 5. Familiarity and revision; and 6. Preparation for performance, each of which was described in detail. This kind of structure[20] is especially useful for those without regular access to a teacher, and the point was made that there had to be a purpose: 'Each unit *must* end with a performance of some kind: this is the goal that defines the end of a unit, and is absolutely vital' (Knights 2018: 26). As well as the structured learning system proposed, a list was made of the individual technical components in the music, which included the following: interleaving of voices; independent moving parts within one hand; metrical arpeggiation and patterns; reading double sharps and double flats; clarity of trills and ornaments; trills on weak fingers; extended trills; wide-range arpeggios; wide leaps; hand crossing; hand rotation; playing quickly; complex chromaticism; performing in the free fantasia style; voicing large chords; wide stretches; cantabile and legato style; consistent and clear articulation in fugue subjects; overholding techniques; and playing in up to five voices at once. The idea that a new technique (such as hand crossing) only needs assimilating once is not quite true, as such techniques will feel different according to style, key and so on.

The principal challenge for the 48 is fingering; there was no contemporary method and little precedent for fingering in remote keys, and the lack of fingering in Bach's pupils' copies is intriguing. In the 1754 Obituary written by C. P. E. Bach and Agricola, Bach's own fingering abilities are described in some detail:

> All his fingers were equally skillful; all were equally capable of the most perfect accuracy in performance. He had devised for himself so convenient a system of fingering that it was not hard for him to conquer the greatest difficulties with the most flowing facility. Before him, the most famous clavier players in Germany and other lands had used the thumb but little. All the better did he know how to use it (David and Mendel 1998: 306).

The point about use of the thumb is very important, and there are numerous instances where Bach has the player using that digit on a black key; in fact, throughout the two Books there are many instances where the composer virtually forces the student to make the right choice. Thus, the only way of learning workable fingering for the 48 is to learn the 48 itself, and perhaps this is why J. S. Bach (unlike C. P. E.

20 The method was successful, and used for all subsequent concerts, with the additional refinement that sections one and two were overlapped, so that the start of each recital learning process, fingering and so on were ready in the next score. My own learning times for each programme turned out to be three weeks ordinarily, with four weeks for the Art of Fugue and the 48, and five weeks for the Goldberg Variations. Ton Koopman (2009: 27) notes in his complete Bach organ set that 'doubtful' works required 'more extensive preparation than other pieces which are technically much more difficult'. The reason is likely that they do not use the familiar hand shape vocabulary that is built up playing the mainstream Bach repertoire; and I find the same holds true of genuine Bach works which use patterns he never returned to, such as the very chromatic Allemande from the Suite in Eb BWV819a and the Bb Fugue on a theme of Reincken BWV 954.

Bach) did not feel the need to write a keyboard method. Learning the music actually teaches the technique, a reversal of later keyboard pedagogical methods using technical etudes and the like in order to be able to learn the repertoire.

Players' hands are all different sizes, and keyboards vary too (for example, it is harder to play with good tone in extreme sharp and flat keys on the clavichord, as the finger has to be kept nearer the front of the key, due to the position of the balance pin), but it would be possible to produce a worked-out fingering guide to Bach from the experience here, even if it would not be applicable to every player and instrument.[21] One point of note was that so-called 'early fingering' (as used in the 16th and 17th centuries, and taught for white-note scales by Bach in the Wilhelm Friedemann book of 1720 [Plath 1979: 4] and noted as normal by C. P. E. Bach too in 1753 [Bach r/1974: 46]),[22] is often extremely useful in counterpoint where one part is held and another moves scalically: in (for example) a rising right-hand scale, paired fingers 3-4 3-4 are used, with the longer finger leading. An example occurs in the final bar of the very first Fugue of the Well-tempered Clavier (Book 1), right hand.

A further unexpected observation from performing the Well-tempered Clavier is that Bach mutates the fugue subject - that is, the statement in the original key, not the answer – quite often; this is not something that is mentioned (or would be approved) in fugue theory texts. A good example occurs in the Eb Fugue from Book 1, where in bars 28–29 the first note of the subject is a tone lower, and tied back over the barline. The purpose seems to be to disguise the entry, and a look over all the fugues in the 48 shows that such changes of pitch or rhythm occur no fewer than 38 times (Knights, forthcoming). Further examination suggests fifteen different categories of changes, including lengthening or shortening the first note, changing tonality, rhetorical interruption and so on. That the fugue subject, the building block of the entire piece, is not inviolate is itself interesting, but it also has implication for Bach's compositional method: the structure of a fugue (exposition, episodes, modulations etc) is assumed to be planned on paper so that the subject can be placed first and the additional counterpoint built around it. But the composer seems willing to compromise the integrity of the subject *after* those other parts are created - in the D minor Fugue of Book 1, bars 34–35, the subject is even partly in the major.

Following on from these technical studies of the 48, a more detailed account was made of the earlier Inventions & Sinfonias as a result of the performance (Knights 2019). These two sets were put into final form when Wilhelm Friedemann was about ten, and the composer's manuscript Preface explains the dual purposes, for student performer and composer: "to learn to play clearly in two voices" then "deal correctly and well with three obbligato parts", as well as learning how to develop good musical ideas and "a singing style of playing". What is not evident from modern editions[23] is that two thirds of the works also involve reading the alto clef, an additional im-

21 Throughout the entire project, I only found one bar it was impossible to finger satisfactorily with the method developed: the Prelude in E minor, Well-tempered Clavier (Book 2), bar 30, right hand.

22 It was unchanged in the 1787 edition.

23 An exception is Pickett 2004.

portant skill. The works have been an important part of piano pedagogy since the 19th century, but without ever explaining what specifically was being taught. A close analysis of the score shows just how much needs to be assimilated: matching figuration patterns in both hands; continuous semiquaver movement; division of the inner voice between two hands; scale patterns of more than a octave; leaping down with the RH 5th finger; leaping up with the LH 5th finger; long trills; trills against a moving part; broken thirds; parallel thirds and sixths in one hand; broken chord patterns and figuration; one held and one moving voice in one hand; chromatic scales; wide leaps and stretches; arpeggios of more than an octave; part crossing; legato; two against three; syncopation; fast demisemiquavers; double sharps and flats; complex ornamentation and much else.[24] This list absolutely validates Bach's own method of making these works an early goal of study, and it is worth noting that the full benefits only come if both sets are learned complete.[25] It also removes the element of personal preference: when you can choose which pieces to learn, it will often be those for which one's technique is already sufficient - few students choose to learn a difficult piece just because of its difficulty.

The Art of Fugue

One aspect a player becomes very aware of in keyboard music is hand stretches, where more than an octave is asked for. Although physical keyboard compass varied slightly in Bach's Germany, between different regions, types of instrument and makers, the composer's usual practice was to make the octave span the normal limit (that is, after all, why the keyboard octave is the size it is), with an occasional ninth and an even rarer tenth at cadences. This is information well 'known' to the fingers, and deviations from it are noticeable. An interesting case arises in the Art of Fugue (Knights 2020a), which has generally been accepted as a keyboard work for many years, since the writings of Donald Tovey and Gustav Leonhardt (Tovey 1931; Leonhardt 1952). As with the problematic A minor fugue in Book 1 of the 48 (see below), some sections of this ask for 'impossible' stretches, a fact which is glossed over. In reality, the Art of Fugue cannot be played on a single keyboard unless the player has very large hands indeed; the posthumous published edition also includes an organ chorale prelude, *Vor Deinen Thron*, and an arrangement for two keyboards of the second pair of mirror fugues. Experience with the ongoing recital project meant that the mirror fugues and chorale were performed separately as part of a clavichord duet concert, and the solo clavichord Art of Fugue was given as Contrapunctus I–XI, XIV plus the four canons. The completion supplied at the end of the Henle edition (Moroney 1989: 69) was also omitted, and this tied in with a further piece of related research, described next.

24 In Knights 2019 all these components are identified by specific bar.

25 This is one of the justifications of 'completist' projects; as expressed by Damian Thompson in a different context, "The most perceptive performances of Beethoven's sonatas tend to come from pianists who play all of them" (Thompson 2020: 36).

Computational tools have developed sufficiently that they are able to process symbolic music data meaningfully, and have many applications, such as in attribution studies. The comparison problem is that works by the same composer can be quite varied, and a sufficient corpus is needed to compare (for example) an anonymous 18th century German fugue with other known repertoire to have any chance of a plausible identification result. The systems used can be simple enough to be considered robust,[26] but Contrapunctus XIV offers another way of comparing reconstructed music to actual Bach (Paz, Knights and Padilla, forthcoming). There are some two dozen completions of the Art of Fugue, of varying levels of success, but they all tightly use Bach's existing material and contrapuntal structures to try and produce a seamless finish to the concluding fugue. By measuring the shape (intervallic rise and fall) of the individual lines and comparing them with the surviving 239 bars of Contrapunctus XIV, the closeness of the various completions can be measured. This does not of course directly correlate with any guaranteed sense of artistic or contrapuntal success, but does show which scholars have been able to create lines that are very similar to Bach's own. Using a mathematical method called Information Theory, it can be demonstrated that Tovey's 1929 completion (Tovey 1929) holds up well, but is eclipsed by the recent Zoltán Göncz version (Göncz 2006).

Performance Practice Issues

A number of Bach's early works survive in sources that are very highly ornamented in the French manner, some of which derive from later copyists;[27] it is not certain how much this tradition has a direct line to Bach – there are very few early Bach autographs, for confirmation. While there certainly are examples of Bach providing highly ornamented alternative versions (e.g. the Sinfonia in E^{b} BWV 791a), there appears to be a difference in the amount and type of ornamentation used from the mid-1720s onwards, when he started to publish his clavier music. There, added decoration to individual notes gives way to complex notated patterns written out in full (see the Sarabande of Partita No. 6 in E minor, BWV 830, for example). There is thus a case to be made that Bach's ornamentation practice changed during his compositional lifetime, and in the spirit of the '1740s' approach outlined above, the decision was made to use throughout the type and quantity of ornaments from the later period.[28] This also seemed to work better on the clavichord, where excessive French-style decoration makes it more difficult to produce good tone – Hass clavichords are notorious in their demands in that respect (see Bavington 2019: 7–14).

26 See as an example the Formal Methods in Musicology project, https://formal-methods-in-musicology.webnode.com.

27 See for example the excerpts or scores included in Steglich (r/2008: 87); von Dadelsen (r/2009: 6); von Dadelsen and Ronnau (r/2009: 141).

28 This raises a very interesting question: did Bach play his early works in later years using the ornaments he had first envisioned, or in his current playing style, if these were different?

Performance of the English Suites led to an interesting tangential piece of research about Bach's cantatas (Knights 2020c). Observing while playing that Bach's binary-form dance movements nearly always end with matching broken-chord cadential patterns (all six Allemandes from the English Suites, for example), a parallel listening project working through all of Bach's cantatas[29] with scores in hand noted that recitative perfect cadences with obligato instruments were both generally harmonically plain but rather varied in layout. This resulted in a typology of all these 111 cadences, the purpose of which was to provide practical guidance to organists, many of whom (on the evidence of concerts and recordings) have been providing excessively florid continuo parts in Bach recitative. This is particularly useful for the many basso continuo parts which are unfigured, and hence where no guidance is given by the composer. The sometimes surprising results indicated what was appropriate voice-leading, and what level of dissonance was typical (for example, dominant 7ths and falling 7ths are relatively rare in minor keys). A comparison of the cantata texts being set for the cadences indicated that certain types of words evidently suggested melodic elaboration to Bach, and that decorated (as opposed to plain V-I) cadence chords were far more common in some keys than others, major and minor keys having some further differences also.

One interesting performance issue noted during the ongoing series was one of relative accuracy; as Bach's numerous finger-patterns and hand-shapes were ever more thoroughly assimilated, a 'backup' for mistakes started to appear. That is, where a note or pattern was misread in concert, the actual notes played would be replaced not by (for example) just one too high or too low, but by something else from the 'Bachian' finger-palette, which was often fitted sufficiently well that listeners were not aware of a mistake. The same process must surely support improvisation in historical style, as practiced by expert performers like Mikko Korhonen,[30] where a whole repertoire of unconscious patterns under the fingers can be drawn on; and it would of course have been true for Bach himself, in his own improvisations. A further manifestation of this unconscious activity occurred in the F major Prelude from Book 2 of the Well-tempered Clavier: in bars 5 and 61 the tenor voice has two crotchets, the first of which is tied over from the previous bar, but the same passage in bar 21 has a minim; despite the latter being a fourth lower, my fingers would routinely play the version from the other bars. Here, finger memory trumped reading the actual score.

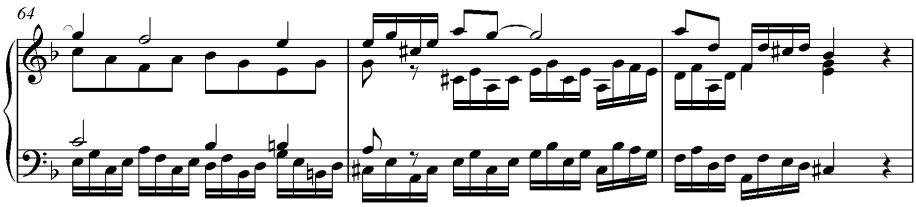
One interesting set of works noted for consideration during the project were those which use occasional pedal notes.[31] The usual distinction in Bach between organ and clavier works is that the former either have an obligato pedal part or a liturgical purpose (eg a chorale prelude). This leaves a small group of works which are unplayable as they stand on harpsichord and clavichord, but have been largely

29 Collected recording by the Vienna Concentus Musicus and the Leonhardt Consort, Teldec Classics 2564 69943-7 (2007), recorded 1971–1989.

30 See for example Korhonen 1997.

31 For a detailed discussion, see Knights 2020d.

ignored by organists as they are usually included in editions of the clavier works: pieces that require an intermittent or very occasional pedal part, such as at the end of a fugue. None of them appear to need a 16' pedal, and the majority (while not precisely dateable) seem to come from around 1710-1715. Not all sources even mention the word 'pedal', or comment in any way on the impossible stretches for the left hand. The options for performance are the use of a third hand; a pedal harpsichord or clavichord (see Speestra 2005); putting the unreachable notes up an octave; using the 'stick in mouth' technique described by Charles Burney (see below); or the use of an instrument with pedal pulldowns (a small pedalboard connecting to the lowest notes of the manuals by cords or trackers).[32] The eight works fall into two groups, those requiring just a few pitches at the end (Fugue in A minor BWV 865 from The Well-tempered Clavier, Book 1, Fugue in C major BWV 946, Fugue in A major BWV 949, Fugue in A major BWV 950), and those requiring a wider range of pitches (Fugue in D minor BWV 948, Sonata in D major BWV 963, Aria Variata BWV 989, Capriccio in E major, BWV 993). Both groups seem closer to clavier than organ in terms of style (for example, dense left-hand chords in BWV 993, arpeggios in BWV 948). While BWV 948 looks like an organ fugue for the most part, it concludes with two entire pages of wide-compass demisemiquaver arpeggios that modulate wildly, rather in the manner of the clavier Fantasia in A minor BWV 922; it also requires top c#, which was not available on most organs. The apparent pedal part is rather unusual in its demands, and resembles no known Bach organ or clavier fugue in its layout here; see Example 1.



Example 1: Bach, Fugue in D minor BWV 948, bars 64–66

By way of an applied musicology experiment to follow this up discussion of these 'occasional' pedal parts, the 'stick in mouth' method (option four) was tested. This was referred to by Burney as an evident absurdity: Bach "was so fond of full harmony that, besides a constant and active use of the pedals, he is said to have put down

32 In performance, the third option was taken, apart from BWV 948, which was omitted as impossible without a proper pedalboard.

such keys with a stick in his mouth as neither hands nor feet could reach",[33] and has so been treated by later writers, but what if it had some basis in fact? While hardly seeming necessary for the organ, with its additional pedals, it could be applied to the harpsichord and clavichord, and was tested using a long and thin wooden spoon of 35cm, which could be easily held between the teeth. The conclusion was that it was very difficult to use on a touch-sensitive instrument like the clavichord, with issues of balancing the tone and volume with the notes played by the hands, but that it could work on harpsichord. It is probably too inelegant to use in a normal recital, and angling the head to reach the low bass notes with the stick means the music cannot been seen while doing it, but it is not actually impossible as a technique. Accurately hitting sharps is much harder than naturals.

Further experiments

In addition to the 21 clavichord performances, four other concerts took place by way of appendix: a repeat of one of the '48' programmes on the new organ of St Edmundsbury Cathedral, demonstrating the easy transferability of the music between various keyboard instruments (there are at least five complete recordings of the '48' on organ); a second complete performance of the Goldberg Variations on harpsichord, including those two-manual variations which cannot be comfortably be played on the single keyboard of the clavichord; a duet recital on two clavichords with Dan Tidhar of the Art of Fugue, including the two-keyboard versions of the mirror fugues; and a special sightreading concert early on. In this last, an invited audience was invited to pick works at random from supplied collections of pieces by Bach, Böhm, Buxtehude, Reincken and others distributed among them. The purpose of this was twofold: to see what it was like for an audience to knowingly hear a sight-read recital, and for the performer to experience the pressures of playing at *prima vista*. Much of the music was straightforward, and the experiment appeared to work well; it was not evident that there was much additional tension for either player or listeners caused by concern about misreadings or slips happening, probably because we were 'among friends'. This was all done in reference to an anecdote in Forkel's biography of Bach: at Weimar he told an acquaintance that he "really believed he could play everything, without hesitating, at first sight". Nemesis came when the friend deliberately supplied a score with an unplayable passage, to which Bach responded, after failing to negotiate it successfully: "one cannot play everything at first sight; it is not possible" (Forkel, in Mendel and David 1998: 435). One assumes that Bach must have told this story against himself, for it to have become part of family lore. The essential point is that the German organist tradition placed

33 Charles Burney on Bach, *Rees's Cyclopaedia*, Vol. 3, section 2, part 6 (1804). His original notebook comments (c.1772–c.1790) were "This Musician was so fond of Polyphonic Music & full harmony that besides a constant & active use of Pedals, he is said to have had a stick (some say a short Tobacco-pipe) in his mouth, by wch. he put down such notes as neither feet nor Hands cd. get at"; see Gilman 2014.

a considerable premium on the ability to sightread (and of course, to improvise), practice access to the instrument being problematic when an additional person or two were needed to work the bellows. In addition, the modest level of technical difficulty of early 18th century German keyboard music, and the lack of indications such as fingering in manuscript scores, leads one to ponder whether indeed many players simply read through the music domestically as best they could, by way of a kind of personal 'performance'.[34] Such an attitude is hardly possible with Bach's own music of course, which really does need learning; Forkel also notes that the compositions of Bach's contemporaries were all 'easier than his own' (ibid.: 435).

One additional skill in learning music is retaining it; it is hard to keep a fully-worked version of a Bach piece under the fingers without deterioration for very long, so an experiment was added to the project in which either Book 1 or Book 2 of the 48, the Goldberg Variations or the Art of Fugue, was played though alternately on the first day of every month. Some sense of decline could then be measured for works not kept up to concert standard by continued performance (a familiar problem for professional recitalists). The Goldberg Variations fared well, but some of the most intricate hand-crossing passages fell away and would have needed re-learning; and (as expected), the Preludes & Fugues in remote (and therefore rarely-used) keys did not do so well during the following year or two. The Fugues in C# (Book 1) and F# (Book 2) were particular victims; whether repeated performances would have embedded the finger-memory more strongly than for a single concert seems highly likely.

The performances of the 48 and of the many other miscellaneous preludes and fugues led to what is perhaps a quixotic editing project: a 'third' Book of the Well-tempered Clavier, assembled from the latter material (Knights, forthcoming a). Many of the miscellanea are high quality but not well known, and there seemed merit in collecting these together for the benefit of players; to fit the 24 major and minor keys, all were transposed by a tone or semitone,[35] and some additional material was also sourced from the unaccompanied violin and cello works. Perhaps the greatest value of the new collection is the fact that – unlike Bach's own Books 1 and 2 – the works in remote keys are deliberately short and easy, and thus ideal preparation for study of the real Well-tempered Clavier.

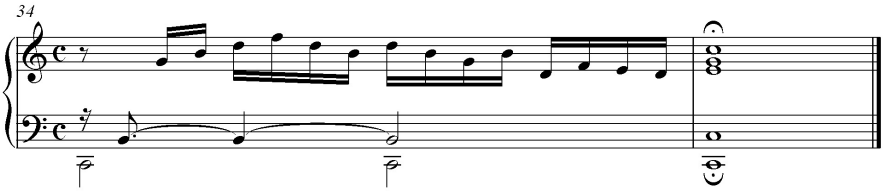
Various follow-up recital projects are now under consideration; an obvious one is the exact same repertoire but on harpsichord; and another is a complete performance of Bach's organ works. This second idea has a particular appeal: much of Bach's music for string and wind keyboard instruments utilizes a very similar technique (it was not until the 19th century that organ technique became clearly distinguished from piano technique, for example), yet there are both notational differences (especially with regard to the sustain of voices)[36] and differences in the use of the left hand in particular. The end of the first Prelude from Bach's *Well-tempered Clavier* (see example 2) shows one interesting notational example: the bass C minims in the penul-

34 We know very little of how thoroughly music was learned by non-professionals in this period.

35 As Bach appears to have done when compiling part of Book 1, at least.

36 For a discussion of editorial concerns about the tying of notes for different keyboard instruments, see Knights 2021.

timate bar are always tied in modern editions (sometimes without even mentioning it in the Commentary), to match the layout of the previous bar. On the clavichord at least, the written version works perfectly well; it might be done differently on organ.



Example 2: J. S Bach, Prelude in C BWV846, bars 34–35

Overall, a detailed comparative study of the precise technical demands of Bach's clavier and organ works arising from performance would be most instructive.

List of References

Bach, Carl Philipp Emanuel (r/1974) *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans. William J. Mitchell, London: Eulenburg Books.

Bartels, Ulrich and Rempp, Frieder (eds.) (2008) *J. S. Bach, Keyboard Works of Doubtful Authenticity* [score], Kassel: Bärenreiter Urtext.

Bartels, Ulrich and Rempp, Frieder (eds.) (2008a) *Keyboard Works attributed to J. S. Bach* [score], Kassel: Bärenreiter Urtext.

Bavington, Peter (2019) "Clavichords in Britain, No. 20: The H. A. Hass in the Bate Collection", *British Clavichord Society Newsletter* 74: 7–14.

Donald Boalch (1995) *Makers of the Harpsichord and Clavichord*, 3rd edition, Ed. Charles Mould, Oxford: Clarendon Press.

Booth, Colin (2010) *Did Bach really mean that? Deceptive notation in Baroque keyboard music*, Westbury-sub-Mendip: MA-Books.

Brauchli, Bernard (1998) *The Clavichord*, Cambridge: Cambridge University Press.

[Burney, Charles] (1804) *Rees's Cyclopaedia*, Vol. 3, section 2, part 6.

Burrows, John and Love, Harold (1999) "Attribution tests and the Editing of Seventeenth-century Poetry", *The Yearbook of English Studies* xxix: 151–175.

David, Hans T. and Mendel, Arthur (eds.) (1998) *The New Bach Reader*, Christoph Wolff (rev.), New York: W. W. Norton, 474–476.

Doğantan-Dack, Mine (2015) "The role of the musical instrument in performance as research: The piano as a research tool". In Mine Doğantan-Dack (ed.) *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 169–203.

Gilman, Todd (2014) "The Evolution of Charles Burney's Musical Taste Between 1770 and 1811", McGill-ASECS Fellowship Report.

Göncz, Zoltán (ed.) (2006) *Joh. Sebastian Bach: Contrapunctus 14* [score], Stuttgart: Carus Verlag.

Jones, Richard D. P. (2007, 2013) *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*, 2 volumes, Oxford: Oxford University Press.

Kirkpatrick, Ralph (1987) *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: A Performer's Discourse of Method*, New Haven: Yale Universtiy Press.

Knights, Francis (1990) "Johann Sebastian Bach und das Clavichord: Argumente für ein verkanntes Instrument", *Neue Zeitschrift für Musik*, November: 15–18.

Knights, Francis (2018) "Learning the 48", *Harpsichord and Fortepiano* xxiii/1: 21–31.

Knights, Francis (2019) "Bach's Inventions & Sinfonias and keyboard pedagogy", *Sounding Board* xiii: 24–30.

Knights, Francis (2019a) "Guidelines for the systematic evaluation of early music theorists", *National Early Music Association Newsletter* iii/2: 44–49.

Knights, Francis (2020) "The Musician's Bookshelf: J. S. Bach", *Harpsichord and Fortepiano* xxiv/2: 32.

Knights, Francis (2020a) "Bach's Art of Fugue as a keyboard work", *Dolmetsch Foundation Bulletin* New series No. 38: 8–12.

Knights, Francis (2020b) *Clavichord Discography*, Mytholmroyd: Peacock Press.

Knights, Francis (2020c) "Cadence patterns in Bach recitative: a guide for continuo players", *Sounding Board* xiv: 24–33.

Knights, Francis (2020d) "Bach's pedal clavier: eight problem works", *Journal of the Royal College of Organists* xiv: 26–34.

Knights, Francis (2021) "To tie or not to tie? Editing early keyboard music", *National Early Music Association Newsletter* v/1: 15–19.

Knights, Francis (forthcoming) "Subject mutations in Bach fugues from the Well-tempered Clavier".

Knights, Francis (arr.) (forthcoming a) *Bach's Well-tempered Clavier 'Book 3'*.

Knights, Francis and Padilla, Pablo (2021) "Attributions in early music: a checklist for editors", *National Early Music Association Newsletter* v/2: 56–67.

Knights, Francis and Padilla, Pablo (forthcoming) "Chronology, Style and Attribution in the Early Keyboard Suites of J. S. Bach".

Knights, Francis and Padilla, Pablo (forthcoming) *Computational Analysis and Musical Style.*

Ton Koopman (2009) *Bach Organ Works* [CD], Teldec Classics 2564 69281-7.

Leaver, Robin A. (ed.) (2017) *The Routledge Companion to Johann Sebastian Bach*, Abingdon: Taylor & Francis.

Mikko Korhonen (clavichord, 1997) *Svenska Klavikord: Mikko Korhonen Spelar Improvisationsmusik*, SVEA Fonogram SVCD 8.

Ledbetter, David (2002) *Bach's Well-Tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*, New Haven: Yale University Press.

Leonhardt, Gustav (1952) *The Art of Fugue – Bach's Last Harpsichord Work: An Argument*, The Hague: M. Nijhoff.

Moroney, Davitt (ed.) (1989) *J. S. Bach, Die Kunst der Fuge* [CD], Munich: Harmonia Mundi.

Paz, Ivan, Knights, Francis and Padilla, Pablo (forthcoming) "An information-theoretical method for comparing modern completions of Contrapunctus XIV from Bach's Art of Fugue".

Pickett, David (ed.) (2004) *Johann Sebastian Bach, Inventions and Sinfonias, notated with original clefs*, Fort Gratiot, MI: Fugato Press.

Plath, Wolfgang (ed.) (1979) *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* [score], Kassel: Bärenreiter.

Schulenberg, David (2006) *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 2nd edition, New York: Routledge.

Speerstra, Joel (2005) *Bach and the Pedal Clavichord*, Rochester: Universtiy of Rochester Press.

Steglich, Rudolf (ed.) (r/2008) *J. S. Bach, Toccaten BWV 910–916* [score], Munich: Urtext, G. Henle Verlag.

Tatlow, Ruth (2015) *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*, Cambridge: Cambridge University Press.

Thompson, Damian (2020) "The Keys to Beethoven", *The Spectator*, 18. 7. 2020: 36.

Tovey, Donald F. (1929) *Bach, The Art of Fugue* [score], Oxford: Oxford University Press.

Tovey, Donald (1931) *A Companion to 'The Art of Fugue'*, Oxford: Oxford Universtiy Press.

Troeger, Richard (2003) *Playing Bach on the Keyboard: A Practical Guide*, Pompton Plains, NJ: Amadeus Press.

Valenti, Fernando (1990) *A Performer's Guide to the Keyboard Partitas of J. S. Bach*, New Haven: Yale Univesity Press.

von Dadelsen, Georg (ed.) (r/2009) *J. S. Bach, Suiten, Sonaten, Capriccios, Variationen* [score], Munich: Urtext, G. Henle Verlag.

von Dadelsen, Georg and Ronnau, Klaus (eds.) (r/2009) *J. S. Bach, Fantasien, Präludien und Fugen* [score], Munich: Urtext, G. Henle Verlag.

Whitehead, Lance (1996) "Clavichords in Britain No. 4: The 1763 Johann Hass clavichord in the Russell Collection, Edinburgh", *British Clavichord Society Newsletter* 4: 6–8.

Williams, Peter (2001) *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge: Cambridge University Press.

Williams, Peter (2016) *Bach: A Musical Biography*, Cambridge: Cambridge University Press.

Франсис Најтс

Дела J. С. Баха за клавијатурне инструменте: од извођења до проучавања

(Резиме)

Пројекат описан у овој студији показује како извођачке перспективе производе конкретна научна питања у проучавањима руковођеним праксом, овде на примеру истраживања комплетног циклуса Бахових дела за клавијатурне инструменте, спроведеног од 2017. до 2021. године.
Дела су, колико је то могућно, груписана према жанру, уз пажљиво разматрање коришћених инструмената, нотних издања и услова извођења. Пројекат је започео циклусом Добро темперовани клавир, садржао је шест делова, од анализе до коначне припреме извођења, што је постало основом за педагошку студију. Уследила је дискусија о прецизним техничким компонентама двогласних и трогласних инвенција. По извођењу Уметности фуге настала су два истраживачка есеја, један о делу као композицији за клавијатурни инструмент (то је био закључак, али не постоји јединствена клавијатура), а други о различитим модерним завршецима последњег, незавршеног Контрапункта. Овде је заједнички рачунарски пројекат идентификовао завршетке који највише личе на Бахову музику у погледу вођења гласова и мелодијске контуре.

Извођачка пракса је била још једно кључно поље интересовања, укључујући и орнаментацију (различити рукописи из XVIII века, различите датације, нуде велики број различитих опција), повезивање баховских прстореда са извођачком техником и могућне утицаје на савремену импровизациону праксу, као и повремену употребу педалних тонова у малом броју раних, за Баха нетипичних дела, где се сугерише да је композитор у том периоду имао инструмент с педалама које повлаче дирке.

Даљи практични експерименти спровођени су како би се тестирала интересантна прича Чарлса Бернија о Баху, који је „дирке повлачио наниже помоћу штапа у својим устима, а који није могао да дохвати ни рукама ни ногама". Коначно, на додатним реситалима истражена је разлика између извођења Добро темперованог клавира на оргуљама и на клавикорду, вештина читања с листа (према сведочењима, Бах је могао да „свира све, без оклевања, на први поглед"), и идеја техничког урушавања наученог репертоара током времена. Већина тих истраживачких питања не би могла да се постави без извођачке перспективе. У том смислу, сасвим је јасна важност међусобног разумевања научника, уредника и извођача када је реч о њиховим различитим приступима.

Кључне речи: Јохан Себастијан Бах, музика за клавијатурне инструменте, извођачка пракса, истраживање, педагогија.

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131181V
UDC 050:78ГУСЛЕ"1911/1914"
78(497.11)"1911/1914"
014.3:78ГУСЛЕ"1911/1914"

The magazine „Gusle“ (1911–1914) in the history of Serbian music periodicals*

Aleksandar Vasić[1]
Research Associate, Institute od Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

Marija Golubović[2]
Research Assistant, Institute od Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

Часопис „Гусле“ (1911–1914) у историји српске музичке периодике

Александар Васић
Научни сарадник Музиколошког института САНУ, Београд, Србија

Марија Голубовић
Истраживач-сарадник Музиколошког института САНУ, Београд, Србија

Received: 1 June 2021
Accepted: 1 July 2021
Original scientific paper

Abstract

The Association of Serbian Singing Societies in Sombor started the magazine “Gusle” in May 1911. It was a monthly magazine with each issue sixteen pages long. In the introductory place in each issue “Gusle” brought extensive texts dedicated to the problems in the work of Serbian singing societies. One column followed the work of the Association, and one brought news from the life of singing

* Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије (PC-200176).

1 alvasic@mts.rs
2 masa.dj.golubovic@gmail.com

societies. The magazine was concluded by notes and advertisements. The outbreak of the First World War stopped the publication of this magazine. The last issue was published in April 1914. This is the first study dedicated to the magazine "Gusle", its structure, content and ideological profile. In the appendix, the paper brings an integral bibliography of the journal, which did not exist until now.

Keywords: Magazine "Gusle" (1911–1914), The Association of Serbian Singing Societies – Sombor, Đura Cvejić, Serbian music periodicals – 20th century, singing societies.

Апстракт

Савез српских певачких друштава у Сомбору покренуо је у мају 1911. године часопис „Гусле". Часопис је излазио једном месечно на шеснаест страница. На уводном месту у сваком броју „Гусле" су доносиле обиман текст посвећен проблемима у раду српских певачких дружина. Једна рубрика је пратила рад Савеза, а једна је доносила вести из живота певачких друштава. Часопис су закључивале белешке и огласи. Избијање Првог светског рата зауставило је излажење овога гласила. Последњи број је изашао у априлу 1914. Ово је прва студија посвећена часопису „Гусле", његовој структури, садржају и идеолошком профилу. У додатку, рад доноси интегралну библиографију часописа, која до сада није постојала.

Кључне речи: Часопис „Гусле" (1911–1914), Савез српских певачких друштава – Сомбор, Ђура Цвејић, српска музичка периодика – XX век, певачка друштва.

У јануару 1911. године у Сомбору је основан Савез српских певачких друштава.[3] У мају исте године појавио се први број часописа „Гусле", званичног гласила Савеза. Био је то месечник, укупног обима од шеснаест страница. Одговорни уредник био је Ђура Цвејић, члан председништва Савеза српских певачких друштава. Остали чланови уредништва у часопису нису потписани. Часопис је излазио редовно, све до априла 1914. године. Није излазио у јулу и августу. Избијање Првог светског рата зауставило је живот овога гласила.

Током три године постојања „Гусле" су објавиле две стотине шездесет три чланка и прилога. На првом месту, у сваком броју, налазио се обимнији текст посвећен темељним практичним питањима и проблемима у раду српских певачких друштава. Иза тих написа долазила је рубрика „Рад Савеза" која је доносила вести о активностима сомборског Савеза српских певачких друштава.

3 О Савезу српских певачких друштава видети Марковић 1994. и Атанасовски 2007.

Трећа рубрика је саопштавала вести о раду низа српских певачких дружина. Број су закључивале белешке разноврсног садржаја, а на самом крају штампани су огласи.

По правилу, чланци нису потписивани. Уредништво је као такво наведено иза понављаних позива на претплату, а само шест чланака садржи имена, односно иницијале аутора или псеудониме. Од тих шест чланака један припада преводној литератури.

О часопису „Гусле“ прва је писала Стана Ђурић-Клајн, у оквиру свог прегледа историјата југословенске музичке периодике (Đurić-Klajn 1940: 10; овај текст је прештампан с прерадама и допунама у: Ђурић-Клајн 1956). Стана Ђурић-Клајн је дала основне напомене о часопису, стилом и поступком који би одговарао енциклопедијској литератури. Сажетак тих напомена унела је у свој чланак о српским музичким часописима, објављен у првом и другом издању *Muzičke enciklopedije* Југославенског лексикографског завода (Đurić-Klajn MCMLXIII: 255; Đurić-Klajn MCMLXXIV: 650). Сличну – типом и садржајем – карактеризацију сомборских „Гусала“ налазимо у чланку (вероватно) Роксанде Пејовић, посвећеном томе гласилу у *Leksikonu jugoslavenske muzike* Југославенског лексикографског завода „Мирослав Крлежа“ (Pejović 1984: 299). Она је нашем часопису посветила више напомена у првом тому своје историје националне музикографије (Pejović 1994: 24). „Гусле“ су поменуте у сажетом поглављу Соње Маринковић о музичким часописима, у колективној *Историји српске музике* (Маринковић 2007: 681). Најзад, најобимнији енциклопедијски чланак о „Гуслама“ дао је један од двоје аутора овог рада у *Српској енциклопедији* (Васић 2018).

Као што се изложеног може видети, о „Гуслама“ не постоји музиколошка студија. Зато је наш циљ да се представе структура, садржај и идеолошки профил овог гласила. Уз нашу студију доносимо и интегралну библиографију часописа, која такође до сада није урађена.

Програм часописа и обимнији састави

Свој програм уредништво је изнело на почетку првог броја. Циљ гласила стајао је у служби идеје која је створила Савез српских певачких друштава – да се окупе и повежу све српске певачке дружине, из различитих држава у којима живе, те да тако уједињене још успешније негују српску музику. „Гусле“ су имале да помогну саветима нашим друштвима како се неговање домаће музике може унапредити и, такође, да допринесу постизању јединственог система у раду друштава. Осим тога, часопис је требало да помогне да се у сваком месту у којем живе Срби оснује певачко друштво.

„Гусле“ су на себе биле узеле да прате рад српских певачких друштава из свих српских крајева и да доносе вести о раду тих друштава. Најављено је да ће се радити и на стварању веза са савезима и певачким друштвима код осталих словенских народа, а пажња је у смислу пласирања корисних информација и искустава имала да прати и друге, несловенске нације. Ипак, главна обавеза били су неговање и промоција српске музике.

Тежиште у сваком броју представљали су уводни, обимнији текстови. Теме тих написа откривају побуде уредништва. Наиме, уводни састави нису били замишљени као музикографски огледи иоле оригиналних аспирација; намера је била да се отворе практична, горућа питања која рефлектују проблеме у функционисању певачких друштава. Две су перспективе биле сугерисане у тим чланцима: однос чланства према певачким друштвима и однос „других" према друштвима – публике и других институција.

У уводним штивима претресане су неколике теме. Разматрања о томе како правилно управљати певачким дружинама указала су и на потребне особине хоровође. Тема управљања проширила се и на профиле личности председника, потпредседника, секретара и благајника, на њихове пожељне црте и њихове обавезе. Није изостало ни освртање на само чланство, уз снажно апеловање на већу дисциплину и (само)поштовање певачких друштава. Говорило се о васпитном значају певачких друштава, али, неретко, и о њиховом материјалном статусу. Нарочито се указивало на библиотеке при певачким друштвима, на њихов оскудни фонд у којем су доминирале ефемерне композиције. Треба напоменути да су се, у недостатку штампаних издања, ноте у оно време преписивале, и то је био разлог што су се јављале бројне погрешке у самим нотама и у извођењима.

Држећи да певачка друштва нису и да не треба да буду само национално-пропагандне већ и уметничке установе, уредништво „Гусала" је нарочиту пажњу посветило квалитетном певању и техничкој спреми певачких друштава. Изнети су савети на које се елементе ваља фокусирати када је реч о тзв. лепом певању.[4] И заиста, кроз седам тачака саопштен је „програм" професионалног односа према вокалној уметности: избор песме, хармонска чистота, јасна и коректна декламација, дисање, ритам, динамика и схватање и тумачење хорске песме. „Гусле" су наступале прескриптивно, и у стручном и у моралном смислу речи.

Уредништво сомборских „Гусала" непрекидно је апеловало на певаче и друштва да се сериозно односе према раду и да подижу ниво своје спремности и уметничког домета. За недовољно уважавање у јавности и код публике уредништво је окривило саме певаче, чланове друштава. Међутим, мета њихових критика били су и други. Тако је приказана рђава пракса учења певања „по слуху" у школама, као и форсирање гласног певања, уместо да се деци приближи физиолошка страна певања. А повод је био нацрт новог наставног плана за српске народне школе у којем се минимално говорило о певању; састављачи дотичног нацрта нису узели у обзир осведочену добру праксу код културно напреднијих народа Западне Европе.[5] „Гусле" су у рђаво постављеној школској настави с разлогом виделе узрок техничких проблема код певача, потоњих чланова певачких друштава.

Сомборске „Гусле" су „прозвале" и српске црквене општине да с више воље и, посебно: материјалне потпоре подрже певачка друштва, указујући

4 „О лепом певању", *Гусле* 4 (1912): 49–53.

5 „Певање и школа", *Гусле* 7 (1912): 97–101.

на примере најуспешнијих друштава попут Панчевачког српског црквеног певачког друштва и кикиндских „Гусала“, која су се развила управо захваљујући окриљу и подршци црквених општина.[6]

Уредништво „Гусала“ је снажно устало против једног поступка Матице српске. Наиме, Матичин Књижевни одбор основао је 1913. одбор за народно просвећивање. У тај одбор биле су кооптиране бројне и разне личности и удружења, али ниједно певачко друштво, па ни сомборски Савез. Налазећи да је Матица с игноранцијом прешла преко полустолетног рада и доприноса певачких друштава српској култури, „Гусле“ именују најзначајнија певачка друштва, од Панчевачког српског црквеног певачког друштва до „Балкана“, „Невена“ и других. Колико год, с разлогом, „Гусле“ „будиле“ српска певачка друштва из њиховог „дремежа“, ипак су јасно, и опет с разлогом стале у њихову одбрану онда када је то било неопходно.[7]

Поред редовне обраде теме из домена actualia, редакција је објавила и другачија обимнија штива. На првом месту ваља скренути пажњу на библиографију композиција Мите Топаловића.[8] О корисности и значају таквих прилога сувишно је говорити. Треба истаћи да је библиографија један од најзапостављенијих музикографских жанрова у српској музичкој и музиколошкој периодици до нашег времена.

У две прилике уредништво се одлучило да објави преводну литературу. Управљеност на вредности домаће музичке традиције у оквиру идеологије музичког национализма, објашњава интересовање „Гусала“ за фолклор. У фебруарској свесци за 1913. годину објављен је превод чланка Јулијуса Ј. Мајора (Julius J. Major) о одликама народне музике Јужних Словена.[9] „Гусле“ су као најважнији задатак Савеза српских певачких друштава виделе остварење чврсте, јединствене организације која ће окупити и усмерити домаћа певачка друштва. Манифестација која је требало да допринесе тој организацији била је слава, тј. слет српских певачких друштава. „Гусле“ су с великим еланом најављивале и припремале тај догађај, говориле о његовом значају, износећи и пропозиције за учеснике. Прва слава српских певачких друштава одржана је о Св. Духовима 1914. године. Да би се читаоцима и певачким друштвима пружила слика таквих манифестација код културно развијенијих народа, у броју од јануара 1914. објављен је превод текста о првој певачкој слави у Пољској, одржаној 1913. године.[10]

За историчара српске музике посебну вредност има чланак из марта 1913. године – *Шта смо радили прошле године?* Он доноси статистичке податке о активностима српских певачких друштава у 1912. години, али – што је посебно

6 „Наше црквене општине и српска певачка друштва“, *Гусле* 1 (1913): 3–7.

7 „Како се цени рад срп. певачких друштава?“, *Гусле* 5 (1913): 67.

8 Савајански, „Композиторски рад Мите Топаловића (*1849 †1912)“, *Гусле* 4 (1913): 54–57.

9 „Народна музика Јужних Словена. Од проф. Јул. Ј. Мајора“, *Гусле* 2 (1913): 19–23. Чланак је на немачком објављен у аустријском часопису за музику и позориште „Der Merker“, 1912, бр. 12.

10 „Певачка слава пољских певачких друштава“, *Гусле* 1 (1914): 2–6. Чланак је на немачком објављен 1913. у гласилу „Neue Musik-Zeitung“.

значајно – и попис изведених композиција српских, словенских и других европских композитора. Тај исечак из историје српских певачких друштава отвара двојаку перспективу. Тако сазнајемо која су се дела тада налазила на репертоару, као што сазнајемо шта је српским певачким друштвима било доступно од нотног материјала. Вратићемо се касније овој теми.

Читаоцу не може промаћи снажан родољубиви набој сомборских „Гусала". Из броја у број, из чланка у чланак, помињу се раштркани српски народ и неопходност његовог повезивања. Ту мисију је на себе, у оквирима сопствених могућности, узео овај гласник Савеза српских певачких друштава. Треба приметити да у „Гуслама" нема испољавања идеје југословенства. Ако се говори о повезивању с другим народима (на плану музике), онда су то Словени уопште; не Јужни Словени. Никаква интеграција с Хрватима и Словенцима није поменута. Једном приликом су Хрвати и Словенци поменути као „наша словенска браћа католичке вере".[11] Али у обимним, иницијалним текстовима реч *Југословени* није употребљена. Вратићемо се теми југословенства у другом одсеку нашег рада.

Неретко подигнути, афективни тон „Гусала" био је уредничко оружје спрам индолентности и дилетантизма певачких друштава и домаће средине уопште. Међутим, срећемо га, премда ретко, и у служби глорификације сопствене нације и њених достигнућа. „Гусле" су своје читаоце засуле изливима одушевљења које не познаје границе када је реч о српском народу и његовом културном наслеђу. Тако у априлској свесци за 1913. годину наилазимо на следеће редове:

> „Неоспорна је истина, да је српски језик најлепши од свих словенских језика. А исто то стоји и о српској песми. Стручњаци, музичари немају довољно речи, а да нахвале лепоту српске песме".[12]

И онда се наведена теза подупире речима које је часопис „Чешка музика" објавио поводом изласка из штампе прве свеске партитура за певачка друштва што ју је издао сомборски Савез.[13]

Исту инспирацију наћи ћемо у чланку посвећеном српском црквеном појању.[14] Непотписани аутор с правом говори о благу које се крије у црквеним мелодијама; он указује на недовољан рад на проучавању црквене музике. Опет с правом констатује постојање малог броја црквених композиција домаћих аутора. Зато су предложене одговарајуће мере и активности: стављање наставе црквеног појања у школама и препарандијама у компетентне руке, покретање стручног листа, држање јавних предавања и течајева, расписивање конкурса за црквене композиције, награђивање успелих дела и др. Па ипак, ентузијазам није могао да се одупре хиперболи:

11 „Српско православно црквено пјеније", *Гусле* 10 (1912): 147.
12 „Нешто поуке", *Гусле* 4 (1913): 51.
13 „Чешки суд о издању нашега Савеза. Музичка књижевност", *Гусле* 4 (1913): 62.
14 „Српско православно црквено пјеније", *Гусле* 10 (1912): 145–149.

„Наше дивно црквено пјеније, о коме се без и трунка шовинизма смело може да тврди да је лепше и значајније и од грегоријанског и од ма којег народног црквеног пјенија друге какове вероисповести, скупљено је и стављено у ноте, и те ноте су угледале неколико издања. Па је ли то све што се на том пољу може и треба да учини? Није“.[15]

Занос може да одведе у претеривање. Строге и објективне у својим оценама стања у певачким друштвима, „Гусле“ су оваквим ставовима и формулацијама показале неочекивани недостатак критичности.

Мањи облици

Друга стална рубрика у часопису називала се *Рад Савеза*. У првим месецима та рубрика је читаоцима нудила највише информација о одлукама и раду Савеза српских певачких друштава, као и о потезима уредништва, чиме је оправдан поднаслов часописа – „званично гласило Савеза српских певачких друштава“. Као што је наведено у првом делу нашег рада, часопис *Гусле* је у идеолошком смислу оличавао тежњу Савеза – повезивање српских певачких друштава на територији Аустроугарске, али и креирање тешње везе међу певачким друштвима словенских народа (Атанасовски 2007). Другим речима, главна идеја часописа представљала је организацију Срба певача, побуђивање њихове воље деловања, разумевања циљева рада певачких друштава.[16] Временом се ова рубрика у великој мери свела на подсећање друштава да је потребно на време плаћати чланарину и на опомене сличног типа.

У првом броју се у тој рубрици нашао извештај с редовне седнице Управног одбора Савеза (од 19. априла / 3. маја), на којој је одлучено да се покрене лист „Гусле“, па је том приликом умољен Ђура Цвејић да се прими дужности уредника. Поред тога, договорено је да треба да се изради значка, те да се ангажује вајар за израду плакете и медаље. У мањем формату, медаља би служила друштву као значка, а у већем формату, урађена у сребру или злату, представљала би награду којом би се одликовали заслужни чланови друштва и такмичари. Том приликом је одлучено да ће се израдити пословник који ће регулисати сазивање и ток Главног скупа и седница Одбора, верификацију записника, контролу благајне, руковање имовином и друге активности Савеза. Из те прве рубрике сазнајемо да се Савез од самог почетка свог деловања повезао с постојећим истоветним институцијама: Савезом хрватских певачких друштава у Загребу, Савезом словеначких певачких друштава у Љубљани и Савезом чешких певачких друштава у Прагу, у циљу развијања сарадње и братске везе.[17] Захваљујући тој рубрици знамо да је Савез већ првог дана могао да се похвали са двадесет редовних чланова, једним помагачем и

15 Исто, 146.
16 ИАС, ф. 42, инв. бр. 378.
17 „Рад Савеза“, Гусле 1 (1911): 7.

три оснивача: др Јованом Манојловићем, Цветком Манојловићем из Суботице[18] и Миланом Коларићем из Сомбора.

Како се у Историјском архиву Сомбора, у фонду Савеза српских певачких друштава (ф. 42), налази мало материјала који би нам помогао да подробније реконструишемо делатност Савеза, то рубрика *Рад Савеза* пружа обавештења које данас за нас имају велики значај. Савез је имао намеру да свој организациони рад развије у четири правца: (1) окупљање постојећих певачких друштава у једно коло; (2) подстицање оснивања нових певачких друштава; (3) покушај обнављања рада друштава која имају своја правила, али су из неког разлога престала с радом и (4) помагање друштвима која немају одобрен статут.[19] У том смислу, Савез у Сомбору имао је готово идентичне основне циљеве као и Српски певачки савез основан у Београду о Духовима 6. јуна 1903. године, који је окупљао певачка друштва под „вођством" Београдског певачког друштва, на челу са Стеваном Мокрањцем.[20]

Једна од занимљивијих и обимнијих рубрика у часопису насловљена је *Вести из живота певачких друштава*. Она је у првом реду тежила да остави трага о музичким догађајима и пратила је рад српских певачких друштава на територији Аустроугарске монархије. Једно од сасвим малобројних певачких друштава у Краљевини Србији чији су рад „Гусле" повремено пратиле била је Певачка дружина „Станковић". Стога је и отварање музичке школе (1911) и покретање дружинског листа „Станковић", замишљеног да буде стручни музички лист, било праћено великим интересовањем и очекивањима.[21] Уочава се да је уредништво тежило приказивању најразноврснијих збивања у ондашњем музичком животу, посебно код Срба у Аустроугарској и у Краљевини Србији, али му је то због одсуства шире сарадње тек делимично полазило за руком.

Као гласило Савеза српских певачких друштава, часопис „Гусле" подстицао је прикупљање података за грађу и статистику, кроз коју би се видео интензитет деловања певачких друштава, које композиције се налазе на њиховом репертоару и из којих земаља су њихови аутори, потом какав успех постижу дружине и да ли им је потребна помоћ. Због тога је уредништво постојано наглашавало колико је важно да певачка друштва, било да су чланови Савеза или не, писмом или штампаним програмом известе Савез о приређивању забаве, концерта, излета или о појању службе у Цркви, као и да шаљу кратке извештаје о одржаним концертима.[22] Премда поједини чланови Савеза нису редовно слали извештаје о својим активностима, часопис је извештавао о раду певачких друштава уколико би долазио до података.[23]

18 О породици Манојловић видети у Сегединчев 2006.

19 „Рад Савеза", *Гусле* 2 (1911): 21.

20 ИАБ, ф. 1089 [1903, 1905, 1906], Правила Српског певачког савеза.

21 Лист који је дружина покренула називао се *„Станковић*: орган певачке дружине *Станковић* – лист за вокалну инструменталну музику", а излазио је током 1911. године (видети: Кисић – Булатовић: 186). Према подацима из електронске базе COBISS.SR, ниједна српска библиотека нема примерак тога листа и у Народној библиотеци Србије означен је као дезидерат.

22 „Вести из музичког живота", *Гусле* 2 (1911): 25.

23 ИАС, ф. 42, инв. бр. 378.

Без обзира на то што су сви бројеви часописа слични по садржају, рубрика *Вести из живота певачких друштава* погодна је за праћење активности друштава на територији Аустроугарске монархије. Током 1912. часопис је извештавао о активнијем раду појединих певачких друштава, те је поред и раније агилног Панчевачког српског црквеног певачког друштва које је приређивало концерте духовне музике, истицао рад кикиндског певачког друштва „Гусле“, Српске црквене певачке дружине у Митровици, Црквеног певачког друштва у Вршцу и Певачког друштва у Сомбору.[24]

Иако изразито информативног карактера, кратки извештаји о наступањима дружина погодни су за уочавање појединих карактеристика њиховог деловања: какав репертоар су изводили, какви су ансамбли били посреди, којим поводом су биле одржаване прославе, забаве и концерти, да ли су имали хуманитарни карактер итд. Од јужнословенских композитора на репертоару су у годинама пред Први светски рат најчешће били Исидор Бајић, Стеван Мокрањац, Јосиф Маринковић, Станислав Бинички, Даворин Јенко, Петар Кранчевић, Мита Топаловић, али и Петар Коњовић (у то време под псеудонимом П. К. Божински), Милоје Милојевић, Корнелије Станковић и Владимир Р. Ђорђевић. Од руских аутора повремено су се могла чути дела Дмитрија Бортњанског (Дмитрий Степанович Бортнянский), Михаила Глинке (Михаил Иванович Глинка), Антона Аренског (Антон Степанович Аренский), Степана Смоленског (Степан Васильевич Смоленский, 1848–1909), Антона Рубинштајна (Антон Григорьевич Рубинштейн) и Алексеја Љвова (Алексей Фёдорович Лъвов, 1789–1870). Чешки композитори Беджих Сметана (Bedřich Smetana) и Антоњин Дворжак (Antonín Dvořák) ретко су се налазили на репертоару, а то је био случај и са западноевропским композиторима – Бетовеном (Ludwig van Beethoven), Сен-Сансом (Camille Saint-Saëns), Григом (Edvard Grieg), Шуманом (Robert Schumann), Брамсом (Johannes Brahms) и Менделсоном (Felix Mendelssohn-Bartholdy); на забавама су се изводила превасходно њихова инструментална дела. Такав репертоар говори у прилог снажној оријентацији на национално и словенско која је постојала у српским (музичким) круговима на територији Аустроугарске.

Уредништво „Гусала“ је настојало да обухвати и осветли многа поља музичког деловања. Међутим, часопис се током периода од три године, кроз тридесет објављених бројева, показао као врло скроман и не посебно инвентиван. Разлог треба тражити у одсуству угледнијих стручњака с којима би сарађивао на одабиру и обради тема, па је последично оскудевао у обимнијим и стручним написима, као и у критичким приказама. У часопису су се објављивале новости о певачким удружењима и њиховим концертима, нотним издањима и појединим догађајима у европској музици, али без видљивог плана. То уједно указује на непознавање или, барем, недовољно праћење музичких часописа и журнала који су у то време излазили у Европи или макар у великим музичким центрима Аустроугарске попут Беча, Будимпеште и Прага. Пропусти и ограниченост података које је пружао долазе од одсуства информација, али и од недовољног броја

24 „Вести из живота певачких друштава“, *Гусле* 4 (1912): 54.

сарадника који би часопис обогаћивали разноврснијим садржајем. Очито, уредништво није сматрало да из броја у број треба да подиже ниво својих аспирација у погледу садржаја, разноликости и квалитета текстова.

„Гусле“ су објављивале текстове о музичким приликама у Чешкој (тада у саставу Аустроугарске), Немачкој и Пољској, у којима се посебна пажња посвећивала певачким удружењима, њиховим активностима и прославама које су организовали, као и начину рада. Један од највећих узора био је „Хлахол“ („Hlahol“), најстарије чешко певачко друштво које је у великој мери утицало на буђење националне свести код Чеха и које је те године прослављало педесетогодишњицу свога постојања.[25] Поред тога, замисао Савеза хрватских певачких друштава да приликом прославе педесетогодишњице хрватског друштва „Коло“ приреди први свесловенски певачки састанак указује на то да су тежње ка учвршћивању културног јединства Словена и даље биле врло актуелне. Писмо Савеза хрватских певачких друштава у целости је објављено у „Гуслама“ и у њему је јасно наглашено да Управа позива сва певачка друштва свих славенских народа да учествују на слави која би истовремено била и „prvi sveslavenski pjevački sastanak – u gradu Zagrebu, kao protuteja svenjemačkomu pjevačkomu sastanku, što ga g. 1912. gotovo u isto doba upriličuju u Nürnbergu njemačka pjevačka društva društva i njihovi 'Bundi' ne samo iz 'Reicha', već iz svih zemalja, gdje nastavoju Nijemci!“[26] Уколико узмемо у обзир да је свега неколико година раније у Прагу одржан Словенски конгрес (1908) који је одиграо кључну улогу у формирању идеологије и програма неославизма, јасно је да је заједнички отпор немачкој и аустроугарској експанзији постајао све јачи у свим сферама, што је укључивало и заштиту национално-културних интереса.[27] Следеће године часопис је известио да се за Нирнбершки свенемачки певачки састанак пријавило 1700 немачких певачких друштава, међу којима је било и оних из Угарске, Русије, Турске и Америке, те да се тако ради тамо где има организације и јаке националне свести.[28] Уједињење Немачке из 1871. несумњиво је наредних деценија доприносило јачању немачке националне свести и у том аспекту је било велики узор, без обзира на културну доминацију коју је на размеђи векова Немачко царство почело интензивно да испољава. Споменимо нобеловце Томаса Мана (Thomas Mann) и Теодора Момзена (Theodor Mommsen), истакнутог оперског композитора Рихарда Штрауса (Richard Strauss), групе сликара-експресиониста „Мост“ (Die Brücke, 1905) из

25 „Вести из музичког живота“, *Гусле* 2 (1911) 25–26; *Památník zpěváckého spolku Hlaholu v Praze, vydaný na oslavu 50tileté činnosti: 1861–1911*, Praha: Hlahol, 1911.

26 „Рад Савеза“, *Гусле* 5 (1911): 70.

27 Тумачење термина *неославизам* разликује се код, с једне стране, западноевропских и америчких историчара, а с друге руских историчара. Док први у већини тумаче неославизам као једну од трансформација панславизма и, у ширем контексту, као појаву национализма код словенских народа, руска историографија сматра да је „буржоазно-националистички неославизам у својој суштини несумњиви наследник идеологије левог крила славенофилства након реформи“. О томе детаљније видети у Ненашева 1994.

28 „Разно“, *Гусле* 5 (1912): 79.

Дрездена и „Плави јахач“ (Der Blaue Reiter, 1909) из Минхена, које су значајно утицале на модерну уметност XX века.[29]

Уочљиво је, међутим, да нема значајнијих текстова о композиторима и њиховом стваралаштву, као ни о новим тенденцијама и музичким токовима. То је посебно занимљиво уколико узмемо у обзир да је у временском периоду у којем је часопис „Гусле“ излазио преминуо Густав Малер (Gustav Mahler), један од највећих композитора позног романтизма, да су премијеру доживела многа дела Рихарда Штрауса, Јана Сибелијуса (Jean Sibelius), Мориса Равела (Maurice Ravel), Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев) и других композитора чије ће стваралаштво обележити прву половину XX века.

Рубрике *Музичка књижевност* и *Музичка литература* нису биле „обавезни“ део сваког броја, већ су се појављивале повремено. Оне су извештавале о новим издањима, па је тако читалац 1911. могао да прочита да је из штампе изашла прва школа за клавир на српском језику. Издавач је била Музичка школа „Станковић“.[30] Необично је да нису наведена два важна и очекивана податка, о аутору и типографији. Наиме, ауторка књиге била је Даница Крстић (1873–1966), професорка клавира у Музичкој школи у Београду, а типографију је остварила чувена немачка издавачка и нотографска кућа „Брајткопф и Хертел“ (Breitkoph & Härtel), најстарија музичкоиздавачка кућа на свету.[31] Лист је укратко известио о новом делу тада младог Стевана Христића, о његовом ораторијуму *Васкрсење*, и извођењу уз пратњу „оркестра краљ. гарде *Станковић*“ у Народном позоришту.[32] Иако је у кратком чланку наглашено да је Христић први композитор који је српску музичку литературу обогатио делом тога жанра, подробнији приказ тога, за српску музику значајног догађаја, изостао је.[33]

Рубрика *Разно* садржи разноврсне белешке из музичког света и обухвата широк спектар тема, иако текстови нису били великог обима. У њој је уредништво скретало пажњу на рад војничких оркестара, на нове музичке фондове, музичке догађаје, концерте и свечаности у Француској, Италији, Немачкој и Аустроугарској, годишњице композитора и њихова нова дела, а потом и на певачке славе и јубилеје певачких друштава. Ова рубрика је доносила и некрологику. Тако је објављен обиман некролог Мити Топаловићу (1849–1912), хоровођи Српског

29 Писац Томас Ман (1875–1955) објавио је 1901. свој први роман *Буденброкови*, за који је 1929. добио Нобелову награду за књижевност. Теодор Момзен (1817–1903), историчар, песник и правник, добио је Нобелову награду за књижевност 1902. за своје дело *Историја Рима*. О немачком друштву и култури видети у Blackbourn 1998: 351–399.

30 „Музичка књижевност. Школа за клавир“, *Гусле* 6 (1911): 90.

31 Видети: Đurić-Klajn 1981: 111. Биографија Данице Крстић: Кокановић 2011.

32 Оркестар Краљеве гарде формирао се 1904. из првог симфонијског Београдског војног оркестра (1899) и деловао је под управом Станислава Биничког. Оркестар, међутим, никада није носио назив „Станковић“.

33 „Музичка литература. Музичка принова“, *Гусле* 4 (1912): 60–61. О Христићевом делу и његовој рецепцији видети: Милојевић 1912; Мих. М. Т 1912; Васић 1994; Томашевић 2004.

црквеног певачког друштва у Панчеву.[34] Треба поменути и некролог Фрањи Кухачу (1834–1911), еминентном хрватском етномузикологу и историчару музике, који је означен као „један од најзаслужнијих хрватских и југословенских музичара".[35] Године 1912. „Гусле" су забележиле одлазак хрватског композитора и оргуљаша Ватрослава Коландера (1848–1912).[36] У првом делу нашег рада већ је примећено одсуство заступања идеологије југословенства у „Гуслама". И заиста, одредница „југословенски" представља изузетак у часопису и никада није елаборирана. Поједини аутори југословенство тога доба означавају као тежњу дела српске грађанске интелигенције према јужнословенској солидарности и јединству блиских народа и култура (Пијановић 2004: 19). Слаба заступљеност хрватских и словеначких садржаја и сасвим занемарљива фреквенција речи *Југословен* и *југословенство*, показују да „Гусле" ту тежњу нису оличавале. Одсуство те тежње било је у складу су с јасно истакнутим програмом часописа, а он је, као што смо видели, подразумевао уједињење Срба, а не Југословена.

***

На просторима Аустроугарске монархије у којима су живели Срби владало је одређено интересовање за часопис „Гусле". Слање часописа, међутим, наилазило је на препреке, па су појединци за њих окривљавали локалне власти. У архивском материјалу постоји преписка која показује да је уредништво два пута слало све бројеве у Високо у Босни, али их дотични Панта Лазић није добио, за шта је окривљавао босанску владу и сматрао да су часописи нестајали у Босанском Броду, јер су тамо највише страдали српски листови и то посебно они који су се достављали из Србије и Мађарске.[37] Проблеми са достављањем часописа постојали су и на територији данашње Војводине, што се види из дописа председника Српског певачког друштва у Белој Цркви и Српског певачког друштва у Руми Савезу српских певачких друштава у Сомбору.[38] Допис из Руме показује да су 1912. и 1913. биле период стагнације музичког живота због балканских ратова, те да су забаве које су певачка друштва била у обавези да приреде у корист Савеза чекале да се „политичке, али и новчане прилике среде".[39] Према недатираном извештају о раду Савеза који се односи на период после седнице одржане 27. априла / 10. маја 1912, слање листа је било обустављено свима који и поред бројних опомена нису слали новац за претплату. Таквих друштава је било много, али је индикативно да је велика већина њих била из Краљевине Србије. Остали претплатници су новац слали доста уредно. Како би „Гусле" стекле што шири круг читалаца, певачима и певачицама су се примерци слали по симболичној цени од 1 круне годишње, па и је и поред тако приступачне цене тек шест

34 „Разно. † Мита Топаловић", *Гусле* 2 (1912): 28–29.
35 „Разно. † Фрањо Ж. Кухач ", *Гусле* 6 (1911): 90.
36 „Разно. † Ватрослав Коландер ", *Гусле* 6 (1912): 92.
37 ИАС, ф. 42, инв. бр. 442.
38 ИАС, ф. 42, инв. бр. 395; ИАС ф. 42, инв. бр. 377.
39 ИАС, ф. 42, инв. бр. 377.

певачких друштава прикупило индивидуалне претплате. Према споменутом извештају, укупан број претплатника износио 218 по 3 круне и 105 по 1 круну.[40]

Часопис је добијао критике. Медицинар (sic!) Радивој Павловић из Будимпеште одлучио је да напише опсежно писмо у којем је изнео бројне примедбе на рачун часописа. Према његовом мишљењу, сви бројеви „Гусала“ били су исти, што је био главни узрок изостанку већег читалачког одзива. Зато је он саветовао уредништву да се осврне на актуелна питања српског музичког живота, да пажљиво прати музички живот у Европи и да публикује стручне критике о новим композицијама српских аутора. Више простора је требало посветити важним темама попут национализма у музици или народне, фолклорне музике. Посебна замерка односила се на то што „Гусле“ не прате у довољној мери рад наших музичара и што се њима не обраћају за обавештења и податке. Павловић као пример наводи да Исидор Бајић спрема нову оперу *Хасанаїиница* о којој до тада није било речи, а указује и да треба објављивати опсежну стручну критику каква је недостајала за оперу *Кнез Иво од Семберије* истог аутора.[41]

Павловићево писмо показује да су припадници ондашњих српских грађанских кругова били свесни недостатака часописа. За историчара српске музике „Гусле“ на првом месту представљају извор за познавање музичких прилика међу Србима у Аустроугарској и у њиховим певачким друштвима, у годинама пред Први светски рат. „Гусле“ су биле оријентир и практични саветник ондашњим певачким друштвима у њиховом раду. Њихова амбиција није ишла преко те улоге. Одсуство стручних студија и огледа и уопште изразитијих ауторских текстова, „Гусле“ чини далеким претком професионалне музичке периодике која ће се на српском језику развити тек у периоду између два рата.

40 ИАС, ф. 42, инв. бр. 378.
41 ИАС, ф. 42, инв. бр. 283.

Прилог:
Библиографија часописа „Гусле“ 1911–1914.

1. (14.) мај 1911, год. I, бр. 1:

1. Уредништво и администрација „Гусле“, *Наша прва реч и позив на претплату*, 1–3.
2. *Да ли нам је потребан Савез?*, 3–6.
3. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 6.
4. *Рад Савеза: Управни Одбор Савеза. Први кораци*, 7–10.
5. *Вести из живота певачких друштава: Чланови Савеза. Ново певачко друштво. Занатлијско певачко друштво „Невен“ у Новом Саду. Освећење друштвене заставе. Старобечејско српско занатлијско певачко друштво. Дунавско певачко друштво Каћански у Београду. Чачанско певачко друштво „Цар Лазар“. „Rodoljub“ хрватско певачко друштво у Вировитици. „Nada“ хрватско певачко друштво у Митровици. „Javor“ хрватско певачко друштво у Питсбургу. „Hlahol“ чешко певачко друштво у Прагу. „Kolo“ хрватско певачко друштво у Загребу*, 10–12.
6. *Уметност и књижевност:* Божински П. К, *Две песме за мушки збор. Из наших крајева II. Српске народне песме за мешовити збор;* Христић Ст, *Јесен; Pjevački Vjesnik*, 12–13.
7. *Милан Станишић. Стоваришће стакла, порцулана, каменитих судова, огледала, слика и ламће, Сомбор, трг св. Ђурђа.* [Оглас.], 13.
8. *Гостионица код Девера.* [Оглас.], 14.
9. *Ново! Част ми је штов. грађанству ...* [Оглас.], 14.
10. *Привредна Штедионица деоничарско друштво у Сомбору.* [Оглас.], 15.
11. *Божидар Радишић баштован у Сомбору.* [Оглас.], 15.
12. *Стоваришће клавира Карла Раба.* [Оглас.], 16.

1. (14.) јуна 1911, год. I, бр. 2:

13. Уредништво и администрација „Гусле“, *Нашим читаоцима*, 17.
14. *Издавање српских композиција*, 17–21.
15. *Рад Савеза: Савезна значка. Нов члан. Преч. гост. Милутин Гавриловић. Опомена нашим члановима*, 21–25.
16. *Вести из живота певачких друштава: Молба. Hlahol. Новосадско српско занатлијско певачко друштво „Невен“. Певачко друштво „Каћански“. Певачко друштво „Станковић“ у Београду. Српско ратарско певачко друштво у Новом Саду. Српско црквено певачко друштво у Паланци. Српско црквено певачко друштво у Кусићу. Српско црквено певачко друштво Змај у Каменици. Срп. правосл. црквено певачко друштво у Ади. Срп. ратарско певачко друштво у Ст. Шовама. Срп. ратарско црквено певачко друштво у Новом Саду. Црквено*

певачко друштво у Вршцу. Српска црквена певачка дружина „Граничар“ у Сурчину, 25–28.
17. *Разно: Војнички оркестри. Нов музички фонд,* 28–29.
18. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 29.
19. *Милан Станишић. Стоваришће стакла, порцулана, каменитих судова, огледала, слика и лампе, Сомбор, трг св. Ђурђа.* [Оглас.], 30.
20. *Ново! У новоотвореном одељењу шпецераја, деликатеса, вина и минералних вода ...* [Оглас.], 30.
21. *Привредна Штедионица деоничарско друштво у Сомбору*. [Оглас.], 31.
22. *Божидар Радишић баштован у Сомбору*. [Оглас.], 31.
23. *Гостионица код Девера*. [Оглас.], 32.
24. *Ново! Част ми је штов. грађанству ...* [Оглас.], 32.
25. *Стоваришће клавира Карла Раба* [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) септембра 1911, год. I, бр. 3:

26. *Оснивајмо певачка друштва!*, 33–37.
27. *Рад Савеза: Нови чланови, Опомена нашим певачима*, 37–38.
28. *Вести из живота певачких друштава: Молба. Панчевачко српско црквено певачко друштво. „Каћански“ у Сентомашу. Невен. Српско певачко друштво „Гусле“ у Долови. Преходница. Српска црквена певачка дружина у Митровици. Занатлијско певачко друштво у Долови. Српска музичка школа у Београду, 38–42.*
29. *Разно: Германи на послу. Бугарска химна. Велика интернационална музичка и певачка свечаност у Паризу. Жута опасност у музици*, 42–44.
30. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 44.
31. *Оглас код Привредне штедионице д. др. у Сомбору*, 45.
32. *Милан Станишић. Стоваришће стакла, порцулана, каменитих судова, огледала, слика и лампе, Сомбор, трг св. Ђурђа.* [Оглас.], 46.
33. *Ново! У новоотвореном одељењу шпецераја, деликатеса, вина и минералних вода ...* [Оглас.], 46.
34. *Привредна Штедионица деоничарско друштво у Сомбору*. [Оглас.], 47.
35. *Божидар Радишић баштован у Сомбору*. [Оглас.], 47.
36. *Стоваришће клавира Карла Раба.* [Оглас.], 48.
37. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) октобра 1911, год. I, бр. 4:

38. *Како треба управљати певачким дружинама? I. Коровођа*, 49–53.
39. *Рад Савеза: Нови чланови. Седница управног одбора. Опомена. Списак певачких друштава*, 53–54.

40. *Вести из живота певачких друштава: Сомборска српска црквена певачка дружина. „Станковић“. Балкан. Београдско певачко друштво. Срп. пев. друштво „Фрушка гора“ у Беочину. „Вишњић“. Црквено певачко друштво,* 54–58.
41. *Разно: Мудре речи. Велика певачка слава. Стогопишњица Вердијева. Ко је компоновао хрватску химну. Јубилеји словенских старијих певачких друштава. Најстарији певач. Листови,* 58–60.
42. *Милан Станишић. Стоваришше стакла, порцулана, каменитих судова, огледала, слика и ламше, Сомбор, трг св. Ђурђа.* [Оглас.], 61.
43. *Ново! У новоотвореном одељењу шпецераја, деликатеса, вина и минералних вода...* [Оглас.], 61.
44. *Оглас. код Привредне штедионице д. др. у Сомбору*, 62.
45. *Привредна Штедионица деоничарско друштво у Сомбору*. [Оглас.], 63.
46. *Божидар Радишић баштован у Сомбору.* [Оглас.], 63.
47. *Стоваришше клавира Карла Раба.* [Оглас.], 64.
48. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) новембра 1911, год. I, бр. 5:

49. *Како треба управљати певачким дружинама? II. Председници*, 65–69.
50. *Рад Савеза: Први свеславенски певачки састанак. Rudolf Horvat i Ante Gavanek – Savez srpskih pevačkih društava,* 69–72.
51. *Вести из живота певачких друштава: Освећење српског певачког дома у Сомбору. Сегединска црквена певачка дружина. Београдско певачко друштво у Трсту. Прво црквено певачко друштво „Његош“ на Цетињу. Лозничко певачко и музичко друштво Карацић. Академско уметничко друштво „Отаџбина“. Митровачка српска црквена певачка дружина,* 72–75.
52. *Музичка књижевност: Песме српских комита*, 75.
53. *Разно: Немачки певачки слет од г. 1861 у Нирнбергу. Музика као лек. Нису нама намењене. Обичаји композитора,* 76–78.
54. *Стручни листови: Lyra. Česka Hudba. Cerkveni Glasbenik. Sv. Cecilija. Tamburica*, 78.
55. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 79.
56. *Ново! У новоотвореном одељењу шпецераја, деликатеса, вина и минералних вода ...* [Оглас.], 79.
57. *Привредна Штедионица деоничарско друштво у Сомбору*. [Оглас.], 80.
58. *Божидар Радишић баштован у Сомбору*. [Оглас.], 80.
59. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) децембра 1911, год. I, бр. 6:

60. *Како треба управљати певачким дружинама? III. Тајници*, 81–85.
61. *Рад Савеза: Опомена нашим члановима. Свеславенски певачки састанак у*

Заїребу. Седница Управноі Одбора. Нов члан, 85–87.
62. *Вести из живота певачких друштава: Оснивање срп. певачкоі друштва у Ст. Футоіу, Крсна слава Сомборске српске црквене певачке дружине. „Обилић“ у Панчеву. „Балкан“. Срп. занатлијско певачко друштво у Ст. Бечеју. Камерна музика у Беоіраду. „Родољуб“ у Винковцима. „Зрињски“. „Нада“*, 87–89.
63. *Музичка књижевност: Школа за клавир*, 90.
64. *Разно: † Фрањо Ж. Кухач. Како Немци раде!?. Лист и Леве. Из уметничкоі живота*, 90–93.
65. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 93.
66. *Стечај. Управа Савеза српских певачких друштава овим расписује ...* [Оглас.], 94.
67. *Оілас. код Привредне штедионице д. др. у Сомбору*, 95.
68. *Ново! У новоотвореном одељењу шпецераја, деликатеса, вина и минералних вода ...* [Оглас.], 96.
69. *Божидар Радишић баштован у Сомбору*. [Оглас.], 96.
70. *Електрична штампарија М. Бикара и друіова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) јануара 1912, год. II, бр. 1:

71. Уредништво званичног гласила Савеза српских певачких друштава „Гусле“, *Позив на претплату*, 1–2.
72. *Како треба управљати певачким дружинама? IV. Блаіајници*, 2–6.
73. *Рад Савеза: Опомена нашим члановима. Нов члан. Годишњи извештај. Стечај*, 6–7.
74. *Наша честитка*, 8.
75. *Вести из живота певачких друштава: Обновљено пев. друштво. Шабачко певачко друштво. Клуб Студената из Старе Србије и Маћедоније, „Невен“, „Слоіа“, Опште занатлијско раденичко удружење у Смедереву. Сомборска српска певачка дружина. „Станковић“*, 8–10.
76. *Разно: Одликован. Гласбена Матица у Љубљани. Даворина Јенка. Немци на послу. Гимнастика плућа. Ко има најмузикалнији слух?*, 10–13.
77. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 13.
78. *Стечај. Управа Савеза српских певачких друштава овим расписује ...* [Оглас.], 14.
79. *Оілас код Привредне штедионице д. др. у Сомбору*, 15.
80. *Ново! У новоотвореном одељењу шпецераја, деликатеса, вина и минералних вода ...* [Оглас.], 16.
81. *Божидар Радишић баштован у Сомбору*. [Оглас.], 16.
82. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) фебруара 1912, год. II, бр. 2:

83. *Како треба управљати певачким дружинама? V. Чланови певачи,* 17–22.
84. *Рад Савеза,* 22.
85. *Вести из живота певачких друштава: „Слога“. „Зора“. Темишварско српско певачко друштво. Срп. црквено певачко друштво. Српска црквена певачка дружина у Сирипу. Срп. певачко друштво малобечкеречко. Српско црквено певачко друштво на Реци. Једнакост. „Милутиновић“. Јавор Гусле. Српска певачка дружина у Суботици. Српско певачко друштво у Руми. „Коло младих Срба у Будимпешти“. Гусле у Долови. Св. Савске. „Невен“. Велико бечкеречка српска црквена пев. дружина. „Слога“. „Коло“. Јубилеј,* 22–28.
86. *Разно: † Мита Топаловић,* 28–29.
87. *Ново! У новоотвореном одељењу шпецераја, деликатеса, вина и минералних вода ...* [Оглас.], 29.
88. *Привредна штедионица деоничарско друштво у Сомбору,* 30–31.
89. *Оглас код Привредне штедионице д. др. у Сомбору,* 32.
90. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору.* [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) марта 1912, год. II, бр. 3:

91. *Васпитни рад српских певачких друштава,* 33–36.
92. *Рад Савеза: Нов члан. Молба. Резултат нашег стечаја,* 37.
93. *Вести из живота певачких друштава: Срп. пев. друштво у Крагујевцу. Граничар. „Обилић“. Грађанско (занатлијско) певачко друштво. „Бранко“. Сегединска срп. прав. певачка дружина. Српско певачко друштво „Зора“. „Гусле“. „Коло младих Срба у Будимпешти“. Сомборска српска црквена певачка дружина. Срп. занатлијско певачко друштво у Ст. Бечеју. Певачка дружина „Милош Велики“. Српско пев. друштво у Ст. Футогу. „Балкан“. „Јавор“. „Станковић“. Обилић,* 37–42.
94. *Разно: Угледајмо се на нашу браћу Чехе, Словене и Пољаке!. Чудновата болест. Немци на послу. Шта стаје Кубеликов прст. Моћ организације. Крунисани музичари и певачи. 10.000 марака за војничке корачнице. Јадно стање капелника,* 42–45.
95. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 46.
96. *Трговина гвожђа, уља и фарбе Данила Гергурова и Сина у Сомбору.* [Оглас.], 46.
97. *Оглашујте у „Гусле“.* [Оглас.], 46.
98. *Божидар Радишић баштован у Сомбору.* [Оглас.], 47.
99. *Ново! У новоотвореном одељењу шпецераја, деликатеса, вина и минералних вода ...* [Оглас.], 47.
100. *Оглас код Привредне штедионице д. др. у Сомбору,* 48.
101. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору.* [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) априла 1912, год. II, бр. 4:

102. *О лепом певању*, 49–53.
103. *Рад Савеза*, 53.
104. *Вести из живота певачких друштава: Радосна појава. Обновљење срп. певач. друштва у Земуну. „Невен“. Суботичка српска певачка дружина. Духовни концерт. „Гусле“. „Милош Велики“. „Станковић“. Српска песма у Русији. „Коло“. Српско певачко друштво у Тузли*, 54–58.
105. Војан Срђанов, Д-р Тих. Остојић, *Библиотека Матице српске. Молба*, 58–60.
106. *Музичка литература: Музичка принова. Свесловенски соколски марш*, 60–61.
107. *Разно: Шездесетогодишњица професора Шевчика. Руски певач у Будимпешти. Новооткривени музички геније*, 61–62.
108. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 63.
109. *Конкурс. Вел. Градиштанској певачкој дружини потребан хоровођа*, 63.
110. *Оглас код Привредне штедионице д. др. у Сомбору*, 64.
111. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) маја 1912, год. II, бр. 5:

112. *Коровођа*, 65–70.
113. *Рад Савеза: Седница Управног Одбора. Нацрт правила за пев. друштва*, 70–71.
114. *Музичка литература: Једна принова*, 72.
115. *Вести из живота певачких друштава: Српска црквена певачка дружина у Митровици. Суботичка српска певачка дружина. Певачко друштво у Ст. Паланци. Вршачко занатлијско певачко друштво. Срп. грађанско пев. друштво у Сомбору. „Фрушка гора“. Срп. занат. певачка дружина у Ст. Бечеју. Срп. црквено пев. друштво у Помазу. Старопазовачко црквено пев. друштво. Српско црквено пев. друштво у Баваништу. „Невен“. Заједнички духовни концерт. „Обилић“ у Русији. „Милутиновић“. Нишка црквена певачка дружина „Бранко“. Никшићко певачко друштво. Подгоричко певачко друштво „Бранко“*, 72–78.
116. *Разно: Како културни народи раде. Насео критичар. Нирнбершки свенемачки певачки састанак*, 78–79.
117. *Претплаћујте се на „Гусле“*. [Оглас.], 79.
118. *Оглас код Привредне штедионице д. др. у Сомбору*, 80.
119. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) јуна 1912, год. II, бр. 6:

120. *Српска певачка друштва и општа апатија публике*, 81–86.
121. *Рад Савеза: Нов члан. Савезна издања*, 87–88.
122. *Вести из живота певачких друштава: Српско пев. друштво у Загребу. Прво црквено певачко друштво „Његош“ на Цетињу. Српска црквена певачка дружина у Ст. Бечеју.*
123. *Српско певачко друштво „Гусле“ у Долови. Панчевачка срп. занатлијска добротворна и просветна задруга. Српска певачка дружина „Зора“. Српско академско пев. и тамбурашко друштво „Балкан“ из Загреба. Српско занатлијско удружење у Митровици. Прво београдско певачко друштво. „Коло“*, 88–92.
124. *Разно: † Ватрослав Коландер. Питомац за црквену музику. Србин виртуоз на виолини. Седамдесетогодишњица Massenet-ова. Стева Марковић. † Франтишек Кмох. Прва словенска ораторија. Толстојев „Рат и мир“ драматизован. Непознате Дворжакове композиције. Занимљив проналазак на музичком пољу. Питомца народног позоришта у Београду*, 92–95.
125. *Привредна штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 96.
126. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) септембра 1912, год. II, бр. 7:

127. *Певање и школа*, 97–101.
128. *Рад Савеза: Нови чланови. Седница управног одбора*, 101–103.
129. *Вести из живота певачких друштава: Митровачка српска црквена Певачка дружина. Панчевачка срп. занатлијска добротворна и трговачка задруга. „Невен“ новосадско српско певачко друштво.Срп. пев. друштво у Баваништу. Новосадско српско ратарско певачко друштво. Српско пев. друштво „Сундечић“ у Лијевну. „Гусле“. Срп. певачко друштво „Гусле“ у Долови. Српско црквено и српско занатлијско певачко друштво, чланови Савеза. „Станковић“. „Слога“ срп. пев. друштво у Сарајеву*, 103–106.
130. *Музичка књижевност: „Мали музички речник“. Станковићева музичка дела у издању Срп. краљ. академије наука у Београду. Нова корисна књига. Нова српска композиција. Нова химна. Песме љубави*, 106–107.
131. *Разно: Нирнбершка певачка слава. Млади Далматинац виртуоз на виолини. Песме, компоноване неколико стотина пута. Награђена српска композиција. Краљеви као музичари. Српска музичка школа у Београду*, 107–111.
132. *Привредна штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 112.
133. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) октобра 1912, год. II, бр. 8:

134. *Начинимо наша срп. пев. друштва правим просветним установама!* , 113–117.
135. *Рад Савеза: Савезно издање и „Гусле“*, 117–121.
136. *Вести из живота певачких друштава: Српско певачко друштво у Новој Градишци. Српско црквено певачко друштво у Баваништу. Румско српско певачко друштво. Српска црквена певачка дружина Футошка. Сегединска српска прав. црквена певачка дружина. Српско певачко друштво „Гусле“ у Њујорку. Нови коровођа вршачкоі срп. цркв. друштва. „Милош Велики“. Београдско певачко друштво. Јубилеј. Награда*, 121–124.
137. *Музичка књижевност: Српска опера. Нове српске корске композиције. Нови акорди.Чешка Худба. Певачки Весник. Тамбурица. Св. Цецилија*, 124–125.
138. *Разно: Расписана награда за композиторе свеіа света. Одликован словенски музичар. Прослава. Српска музичка школа у Скопљу. Међународни конірес музичара. † Dr Емилијан Кауфман. Французи о словенској музици. Тријумф словенске музике*, 125–127.
139. *Привредна штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 112.
140. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) новембра 1912, год. II, бр. 9:

141. *Певачке славе*, 129–133.
142. *Рад Савеза: Нов члан. Скупљање нових чланова. Опомена*, 133–135.
143. *Вести из живота певачких друштава: Чешко певачко друштво „Боривој“*, 135–136.
144. *Музичка књижевност: Госпођа са сунцокретом као опера. Анализа српских мотива. Нова руска опера. Теоретичка и практична упута за цитирање. Но[в] ости на музичком пољу*, 136–137.
145. *Разно: Хумор српских музичара пред рат. Црноіорска химна. Немци о пољској музици. Век славних композитора. Где се троши највише на музику?. Музичко педаіошки стечај. Државна фоноірафска архива. Машина за компоновање*, 137–141.
146. *Оілас. Дали смо у штампу прву свеску партитура ...*, 142.
147. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 143.
148. *Важно! Музичко-издавачки завод „Пелаіић“ у Панчеву*. [Оглас.], 143.
149. *Привредна штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 144.
150. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) децембра 1912, год. II, бр. 10:

151. *Српско православно црквено пјеније*, 145–149.
152. *Рад Савеза: Промена у управи. Опомена. Нов члан. Савезно издање српских композиција*, 149–151.
153. *Вести из живота певачких друштава: Вишњић. Српска академска певачко-тамбурашка дружина „Балкан“. Срп. занатлијско певачко друштво у Старом Бечеју. Обновљено срп. пев. друштво. „Бранко Радичевић“. Хрватско певачко друштво „Коло“ у Загребу. Три јубилеја*, 151–153.
154. *Музичка књижевност: Методика певања*, 153–154.
155. *Разно: Руске народне песме за немачка певачка друштва. Словенска музика у Берлину. Поучни концерти. Узрујаност певача при ступању на јавност. Интересантне старине. Едгар Тинел †. Стогодишњица Вагнерова рођења. Да ли глуво-неми разуме музику?*, 154–157.
156. *Оглас. Дали смо у штампу прву свеску партитура ...*, 158.
157. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 159.
158. *Важно! Музичко-издавачки завод „Пелагић“ у Панчеву*. [Оглас.], 159.
159. *Привредна штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 160.
160. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) јануар 1913, год. III, бр. 1:

161. Уредништво и Администрација листа „Гусле“, Сомбор (Zombor) Бачка, *Позив на претплату*, 1–2.
162. *Наше црквене општине и српска певачка друштва*, 3–7.
163. *Рад Савеза: Нови чланови. Опомена*, 7–8.
164. *Вести из живота певачких друштава: Сомборска Српска Црквена Певачка Дружина. Српско Црквено Певачко Друштво у Баваништу. Српска Аћанска Црквена Певачка Дружина. Српско Певачко Друштво „Гусле“ у Њујорку. Неизвесност*, 8–10.
165. *Књижевност: За сирочад Косовских Осветника*, 11–12.
166. *Разно: Шопенова музика сликама илустрована. Николај Витаљевић Лизенко †. Јубилеји. Стогодишњица. Руси и музика. Католички црквено глазбени конгрес. Јан Гал †. Племенити завештај. Јосиф Виенавски †. Мало шале*, 12–15.
167. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 16.

1. (14.) фебруар 1913, год. III, бр. 2:

168. *Једно животно питање певачких друштава*, 17–19.
169. Проф. Јул. Ј. Мајор, *Народна музика Јужних Словена*, 19–23.
170. *Вести из живота певачких друштава: Сомборска Српска Црквена*

Певачка Дружина. Вишњић. Панчевачка Српска Занатлијска Добротворна и Просветна Задруга. Вршачко Српско Црквено Певачко Друштво. Ново основано пев. друштво. Српско Црквено Певачко Друштво у Белој Цркви. Српска Прав. Црквено Певачко Друштво „Свети Сава“ у Фочи. Панчевачко Црквено Певачко Друштво, 23–25.

171. *Музичка књижевност: Иван пл. Зајц. Ф. Вилхар. Нове словенске композиције. Драматизована Тургењевљева новела. Нове композиције од руског композитора. „Балканска корачница“*, 25–26.
172. *Разно: Први пут на сцени. Излет берлинског краљ. дворског и домског кора у Русију. † Франјишек Симандл. † Јосип Цимерман. Лечење катара на праматичан начин. Изложба музикалија у дворској библиотеци у Бечу. Рубинштајн о музичком укусу разних народа. Музички инструменти од нове грађе. Оригинал немачке народне химне. Први приказ нове Штраусове опере*, 27–31.
173. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 31.
174. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 32.
175. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) марта 1913, год. III, бр. 3:

176. К., *Шта смо радили прошле године?*, 33–42.
177. *Рад Савеза*, 42–43.
178. *Вести из живота певачких друштава: Српско певачко друштво „Зора“ у Новој Градишки. Српско певачко друштво „Гусле“. Панчевачка срп. Занатлијска добротворна и Просветна Задруга. Српско сомборско грађанско певачко друштво. Српско прав. црк. певачко друштво „Гусле“. Сомборска српска црквена певачка дружина. „Невен“ новосадско занатлијско певачко друштво. Вишњић. Српско црквено певачко друштво у Новом Саду. Занатлијско певачко друштво у Ковиљу. Српско православно певачко друштво „Гусле“. Ференцварошко српско православно певачко друштво „Зора“. Српско певачко друштво „Венац“ у Панчеву. Српско певачко друштво „Вила“ у Винковцима*, 43–47.
179. *Разно: Ради сећања. 50-годишњица чешког певачког друштва. Најновија опера Маскањијева*, 47.
180. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 48.
181. *Електрична штампарија М. Бикара и другова у Сомбору*. [Оглас, непагинирано.]

1. (14.) април 1913, год. III, бр. 4:

182. *Нешто поуке*, 49–54.
183. Савајански, *Композиторски рад Мите Топаловића (* 1849 † 1912)*, 54–57.

184. *Рад Савеза: Нови чланови. Седница управног одбора. Чланске дужности*, 57–60.
185. *Вести из живота певачких друштава: Нови Сад. Вел. Кикинда. Будимпешта*, 60–61.
186. *Музичка књижевност: Чешки суд о издању нашега Савеза. Нова словенска композиција. „Drátenik". Нове српске композиције за гласовир*, 62–63.
187. *Разно: Велики успех Дворжаков међу Немцима у Чешкој. Покојници*, 63.
188. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 64.

1. (14.) мај 1913, год. III, бр. 5:

189. *Како се цени рад срп. певачких друштава?*, 65–69.
190. *Рад Савеза: Седница Управног одбора*, 69–72.
191. *Вести из живота певачких друштава: Вел. Кикинда. Сомбор. Рума. Будимпешта. Сента. Св. Бечеј. Ада. Арач – Врањево. Загреб. Нови Сад. Фенлак. Сомбор*, 72–76.
192. *Музичка књижевност: Нова српска композиција. Исидор Бајић*, 77.
193. *Разно: Стогодишњица. Немци нису задовољни својом данашњом народном химном. Неколика правила за певаче. Оседео као певач. 70-годишњица. Добротворка музичке школе*, 78–79.
194. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 80.

1. (14.) јун 1913, год. III, бр. 6:

195. *Значај срп. певачких друштава*, 81–85.
196. *Рад Савеза: Припреме за I. певачку славу. Савезна значка*, 85–87.
197. *Вести из живота певачких друштава: Вел. Кикинда. Вршац. Долово. Нови Сад. Будимпешта. Св. Бечеј. Сомбор*, 87–89.
198. *Музичка књижевност: „Српска музичка библиотека". Нова пољска опера*, 89–90.
199. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 90.
200. *Разно: Чешко певачко друштво „Лукес" у Смихову. Чешко певачко друштво прашких учитеља. Професор Александар Печников. Јосиф Тихачек. Лудвиг Куба. Чех Ед. Направник. Јован Сламбати. Самоубиство једне славне певачице. † А. Д. Вјалцева, удата Бискупској. Србин се удостојио, да заузме место поред Баха. Од гимназијског професора постао оперски певач. Споменик Едуарду Хаузлику. Курс за школско певање. Вагнерова стогодишњица*, 91–95.
201. *Оглас. Препоручујемо свима певачким дружинама I. свеску партитура коју је издао Савез Српских Певачких Друштава...*, 95.
202. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 96.

1. (14.) септ. 1913, год. III, бр. 7:

203. *Српска Певачка Друштва и Српски Соко*, 97–100.
204. *Рад Савеза: Нови чланови. Прва певачка слава Срба певача. Савез члан збора за друштвено просвећивање. Савезна забава*, 100–102.
205. *Вести из живота певачких друштава: Панчево. Пакрац. Вл. Бечкерек. Стапар. Нови Сад. Осек. Панчево. Река. Нови Сад. Баваниште. Врањево. Нови Сад. Рума. Сегедин. Турски Бечеј – Врањево*, 103–107.
206. *Музичка књижевност: Српска музичка библиотека. Важни и поучни чланци. Српска музичка премјера*, 107–108.
207. *Разно: Исправак. Број српских певачких друштава у Босни и Херцеговини на крају 1912. год. Јосип Коцјанчић, словеначки композитор. 60-годишњица хрватског композитора. Руски диригент Константин Соломоновић Сарадчев. † Јосиф Рихард Rozkošny. † Никола пл. Штос. Велики успех чешких уметника у Енглеској. † Давид Попер (Popper)*, 109–111.
208. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 112.

1. (14.) окт. 1913, год. III, бр. 8:

209. *Наша прва слава*, 113–116.
210. *Рад Савеза: Нови чланови*, 116–117.
211. *Вести из живота певачких друштава: Баваниште. Ковиљ. Темишвар. Сомбор. Рума. Куманово*, 117–119.
212. *Музичка књижевност: Српска музичка библиотека*, 119.
213. *Разно: Личне вести. †Анатолиј Иван. Леман. Ново руско музичко дело. Седамдесетогодишњица једног чешког музичког композитора. Један од најдрагоценијих ствари бечке дворске библиотеке. 50-годишњица. Вердијева стогодишњица. Десетогодшњица певачког друштва чешких моравских учитеља. Женска добила овогодишњу римску награду за музику. Десеторица раде на једној оперети. Спомен-плоча једној талијанској певачици. Шта нам казују рукописи музичара. Колико се троши на музичке цели у сједињен. америчким државама. Шта је диригентов задатак. †Иван Неп. Стрнад. Други црквеноглазбени поучни течај Цецилијина друштва. Ради спомена*, 119–126.
214. *Мисли о музици: Милоје Милојевић. Милоје Милојевић. Шекспир. Шекспир*, 127.
215. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 127.
216. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 128.

1. (14.) нов. 1913, год. III, бр. 9:

217. *Посао је отпочео*, 129–133.
218. *Рад Савеза: Певачка слава*, 133–135.
219. *Српска музичка школа у Београду (Кратак преглед рада за првих 14 година њезиних)*, 135–137.

220. *Вести из живота певачких друштава: Сомбор. Чуруг. Панчево. Загреб. Суботица. Ријека*, 137–139.
221. *Музичка књижевност: Српска музичка библиотека. Музичка дела за југословенску литературу*, 139–140.
222. *Разно: Друштво за самообразовање у музици у Куманову. Полажење певачких проба. Стогодишњица пруске народне химне*, 140–142.
223. *Мисли о музици: Конфучије. Платон. Шекспир. Лајбниц. Шопенхауер. Рихард Вагнер. Свинберн*, 142–143.
224. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 143.
225. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 144.

1. (14.) дец. 1913, год. III, бр. 10:

226. *Музика као васпитач*, 145–148.
227. *Рад Савеза: Припреме за I. Певачку славу Срба певача*, 149–152.
228. *Вести из живота певачких друштава: Стари Бечеј. Вршац. Долово. Босанска Дубица. Сентомаш. Нови Сад. Будимпешта*, 152–155.
229. *Музичка књижевност: Бајићева Српска музичка библиотека. Милоје Милојевић*, 155–156.
230. *Разно: Академија музике и лепих вештина у Бечу. Моцартова ручна библиотека. Верди као оседели старац створио је своја најснажнија дела. Историјска позоришна изложба у Палерму. Успомена на Чајковскога у Прагу. Чешки уметник међу Словенцима. Композиција краљевића Марка. Лоренцо Пероси*, 156–158.
231. *Мисли о музици: Јелена Ј. Докићева. Цветко Манојловић. Цветко Манојловић. Роберт Шуман. Роб. Шуман*, 158–159.
232. *Србине и Српкињо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 159.
233. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 160.

1. (14.) јануар 1914, год. IV, бр. 1:

234. Уредништво и администрација „Гусле“, званичног органа Савеза Срп. Пев. Друштава, *Позив на претплату*, 1–2.
235. *Певачка слава пољских певачких друштава*, 2–6.
236. *Рад Савеза: Опомена. Припрема за I. певачку славу Срба певача*, 6–8.
237. *Вести из живота певачких друштава: Вел. Кикинда. Панчево. Ада. Долово. Бела Црква. Нови Сад. Митровица. Вршац. Меленци. Чуруг. Загреб*, 8–12.
238. *Разно: Бечки музички живот потиснут са првога места. Вердијева споменица. Слет чешких тамбурашких зборова 1914. Друштво словеначких органиста (органуљаша) за унапређење црквене музике у Корушкој. Челист Ткалчић на Словенском Југу. Моцартова спољашност. Нова Маскањијева опера*, 12–15.

239. *Србине и Срйкиљо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 15.
240. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 16.

1. (14.) фебр. 1914, год. IV, бр. 2:

241. *Улоіа Савеза срй. йев. друштава у народном животу*, 17–22.
242. *Рад Савеза: Нов члан. Прийрема за I. йевачку славу Срба йевача. Фонд Савеза*, 22–24.
243. *Вести из живота йевачких друштава: Смедерево. Панчево. Сй. Бечеј. Ријека. Заіреб. Вел. Кикинда. Темишвар. Рума. Башахид. Долово. Тител. Митровица. Госйић. Бела Црква. Даљ. Винковци. Високо. Шид. Раковац. Будимпешта. Сомбор. Рума*, 24–31.
244. *Разно: Нова зірада за концерте у Бечу. Чешко йевачко друштво у Петроіраду. „Музикално око“. Тридесетйетоіодишњица рускоі композитора*, 31–34.
245. *Мисли о музици: Роб. Шуман. Јелена Ј. Докићева*, 34–35.
246. *Србине и Срйкиљо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 35.
247. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 36.

1. (14.) марта 1914, год. IV, бр. 3:

248. М. Г., *О будућности малих йевачких друштава*, 37–40.
249. *Рад Савеза: Нови чланови. I. Певачка слава Срба йевача*, 40–42.
250. *Вести из живота йевачких друштава: Сомбор. Нова Градишка. Будимйешта. Вршац. Шид. Кумани. Великисентмиклоуш. Чуруі. Земун. Долово. Лијевно. Сеіедин. Заіреб. Сентандреја. Панчево. Беоірад. Краіујевац. Врањево*, 42–49.
251. *Разно: Милан Јовановић-Браца. Стоти рођени дан једноі заборављеноі италијанскоі композитора*, 49–51.
252. *Мисли о музици*, 51.
253. *Србине и Срйкиљо!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 51.
254. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 52.

1. (14.) априла 1914, год. IV, бр. 4:

255. М. Г., *Положај коровођа*, 53–57.
256. *Рад Савеза: Нови члан. Прийрема за I. йевачку славу Срба йевача*, 57–59.
257. *Вести из живота йевачких друштава: Овоіа месеца йевачка друштва... Панчево. Суботица*, 59–60.
258. *Музичка књижевност: Један скроман јубилеј. Ново дело Србина композитора*, 60–61.
259. *Разно: Оснивање земаљскоі мађарскоі музичкоі друштва. Певање је здраво.*

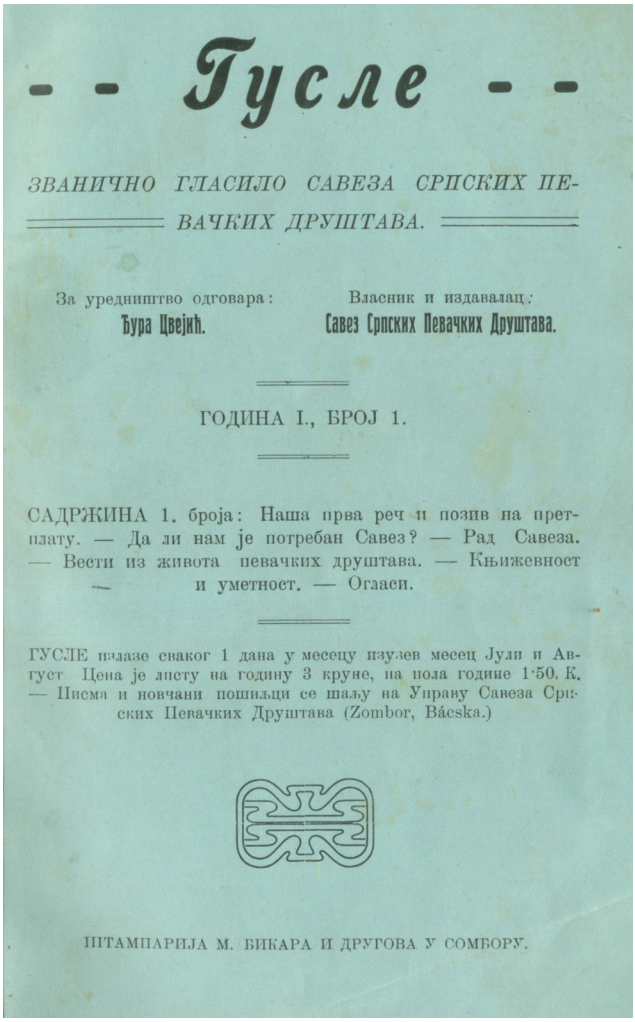
Женски тенор. Плоча у спомен Бетовену у купатилу Карлсбаду. Богати уметници. Кармен Силва и музика. Спомен-плоча на Шубертовој кући у Бечу. Нешто о палици за такт. Музичар часник Легије Части, 61–66.

260. *Мисли о музици: М. Гијо. Густав Малер. Вернер Сомбарт. Платон*, 66–67.

261. *Натјечај: Српско пјевачко друштво „Слога“ у Сарајеву расписује натјечај за друштвеног хоровођу...*, 67.

262. *Србине и Српкиње!* [Позив на оснивање српских певачких друштава и удруживање у Савез Српских певачких друштава.], 67.

263. *Привредна Штедионица д. др. у Сомбору*. [Оглас.], 68.



- - Гусле - -

ЗВАНИЧНО ГЛАСИЛО САВЕЗА СРПСКИХ ПЕВАЧКИХ ДРУШТАВА.

За уредништво одговара: Ђура Цвејић.

Власник и издавалац: Савез Српских Певачких Друштава.

ГОДИНА I., БРОЈ 1.

САДРЖИНА 1. броја: Наша прва реч и позив на претплату. — Да ли нам је потребан Савез? — Рад Савеза. — Вести из живота певачких друштава. — Књижевност и уметност. — Огласи.

ГУСЛЕ излазе сваког 1 дана у месецу изузев месец Јули и Август. Цена је листу на годину 3 круне, на пола године 1·50. К. — Писма и новчани пошиљци се шаљу на Управу Савеза Српских Певачких Друштава (Zombor, Bácska.)

ШТАМПАРИЈА М. БИКАРА И ДРУГОВА У СОМБОРУ.

Листа референци

Архивска грађа

Istorijski arhiv Beograda (IAB) / Историјски архив Београда (ИАБ)
fond 1089 (Savez srpskih pevačkih društava – Beograd) / фонд 1089 (Савез српских певачких друштава – Београд)

Istorijski arhiv Sombora (IAS) / Историјски архив Сомбора (ИАС)
fond 42 (Savez srpskih pevačkih društava) / фонд 42 (Савез српских певачких друштава)

Литература

Atanasovski, Srđan (2007) „Savez srpskih pevačkih društava u Somboru i konstrukcija nacionalne teritorije“, *Mokranjac* 9: 36–44. / Атанасовски, Срђан (2007) „Савез српских певачких друштава у Сомбору и конструкција националне територије“, *Мокрањац* 9: 36–44.

Vasić, Aleksandar (1994) „Duhovna muzika u napisima Miloja Milojevića“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 15 (1994): 155–164. / Васић, Александар (1994) „Духовна музика у написима Милоја Милојевића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 15 (1994): 155–164.

Vasić, Aleksandar (2018) „Gusle“. U *Srpska enciklopedija* 3, Novi Sad – Beograd: Matica srpska – Srpska akademija nauka i umetnosti – Zavod za udžbenike, 706–707. / Васић, Александар (2018) „Гусле“. У *Српска енциклопедија* 3, Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска академија наука и уметности – Завод за уџбенике, 706–707.

David, Blackbourn (1998) *The Long Nineteenth Century. A History of Germany, 1780–1918*, New York–Oxford: Oxford University Press.

Đurić-Klajn, Stana (јануар – фебруар 1940) „Deset godina *Muzičkog glasnika*. *Muzički glasnik* i jugoslovenski muzički časopisi“, *Музички гласник* 1–2: 7–17.

Đurić-Klajn, Stana (1956) *Muzika i muzičari*. Izbor članaka i studija, Beograd: Prosveta. / Ђурић-Клајн, Стана (1956) *Музика и музичари*. Избор чланака и студија, Београд: Просвета.

Đurić-Klajn, Stana [S. Đ. K.] „Muzički časopisi u Jugoslaviji. Srbija“. U Josip Andreis (gl. red.) *Muzička enciklopedija* 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXIII, 255.

Đurić-Klajn, Stana [S. Đ. K.] „Muzički časopisi u Jugoslaviji. Srbija“. U Krešimir Kovačević (gl. ur.) *Muzička enciklopedija* 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXIV, 650.

Đurić-Klajn, Stana (1981) *Akordi prošlosti*, Beograd: Prosveta.

Kisić, Milica – Bulatović, Branka (1996) *Srpska štampa (1768–1995). Istorijsko-bibliografski pregled*. Beograd: Medija centar, 1996. / Кисић, Милица – Булатовић, Бранка (1996) *Српска штампа (1768–1995). Историјско-библиографски преглед*. Београд: Медија центар, 1996.

Kokanović, Marijana (2011): „Krstić, Danica". U Čedomir Popov (gl. i odg. ur.), *Srpski biografski rečnik* 5, Novi Sad: Matica srpska, 375. / Кокановић, Маријана (2011): „Крстић, Даница". У Чедомир Попов (гл. и одг. ур.), *Српски биографски речник* 5, Нови Сад: Матица српска, 375.

Marinković, Sonja (2008) „Muzički časopisi". U Mirjana Veselinović Hofman (red.) *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*. Beograd: Zavod za udžbenike, 681–684. / Маринковић, Соња (2008) „Музички часописи". У Мирјана Веселиновић Хофман (ред.) *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 681–684.

Marković, Tatjana Z. (1994) „Istorijski arhiv Sombora (muzički fond)", *Novi Zvuk* 4–5: 91–107. / Марковић, Татјана З. (1994) „Историјски архив Сомбора (музички фонд)", *Нови Звук* 4–5: 91–107.

Milojević, Miloje (1912) „*Vaskrsenje*. Biblijska poema u dva dela za sola, mešoviti hor i veliki orkestar. Reči od Dragutina J. Ilića, muzika od Stevana K. Hristića. U Narodnom Pozorištu 2 maja 1912. godine", *Srpski književni glasnik* knj. 28, sv. 11: 862–868. / Милојевић, Милоје (1912) „*Васкрсење*. Библијска поема у два дела за сола, мешовити хор и велики оркестар. Речи од Драгутина Ј. Илића, музика од Стевана К. Христића. У Народном Позоришту 2 маја 1912. године ", *Српски књижевни гласник* књ. 28, св. 11: 862–868.

Mih. M. T. (1912) „Muzika. *Vaskrsenje*", *Pravda*, br. 124, (5. Maj): 3. / Мих. М. Т. (1912) „Музика. *Васкрсење*", *Правда*, бр. 124, (5. Мај): 3.

Nenasheva, Zoia Sergeevna (1994) "Slavianskii s"ezd 1908 g. v. Prage i ego mesto v formirovanii ideologii i programmy neoslavizma". In E. P. Aksenova, A. N. Gorianov, M. Iu. Dostal' (eds.) *Slavianskie s"ezdy XIX-XX vv.*, Moskva: Rossiiskaia Akademia nauk – Institut slavianovedeniia i balkanistiki – Nauchnyi tsentr obshcheslavianskikh issledovanii – Mezhdunarodnyi fond iugoslavianskikh issledovanii i sotrudnichestva "Slavianskaia letopis'", 99–112. / Ненашева, Зоя Сергеевна (1994) „Славянский съезд 1908 г. в Праге и его место в формировании идеологии и программы неославизма". У Е. П. Аксенова, А. Н. Горяинов, М. Ю. Досталь (ред.) *Славянские съезды XIX–XX вв.*, Москва: Российская Академия наук – Институт славяноведения и балканистики – Научный центр общеславянских исследований – Международный фонд югославянских исследований и сотрудничества „Славянская летопись", 99–112.

Památník zpěváckého spolku Hlaholu v Praze, vydaný na oslavu 50tileté činnosti: 1861–1911, Praha: Hlahol, 1911.

[Pejović, Roksanda?] (1984) „Gusle". U Krešimir Kovačević (gl. ur.) *Leksikon jugoslavenske muzike* 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža", 299.

Pejović, Roksanda (1994) *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Pijanović, Petar (2014) *Srpska kultura 1900–1950*, Beograd: Službeni glasnik. / Пијановић, Петар (2014) *Српска култура 1900–1950*, Београд: Службени гласник.

Segedinčev, Tatjana (2006) „Braća Vladislav i Jovan Manojlović", *Ex Pannonia: glasnik Istorijskog arhiva Subotice* 9–10: 17–24. / Сегединчев, Татјана (2006) „Браћа Владислав и Јован Манојловић", *Ex Pannonia: гласник Историјског архива Суботице* 9–10: 17–24.

Tomašević, Katarina (2004) „Stilske koordinate oratorijuma *Vaskrsenje* Stevana Hristića (1912) i pitanje raskršća tradicija u srpskoj muzici na početku 20. veka“, *Muzikologija* 4: 25–37. / Томашевић, Катарина (2004) „Стилске координате ораторијума *Васкрсење* Стевана Христића (1912) и питање раскршћа традиција у српској музици на почетку 20. века“, *Музикологија* 4: 25–37.

Aleksandar Vasić
Marija Golubović

The magazine "Gusle" (1911–1914) in the history of Serbian music periodicals

(Summary)

In January 1911, the Association of Serbian Singing Societies was founded in Sombor. The first issue of the magazine "Gusle", the official gazette of the Association, appeared in May of the same year. It was a monthly magazine with each issue sixteen pages long. The magazine was published regularly until April 1914. The outbreak of the First World War halted the publication of the magazine.

During the three years of its existence, "Gusle" published two hundred and sixty-three articles. Each issue opened with an extensive text dedicated to practical issues and problems related to the work of Serbian singing societies. Those articles were followd by the column "Work of the Association", which brought news about the activities of the Sombor Association of Serbian Singing Societies. The third column reported on the work of a number of Serbian singing societies. The journal was concluded by notes of various contents, and advertisements were printed at the very end. The magazine also published translations of articles from foreign periodicals.

The editorial board presented its program at the beginning of the first issue. The goal of the magazine was to serve the idea that led to the creation of the Association of Serbian Singing Societies – to gather together and connect Serbian singing societies. "Gusle" intended to contribute to achieving a unique system in the work of singing societies. In addition, the magazine was supposed to help establish a singing society in every Serbian place.

The focus in each issue was on the introductory, extensive texts. The themes of these articles revealed the motives of the editorial board. Namely, the introductory texts were not conceived as musicological essays of original aspirations; the intention was to open practical, important questions that reflected the problems in the functioning of singing societies.

Although at the beginning of the 20th century the idea of Yugoslavism was present in Serbian intellectual circles, the magazine "Gusle" did not show interest in it. There are very few Croatian and Slovenian topics in "Gusle". Croats and Slovenes

were mentioned only as part of strengthening ties with the Slavic peoples in general. The word Yugoslav was used only a few times, without elaboration.

For the historian of Serbian music, the magazine "Gusle" in the first place represents a source of information on musical opportunities among the Serbs in Austria-Hungary and in their singing societies, in the years before the First World War. "Gusle" served as a practical advisor to the singing societies in their work. The ambition of the magazine publishers did not go beyond that role. The absence of professional studies and reviews makes "Gusle" a distant ancestor of professional music periodicals that would be established and developed in the Serbian language only in the period between the two world wars.

Keywords: Magazine "Gusle" (1911–1914), The Association of Serbian Singing Societies – Sombor, Đura Cvejić, Serbian musical periodicals – 20th century, singing societies.

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131213T
UDC 788.5.083
78.01

Écoutant la musique de Pan: Regarding the Ontological Horizons of 'Pause' in Claude Debussy's *Syrinx**

Marija Tomić[1]
Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia

Écoutant la musique de Pan: о онтолошком потенцијалу 'паузе' у Дебисијевом делу *Сиринкс*

Марија Томић
Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија

Received: 2 September 2021
Accepted: 14 November 2021
Original scientific paper

Abstract

The basic thesis of this paper is that 'pause' represents the ontological center of Claude Debussy's (1862–1918) *Syrinx* for solo flute (1913). The phenomenon of the musical work is interpreted through an ontological perspective, following Roman Ingarden's reflections presented in his *Ontology of the Work of Art*, having also in mind the different modes in which music can exist, that can be read from Ferruccio Busoni's *Sketch of a New Esthetic of Music*. Since the programmatic content of *Syrinx* represents the myth of Pan's flute, we necessarily introduce Mircea

* Овај текст представља допуњен и прилагођен есеј писан академске 2019/2020. године у оквиру предмета Естетика, поетика и стилистика савремене музике 1, на другој години докторских академских студија музикологије на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, и део је истраживања на пројекту *Идентитети српске музике у светском културном контексту* Катедре за музикологију Факултета музичке уметности, Универзитета уметности у Београду (ев. бр. 177019), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

1 marijatomic@fmu.bg.ac.rs

Eliade's explication of the phenomenon of myth, more precisely, of the mythical time, into the theoretical discussion as well.

Keywords: *Syrinx* by Claude Debussy, ontology of the musical work, myth of Pan's flute, musical time, Great Time.

Апстракт

Основна теза овог рада јесте да 'пауза' представља онтолошки центар Дебисијеве (Claude Debussy, 1862–1918) композиције *Сиринкс* за соло флауту (1913). Феномен музичког дела тумачимо из онтолошке перспективе, по узору на Ингарденова (Roman Ingarden) промишљања изложена у његовој *Онтологији уметности*, имајући у виду и различите модусе појавности музике који се ишчитавају из Бузонијевог (Ferruccio Busoni) *Нацрта за једну нову естетику музике*. Будући да програмску основу композиције *Сиринкс* чини мит о Пановој фрули, у теоријску расправу нужно уводимо и Елијадеову (Mircea Eliade) експликацију феномена мита, прецизније, митског времена.

Кључне речи: *Сиринкс* Клода Дебисија, онтологија музичког дела, мит о Пановој фрули, музичко време, Велико време.

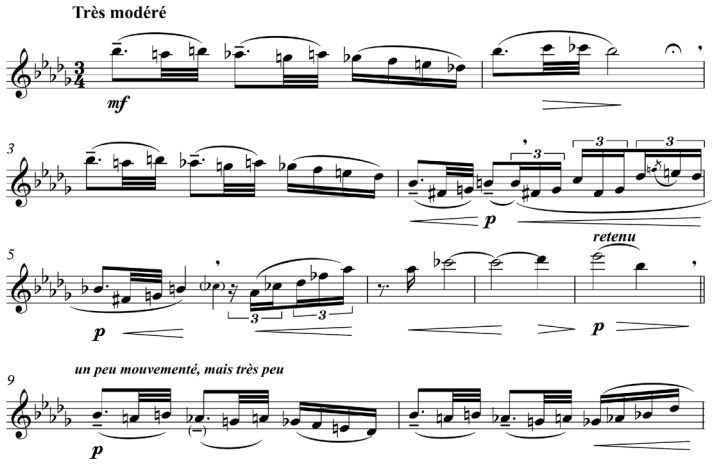
Али, сада Пан поново почиње да свира своју флауту...

Славни француски флаутиста и педагог Кристијан Ларде (Christian Lardé, 1930–2012) стоји на становишту да ново поглавље флаутске литературе, тачније њен други период, „почиње Дебисијем [Claude Debussy, 1862–1918] и његовом 'Сирингом'" (Јовановић 1992: 4). У складу с тим, значајна извођачка – али и музиколошка и музичкотеоријска – пажња континуирано се придаје композиторовом делу *Сиринкс* за соло флауту, иницијално осмишљеном и 1913. године премијерно изведеном као музика за прву сцену трећег чина драмске поеме *Психа* Габријела Муреја (Gabriel Mourey) (према: Heinemann 1994; Ljungar-Chapelon 1996: 3; McQuinn 2003: 126).[2] У раду ћемо феномен музичког/Дебисијевог дела тумачити из онтолошке перспективе, по узору на Ингарденова (Roman Ingarden) промишљања изложена у његовој *Онтологији уметности* (Ingarden 1991), из којих проистиче закључак да „музичко дело егзистира као конкретна и јединствена композиторска / композициона, извођачка / интерпретативна и слушалачка / перцептивно-рецептивна асимптота" (Веселиновић-Хофман 2007: 111), имајући у виду и различите модусе појавности музике који се ишчитавају из Бузонијевог (Ferruccio Busoni)

2 Иако у фокус постављамо *Сиринкс* за соло флауту, контекст настанка и првобитног извођења Дебисијеве музике нужно узимамо у обзир, будући да су наведени 'трагови' далекосежне природе.

Нацрта за једну нову естетику музике (Buzoni 2014; cf. Focht 1980).[3] Будући да програмску основу композиције *Сиринкс* чини мит о Пановој фрули, у теоријску расправу нужно уводимо и Елијадеову (Mircea Eliade) експликацију феномена мита, прецизније, митског времена (Елијаде 2003; Elijade 2020).

Овом приликом ћемо најпре издвојити два сегмента Дебисијеве композиције који, према нашем мишљењу, парадигматично упућују на Ингарденову тезу да се појавност дела оличава у запису, звучној реализацији и перцепцији (премда ћемо нашу пажњу задржати само на запису и звучној реализацији),[4] а који истовремено резонирају са првих пет бузонијевских модуса „у којима музика може да постоји" (Popović Mlađenović 2015: 20).[5] У питању су други и осми такт композиције, тачније простори који се у њима и кроз њих отварају, као консеквенце појаве фермате у другом такту и, потом, двоструке тактне црте којом се завршава осми такт. Наиме, фермата је записана после свих јединица бројања, а пре ознаке за дах (') и тактице, док двострука тактица следи након успорења музичког тока (*retenu*), снижења динамичког нивоа (*decrescendo* у оквиру динамике *piano*) и ознаке за дах (видети Пример 1).



Пример 1: Клод Дебиси, *Сиринкс* за соло флауту, т. 1–10 (нотографија аутора рада урађена према: Debussy 1994: 2).

3 Како запажа Тијана Поповић Млађеновић, Иван Фохт (Ivan Focht) „на основу Бузонијевих слободно нанизаних рефлексија [...] региструје десет могућих модалитета музике са којима Бузони оперише" (Popović Mlađenović 2015: 20).

4 Аутор, наиме, говори о музичком делу као уметничкој творевини која је интенцијски одређена нотним текстом, о музичком делу као идеалном предмету који испуњава ауторов интенцијски идеал сугерисан партитуром, и о музичком делу као конкретном естетском предмету, датом у сваком појединачном извођењу (Веселиновић-Хофман 2007: 109; видети у: Ingarden 1991: 78–83).

5 То су модуси који се односе на „објективну страну музичког феномена" (Focht 1980: 85), то јест „'прамузика' (први модус), композиторов унутрашњи слух (други модус), запис, партитура (трећи модус), тумачење записа у свести извођача или диригента, концепција интерпретације (четврти модус) и сама интерпретација, превођење, реализација те концепције (пети модус)" (према: Popović Mlađenović 2015: 21).

Већ се при сагледавању овог „незвучног вида музичког дела" (ibid.: 59) јављају многа питања, међу којима су: Који садржај фермата у другом такту/на крају другог/након другог/између другог и трећег такта (у даљем тексту Фермата) продужава? Колико, благодарећи појави Фермате, тај садржај траје? У ком времену се одвија то 'продужавање' и на који начин оно интерферира са својим окружењем? Какав је онтолошки статус Фермате? На који начин се она уодношава са двоструком тактицом и, на пример, ферматом у т. 24[–25] које такође претходе повратку на почетни материјал дела? Због чега је Дебиси после Фермате записао ознаку за дах,[6] будући да би ту физиолошку потребу извођач засигурно испунио имајући у виду дужину прве фразе, појаву Фермате и музички ток који следи? Каква је улога двоструке тактне црте? На који начин ове појаве утичу на драматургију и формирање интерпретације, а потом и на перцепцију и рецепцију (извођења) дела? Да ли је њихова суштина „неизрецива" (Јанкелевич 1987)?

Наведени параметри интригирају нас и сходно чињеници да се у различитим издањима простор додељен Фермати испоставља као другачији, у погледу њене (удаљеније или ближе) позиције у односу на тактицу или тон *бе*[2] који Фермати претходи, записану динамичку компоненту (*decrescendo*), ознаку за дах, као и сам линијски систем; дакле, положај Фермате подложан је променама у вертикалном и хоризонталном погледу (cf. Debussy 1927; Debussy 1994; Debussy 1996; Debussy 2011). У извесном смислу, с овим варијабилностима кореспондирају тумачења или третмани Фермате које проналазимо у написима о Дебисијевом делу. На пример, Паркс (Richard S. Parks) наводи да она продужава трајање тона *бе*[2], тачније последњег тона у другом такту (cf. Parks 2003: 207), док у Натјеовим (Jean-Jacques Nattiez) парадигматским табелама Фермата изостаје (cf. Nattiez 1975). Дилеме издавача по питању ортографског решења (окружења) двоструке тактице биле су мање, премда је издању „Беренрајтер" (Bärenreiter-Verlag) својствена фермата изнад тактица, док – у многим издањима уобичајена – ознака за дах 'изостаје' (cf. Debussy 2011).

Истакнуте разлике и питања која смо поставили нагоне нас на размишљање о функцији, значају и значењу партитуре *sui generis*, као својеврсног „система знакова" (Ingarden 1991: 24). Према Ингарденовим тврдњама, она је „само једна

6 Рукопис Дебисијеве музике за Мурејеву драму пронађен је почетком деведесетих година двадесетог века у Бриселу (у даљем тексту Рукопис). У овом – према мишљењу многих аутора – референтном нотном запису постоје ознаке за дах само у т. 2, 4 и 14. Претпоставља се да је преостале ознаке истог типа дописао чувени француски флаутиста Марсел Мојс (Marcel Moyse) у току припреме првог штампаног, Жоберовог (Jean Jobert) издања (1927). Тада је наслов *Панова фрула* (*La flûte de Pan*), који је Дебиси првобитно дао делу, промењен у *Сиринкс* (cf. Debussy 1927; Debussy 1996; Ewell 2004: 6, 3, 5; Cobussen 2005: 65, 61).
Штегеман (Michael Stegemann), један од уредника критичког издања из 1996. године (припремљеног у односу на Рукопис), констатује да тип писања у Рукопису не наликује Дебисијевом, што, уз чињеницу да се у њему (у виду 'напомене' за извођача) налазе два сегмента/стиха Мурејеве поеме, немачког музиколога доводи до закључка да је највероватније у питању примерак који је начинио флаутиста Луј Флери (Louis Fleury), први извођач Дебисијевог остварења (видети у: Stegemann 1996).

схематска творевина, оквир, односно скица" (према: Popović Mlađenović 2015: 25), будући да је одликује постојање „празнина" (Ingarden 1991: 67), које су плод „несавршености нотног писма" (ibid.).[7] Овај, у Бузонијевом онтолошком систему, трећи модус постојања музике јесте „извесно осиромашење", или, другим речима, „копија оригинала" (према: Popović Mlađenović 2015: 21) то јест идеалне музике/музике по себи/прамузике (ibid.; Focht 1980: 78), будући да је „свака нотација већ транскрипција неке апстрактне мисли" (Buzoni 2014: 28). Рекли бисмо да се у случају Дебисијевог дела *Сиринкс* „нарочито замагљење" (Ingarden 1991: 79) или највеће „варке хартије" (Јанкелевич 1987: 109) очитавају управо у наведеним „знаковима" – чију „крутост" извођач мора да „разреши" (Buzoni 2014: 25). Та „места непотпуне одређености у са̂мом записаном делу [....] отварају могућност различитих интерпретација и имају пресудну улогу у естетском обликовању дела" (према: Popović Mlađenović 2015: 26–27; видети у: Ingarden 1991: 80), јер се, како Ингарден сматра, елементи који се „не могу до краја фиксирати [...] могу остварити [...] на различите начине у различитим извођењима" (према: Веселиновић-Хофман 2007: 110).[8] Исти аутор наглашава да „*схематӣска* творевина [...] у том своме, схематском виду не може никада бити изведена, него мора у изведби поново бити *надопӯњена* да би стигла до пуноће конкретне творевине, у принципу онолико исто потпуне како је компонована [...] у стваралачким актима аутора" (Ingarden 1991: 78).

Приликом онтолошког расветљавања „недовољно одређене" (ibid.: 67) Фермате и двоструке тактице у запису дела за соло флауту, флаутисти 'изводе' – значајно је – паузе, као 'звучно' „разрешење" ових знакова.[9] Верујемо да је ту праксу у наслеђе млађим генерацијама (француских) флаутиста оставио Луј Флери,[10] чије је премијерно извођење било 'дириговано' сарадњом са самим композитором и – претпостављамо – зато сматрано узорним.[11] Таква извођачка одлука заступљена је, дакле, (и) данас, а подстакнута, између осталог, Дебисијевим записивањем ознаке за дах после Фермате, након чега (у т. 3) следи поновно (варирано) излагање иницијалног материјала. Ознака

7 То је „довољан повод да музичко дело обележено 'партитуром' сматрамо чисто интенцијским предметом" (Ingarden 1991: 67).

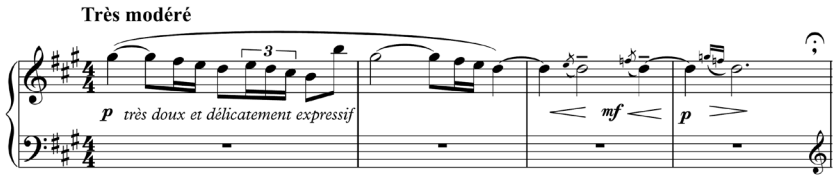
8 Услед тога Ингарден заступа став да музичко дело, као *једно* и *исто̄* (ibid.: 85), није истоветно његовим извођењима или „'мноштву' могућих конкретних видова дела" (ibid.).

9 У том смислу, треба истаћи да концертно извођење Емануела Пајија (Emmanuel Pahud) – Emmanuel Pahud: Claude Debussy, "Syrinx" for solo flute [YouTube video]; [https://www.youtube.com/watch?v=YEyKM13yf_4, accessed on 1. 11. 2019] – представља један од најважнијих подстицаја за настанак ове студије, у контексту избора теме и профилисања приступа наведеној проблематици.

10 Флери је био значајан представник француске школе свирања флауте која (је) има(ла) немерљив утицај на развој флаутизма. Уврежено је мишљење да је овај флаутиста промовисао савремену музику писану за флауту (каткад њему посвећену), често је изводећи на својим концертима (Ljungar-Chapelon 1996: 3).

11 Можемо говорити о начелној аналогији с начинима преношења, приповедања или „препричавања митова" (Elijade 2020: 26), који „представљају збир предачких традиција" (ibid.: 22).

за дах, наиме, овде има смисао упућивања на специфично „‘дисање’”,[12] то јест „темпоралну организацију” (Popović Mladjenović 2017: 288) (музичког) тока.[13] Ауторово интенционално записивање наведене ознаке може се разумети и на следећи начин: феномен даха/дисања/ваздуха/ветра у миту о Пановој фрули актуелизује се у тренутку настанка Пановог инструмента – дах је непобитно повезан с начином стварања тона/музике на Пановој фрули/флаути/сиринкс/сиринги.[14] Самим тим, сасвим се искључује могућност коришћења, на пример, технике кружног дисања приликом извођења композиције *Сиринкс* – управо супротно; на тај начин дисање извођача (не)свесно постаје „знак ‘митског понашања’” (Elijade 2020: 21). Сетимо се још једног Дебисијевог ‘пановског’ дела – *Малої пастира* из клавирског циклуса *Дечји кутак* (1908) – у коме се пастирова или, у ширем смислу, Панова фрула (видети у: Tomić 2021: 25) идентификује почетним ‘солом’, то јест једногласом у деоници десне руке, третманом мелодијске компоненте, али и присутношћу ознаке за дах на крају првог четворотакта, изнад које је, важно је приметити, записана фермата (видети Пример 2).



Пример 2: Клод Дебиси, *Мали пастир* из клавирског циклуса *Дечји кутак*, т. 1–4 (нотографија аутора рада урађена према: Debussy 1908: 22).

Будући да нам је позната композиторова тежња ка сталном развоју тока музике коју је писао за Мурејеву поему, музике у којој „флаута која пева на хоризонту мора одмах да испољи своју емоцију! Дакле, нема времена за понављања [...] јер се [...] мелодијски образац не сме ослонити на било какав прекид боје” (према: Ljungar-Chapelon 1996: 3), понудићемо тумачење Фермате/двоструке тактице/‘паузе’ као места интерсекције музичког и митског времена, која – у верзији дела за соло флауту – омогућава непрекинут временски ток. Музичко време схватамо на исти начин на који Игор Стравински (Игорь Стравинский), позивајући се на теорију Пјера Сувчинског (Pierre Souvchinsky), поима овај концепт, дакле, као „време самог дела” (Веселиновић-Хофман 2007: 128). Оно је аналогон „психолошком” времену, које је, као такво, „увек

12 Исту функцију она има у, на пример, Сонати за флауту, виолу и харфу (1915) или у *Прелидима* за клавир (1910, 1913) (Ljungar-Chapelon 1996: 3).

13 Разматрајући паратекстуалне елементе у Дебисијевом делу, Кобусен (Marcel Cobussen) подвлачи да ознаке за дах „на суштински начин обележавају ритам музичког говора [....] [и] детерминишу ток (музичке) приче” (Cobussen 2005: 67).

14 Сасвим је индикативна Кобусенова мисао да *Сиринкс* почиње дисањем извођача, а не записаним првим тоновима (ibid.).

у контрапунктском односу према онтолошком тј. реалном временском протицању" (ibid.) или физичком времену. У Елијадеовом теоријском дискурсу физичко време именује се као профано, мирско, историјско, световно, садашње, неповратно време, световно време историје, свакодневно временско трајање, историјска садашњост или историјски тренутак (видети у: Елијаде 2003; Elijade 2020).[15] Оно стоји насупрот митском времену, то јест Великом времену, светом, исконском, изворном, примордијалном времену (видети у: Eliade 1958; Елијаде 2003; Elijade 2020) (у даљем тексту Време), јер „мит је [...] прича о ономе што се догодило *in illo tempore*, прича о ономе што су богови или божанска бића учинили на почетку Времена" (Елијаде 2003: 130). Исти аутор износи став да је „једна од основних функција мита омогућавање уласка у Велико време" (Elijade 2020: 24), које има „квалитативно другачији временски ритам" (ibid.) у односу на „'профани ток'" (ibid.: 25). Другим, Кобусеновим речима, „Панов митски свет не кореспондира са нашим рачунањем времена, нашом хронометријом" (Cobussen 2005: 61).

Дакле, Фермату интерпретирамо као усек митског времена у музичко време, као улазак (или повратак) у Време. Ова тачка 'процепа', која се одвија на готово самом почетку дела, подражава програмску утемељеност Дебисијеве музике; кроз њу нам се отварају врата митског предела античке Грчке, аркадијског пејзажа, „изворне природе" (Šuvaković 2016: 73), „идеалног света" (ibid.). У том смислу, 'пауза' (звучно реализована Фермата), према нашем мишљењу, не представља празнину/застој/прекид (cf. Parks 2003: 207; Ewell 2004: 48–49), већ има фундаментално другачије својство – кроз њу се присутњује Време, које интерферира с музичким временом. На тај начин схваћена, она постаје средство временског континуитета у општем драматуршком току. У описаном контексту узимање даха, које (и у запису [видети Пример 1] и у звучној реализацији) прати Фермату, остаје урођено у Времену, јер такав извођачки акт – како смо раније напоменули – кореспондира с митским обрасцем. И сам Мурej придао је важност даху следећим стиховима: *Нису ли ивице / шуйље йрске месйо йде је* [Сиринкс; нап. М. Т.] *насйавила свој живоӣ / йде Панов дах рађа / крилайе звуке и злайне риймове / који сеју радосӣ у људским срцима?* (Мурејеву поему видети у: Debussy 1996: 7–9). Препознатљиво, „самосвојно Дебисијево музичко време [...] на специфичан начин изнутра продужено или продужавано" (Поповић Млађеновић 2014: 93) отвара се у овој композицији ка Времену.

Имајући у виду да се пауза у музици „мери мером датога дела" (Ingarden 1991: 75), представљајући „знак за ритмички одређено, то јест 'временски измерено' одсуство тонског садржаја у музичком току" (Veselinović-Hofman 2018: 3), а да, с друге стране, у разматраним сегментима партитуре она као таква није нотирана (већ се 'уместо' ње записују Фермата и двострука тактица), нити мерена јединицама музичког трајања, одредницу 'пауза' у наслову и тексту овог рада стављамо под наводнике. Она се у случају Фермате још интензивније поставља у музиколошки фокус уколико знамо да у Дебисијевом *Прелиду за йойодне једноӣ*

15 Ингарден га посматра као физикално-светско, математички схваћено време (Ingarden 1991: 42).

фауна (1894) – с којим *Сиринкс* дели програм и проминентну улогу флауте – генералпауза испуњава читав шести, 'измерени' такт, 'раздвајајући' првобитно излагање генеришуће теме[16] и њену другу појаву у варираном виду (т. 11).

У композицији *Сиринкс* у Време се улази после само шест јединица бројања, изложених у „прва два такта, који представљају *музички нуклеус*" (Петковић 2018: 225).[17] И у овом делу се „рад са мотивом налази у средишту Дебисијеве пажње",[18] и то по принципу „константних релативних микро-промена" (Поповић Млађеновић 2014: 92; cf. Nattiez 1975), које асоцирају на процес метаморфозе садржан у миту о Пановој фрули. Музички ток композиције Паркс дефинише као низ развојних процеса, од којих сваки почиње од иницијалне идеје, али се одвија у себи својственом правцу све до повратка почетне идеје када изнова почиње процес развоја (Parks 2003: 207). Дакле, „сваки нови почетак представља нови циклус – могући круг – варираних понављања конститутивних елемената" (Петковић 2018: 234). Зар то не наликује концепту „кружног, поновљивог и повративог Времена" о коме говори Елијаде (Елијаде 2003: 111; cf. Tomić 2021: 31)?

За наше истраживање је од нарочитог значаја чињеница да управо Фермата претходи поновном (варираном) јављању почетног тематског материјала (видети Пример 1 – т. 1 и 3). Наредни улазак/повратак у Време одвија се захваљујући двострукој тактици – 'паузи' – након које се, такође, иницијални тематски материјал пласира (или *„изнова сӣвара"* [Elijade 2020: 38]), у првом флаутском регистру (видети Пример 1 – т. 1 и 9). Дакле, 'паузе' су у датим примерима у блиској вези с оним што је било „на почетку" (лат. *ab origine*) (ibid.: 43), указујући уједно на то да је потребно све више (музичког) времена да бисмо се вратили Времену/миту/(изворној) природи/извориштy/почетку.[19] Наиме, може се у извесном смислу рећи да *Сиринкс* има три почетка – у т. 1, 3 и 9 – међу којима се други и трећи могу схватити као ехо оног претходног, од којих сваки, природно, све касније стиже до нас. После трећег 'почетка' (од т. 9) музички ток се у *un peu mouvementé, mais très peu* темпу развија уз повремене реминисценције на Време, путем ознака за дах (нарочито у т. 14, 17 и 33), успорења (на пример, у т. 15 – *cédez*), фермата (на пример, у т. 24[–25])[20] и/или услед повратака на

16 Синтагму „генеришућа тема" преузимамо из написа Тијане Поповић Млађеновић (Поповић Млађеновић 2008: 55; Поповић Млађеновић 2021: 43–44).

17 Због тога Ивана Петковић наводи да фермата у другом такту омогућава да „основна музичка идеја" дела „одзвучи још мало дуже, и тако буде 'урезана' у уху" (Петковић 2018: 226), што је блиско гледишту да „пауза која се појављује после само два такта усмерава пажњу на тематски материјал из којег се развија композиција" (Ewell 2014: 49), или увиду да се ферматом и ознаком за дах „артикулише музички значај прва два такта" (Cobussen 2005: 65). С друге стране, двострука тактица се схвата као знак којим се закључује „својеврсна експозиција" композиције (Ewell 2014: 65).

18 Налик томе, као предмет нашег рада издвајамо 'мотив', тачније 'паузу'.

19 Подсетимо да *Сиринкс* настаје у освит Првог светског рата, због чега се избор митолошке теме може схватити и као „носталгија за првобитним Рајем" (Elijade 2020: 34) или жеља за „враћањем у митско време изгубљеног Раја" (ibid.: 67; cf. Tomić 2021: 22).

20 Ипак, треба напоменути да – за разлику од Фермате – фермата у т. 24[–25] продужава трајање тона (*бе*²); она је један од дејствујућих елемената стварања кулминације у музичком току који ће

почетак (лат. *regressus ad originum*) (cf. Elijade 2020: 37) који су најочигледнији у т. 10, 25, 28, 29 и 30.[21]

Музичко време корелира с митским у свим оним 'неизмереним'/ 'неодређеним' сегментима дела и одступањима од темпа композиције *Très modéré*[22] – темпо је, будући да му 'недостаје' метрономска ознака за јединицу бројања, и сам ближи структури митског него онтолошког времена.[23] У питању су бројна успоравања и убрзавања музичког тока (*retenu*; *un peu mouvementé, mais très peu*; *cédez*; *rubato*; *au mouvementé* [*très modéré*]; *en retenant jusqu'à la fin*; *très retenu*) унутар 'само' две странице партитуре.[24] Можемо закључити да су почетни тактови дела *Сиринкс*, осим у погледу тематског материјала, истовремено и исходиште временског протока целокупног дела, јер Време/митско време/ мит на известан начин детерминише музичко време. Осим тога, организација сценског простора у коме, тачније изван кога, извођачи често интерпретирају композицију такође је у садејству с митом о Пановој фрули и, потом, Мурејевом драмом, у којој нимфе „слушају сирингу невидљивог Пана" који борави у својој пећини.[25] У свакој верзији овог мита присутна је музика, она коју „велики Пан" производи свирајући „по усамљеним шумама на својој свирали сиринги, испуњавајући нежним звуцима околне планине и долине" (Budžak 2006: 77, 79). Ту нераздвојивост и интеракцију два модуса времена (митског и музичког) Дебиси преноси у своје дело,[26] чија се комплексност огледа у томе што се у њега нужно уписује и време драме.

убрзо (у т. 27) достићи највиши тон (*фес*³) целокупне композиције. Сматра се да Дебиси није одобравао узимање ваздуха у т. 25, после тона продуженог ферматом (према: Cobussen 2005: 65).

21 Постоје разноврсна тумачења структурног плана композиције *Сиринкс* (cf. Nattiez 1975; Parks 2003; Петковић 2018: 230–235).

22 У истом темпу протичу *Мали пастир* (видети Пример 2) и *Прелид за поподне једног фауна*.

23 На описани начин извођач добија могућност да осмисли јединствену интерпретацију у домену агогике, што нарочито долази до изражаја при конципирању (трајања) Фермате, о чему ће касније бити речи.

24 Наведени аспекти могу се довести у везу и са Дебисијевом визијом слободе (француске) музике, јер се, како каже Господин Осмина (Дебисијев *alter ego* – Поповић Млађеновић 2008: 49), „дисциплина мора тражити у слободи, а не у формулама" (према: Austin 1966: 14). Познат је композиторов исказ да његову „омиљену музику представљају оних неколико нота које свира египатски пастир на својој флаути: он се утапа у пејзаж који је око њега и зна хармоније које не постоје у нашим књигама" (према: McQuinn 2003: 126). Египатски пастир је лик који репрезентује идеални спој музике/уметности и (универзалне/изворне/вечне/митске) природе – неспутан академским правилима он ослушкује природу и производи њене звуке (Potter 2003: 145).

25 Управо таква просторна констелација допушта говор о механизму еха, јер пећина пружа могућност 'одјекивања' звука Панове свирале. Познато је да је Пан, осим у нимфу Сиринкс, био заљубљен и у нимфу Ехо, која је, у складу са својом природом, имитирала све појаве – „имитирала је чак и Пана када би свирао своју фрулу" (Trzaskoma 2004: 278). Током премијере Флери је Дебисијеву музику свирао изван сцене, а исту праксу је наставио на својим реситалима (Heinemann 1994; cf. Ewell 2004: 75). На тај начин се, неминовно, и у дело за соло флауту уткивају театарски импулси.

26 Засебно истраживање би се дало спровести у циљу сагледавања односа између музичког времена које 'живи' у музичком делу (*Сиринкс*) и музичког времена које егзистира унутар митског времена (у миту о Пановој фрули).

Упркос томе што нам је Мурејев текст данас познат (видети у: Debussy 1996: 7–9), динамика којом се одвијао драмски наратив – представљен кроз дијалог две нимфе (ореада – планинска нимфа и најада – водена нимфа) – у односу на музички ток и даље није у потпуности утврђена.[27] Разлог треба тражити и у чињеници да аутограф Дебисијеве *Панове фруле* није пронађен (cf. Heinemann 1994; Stegemann 1996). Ипак, у Рукопису су назначена два стиха поеме, задржана у критичком издању из 1996. године (видети Пример 3) и издању „Беренрајтер" (Debussy 2011) композиције *Сиринкс* за соло флауту. Сматра се да је стих *Али, сада Пан поново почиње да свира своју флауту...* (*Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer...* [стих 53[28] у првој сцени трећег чина драмске поеме]) 'најављивао' почетак Дебисијеве музике, јер је у Рукопису (cf. Debussy 1996: 12) записан изнад ознаке за темпо. Наведене ореадине речи су нам врло значајне, јер се њима реферира на поновно одвијање једне радње (свирања), на принцип (варираног)[29] понављања (или, елијадеовски речено, „повратка"), који је, како смо приметили, у основи развоја музичког материјала. Увид у писмо које је композитор писао Мурају у вези с *Пановом фрулом*, из кога издвајамо следеће речи: „реците ми, молим Вас, сасвим прецизно, после којих стихова треба да почне музика" (према: Ljungar-Chapelon 1996: 3), доводи нас до претпоставке да је Дебиси, знајући одговор на постављено питање, (не)свесно одабрао наведени начин изградње музичког тока; тиме веза између музике и драме постаје чвршћа.

Стих *Заћути, обуздај своју радост, слушај.* (*Tais-toi, contiens ta joie, écoute.* [стих бр. 65[30] у првој сцени трећег чина драмске поеме]) у критичком издању се налази између трећег и четвртог партитурног реда, то јест осмог (који се завршава двоструком тактицом) и деветог такта (видети Пример 3). Важно је напоменути да је овај стих у Рукопису записан изнад такта у којем је нотирана само фермата, а који је позициониран у 'неизмереном' простору између осмог такта ('затвореног' двоструком тактицом) и такта који је у свим споменутим штампаним издањима композиције за соло флауту 'измерен' као девети такт (видети Пример 4; cf. Пример 3).[31] Зато уредници критичког издања из 1996. године закључују да је после првих осам тактова дела флаутиста морао да

27 Као исход трагања за релацијама између значења Мурејеве поезије и Дебисијевих композиционих поступака ('уписаних' у Рукопису), Евел (Laurel Astrid Ewell) даје сопствену интерпретацију упоредног тока музике и драме, дајући напослетку предлог целокупне музичкодрамске 'партитуре' (Ewell 2004). Према досадашњим сазнањима, у питању је једини теоријскоаналитички захват ове врсте.

28 Број стиха наводимо према: Ewell 2004: 12.

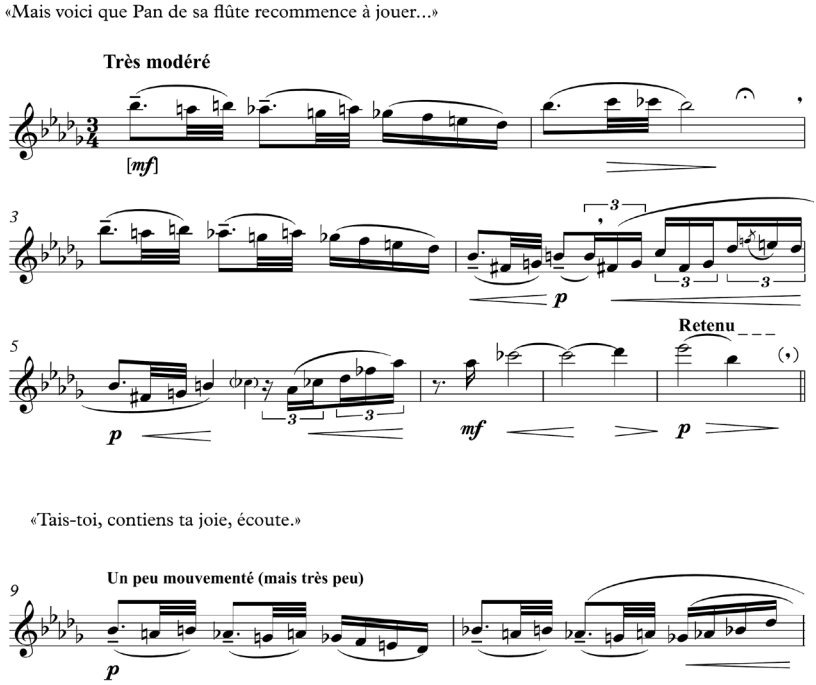
29 Варијантност се у случају дела *Сиринкс* очитава и у домену постојања различитих издања партитуре у погледу (не)навођења стихова и/или променљивости позиције Фермате, што се може довести у везу с тим да ни мит не може бити једнозначно записан.

30 Број стиха наводимо према: Ewell 2004: 12.

31 У њима је наведени такт елиминисан, тачније 'замењен' ферматом записаном изнад двоструке тактице (cf. Debussy 2011) или, на пример, ознаком за дах позиционираном пре двоструке тактице (видети Пример 1; cf. Debussy 1927). С друге стране, у извођачкој традицији и свести он је остао очуван као 'пауза', захваљујући – верујемо – извођењу Луја Флерија, флаутисте који је први транспоновао Дебисијеву музику из театарског у концертни оквир (Heinemann 1994).

сачека док нимфа не изговори речи *Заћутти, обуздај своју радосш, слушај.* (Ljungar-Chapelon 1996: 4), то јест да је долазило до прекида у музичком току како би ореада изговорила своју реплику (Stegemann 1996: 16);[32] затим би „флаутиста почео да свира од т. 9 и не би престао све до краја композиције – симултано уз говорени текст" (Ljungar-Chapelon 1996: 4).

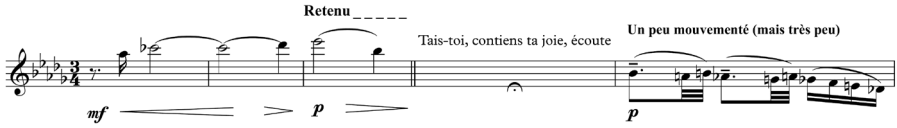
Међутим, како смо раније истакли, у овом тренутку не можемо са сигурношћу утврдити тип односа који је постојао између музичког и драмског времена, нити да ли је било предвиђено да он током сваког извођења буде истоветан. Исто тако, не можемо знати да ли је иницијални композиторов (и Мурејев) циљ био да путем „прекида" у музици после осмог такта (што би се, блиско наведеном закључку, могло пренети и на тумачење 'паузе' узроковане Ферматом, када су можда били изговарани стихови који претходе стиху бр. 65, а који нису записани у Рукопису) драма буде постављена у први план тиме што ће остати без музичке 'пратње'. Зато стојимо на становишту да 'паузе' у контексту (извођења) дела за соло флауту фигурирају заправо као зоне Времена, а не као омаж идеји да у наведеним примерима драма однесе превагу.



Пример 3: Клод Дебиси, *Сиринкс* за соло флауту, т. 1–10 (нотографија аутора рада урађена према: Debussy 1996: 10).[33]

32 Евел наводи да је пауза у музичком току у складу са ореадиним речима које позивају на ћутање (Ewell 2004: 65–66).

33 У овом издању стављене су у заграде све ознаке за дах које не постоје у Рукопису.



Пример 4: Клод Дебиси, *Сиринкс* за соло флауту, т. [6]–[9/10?] (нотографија аутора рада урађена према: Debussy 1996: 12).

На основу увида у сваковрсна солистичка извођења композиције *Сиринкс*,[34] можемо закључити да се бузонијевски четврти модус – концепција интерпретације – одвија најпре кроз осмишљавање трајања Фермате, која се, апострофирајмо, тек приликом звучне реализације дела афирмише као 'пауза', прецизније речено (први улазак у) Време. У равни експлоатисања онтолошког потенцијала 'паузе' најочигледније се, дакле, међусобно разликују извођења Дебисијевог дела, јер се на тој основи формира извођачев однос према (временској) драматургији композиције у целини – начин на који извођач артикулише Фермату или Време одређује не само почетак, већ утиче на „временску обојеност" (Ingarden 1991: 43) читавог дела, што има реперкусије на перцепцију и рецепцију дела као конкретног естетског предмета. Иако се *Сиринкс* данас изводи без говореног драмског текста, флаутиста ипак тумачи/интерпретира/приповеда једну варијанту мита, који подразумева Време. На тај начин он постаје „савременик мита", будући да мит „понавља" опонашајући „поступке митских ликова" (Elijade 2020: 21) – у овом случају свирање бога Пана. Он је тај субјект који, „звучно материјализујући етапе музичког тока" (Веселиновић-Хофман 2007: 145), „урања у исконско и свето време" (Elijade 2020: 21) и израња из њега правећи мост између митског и музичког времена.

Можемо закључити да 'пауза' представља онтолошки центар композиције *Сиринкс* за соло флауту на темељу којег се заоштрава слика о идентитету музичког дела као идеалног предмета,[35] али који, ипак, „и даље остаје као идеална граница према којој стреме интенцијални домишљаји стваралачких

34 Читаоца упућујемо на емпиријско истраживање спроведено у циљу испитивања повезаности елемената музичке интерпретације и утиска о карактеру изведеног дела *Сиринкс* који настаје у свести слушалаца; тада су у фокусу наше пажње биле интерпретације три реномирана извођача – Емануела Пајија, Џејмса Голвеја (James Galway) и Жан-Пјера Рампала (Jean-Pierre Rampal) (видети у: Tomić 2020).

35 Према Бузонијевом мишљењу, „оно што је у нашој данашњој музици најближе њеном прабићу, то су пауза и фермата" (Buzoni 2014: 45) – „велики уметници-извођачи, импровизатори, умеју да ово оруђе израза користе у обилној мери и на узвишен начин" (ibid.). Ингарден наводи да се „пауза – ма колико да не спада у *continuum* времена дела, ма колико да је она и недостатак звучних творевина – и поред свега ипак укључује у целину дела, испуњавајући у његовом оквиру важну конструктивну улогу, која омогућава да се пред слушаоцем открије прави лик дела" (Ingarden 1991: 77).

аката аутора или перцепцијских аката слушалаца" (Ingarden 1991: 68). Иако, према Ингарденовом схватању, тај идеалитет никада у потпуности не можемо упознати,[36] извођач, како Бузони напомиње, може да „надмаши вредност записа музичког дела" и „директно оживи узор који је композитор чуо у свом унутрашњем слуху, али није успео у потпуности да фиксира у запису" (према: Popović Mlađenović 2015: 21; видети у: Buzoni 2014: 25–26).

Уколико звуке Панове „свеколике флауте" (према: Debussy 1996: 8) схватимо као тај узор или прамузику у пољу флаутске музике, онда бисмо композицију *Сиринкс* могли да посматрамо као исечак/ехо флаутске прамузике. Стих *Али, сада Пан поново почиње да свира своју флауту...* имплицира да је Пан већ свирао, као што и Дебисијева композиција вишеструким „почецима" сугерише претпоставку да постоје почеци пре оног који је записан у партитури[37] и након краја 'обележеног' динамиком *piano*, успорењем (*très retenu*) и ферматом на последњем тону у *perdendosi* контексту (т. 33–35), који подразумева постепено нестајање музике/музичког времена и омогућава поновни улазак/повратак у Време ('најављен' учесталим враћањем „на почетак" у т. 25, 28, 29 и 30), у време мита, музичко време мита, време Панове музике, у флаутску прамузику.[38] 'Одјеци' Панове/Фаунове музике окосница су многих опуса различитих аутора (видети у: Tomić 2021: 20–21), али су се они и знатан број пута обзнањивали у Дебисијевом „унутрашњем слуху". Тада би настајали, на пример, *Прелид за подне једног фауна*, *Панова фрула* из *Билитисиних песама* (1898), песма *Фаун* из циклуса *Галантне свечаности* (1904), *Мали пастир*, *Сиринкс*, затим *Инвокација Пана, бога летњег ветра* из *Шест античких епиграфа* (1914) или Соната за флауту, виолу и харфу.

Али, сада Пан поново почиње да свира своју флауту...

36 Сродно томе, због постојања мноштва различитих фабула мита о Пановој фрули, никада не можемо досегнути његов 'оригинал'.

37 Такође, Фермата/'пауза' кореспондира са 'паузом' пре првог тона Дебисијеве музике.

38 Појава Времена омогућена Ферматом и двоструком тактицом такође је припремана декрешендом и успоравањем протока музичког времена (које је у т. 8 нотирано, а често је – иако у партитури неназначено – присутно и у звучној реализацији другог такта).

Листа референци

Austin, William W. (1966) *Music in the 20th Century: From Debussy Through Stravinsky*, New York: W. W. Norton & Company.

Budžak, Goran (priređ.) (2006) *Antologija grčkih mitova*, Beograd: Dom i škola (drugo izdanje). [*The Anthology of Greek Myths*]

Buzoni, Feručo (2014) *Nacrt za jednu novu estetiku muzike*, prev. Dragoslav Ilić, Beograd: Studio Lirica. [*Sketch of a New Esthetic of Music*]

Cobussen, Marcel (2005) "In(-)formations: The Meaning of Paratextual Elements in Debussy's Syrinx", *Muzikološki zbornik / Musicological Annual*, XLI/2: 55–70.

Debussy, Claude (2011) *Syrinx pour flûte seule* (urtext edition) [score], ed. Douglas Woodfull-Harris, Kassel: Bärenreiter-Verlag, BA 8733.

Debussy, Claude (1996) *Syrinx* (*La Flûte de Pan*) für Flöte solo [score], Eds. Michael Stegemann and Andres Ljungar-Chapelon, Wiener Urtext Edition: Schott/Universal Edition, UT 50173.

Debussy, Claude (1994) *Syrinx – Flöte solo* (urtext) / *Syrinx for Flute Solo* (urtext) [score], Ed. Ernst-Günter Heinemann, München: G. Henle Verlag, HN 496.

Debussy, Claude (1927) *Syrinx (flûte seule)* [score], Paris: J[ean] Jobert, J. J. 344.

Debussy, Claude (1908) *Children's Corner / Coin des enfants* [score], Paris: A. Durand & Fils, D & F, 7188.

Eliade, Mircea (1958) "Sacred Time and the Myth of Eternal Renewal". In *Patterns in Comparative Religion*, transl. Rosemary Sheed, New York: Sheed & Ward, 388–409.

Elijade, Mirča (2020) *Mitovi, snovi i misterije*, prev. Dušan Janić, Novi Sad: Akademska knjiga. [*Myths, dreams, and mysteries*]

Elijade, Mirča (2003) „Sveto vreme i mitovi". U *Sveto i profano*, prev. Zoran Stojanović, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 110–144. / Елијаде, Мирча (2003) „Свето време и митови". У *Свето и профано*, прев. Зоран Стојановић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 110–144. ["Sacred Time and Myths". In *The Sacred and the Profane*]

Ewell, Laurel Astrid (2004) *A Symbolist Melodrama: The Confluence of Poem and Music in Debussy's* La Flûte de Pan, unpublished DMA Research Project, West Virginia University [https://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/pelleas/pelleas.pdf, accessed on 27. 11. 2019].

Focht, Ivan (1980) „Muzika kao dah sa drugih planeta – Ferruccio Busoni". U *Savremena estetika muzike*, Beograd: Nolit, 73–87. ["Music as a breath of an air from the other planets – Ferruccio Busoni". In *Contemporary Aesthetics of Music*]

Heinemann, Ernst-Günter (1994) [notes on] Claude Debussy, *Syrinx – Flöte solo* (urtext) / *Syrinx for Flute Solo* (urtext) [score], Ed. Ernst-Günter Heinemann, München: G. Henle Verlag, HN 496, [4].

Ingarden, Roman (1991) „Muzičko delo". U *Ontologija umetnosti (studije iz estetike)*, prev. Petar Vujičić i Ljubica Rosić, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 5–88. ["The Musical Work". In *Ontology of the Work of Art*]

Jankelevič, Vladimir (1987) *Muzika i neizrecivo*, prev. Jelena Jelić, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada. / Јанкелевич, Владимир (1987) *Музика и неизрециво*, прев. Јелена Јелић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада. [*Music and the Ineffable*]

Jovanović, Ljubiša (1992) „Bilo je takmičenje, a na takmičenju..." [intervju sa Kristijanom Lardeom], *Pro musica* 148: 3–4. / Јовановић, Љубиша (1992) „Било је такмичење, а на такмичењу..." [интервју са Кристијаном Лардеом], *Pro musica* 148: 3–4. ["There was a competition, and at the competition..." – interview with Christian Lardé]

Ljungar-Chapelon, Andres (1996) "Preface". In Claude Debussy, *Syrinx* (*La Flûte de Pan*) für Flöte solo [score], Eds. Michael Stegemann and Andres Ljungar-Chapelon, Wiener Urtext Edition: Schott/ Universal Edition, UT 50173, 3–4.

McQuinn, Julie (2003) "Exploring the erotic in Debussy's music". In Simon Trezise (ed.) *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press, 117–136.

Nattiez, Jean-Jacques (1975) "*Syrinx* de Claude Debussy". In *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris: Union générale d'éditions, 330–356.

Parks, Richard S. (2003) "Music's inner dance: form, pacing and complexity in Debussy's music". In Simon Trezise (ed.) *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press, 197–231.

Pahud, Emmanuel: Claude Debussy, "Syrinx" for solo flute [YouTube video]; [https://www.youtube.com/watch?v=YEyKM13yf_4, accessed on 1. 11. 2019].

Petković, Ivana R. (2018) *Muzički univerzum Kloda Debisija: U traganju za neposrednošću* saglasja *između uha i oka*, doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti. / Петковић, Ивана Р. (2018) *Музички универзум Клода Дебисија: У траганју за непосредношћу* сагласја *између уха и ока*, докторска дисертација, Факултет музичке уметности. [*The Musical Universe of Claude Debussy: In Search of Immediacy of* Correspondence *between the Ear and the Eye*]

Popović Mlađenović, Tijana (2021) „Moguća značenja i tumačenja fenomena *maternje melodije* u poetici Kloda Debisija". U Tijana Popović Mlađenović i dr. (ur.) *'Maternja melodija' Momčila Nastasijevića: interdisciplinarne refleksije*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 37–48. / Поповић Млађеновић, Тијана (2021) „Могућа значења и тумачења феномена *матерње мелодије* у поетици Клода Дебисија". У Тијана Поповић Млађеновић и др. (ур.) *'Матерња мелодија' Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије*, Београд: Факултет музичке уметности, 37–48. ["Possible Meanings and Interpretations of the Phenomenon of *Native Melody* in the Poetics of Claude Debussy"]

Popović Mladjenović, Tijana (2017) "The Musical Text and the Ontology of the Musical Work". In Ivana Perković and Franco Fabbri (eds.) *Musical identities and European perspective: an interdisciplinary approach*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 243–296.

Popović Mlađenović, Tijana (2015) *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (drugo izdanje). [*Musical Writing. Musical Writing and the Awareness of Musical Language with Special Consideration of Avant-garde Music in the Second Half of the 20th Century*]

Popović Mlađenović, Tijana (2014) „Gospodari čekića, fauna i vremena: *Čekić bez gospodara* Pjera Buleza u kontekstu francuskog muzičkog pisma vremena", *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 51: 83–98. / Поповић Млађеновић, Тијана (2014) „Господари чекића, фауна и времена: *Чекић без господара* Пјера Булеза у контексту француског музичког писма времена", *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51: 83–98. ["Masters of the Hammer, Faun and Time: *Le Marteau sans maître* of Pierre Boulez in the context of the French musical *écriture du temps"*]

Popović Mlađenović, Tijana (2008) *Klod Debisi (1862–1918) i njegovo doba: od 'Zmaja iz Alke' do 'Zaljubljenog fauna' (povodom devedeset godina od kompozitorove smrti)*, Beograd: Muzička omladina Srbije. / Поповић Млађеновић, Тијана (2008) *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба: од 'Змаја из Алке' до 'Заљубљеног фауна' (поводом деведесет година од композиторове смрти)*, Београд: Музичка омладина Србије. [*Claude Debussy (1862–1918) and His Time: From 'Alka Dragon' to 'Faun in love' (on the occasion of the ninetieth anniversary of the composer's death)*]

Potter, Caroline (2003) "Debussy and nature". In Simon Trezise (ed.) *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press, 137–151.

Stegemann, Michael (1996) "Notes on the Sources". In Claude Debussy, *Syrinx* (*La Flûte de Pan*) für Flöte solo [score], Eds. Michael Stegemann and Andres Ljungar-Chapelon, Wiener Urtext Edition: Schott/Universal Edition, UT 50173, 15–16.

Šuvaković, Miško (2016) *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije o/u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*, Beograd: Orion Art. [*Aesthetics of Music: Models, Methods and Epistemologies on/in Modern and Contemporary Music and Arts*]

Tomić, Marija (2021) "Transposition of the Myth of Pan's Flute in *Satirova svirala* [*La flûte de Pan*] by Petar Konjović: Fantasy and Ballad Aspects", *New Sound* 57: 19–38.

Tomić, Marija (2020) "Perception of the Idiosyncrasy in Performances of Debussy's *Syrinx* for Solo Flute". In Blanka Bogunović and Sanela Nikolić (eds.) *Proceedings of PAM-IE Belgrade 2019*, Belgrade: Faculty of Music, 78–85.

Trzaskoma, Stephen M. et al. (eds. and trans.) (2004) *Anthology of Classical Myth (Primary Sources in Translation)*, Indianapolis – Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc.

Veselinović-Hofman, Mirjana (2007) *Pred muzičkim delom. Ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*, Beograd: Zavod za udžbenike. / Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007) *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Београд: Завод за уџбенике. [*Contemplating the Work of Music on Display. Essays on Mutual Projections of Aesthetics, Poetics, and Stylistics of 20th Century Music: A Musicological Viewpoint*]

Veselinović-Hofman, Mirjana (2018) "Silence in Score Notation and in the Sound Appearance of Music: The Rest as 'Image' and as 'Sound'". In Mirjana Veselinović-Hofman et al. (eds.) *Music/Image: Transpositions, Translations, Transformations...*, Belgrade: Faculty of Music, 3–12.

Marija Tomić

Écoutant la musique de Pan: Regarding the Ontological Horizons of 'Pause' in Claude Debussy's *Syrinx*

(Summary)

Symbol of the (modern) flute music, Claude Debussy's (1862–1918) composition *Syrinx* for solo flute was initially conceived and premiered in 1913 as music for the first scene of the third act of Gabriel Mourey's dramatic poem *Psyché*. The phenomenon of musical/Debussy's work is interpreted through an ontological perspective, following Roman Ingarden's reflections presented in his *Ontology of the Work of Art*, having also in mind the different modes in which music can exist, that can be read from Ferruccio Busoni's *Sketch of a New Esthetic of Music*. Since the programmatic content of *Syrinx* represents the myth of Pan's flute, we necessarily introduce into the theoretical discussion as well Mircea Eliade's explication of the phenomenon of myth, more precisely, of the mythical/sacred time (Great Time), which stands in contrast to the profane or historical time. Entering the Time takes place, significantly, almost at the very beginning of the composition, thanks to the appearance of the Fermata written after all beats in the second bar and, then, to the double bar line which completes the eighth bar – during the sound realization of these signs flutists 'perform' pauses, which we understand as places of the intersection of musical and mythical time, that is, as a mean of temporal continuity in the overall dramaturgical flow. It becomes apparent that the Time (Fermata/double bar line/'pause') in a certain way determines the musical time, i.e. the temporal organization of *Syrinx*. Therefore, the constitutive elements of the myth are the hallmarks of this work – apart from, for example, the interaction of two modes of time (mythical and musical) inhabiting each version of the myth of Pan's flute, which the composer transposed to his work, treatment of the musical material also resonates with mythical patterns, particularly the concept of returning "at the beginning". Since Busoni's fourth mode – the conception of interpretation – likewise takes place primarily through 'creating' the Fermata's duration, we conclude that 'pause' represents the ontological center of *Syrinx* for solo flute, which intensifies the image of the identity of a musical work as an ideal object.

Keywords: *Syrinx* by Claude Debussy, ontology of the musical work, myth of Pan's flute, musical time, Great Time.

DOI https://doi.org/10.2298/MUZ2131231M
UDC 78(497.11)
78.091.4:616-036.21"20"

Musicians' Attitudes Towards Concert Activities in the First Year of the Pandemic: Belgrade Context*

Biljana Milanović[1]
Research Associate, Institute of Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

Однос музичара према концертним активностима у првој години пандемије: београдски контекст

Биљана Милановић
научни сарадник Музиколошког института САНУ, Београд, Србија

Received: 1 September 2021
Accepted: 1 October 2021
Original scientific paper

Abstract

This paper is based on the intersection of studies of performing arts, music and digital media in the field of musicology, which I connected with empirical research of professional musicians' attitudes towards Belgrade concert life in art music in the first year of the coronavirus pandemic (COVID-19). The research was conducted on the basis of a survey in which fifteen concert musicians participated. Given the appropriate theoretical perspective, the considerations are contextualized with respect to global changes of concert life.

Keywords: coronavirus pandemic (COVID-19), musicians, concert, online concert, concert life.

* Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије (PC-200176).

1 milanovic2801@gmail.com

Апстракт

Овај рад се темељи на укрштању студија извођачких уметности, музике и дигиталних медија у области музикологије, а проистиче из емпиријског истраживања односа професионалних музичара према концертном животу Београда у сфери уметничке музике у првој години пандемије изазване коронавирусом (COVID-19). Истраживање је спроведено на основу анкете у којој је учествовало петнаест концертних музичара. Имајући у виду одговарајућу теоријску перспективу, разматрања су контекстуализована с обзиром на глобалне оквире промена.

Кључне речи: пандемија коронавируса (COVID-19), музичари, концерт, онлајн концерт, концертни живот.

Овај рад се темељи на укрштању студија извођачких уметности, музике и дигиталних медија у области музикологије, а проистиче из емпиријског истраживања односа професионалних музичара према концертном животу Београда у сфери уметничке музике у првој години пандемије изазване коронавирусом (COVID-19). У анализи релевантних информација из дневних и месечних листова и са званичних веб-сајтова, канала на јутјубу, блогова и друштвених мрежа музичких институција и фестивала издвојиле су се поједине специфичности локалног контекста, али је сумирање грађе и поређење с подацима с различитих крајева света упућивало и на кључне заједничке промене у односу на време пре коронавируса. У раду сам се задржала управо на заједничким, глобалним изменама, које у свакој локалној средини, па тако и у самом Београду, производе једну верзију нове концертне реалности. Она је, с једне стране, осведочена праксом онлајн концерата емитованих на интернет платформама и друштвеним мрежама, те знатно смањеним бројем музичких догађаја одржаних пред публиком у концертним салама. С друге стране, уочљива је трансформација саме институције концерта као уметничког догађаја и друштвеног ритуала, која је услед увођења епидемиолошких мера претрпела многе промене, од конвенција понашања уметника на сцени и публике, преко стратегија планирања и конципирања репертоара, до организовања проба и извођења програма. Имајући у виду те промене, фокусирала сам се на мишљења самих музичара активно присутних у јавном концертном животу Београда. Методом квалитативног истраживања путем анкете отвореног типа испитала сам и проблематизовала њихов однос према новонасталим променама, али и њихове ставове о томе да ли се може очекивати да измењени аспекти концертног живота постану трајнији фактори јавне музичке сцене.

У уводним поглављима размотрени су одговарајући теоријски аспекти који су занчајни за проблематизацију грађе, а представљен је и концепт поменуте анкете, као методолошка окосница рада. Систематизација и анализа одговора

из анкете сагледана је у контексту глобалних и локалних промена концертног света. Рад показује да су испитивања непосредних искустава самих извођача корисно полазиште истраживања, те да могу да допринесу бољем разумевању музичке културе у новом времену.

1. Теоријски аспекти

Дигитална технологија за снимање и репродуковање слике и звука, паметни телефони и преносиви рачунари, комуникациони софтвери на интернету и друштвени медији усложнили су и убрзали процесе медијације (Jensen 2006), што је снажно утицало на промене начина стварања, извођења, архивирања, дистрибуције и слушања музике (Cook & Pettengill 2013; Jones & Bennett 2015; Holt 2016; Cook et al. 2019). Поређење концерата изведених уживо и оних посредованих медијима окупирало је пажњу још од времена радија и првих уређаја за снимање звука, али је употреба савремене технологије вишеструко проширила и редефинисала оквире таквих испитивања. Теоријска и практична истраживања напустила су некадашњу, редуктивну бинарну опозицију и гледишта о 'живом' и медијски посредованом извођењу као међусобним сурогатима, наглашавајући њихову повезаност и конвергентност.

Сам концепт извођења уживо (енг. liveness), који се везује за сусрет извођача и публике у реалном времену и материјално омеђеном простору, нијансирано се проблематизује. Поједини истраживачи донекле га релативизују позивајући се на различита слушалачка искуства (cf. Sanden 2019), или га проширују под утицајем могућности да публика интерактивно присуствује извођењима на интернету, те директно делује „на културна значења која генеришу музички догађаји" (Bennett 2015: 4). Концепт извођења уживо трансформише се и кроз праксе телематских и сличних видова музицирања на даљину, која „могу имати потенцијал да промене и прошире наш осећај присуства, тела, чињења и контроле, као и наше конвенционално схваћене појмове 'музике' и 'извођења'," па и да „тестирају наше способности да схватимо извор, место или темпорално порекло звука" (Borgo 2013: 338).[2]

С друге стране, однос између концертног извођења уживо и његове снимљене репрезентације указује и на суштинске искуствене и онтолошке разлике. О њима, на пример, расправља Сузан Фаст (Susan Fast), рачунајући на материјалност комуникације, то јест на телесно саприсуство и интеракцију у реалном времену, који омогућавају да концерт као јединствен догађај уживо

2 Појмови попут телематске и мрежне музике користе се за видове музицирања на даљину, при чему ни музичари ни публика не деле исти физички простор, већ простор мреже – интернета. Заједничко извођење и слушање омогућено је специјализованим софтверима и стримовањима на аудиовизуелним платформама, а свака особа има индивидуалне услове и искуство слушања. За преглед развоја ових пракси, као и литературу о њима cf. Loveridge 2020. и Rossetti and Bomfim 2021.

чини заједничку креацију музичара и публике. Пошто медијска посредовања укидају ту повратну спрегу, С. Фаст сматра да концерте и њихове снимљене репрезентације треба посматрати као фундаментално различите видове музичких искустава (Fast 2013). Сличне позиције заступа и Тауел Харпер (Tauel Harper) који тврди да онлајн извођењима недостаје *„jouissance“*, то јест осећање задовољства доживљено „кроз несамерљиву јединственост догађаја“ организованог уживо (Harper 2015: 17). Према Харперу, такво искуство иманентно је и екстатично, оно се не може одржати, задржати, нити унапред прописати, „али ће ипак увек бити тражено“ (Harper 2015: 22). Извођења онлајн имају потенцијално већу доступност, а будући да пружају неограничену могућност репродукције, она могу да понуде и другачије начине слушања и критичког вредновања понуђеног садржаја. Међутим, управо тај онтолошки аспект потенцијално бескрајног и сталног приступа насупрот висцеларности непоновљивог искуства концерта уживо могао би, како истиче Харпер, да представља преломну тачку у којој се међусобно допуњујућа онлајн и извођења уживо могу посматрати и у антагонистичком кључу (Harper 2015: 23–24).

Иако доносе различите, чак и међусобно супротне закључке, наведене научне перспективе повезане су једногласним ставом о томе „да телесно музичко искуство уживо, лицем у лице, није узурпирано или замењено“ у дигиталном окружењу, „већ да заузима важну и вишемодалну улогу у културалном, контекстуалном пејзажу“ који се, захваљујући технологији, стално мења (Jones & Bennett 2015a: [x]). На сличним виђењима заснива се и деловање музичких практичара у дигиталној сфери, и то не само музичара искључиво фокусираних на креативна истраживања савремене технологије и интернета, већ и извођача и ансамбала који су високо позиционирани у традиционално схваћеном концертном свету. Пример рада Берлинске филхармоније вероватно је најпознатији, јер тај оркестар већ дуго и успешно развија своју Дигиталну концертну дворану (2008) којом утиче на успостављање нових пословних модела других великих ансамбала из сфере уметничке музике. Функционишући у складу с различитим студијама тржишта и потребом за проналажењем нове концертне јавности урођене у простор интернета и друштвених мрежа, Дигитална концертна дворана Берлинске филхармоније континуирано се заснива на коришћењу насавременијих аудиовизуелних алата за стримовање концерата, то јест унапређењу сопствене дигиталне платформе „на којој се музика дигитализује и репродукује уживо, и истовремено и снима“, што чини значајне елементе стратегије рада ове институције (Rodríguez 2018: 85). Иако је деловала на развој нових парадигми слушања музике, Филхармонија својим пословним моделом заступа став „да је немогуће заменити искуство концерта уживо,“ те да је сасвим очигледно да Дигитална концертна дворана и нема такву намеру, јер је првенствено окренута публици која није у могућности да посећује концертну салу у Берлину (Rodríguez 2018: 96).

Пандемијске околности реактивирају, али и на другачије начине интонирају питања о концертима уживо и у дигиталном окружењу. Будући да пандемија још увек траје, испитивање искустава музичара с различитих крајева света који су директно укључени у концертирање може да допринесе наведеном контексту.

Имајући у виду ту глобалну димензију, у овом раду фокусираћу се на мишљења београдских музичара и њихова искуства у локалном окружењу, формирана током прве године пандемије.

2. Методолошка окосница истраживања

Квалитативо истраживање путем анкете отвореног типа изабрано је као оптимална метода која би омогућила полазиште за конзистентно сагледавање и проблематизацију ставова музичара према новонасталим променама. У анкети је учествовало укупно петнаесторо музичара. Будући да је реч о извођачима који су вишеструко присутни у музичком животу Београда, за истраживање је било важно да анкета не буде анонимна.[3] У њој су учествовали следећи уметници: Слободан Герић, Исидора Драмићанин, Селена Јаковљевић, Иван Марјановић, Мина Менделсон, Љубомир Милановић, Маја Милановић, Мирјана Нешковић, Сања Ромић, Милош Симић, Срђан Сретеновић, Ката Стојановић, Неда Сретеновић Хофман, Катарина Цвјетковић и Јелисавета Чивовић.[4]

Извођење уметничке музике представља веома конкурентну праксу која захтева стално улагање времена у усавршавање и одржавање извођачког нивоа. Музичари су често емоционално посвећени својим каријерама, па их оне значајно одређују као личности, јер извођаштво за њих значи не само професионалну делатност, већ и начин живота (cf. Cohen and Ginsborg 2021). Петнаесторо музичара који су учествовали у анкети чине репрезентативну групу испитаника у том контексту. Наиме, иако само четворо музичара има стално запослење у извођачком сектору (конкретно, у Београдској филхармонији), а већина ради у музичкообразовним институцијама,[5] реч је о уметницима који су до почетка пандемије били веома ангажовани као камерни и оркестарски извођачи, а поједини међу њима и као солисти. Поред разних повремених састава у којима су наступали, сваки од испитаника стални је члан најмање једног ансамбла. Десеторо музичара наступа у оквиру оркестра Гудачи Св. Ђорђа, четворо у саставу Ансамбла за нову музику „Градилиште“, док је један музичар члан оба камерна састава. Двоје извођача стални су чланови Ансамбла „Жебељан“, а по једно од испитаника свира у Симфонијском оркестру РТС-а, Новосадском камерном ансамблу, Ансамблу „Метаморфозис“, Војвођанској омладинској филхармонији, камерним саставима *Classica Aeterna* и *Nexus*, као и

3 Приликом попуњавања анкете музичари су се сагласили да се њихови одговори објаве у овом раду.

4 Међу њима су виолинисти (6) и виолисти (4), док по једно од извођача свира виолончело, контрабас, удараљке, клавир и обоу.

5 Десеторо музичара раде као професори и предавачи на музичким факултетима у Београду (5), Новом Саду (1), Нишу (1) и Крагујевцу (1), у Школи за музичке таленте у Ћуприји (1) и музичким школама у Београду (1). Две најмлађе музичарке, које су студенткиње основних (1) и докторских (1) студија, немају запослење.

у међународним оркестрима Balkan Chamber Orchestra, No Borders Orchestra, Baltic Sea Philharmonic и омладинским оркестрима *Euphony*, *Triorka* и European Spirit of Youth Orchestra (ESYO).

Наведена разноврсност омогућава да се на основу избора малог броја учесника анкете покрије укљученост представника различитих ансамбала: камерних и симфонијских, домаћих и међународних, те мањих камерних састава, као и субвенционисаних ансамбала попут Београдске филхармоније и оних који функционишу као удружења или установе културе. Такође, будући да је реч о представницима неколико старосних категорија, испитивање омогућава разматрање ставова музичара који се налазе у различитим фазама уметничке каријере.[6]

Спроведена анкета, која чини окосницу истраживања, осмишљена је у три дела. Први од њих садржи основне податке о музичару/музичарки (старосна група, радни статус, стално чланство у ансамблима). Други се односи на информације о извођачким активностима у протеклој години: (1) реализовани концерти (наступи уживо; наступи онлајн); (2) планирани концерти, гостовања и турнеје који су услед пандемије отказани; (3) не/остварене друге активности и пројекти (снимања, радионице и сл). Трећи, најважнији сегмент анкете обухвата коментаре из личног професионалног угла, изнете кроз одговоре на следећа три питања: (1) Како је пандемија утицала на доживљај концерта као догађаја, међу извођачима и међу публиком? (2) Какав је Ваш став о разликама између концерата уживо и на дигиталним платформама? (3) Да ли ће новонастале промене у концертном животу трајније обележити компоновање, извођење, слушање и разумевање музике у времену после коронавируса?

Анкета је спроведена путем електронске преписке по навршеној првој години пандемије, током априла 2021. године, па тај датум представља горњу временску границу истраживања.

3. Утицај пандемије на концертне активности

Укидање или смањен обим концертних активности пред публиком током пандемије регулише се епидемиолошким мерама, а зависи од периода раста и спуштања епидемијске криве и приступа државних и локалних управа и одговорних епидемиолошких тела спречавању ширења коронавирауса.

У првој години пандемије одложени су или отказани фестивали, концерти, оперске представе и друге музичке манифестације у читавом свету. Поједине концертне и оперске куће попут Карнеги хола и Метрополитен опере континуирано су биле затворене за посетиоце, док се огроман број музичких институција и ансамбала са свих континената суочавао с дуготрајним прекидима музицирања пред публиком у концертним дворанама. Време између

6 Четворо извођача је у двадесетим, двоје у тридесетим, осморо у четрдесетим и једно у педесетим годинама живота.

два пролећа 2020. и 2021. године било је обележено променљивим околностима и неизвесностима у којима су планирање музичких догађаја и дугорочније пројектовање рада музичких институција били често неостваривi.[7]

Период ванредног стања у Србији, који је трајао од половине марта до 7. маја 2020. године, као и време непосредно после њега, представљали су најдужи прекид у извођењу музике пред публиком у београдским концертним салама. Тако је последња трећина планиране концертне сезоне 2019/20. године, која је требало да се заврши у јуну, морала да буде отказана. Настојања да се током лета организују музички догађаји углавном су остајала нереализована, па су први концерти, који су одржани на отвореном, уследили крајем августа. Концертна сезона 2020/21. почела је у септембру. За разлику од великог броја земаља у свету, у којима је представљање музике уживо пред публиком током знатног дела или чак током целог периода од јесени до пролећа било онемогућено, у Србији је оно било дозвољено, уз краће прекиде изазване погоршањима епидемиолошке ситуације.[8]

Чињеница је, међутим, да је концертна сезона 2020/21. у Београду протицала уз повремена одлагања и отказивања концерата, али и да је број планираних музичких догађаја био знатно мањи у односу на време пре пандемије. О томе, на пример, сведочи редукован музички програм у Задужбини Илије М. Коларца,[9] као и у већини других концертних простора, међу којима је било и оних с

7 За информације и прегледе ситуације везане за концертне активности у свету током прве године пандемије видети: Classic FM 2020, Bachtrack 2020a; 2020c.

8 Уредбе, одлуке, наредбе и решења којима се регулише новонастала ситуација у Србији од почетка пандемије налазе се издовјени на сајту Paragraf Lex. 2020. Од 24. августа 2020. почели су да раде биоскопи, позоришта и концертне дворане, а мере које су од тада биле на снази дефинисане су тек уредбом Владе објављеном у *Службеном гласнику* 16. децембра (Uredba o merama za sprečavanje i suzbijanje zarazne bolesti COVID-19 2020), у којој је чланом 10 прецизирано следеће: „Приликом одржавања јавних културно-уметничких догађаја у затвореном простору дозвољено је присуство највише 500 посетилаца истовремено, и то тако да свако друго место за седење буде слободно и уз обавезно ношење заштитних маски посетилаца, као и запослених који учествују у организацији догађаја“ (ст. 1); „Када се јавни културно-уметнички догађај одржава на отвореном простору, дозвољено је присуство највише 500 посетилаца истовремено тако да се између посетилаца одржава дистанца од најмање два метра, уз обавезно ношење заштитних маски посетилаца, као и запослених који учествују у организацији догађаја“ (ст. 2). Исти члан допуњен је трећим ставом у верзији Уредбе објављеној 12. марта (Uredba o merama za sprečavanje i suzbijanje zarazne bolesti COVID-19 (2021), којим се забрањују тзв. естрадни догађаји. Наведени прописи важили су до краја периода који је проучаван у овом раду.

9 Месечни репертоари с подацима о одржаним и отказаним концертима у најважнијем концертном простору града јасно упућују на умањену музичку продукцију. Извештај о раду Центра за музику те установе (Dimitrijević 2020: 50–66) пружа и тачне бројке које се односе на 2020. годину. Наиме, концерти у организацији Центра од почетка 2020. до увођења ванредног стања одржавали су се у оквиру пет различитих циклуса, док се наставак активности од 20. септембра па надаље реализовао само кроз циклусе „Коларац – твој свет музике“ и „Београдске променаде“. У продукцији Центра у 2020. години одржан је тридесет један концерт, при чему је пре увођења ванредног стања раеализовано двадесет, а у периоду од септембра до краја децембра само једанаест музичких догађаја.

дужим паузама у раду.[10] На исти закључак наводи и сагледавање фестивала. Већина фестивала успела је да одржи континуитет, али су њихова пандемијска издања била реализована у смањеном обиму. Тако је на 52. БЕМУС-у одржано седам од планираних дванаест концерата (cf. BEMUS 2020). Међународни фестивали ране музике (17–30. септембар), оргуља (11–18. октобар), чембала (16–17. новембар), харфе (26. октобар, 12–13. и 26. децембар) и друге сличне манифестације унапред су били осмишљени у скраћеној форми, уз претежно учешће домаћих уметника.[11]

Поред умањеног броја концерата, публика која је имала прилику да их посећује била је додатно редукована због рестриктивних мера. Тако је већина концертних простора могла да прима тек по неколико десетина посетилаца.[12]

У целом свету још од почетка концертне сезоне 2020/21. било је јасно да извођење музике уживо подразумева нове форме понашања и на сцени и у публици. Концерт као уметнички догађај и друштвени ритуал доживео је трансформацију на глобалном нивоу, упркос шароликости мера које су у различитим срединама регулисале музицирање пред публиком.[13] Поред тога што

10 На пример, док су концерти уживо у реализацији Културног центра Београда били релативно редовни, уз краће паузе, концерти у Центру лепих уметности *Guarnerius* одржавали су се од 9. октобра до краја 2020. г., да би први концерт у 2021. години био организован тек 22. априла (cf. Guarnerius Centar lepih umetnosti 2020–2021). Одлагање концерата у Галерији САНУ најављено је 6. новембра 2020, те се они нису одржавали до краја посматраног периода. Непосредно пре затварања Галерије, током октобра, реализована је серија концерата под називом „Музика композитора академика: путовање по Србији", која је остварена у девет градова у Србији (cf. Srpska akademija nauka i umetnosti 2020).

11 За програме и детаље видети: Belgrade Early Music Festival 2020, Kulturni centar Beograda 2020–2021, Udruženje harfista i prijatelja harfe Srbije 2020.

12 На пример, број посетилаца у Галерији „Артгет" у Културном центру Београда ограничен је на 25, а у Свечаној сали Скупштине града и сали Београдске филхармоније на 50. Организатори су објављивали информације о обавезној најави доласка и резервисању места због ограниченог броја седишта и поштовања епидемиолошких мера. Према подацима Центра за музику, у првих два и по месеца рада у 2020. години, дакле уочи пандемије, било је забележено 6.850, а у периоду по обнављању активности, од септембра до децембра, само 2.320 посетилаца. Притом, у Великој сали капацитета 883 седишта број посетилаца од септембра до децембра варирао је у зависности од типа догађаја и тренутне епидемиолошке ситуације. Одржавање концерата из циклуса „Коларац – твој свет музике", остварено је само на почетку сезоне (три узастопна концерта виолинисте Немање Радуловића, 28, 29. септембра и 1. октобра, и један концерт корејске пијанисткиње Јол Еум Сон, 17. октобра). Те музичке догађаје, претходно одложене због ванредног стања, пратило је 1.650 посетилаца (по 450 на Радуловићевим наступима, 300 на концерту J. E. Сон). Циклус „Београдске променаде", одржаван углавном у недељном преподневном термину познатих „Променадних концерата", окупљао је знатно мање публике, те је на укупно седам догађаја из ове серије било само 670 посетилаца, при чему је њихов број по концерту износио између 50 и 200 (Dimitrijević 2020: 54–55).

13 Посебно разнолики били су прописи о различитим обрасцима седења, с празним седиштима и/или редовима, уз прописану међусобну удаљеност од једног, два или два и по метра, понегде и додатно обезбеђену паноима од плексигласа. Такође, у појединим концертним просторима развијани су детаљни епидемиолошки протоколи с планом кретања који је обухватао једносмерне

је постао редак и доступан ограниченом броју посетилаца, концерт се изменио у погледу програмске и репертоарске концепције. Потиснута је стандардна целовечерња форма музичког догађаја услед честог избацивања паузе, значајне за окрепљење музичара и публике и социјалну комуникацију међу присутнима. Ограничен број извођача на сцени обележио је репертоарске стратегије које су се превасходно фокусирале на избор дела за солисте и мање камерне саставе, укључујући и симфонијску литературу у редукованој инструментацији за камерни ансамбл. Док су хорска дела знатно потиснута с репертоара, драстично је смањено и извођење опера, које је у пандемијским условима представљало најсложеније извођачке изазове.[14]

Наведене трансформације обележиле су и контекст музичког извођаштва у самом Београду од почетка сезоне 2020/21., која је превасходно била обележена камерним звуком и солистичком музичком литературом у свим концертним просторима. Велики субвенционисани ансамбли који су се нашли пред вишеструким институционалним одлукама показали су различите нивое адаптибилности у новонасталим околностима. На пример, Симфонијски оркестар РТС-а остварио је своје концертне активности пред публиком на почетку сезоне, а по наступу на БЕМУС-у уследила је шестомесечна пауза у раду оркестра.[15] Ансамбл Опере Народног позоришта и Београдска филхармонија улагали су континуиране напоре у промене устаљених стратегија свог деловања, с циљем да остану у директном контатку с публиком. Одлука да се из сценске програмске концепције преместе у концертну сферу рада омогућила је Опери да кроз концертна извођења сегмената оперских дела и тематске концерте пронађе прихватљиве видове представљања солиста, чланова оркестра и хора.[16] Београдска филхармонија остварила је серије концерата у својој камерној сали, изводећи исти програм у неколико концертних термина због ограниченог броја слушалаца. За разлику од ансамбла Опере, који је остао у доминантној сфери оперских нумера, Филхармонија се фокусирала на спровођење програмске концепције стилски разноврсних камерних остварења за различите саставе,

системе за улазак и излазак публике (Bachtrack 2020a). У београдским концертним салама изостајали су такви детаљи.

14 Оркестарска рупа, која је обично смештена уз оперску бину, нема могућност проветравања, па су оперске институције прибегавале различитим решењима како би обезбедиле представе. На пример, Холандска национална опера повећала је простор за оркестар, Опера у Руану искористила је део седишта у публици да ослободи место за музичаре, Опера у Цириху стримовала је звук оркестра с друге локације, а Опера „Запер“ из Дрездена напустила је идеју сценског извођења у корист скраћеног, концертног представљања музичкодрамских остварења (Bachtrack 2020a).

15 Оркестар се вратио пред публику тек 27. априла 2021. године, целовечерњим концертом на „Коларцу“. За детаље о концертима cf. RTS Muzička produkcija 2020–2021.

16 Извођења су била конципирана тако да чланови хора и оркестра наступају у камерним формацијама, док су оперски солисти наступали уз клавирску или пратњу редукованог оркестарског састава. Музичари су били смештени на сцени, на међусобној удаљености, а дувачка секција била је одељена параванима од плексигласа. Уз информације о музичким догађајима навођено је да се они одржавају уз поштовање свих епидемиолошких мера заштите које прописује Кризни штаб. За детаље о наступима и репертоару cf. Narodno pozorište u Beogradu 2020–2021.

укључујући и премијерена извођења недовољно познатих и неуобичајене аранжмане познатих и популарних композиција.[17] Тако су у посматраном сегменту концертне сезоне 2020/21. ансамбли Опере и Филхармоније представљали најактивније актере јавног музичког живота.[18]

Имајући у виду укратко оцртан контекст пандемијских концерата одржаних уживо пред публиком, значајно је истаћи да су нове околности вишеструко сужавале рад ансамбала и солиста. То се може уочити и на примеру анкетираних музичара. Поред отказивања и одлагања појединих концерата у земљи, отказани су сви њихови претходно планирани инострани наступи и турнеје, као и педагошке активности појединаца на иностраним специјалистичким курсевима. Заустављен је и рад у међународним оркестрима, а број активних домаћих ансамбала у којима су раније редовно музицирали знатно се смањио. У посматраном периоду концертне сезоне 2020/21. четворо чланова Београдске филхармоније наступало је у оквиру редовног рада овог ансамбла,[19] десеторо анкетираних музичара свирало је на концертима Гудача Св. Ђорђа, одржаним пред публиком у Београду (31. октобар) и Старој Пазови (1. новембар),[20] док је по једна музичарка наступила на концертима још три оркестра: „Метаморфозиса" у Београду (20. септембар),[21] Војвођанског симфонијског оркестра у Чортановцима (29. септембар) и Новом Саду (27. децембар; 9. април)[22] и женског инструменталног ансамбла *Almazian Symphony* у Београду (25. октобар) и Новом Саду (НОМУС, 26. октобар).[23] Музичарке су биле активне и у својству солиста и камерних извођача. Реситале и солистичке наступе остварили су Ката Стојановић, Сања Ромић, Мина Менделсон, Неда Хофман Сретеновић и Јелисавета Чивовић, а у оквиру различитих камерних састава концертирале су Сања Ромић, Мирјана Нешковић, Исидора Драмићанин, Јелисавета Чивовић и Мина Менделсон.[24]

17 Трудећи се да стално представља различите секције свог оркестра, Филхармонија је одржала и свој фестивал (2–13. фебруар 2021). За детаље о програмима ансамбла у посматраном периоду cf. Beogradska filharmonija 2020–2021.

18 Објављујући репертоаре на месечном нивоу, обе институције остваривале су просечно по неколико концерата месечно, али је њихов број варирао у зависности од тренутних околности. На пример, Филхармонија је у септембру одржала 3, у октобу 8, у новембру 5 концерата. После продужене новогодишње паузе и погоршаних епидемиолошких услова уследило је 13 концерата у фебруару, 7 у марту и 10 у априлу. Поред наведеног, треба истаћи да су обе институције настојале да до публике допру и својим наступима на отвореном, у урбаним просторима града. Такође, Филхармонија је осмилила и пројекат „Музика свуда", који завређује засебна истраживања.

19 Реч је о Марији Нешковић, Сањи Ромић, Селени Јаковљевић и Ивану Марјановићу.

20 Слободан Герић, Исидора Драмићанин, Селена Јаковљевић, Мина Менделсон, Љубомир Милановић, Маја Милановић, Милош Симић, Срђан Сретеновић, Ката Стојановић, Катарина Цвјетковић и Јелисавета Чивовић.

21 Ката Стојановић.

22 Сања Ромић.

23 Катарина Цвјетковић.

24 Ката Стојановић одржала је три солистичка концерта: у Београду (Галерија САНУ, 12. октобар; *Гварнеријус*, 6. новембар) и Крагујевцу (Сала Прве гимназије, 8. март). Два реситала

Иако неједнако активни у концертирању пред публиком, анкетирани музичари делили су сродна професионална искуства из прве године пандемије, о чему сведоче и њихови коментари из трећег сегмента анкете. Размишљајући о одговору на прво питање, које се везује за утицај пандемије на доживљај концерта као догађаја, међу извођачима и међу публиком, већина њих фокусирала се на феномен одсуства и смањеног обима концертних догађаја, док се неколицина музичара детаљније осврнула на аспекте трансформисане физиономије концерта и однос према последицама те појаве.

3. 1. *О одсуству и/или редукованом броју концерата одржаних уживо*

Чињеница да се чак деветоро музичара првенствено усредсређује на питања присуства/одсуства концертних активности у новонасталим околностима јасно упућује на значај ове делатности у њиховој професионалној, али и личној идентификацији.

Наиме, шесторо уметника говори о носталгији и експлицитно исказује осећање недостатка музичких активности од пре пандемије, што их води ка закључку о појачаном интересовању музичара и публике за одржавање концерата који постају важнији него у ранијим околностима.

Пандемија је пореметила свакодневни живот, радну рутину и устаљене навике, па се носталгија за изгубљеним појављује као једно од честих осећања. На њега реферира Неда Хофман Сретеновић која примећује „да све активности које су некада биле нормалне и подразумевајуће, сада посматрамо са дистанце и са извесном дозом носталгије“. То осећање недостатка и потребе за ускраћеним везује се за наступе, али и за пробе. Сања Ромић запажа да је концерт „драгоцен догађај ког се ужелела наша публика, а и ми сами“, Мина Менделсон примећује „да су извођачи, а посебно публика, постали у правом смислу речи ‘гладни’ и жељни културно-уметничких догађаја“, а Катарина Цвјетковић износи елементе некадашње професионалне рутине музичара, који у промењеним условима изостају: „извођачима много недостаје атмосфера са заједничких проба и

Сање Ромић с харфисткињом Миланом Зарић остварена су у Новом Саду (11. септембар) и у Београду, у оквиру фестивала Филхармоније (9. фебруар), а два концерта Мине Менделсон с италијанским пијанистом Назареном Феруђом [Nazareno Ferruggio] у Врњачкој Бањи (14. новембар) и Београду (15. новембар). Неда Хофман Сретеновић концертно је представила свој компакт диск *Аритмија* (Галерија „Артгет“, 2. новембар). У оквиру активности Катедре за гудачке инструменте наступала је и као клавирски сарадник студенткиње Јелисавете Чивовић и других младих уметника (*Guarnerius*, 7. децембар; СКЦ, 4. фебруар; Велика дворана Коларчеве задужбине, 25. фебруар). Међу камерним концертима нека буду поменута два догађаја из сезоне Филхармоније: музицирање Мирјане Нешковић у склопу клавирског трија (9. фебруар) и Селене Јаковљевић у оквиру гудачког квартета и клавирског квинтета (22. и 23. април), затим, концерт на претпоследњој вечери НОМУС-а, на којем је Сања Ромић свирала као чланица квинтета и септета, те концерт клавирског трија *Classica Aeterna* у којем, као стални члан, наступа Мина Менделсон („Коларац“, 14. април).

позитивна трема пред наступ, поготово повратна информација публике за цео уложен труд и рад".

Концерт се у многим коментарима помиње као редак и ексклузиван догађај, па ова група музичара сматра „да је сада велико интересовање за наступе уживо" (С. Сретеновић), те да „концерт [...] извођачима и публици пружа веће задовољство него у 'мирним' временима" (Н. Хофман Сретеновић). „Реализовање и планирање било каквих културних догађаја постало је веома неизвесно, а кад се нешто оствари – веома смо срећни", наводи Мина Менделсон и истиче да након концерта постоји „озареност" музичара и публике, коју раније није примећивала. Уз снажнију заинтересованост и појачана позитивна осећања везана за наступе уживо, концерт за саме музичаре постаје изразитија професионална, али и животна вредност. О томе недвосмислено сведочи следећи став младе виолинисткиње Кате Стојановић:

> „У мом случају, концерти су добили на важности у току пандемије, јер сам их раније чешће имала, најмање једном месечно, те сам их узимала 'здраво за готово', били су саставни део мог живота. Сад је сваки концерт драгоцен и значајан, и трудим се да му тако и приступим, да се добро припремим, као да је последњи."

За разлику од наведених ставова, учинак пандемије на изостанак редовног музицирања пред публиком посматра се и кроз призму негативних осећања попут страха, ускраћености, забринутости и неизвесности, о којима дискутује троје музичара. Њихови коментари доносе хетероген скуп размишљања о планирању и реализовању наступа, интересовању публике за концерте, ентузијазму извођача, угрожености музичке професије и реаговању институција у сналажењу с новонасталом ситуацијом.

Гледиште Мирјане Нешковић о томе да је новонастала ситуација „стопирала интересовање публике за културне догађаје" и да је тиме умањен и ентузијазам извођача, супротно је претходним коментарима. Поред тога, Нешковићева једина помиње институције, истичући да су оне „доста неажурне када је у питању сналажење у новонасталој ситуацији", те да „постоји страх од организовања било које врсте уметничког перформанса".

На постојање страха осврће се и Иван Марјановић, али га везује за угроженост саме професије на почетку пандемије: „Бити затворен и плашити се за егзистенцију ове професије ужасан је доживљај." Међутим, негативна осећања он описује као привремено стање, које је нестало с делимичним повратком концертног живота:

> „Када сам после вишемесечне паузе добио прилику да засвирам пред публиком, макар и осетно смањеном, осећање несигурности је нестало и живот је полако почео да личи на онај пре пандемије. Стекао сам утисак да је исти случај и код публике."

Осећање страха само је једна од димензија сложених проблема ускраћености извођача и публике за музичке догађаје, о чему размишља Слободан Герић

који оцртава низ социјално-економских и културалних последица изостанка редовног концертирања:

> „[...] Немогућност наступања је одузимање основне делатности сваком концертном извођачу, а најгоре од свега је неодређено време трајања рестрикција. [...] Свако планирање концертних активности је веома отежано. Посебан проблем је за музичаре који нису стално запослени већ им је једини приход концертно деловање.
> Публика је такође ускраћена за редовна концертна дешавања. У временима када је иначе све теже пласирати и финансирати уметничку музику, пандемија задаје јак ударац свима који се баве овим послом. Реч култура значи неговање, а то је готово немогуће у овим условима [...]. Под тиме подразумевам и неговање публике, редовним концертним дешавањима. Публика је због пандемије додатно уплашена идејом доласка на концерте, иако се на концертима поштују епидемијске мере. Све то је додатна фрустрација, како за уметнике, тако и за публику."

3. 2. *О трансформисаној физиономији концерта*

Из одговора на прво питање анкете издвојила се засебна тема о искуствима и доживљајима музичара и публике насталим услед трансформисаног концерта као догађаја. Иако већи број музичара помиње измењен изглед концерата, само пет коментара обухвата и непосредне утиске које ова промена изазива. Најчешће се примећује готово празно гледалиште. Јелисавета Чивовић износи да је „помало тужно видети веома мали број људи у публици", док остали изостанак публике виде као проблем који отежава наступ музичара. Према сведочењу Исидоре Драмићанин, извођачу је најтеже да музицира у празној сали: „Публика је интегрални део сваког наступа." Због тога, истиче она, „недостатак преноса енергије итекако се може осетити на концертима који се одржавају за време ванредног стања." Негативне ефекте примене прописаног ограничења броја посетилаца, али и других рестриктивних мера, Маја Милановић доживљава као нове и тешко прихватљиве елементе концерта: „тај визуелни (а и акустички) моменат је нов за музичаре и на то се не можемо тек тако навићи, као ни на публику која носи маске." Доживљај концерта као нешто сасвим ново за уметнике детаљно коментарише и Љубомир Милановић. Наводећи редуковану публику, изостанак паузе, ношење маски и успостављање дистанце у гледалишту и на сцени, он примећује низ негативних последица ових рестрикција, те у закључку реферира на умањену комуникативност музичког догађаја, осећање усамљености и отуђења у концертној сали:

> „Ако бих морао једном речју да опишем новонасталу концертну 'нормалност' [...], то би свакако била ДИСТАНЦА. И то у сваком погледу. Самим тим је и доживљај уметника и публике, без интеракције и у неком чудном 'самовању' у концертној дворани, површан."

За разлику од осталих музичара, Селена Јаковљевић настоји да сагледа и позитивне елементе промена у домену концертирања, износећи своја виђења из перспективе члана Београдске филхармоније. „Ова ситуација има и својих добрих страна“, истиче она, објашњавајући да изостанак симфонијске музике и фокусираност „на камерно музицирање због прописаних мера“ пружа „неке нове могућности и искуства за чланове симфонијског оркестра.“ Према њеним речима, музичари интензивно раде у мањим групама и професионално се унапређују кроз новоодабрану литературу. Јаковљевићева се осврће и на понављање музичких догађаја: „Публике је мало на концертима тако да свирамо три вечери за редом исти програм (на тај начин трудимо се да нас што више људи чује).“

Увидом у наведене коментаре може се закључити да су различити аспекти феномена одсуства и/или смањеног присуства концерата и њихове измењене физиономије у првој години пандемије представљени из непосредног професионалног искуства, те осветљени из личне доживљајне перспективе концертних музичара. Мали број коментара налази се у међусобној супротности, а доминира висок ниво комплементарности исказаних мишљења, јер се различити углови размишљања у великој мери међусобно допуњују. Ова слику додатно ће прецизирати разматрање одговора на друга два питања из анкете.

4. Концерти уживо и на дигиталним платформама

Познато је да је престанак концертних активности на почетку пандемије био обележен премештањем музичких активности у простор интертнета. Док су бројни музичари на друштвеним мрежама објављивали своје музичке видео записе из изолације, музичке и оперске институције са свих континената трудиле су се да задрже контакт с публиком кроз отварање својих аудиовизуелних архива, бесплатно емитовање концертних представа из празних сала, као и снимака остварених путем различитих видова музицирања на даљину. У Београду су најбрже реаговали Народно позориште и Београдска филхармонија. Позориште је увело праксу емитовања снимака својих драмских, оперских и балетских представа (cf. M.B./R.P.N. 2020), а Филхармонија је осмислила онлајн сезону коју је чинио динамичан спој звучних и видео записа из филхармонијске архиве, текстова, као и блогова чланова оркестра (cf. Beogradska filharmonija 2020). Међутим, док су у иностраним срединама различити начини извођења на даљину представљали веома заступљену праксу повезивања чланова ансамбла, као и удруживања музичара с међусобно удаљених локација у реализовању заједничких извођачких подухвата, такав вид музицирања био је редак у београдској средини.[25]

25 На пример, у оквиру онлајн сезоне Београдске филхармоније објављен је снимак извођења другог става Концерта за виолину, виолончело и клавир Бетовена [Ludwig van Beethoven], у

Многи инострани ансамбли, а нарочито они који су се суочавали с дуготрајним паузама у раду, наступали су у онлајн формату током сезоне 2020/21. Уколико је постојала и могућност за извођења уживо, концертирање пред публиком удвајано је у онлајн сфери.[26] У Београду су концерти онлајн били ређи, а најчешће су га практиковали поједини камерни концертни простори и фестивали. Тако је, на пример, Културни центар Београда континуирано објављивао снимке концерата који су претходно били одржани у галерији „Артгет", укључујући и догађаје у оквиру поменутих фестивала харфе и оргуља. Неколико концерата остварено је само у онлајн варијанти услед немогућности да се реализују и уживо (cf. Kulturni centar Beograda – Youtube 2020–2021). Такође, поједини фестивали били су осмишљени у мешовитом формату, па су уз концерте пред публиком организовани и музички догађаји онлајн.[27]

Искуство анкетираних музичара у сфери онлајн концерата превасходно се заснива на снимању и накнадном емитовању музичких догађаја. Најобимнији пројекат ове врсте представљало је снимање извођења нових дела за 29.

извођењу солиста без оркестра. Док су Тијана Милошевић и Немања Станковић наступали из Београда, шеф диригент Филхармоније Габријел Фелц [Gabriel Feltz], овог пута у улози пијанисте, свирао је из Дортмунда (Beogradska filharmonija – Youtube 2020). Неколико снимака остварили су и ансамбли РТС-а (RTS Muzička produkcija – Zvanični kanal 2020a; 2020b; 2020c) и Опере (cf. M.b. 2020). Реч је о прилозима у којима је сваки извођач појединачно сниман уз матрицу, да би снимци потом били подвргнути техничкој обради и монтажи, при чему је читав процес усмерен на стварање илузије заједничког музицирања у реалном времену. Овај вид израде прилога за емитовање онлајн био је веома заступљен у свету, док су други начини који подразумевају заједничко музицирање с физички удаљених локација у реалном времену били ређи. Међу различитим технологијама које се користе у ове сврхе, технологија LOLA (LOw LAtency audio visual streaming system) представља један од најнапредних система за музицирање на даљину (cf. Dylan Smith et al. 2020). Према мом сазнању, музицирање на овакав начин изостајало је у Београду све до краја посматраног периода, а примењено је средином априла 2021. године у оквиру пројекта DEMUSIS, када су студенти и наставници џеза с Факултета музичке уметности и Краљевске академије из Хага организовали заједничко музицирање, користећи управо наведену технологију LOLA (DEMUSIS Erasmus – Youtube 2021).

26 У случају доступности савремене студијске опреме која омогућава стримовање, извођења су истовремено дигитализована, репродукована и снимана, остајући похрањена на одговарајућим дигиталним платформама. Уколико су такве техничке могућности изостајале, до извођења онлајн стизало се на традиционалнији начин, тако што су концерти унапред снимани, те су снимци обрађивани према телевизијским стандардима и потом објављивани на интернету. За преглед примера појединих онлајн извођења остварених у различитим деловима света cf. Bachtrack 2020d.

27 На пример, на Седмом међународном фестивалу саксофона – Belgrade SAXperience (30. септембар – 3. октобар) прва два концерта могла су да се прате само онлајн, док су друга два концерта одржана пред публиком у сали, уз пренос за публику на интернету. Тиме је омогућено и праћење наступа иностраних музичара, који нису могли да наступе у Београду (cf. Belgrade SAXperience – Youtube 2020). Важно је поменути и скраћено издање фестивала *БУНТ*, који је уз четири концерта пред публиком (11–23. децембар) обухватио и један онлајн концерт у сарадњи с Колективом за промоцију савремене музике – Ансамбл Студио 6. Концерт је представљен на јутјуб каналу ансамбла и сајту *БУНТ*-а (14. децембар), а претходно је био снимљен у Италијанском институту за културу у Београду (cf. BUNT 8.0 2020).

Међународну трибину композитора, остварено у марту 2021. године, у које је било укључено седморо анкетираних музичара.[28] Као стални чланови Гудача Св. Ђорђа десеторо анкетираних музичара свирало је у оквиру оркестра на манифестацији „Ноћ музике", одржаној на Ташмајдану без присуства публике. Део те тродневне манифестације, који је представио извођења ансамбала РТС-а и младих солиста, стримован је уживо на интернет платформама, док су снимци друге и треће вечери, у којима су учествовали камерни оркестри, емитовани на каналу РТС 2 (cf. RTS Muzička produkcija 2020). Оркестар Гудачи Св. Ђорђа остварио је и два музичка спота, који су снимани на различитим градским локацијама, а потом филмовани и емитовани на друштвеним мрежама (St George Strings, Belgrade – Facebook 2020a; 2020b). Поред наведеног, појединачна искуства међу анкетираним музичарима у оквиру оркестарског онлајн музицирања стекла је Ката Стојановић, учешћем у пројекту пет концерата ансамбла „Метаморфозис", снимљених у простору биоскопа „Балкан" и емитованих на интернету,[29] као и Сања Ромић, наступом на новогодишњем концерту Војвођанског симфонијског оркестра (27. децембар), који је с Велике сцене Српског народног позоришта стримован уживо на јутјуб каналима Оркестра и Музичке омладине Новог Сада. Ромићева је имала и солистички наступ с гитаристом Зораном Анићем на међународном онлајн фестивалу „NexTus" (Беч, 18. април). Такође, онлајн концерт Неде Хофман Сретеновић и Срђана Сретеновића претходно је снимљен, па емитован на јутјубу у оквиру регионалне иницијативе *United We Stream Balkan* (United We Stream Balkan – Youtube 2021).

У поређењу с коментарима везаним за прво питање из анкете, одговори на друго питање, које се односи на разлике између концерата уживо и на дигиталним платформама, указују на знатно већу међусобну усаглашеност ставова анкетираних музичара. Иако питање није било постављено с циљем да се извођачи опредељују за једну или другу варијанту концертног извођења, музичари су осећали потребу да управо то чине, једногласно дајући предност концертима уживо, тачније онима који се одржавају у концертним салама пред публиком.

Два одговора упућују на став да концерти уживо и у онлајн формату не могу да се пореде, јер ови други „подсећају на пробе и снимање музике" (И. Марјановић), те заправо и „нису концерти," већ „студијска снимања, организована у концертној дворани" (Љ. Милановић).

Своје недвосмислено опредељење за концерте уживо сви музичари

28 Реч је о сталним члановима оркестра „Градилиште" (Н. Хофман Сретеновић, С. Сретеновић, И. Марјановић) и музичарима који су у Ансамблу били ангажовани том приликом (С. Герић, М. Милановић, Љ. Милановић), као и о М. Нешковић, која је као чланица „Градилишта" и оркестра „Жебељан" учествовала у наступима оба ансамбла. Трибина је емитована на каналу државне телевизије *РТС Класика* (14–19. јун), а снимци свих шест концерата касније су постављени на званичан јутјуб канал Удружења композитора Србије (Udruženje kompozitora Srbije / Composers' Association of Serbia 2021). У 2020. години Трибина није била одржана због пандемије.

29 За детаље о овим концертима cf. Isaković 2021.

објашњавају аспектима који су за њих суштински чиниоци извођаштва. „Контакт с публиком", „тзв. 'feed-back'", „интеракција" и „размена енергије" с публиком, „атмосфера", „посебан адреналин код извођача, и надахнуће" – то су термини и синтагме којима најчешће означавају доживљај концертирања уживо. Такав доживљај описују као „незаменљив" (И. Марјановић), „другачији" (М. Милановић), па су и концерти уживо за музичаре „незамењиви" (М. Симић, С. Јаковљевић), „најбитнији" (С. Јаковљевић), „аутентични", „непоновљиви, уникатни догађаји" (М. Менделсон). Сходно томе, извођачи сматрају да су онлајн наступи обележени недостацима и знатно слабијим учинком у односу на комуникацију 'лицем у лице' с публиком. Музичари износе следеће ставове о онлајн концертима:

„Чини се да нема довољно узбуђења које носи наступ пред публиком" (С. Сретеновић);
„Ни музичарима ни публици то не може бити прави доживљај – недостаје аплауза, узбуђења, неизвесности" (К. Цвјетковић);
„[...] ми као извођачи не видимо и не осећамо реакцију публике, а публика не чује уживо звук и енергију извођача" (Ј. Чивовић);
„[...] тешко је навићи се на одсуство интеракције између публике и извођача и пронаћи одговарајућу инспирацију" (Н. Хофман Сретеновић);
„[...] концерти уживо [...] у великој мери губе од своје дражи и чаролије кроз снимке, због неопходног непосредног контакта са публиком, размене енергије и осећања" (М. Нешковић);
„Дигиталне платформе само преносе информацију, без могућности преноса праве звучне слике и енергије коју стварају уметници, али и сам концертни простор" (С. Герић).

Указивање на предности које омогућавају дигиталне платформе присутно је у само три коментара, у којима се истиче „лакша распрострањеност" музике (И. Драмићанин) и њена популаризација „код шире публике" (М. Менделсон), као и давање прилике „великом броју људи да прате рад уметника и да уживају у музици и онда када нису у могућности да присуствују уживо" (С. Јаковиљевић).

Карактеристично је да се нико од музичара не осврће на различите варијанте догађаја онлајн, нити на интерактивне могућности комуникације с публиком на друштвеним мрежама. Сасвим је очигледно да су недостатак наступа у салама пред пуним аудиторијумом и прибегавање наступима онлајн због наметнутих околности допринели и ставовима извођача о овом другом виду музицирања. Он се доживљава као „начин одржавања концерата" који „је бољи него ништа у овим условима" (С. Герић), као „неко тренутно помоћно средство које нам омогућава да се музички (културни) живот ипак одвија у неком облику" (М. Менделсон), али и као опција која не може да замени или надомести концерт одржан уживо (С. Ромић, И. Драмићанин).

4. Питање трајнијих утицаја пандемије на аспекте концертног живота

Да ли ће новонастале промене у концертном животу трајније обележити компоновање, извођење, слушање и разумевање музике у времену после коронавируса? У коментарима везаним за ово сложено, завршно питање анкете, већина музичара остаје фокусирана на контекст концерата, публику и музичког извођача, док је неколицина подстакнута на размишљање и о другим темама, попут компоновања и деловања институција. Такође, поједини музичари кратко изражавају своје наде да до трајних промена неће доћи (М. Симић, С. Сретеновић), а исказују и контрастна осећања попут бојазни да ће промене оставити негативан траг у музичкој култури (К. Цвјетковић), односно уверења да промене не могу да угрозе смисао музике (С. Ромић).

Петоро музичара апсолвира питање концертних формата. Иван Марјановић наводи да су „разни видови наступа преко инернета („podcast", виртуелни часови итд.)" постојали и ширили се и раније, те мисли (и нада се) „да ће се ствари вратити као што су биле пре пандемије." И Неда Хофман Сретеновић предвиђа повратак концерата из времена пре коронавируса, али истиче „да ће се паралелно са тим концерти чешће снимати и/или преносити, јер се показало да преноси преко друштвених мрежа имају велику гледаност." Знатнију распрострањеност ове праксе као својеврсно позитивно наслеђе пандемијског контекста уочава и Селена Јаковљевић, која је сигурна „да ће и концерти на дигиталним платформама остати интересантан начин рада". У исто верује и Исидора Драмићанин, истичући де је ово „почетак једне нове ере коју сви морамо прихватити."

Ката Стојановић и Љубомир Милановић потврђују контекст својих претходних тврдњи, размишљајући о концертима уживо. Док се Стојановићева осврће на појачану свест о значају извођења пред публиком, сматрајући да ће она трајније остати у музичкој култури, Милановић има у виду свеопште присутну дистанцу као глобалну појаву, те немогућност повратка старог. Ипак, он изражава наду „да ће тренд организовања концерата уживо наставити узлазно да се развија."

Неколико коментара осветљава трансформисане аспекте деловања самог извођача. Док је Слободан Герић сигуран да ће се промене „негативно одразити на све који се баве концертирањем", Мина Менделсон запажа комплекснији ангажман музичара услед измењеног концепта припреме музичког догађаја: будући да су „свирање пред микрофонима или у великој концертној дворани" међусобно веома различити, „уметници од сада морају бити спремни на обе варијанте." С друге стране, коментар Маје Милановић једини дотиче друге важне активности којих је музички извођач лишен у условима пандемије: „Посебно нам недостају фестивали и гостовања у иностранству, где смо у прилици да сарађујемо са уметницима из других земаља, размењујемо искуства и да се професионално развијамо." Из позиције своје професије, она има утисак „да ова ситуација траје много дуже" у односу на реално време, и мишљења је да ће у том погледу „проћи много времена да се изгубљено надокнади."

Док Селена Јаковљевић верује „да ћемо у наредним годинама“ и у домену компоновања и разумевања музике „уочити велике промене које нам је донела ова пандемија“, Мирјана Нешковић и Јелисавета Чивовић осврћу се на композиторски рад у релацији с извођачем. Прва од њих верује да ће се у компоновању осетити празнина после пандемије, „јер су стваралоци, као и извођачи, били спутани за снажнији уметнички израз.“ Друга истиче да се сада примећује колико је занимање музичара нестабилно у ванредним ситуацијама, те да ће се због тога „неки млади људи окренути другом послу.“ Следствено томе, она не искључује ни могућност смањења броја композитора. Обе музичарке, као и Мина Менделсон, осврћу се и на публику, али свака од њих то чини из различитих углова. Док Нешковићева размишља о повратку публике у дворане и примећује да ће бити „потребно време да се људи поново осмеле да долазе на уметничке перформансе и да поново уживају“, Менделсон се фокусира на дигиталне видове извођења и сматра да ће време тек показати да ли ће примена ове праксе „у већој мери популаризовати класичну музику код шире публике.“ Чивовићеву занима питање навика слушања музике у контексту посећивања концертних догађаја. „Кад се све врати у нормалу, сигурно ћу чешће ићи на концертне него пре“, истиче Чивовићева, али се пита „да ли то важи за све, да ли можда постоје неки људи који се просто одвикавају од слушања музике уживо“, да ни касније „више неће толико често одлазити на концерте.“

Поједини извођачи размишљају и о деловању релевантних институција и/или других чинилаца у контексту музичке културе. Тако Сандра Ромић сматра да ће сигурно доћи до неких промена после пандемије, али да оне искључиво зависе од музичара и њихове борбе за музику. Према Мирјани Нешковић, „од ангажовања свих културних институција, умногоме ће зависити поновно буђење културне сцене и напредак исте“, док Љубомир Милановић наводи уметнике и организаторе: на њима остаје да се „прилагоде на најбољи могући начин новонасталим трендовима“ и да се заједнички потруде „да буде што више правих концерата, са публиком у концертним дворанама.“ Слободан Герић једини помиње државу и размишља у правцу културне и социјалне политике у домену уметности: „Доста тога ће зависити и од става државе у вези са свешћу о томе колико је култура потребна и колико људи који би требало да брину о њој имају жеље и начина да помогну уметницима, посебно онима који само од тога живе.“

5. Ка закључку

Однос музичара према концертним активностима у првој години пандемије у Београду, ишчитан из спроведене анкете, упућује на бројне теме које се у датом контексту могу идентификовати: питања присуства/одсуства концерата, затим односа наступа уживо и онлајн музицирања, као и трансформације самог концертног догађаја; проблеми музичке професије који укључују несигуран социјални положај извођача, захтевнији рад у припреми наступа, лишеност сарадње с иностраним колегама и немогућност путовања; аспекти комуникације

и размене енергије с публиком, пораст или пад интересовања публике за музичке догађаје, одвикавање од посећивања концерата, немогућност неговања слушалаца у новим околностима; потребе за реаговањем државе која треба да помогне уметницима. Иако су поједине теме само дискретно назначене, као споредне у оквирима дате анкете, размишљања музичара указују на вишеслојност аспеката концертног света у контексту пандемије.

Приступи музичара питањима из анкете дати су из непосредног професионалног искуства. Оно подразумева и димензију личне доживљајне перспективе која укључује емотивне и психолошке изазове у вези с идентитетским позиционирањима концертног музичара. У том погледу издвајају се групе музичара које истичу позитивна или негативна осећања, то јест радост, усхићење и одушевљеност насупрот страху, неизвесностима и ускраћеностима у концертном свету у времену пандемије. У истом контексту стоје и њихова размишљања о даљим исходима промена изазваних пандемијом, те се једни надају да новонастале трансформације концертног света неће бити трајнијег карактера, док други не деле ово мишљење. Међутим, различитост ставова мања је у односу на међусобну сличност, компатибилност и комплеменарност мишљења које музичари испољавају по најважнијим питањима на која се фокусирају.

Доминантан заједнички став музичара односи се на концерте. С једне стране, ови уметници имају суштински једнак однос према концерту као догађају уживо, који чини најважнију и неизоставну институцију њихове извођачке праксе и комуникације с публиком. С друге стране, они онлајн наступе прихватају, али су такве врсте музицирања за њих секундарне и мањкаве у односу на концерт пред публиком.

Ставови београдских музичара нису супротни искуствима у другим срединама. Већина концертних музичара и представника извођачких институција из западноевропских земаља, где су вишеетапни периоди 'закључавања' подразумевали дуготрајне изостанке наступа пред публиком, мишљења су да извођења онлајн доносе бројна ограничења и да отелотворена интеракција својствена догађајима уживо не може да се замени нити копира музицирањем на даљину. Ово поткрепљују искустава појединих хорских певача (Daffern et al. 2021) и чланова оркестара (Cohen and Ginsborg 2021), као и бројни коментари уметника суочених с техничким и емоционалним изазовима током наступа у празним салама.[30]

Посматрано из угла теоријских разматрања представљених на почетку рада, може се закључити да су наметнуте пандемијске околности реактивирале стереотипне ставове о музицирању онлајн као сурогату концерата уживо. Томе је допринео и сам начин пласирања онлајн догађаја, као и њихови садржаји међу којима већина заиста и функционише као замена наступања уживо или као њихово удвајање. Стога је корисно подстицати оне онлајн сусрете који не копирају концерт већ теже стварању сопствених модела презентације садржаја,

30 Видети, на пример, интервју диригента Ханса Графа / Hans Graf (Bachtrack 2020) и поједине

имантентних дигиталној технологији и могућностима интернета. Остајући у контексту закључка овог рада чини се да теоријске перспективе треба јаче повезати с емпиријским истраживањима, нарочито у времену интензивних трансформација и прелома који су тешко сагледиви када чине део садашњости. Музичари који говоре директно из праксе посебно су релевантни саговорници у том контексту.

Листа референци

Bachtrack (2020a) "Music vs Covid-19: the state of play in Western Europe" by David Karlin (01. 10. 2020). https://bachtrack.com/editorial-music-vs-covid-19-state-of-play-in-western-europe-october-2020, [accesed on 20. 5. 2021].

Bachtrack (2020b) "'Heroes in the time of Corona!': Hans Graf on his Singapore Symphony Orchestra" by Mark Pullinger (02. 11 2020). https://bachtrack.com/interview-hans-graf-singapore-symphony-november-2020, [accesed on 20. 5. 2021].

Bachtrack (2020c) "Keeping music live, whatever it takes: Kings Place's Helen Wallace" by David Karlin (25. 11. 2020). https://bachtrack.com/interview-helen-wallace-kings-place-keeping-music-alive-november-2020, [accesed on 20. 5. 2021].

Bachtrack (2020d) "Streams ahead: a guide to best online practice" by Mark Pullinger (7. 12. 2020). https://bachtrack.com/opinion-online-streaming-opera-concerts-best-practice-december-2020, [accesed on 20. 5. 2021].

Belgrade Early Music Festival (2020) "Concerts – Past". https://earlymusicfestival.instantencore.com/web/events.aspx?PastConcerts=y, [pristupljeno 20. 12. 2020].

Belgrade SAXperience – Youtube (2020) http://belgradesaxperience.com/?p=2219, [pristupljeno 30. 5. 2020].

BEMUS (2020) „Završni događaj 52. BEMUS-a". https://www.bemus.rs/sr/vesti/zavrsni-dogadjaj-52-bemusa.html# [pristupljeno 20. 05. 2021.] / BEMUS (2020) "Final Event of the 52nd BEMUS". https://www.bemus.rs/en/news/final-event-of-the-52nd-bemus.html, [accesed on 20. 5. 2021].

Bennett, Rebecca Jane (2015) "Live concerts and fan identity in the age of the Internet". In Angela Cresswell Jones & Rebecca Jane Bennett (eds.) *In The Digital Evolution of Live Music*, Waltham & Oxford: Elsevier– Chandos Publishing, 3–15.

снимке из серије разговора који прате текућу сезону Берлинске филхармоније, претежно испуњену стримовањем концерата из празне сале тог оркестра (Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall 2021a, 2021b).

Beogradska filharmonija (2020) „Koncerti od sada onlajn – ovo je naš nedeljni program“ (23. 3. 2020). https://www.bgf.rs/koncerti-od-sada-onlajn-ovo-je-nas-nedeljni-program/ / Belgrade Philharmonic Orchestra (2020) “Philharmonic Concerts Online Now – This is Ours Weekly Program” (23. 3. 2020). https://www.bgf.rs/en/philharmonic-concerts-online-now-this-is-ours-weekly-program/, [accesed on 20. 5. 2021].

Beogradska filharmonija (2020–2021) Arhiva vesti. https://www.bgf.rs/arhiva/arhiva-vesti/ / Belgrade Philharmonic Orchestra (2020–2021) News Archive. https://www.bgf.rs/en/archive/news-archive/, [accesed on 20. 5. 2021].

Beogradska filharmonija – Youtube (2020) „Betoven Trostruki (mini) koncert i Pandemonijum“ (24. 04. 2020). https://www.youtube.com/watch?v=xInyletMh2I&t=277s. [pristupljeno 30. 5. 2021].

Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall (2021a) „Emmanuel Pahud in conversation with Daniel Stabrawa“ (4 April). https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/53721-3. [accesed on 20. 5. 2021]

Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall (2021b) „Yefim Bronfman in conversation with Hande Küden“ (22 April). https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/53163-3, [accesed on 20. 5. 2021].

Borgo, David (2013) “Beyond Performance: Transmusicking in Cyberspace”. In Nicholas Cook and Richard Pettengill (eds.) *Taking It to the Bridge: Music As Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 319–348.

BUNT 8.0 (2020) Koncerti. http://bunt.rs/bt8/. [pristupljeno 30. 5. 2020].

Classic FM (2020) „Around the world, we're getting a glimpse of what live music looks like post-lockdown“ by Kyle Macdonald (22. 7 2020). https://www.classicfm.com/discover-music/music-concerts-after-lockdown-photos/. [accesed on 20. 5. 2021]

Cohen, Susanna & Ginsborg, Jane (2021) “The Experiences of Mid-career and Seasoned Orchestral Musicians in the UK During the First COVID-19 Lockdown.” *Frontiers in Psychology* 12 (9 April). https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8062715/ , [accesed on 20. 5. 2021].

Cook, Nicholas and Pettengill, Richard (eds.) (2013) *Taking It to the Bridge: Music As Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Cook, Nicholas, Ingalls, Monique and Trippett, David (eds.) (2019) *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*, Cambridge & New York, NY: Cambridge University Press.

Daffern, Helena, Balmer, Kelly and Brereton, Jude (2021) “Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic”, *Frontiers in Psycholy* 12 (22 Februray). https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.624474/full, [accesed on 20. 5. 2021].

DEMUSIS Erasmus – Youtube (2021) “LoLa Jazz in DEMUSIS project – Faculty of Music in Belgrade and the Royal Conservatoire The Hague” (22. 04. 2021). https://www.youtube.com/watch?v=p-vAEIvBXujQ. [pristupljeno 30. 9. 2021]

Dimitrijević, Jasna (prir.) (2020) *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2020. godini*, Beograd: Zadužbina Ilije M. Kolarca. http://www.kolarac.rs/wp-content/uploads/2021/03/Izvestaj-o-radu-u-2020-Kolarceva-zaduzbina.pdf. [pristupljeno 15. 9. 2021].

Dylan Smith, Gareth, Ferguson, Paul, Davies, Gill and Moir Zack (2020) "Low-latency Networked Music Collaborations: Does 'Good Enough' Do Enough Good?", *Journal of Network Music and Arts* 2 (1). https://commons.library.stonybrook.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=jonma, [accesed on 20. 5. 2021].

Fast, Susan (2013) "U2 3D: Concert Films and/as Live Performance". In Nicholas Cook and Richard Pettengill (eds.) *Taking It to the Bridge: Music As Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 20–36.

Guarnerius Centar lepih umetnosti (2020–2021) Programi u Guarneriusu. Arhiva – Muzika. https://guarnerius.rs/arhiva-programa-muzika/, [pristupljeno 06. 05. 2021]. / Guarnerius Art Centre (2020–2021) Events in Guarnerius. Archive – Music. https://guarnerius.rs/en/arhiva-programa-muzika/, [accesed on 6. 5. 2021].

Harper, Tauel (2015) "Aura, iteration, and action: digital technology and the jouissance of live music". In Angela Cresswell Jones & Rebecca Jane Bennett (eds.) *In The Digital Evolution of Live Music*, Waltham & Oxford: Elsevier– Chandos Publishing, 17–27.

Holt, Fabian (2016) "New Media, New Festival Worlds: Rethinking Cultural Events and Televisuality Through YouTube and the Tomorrowland Music Festival". In Christina L. Baade & James Deaville (eds.) *Music and the Broadcast Experience: Performance, Production, and Audiences*, Oxford & New York: Oxford University Press, 275–292.

Isaković, Smiljka (2021) „Koncert u akvarijumu", *Pečat* (23. 04. 2021). http://www.pecat.co.rs/2021/04/koncert-u-akvarijumu/, [pristupljeno 30. 9. 2021].

Jensen, Klaus Bruhn (2006) "Sounding the Media: An Interdisciplinary Review and Research Agenda for Digital Sound Studies", *Nordicom Review* 27 (2): 7–33.

Jones, Angela Cresswell and Bennett, Rebecca Jane (eds.) (2015) *The Digital Evolution of Live Music*, Waltham & Oxford: Elsevier– Chandos Publishing.

Kulturni centar Beograda (2020–2021) Muzički program. https://www.kcb.org.rs/category/muzicki-program/?script=cir?script=lat [pristupljeno 20.5. 2021.] / Kulturni centar Beograda (2020–2021) *„Music Programme"*, https://www.kcb.org.rs/en-us/category/music-programme/, [accesed on 20. 5. 2021].

Kulturni centar Beograda – Youtube (2021) Koncertna promocija CD izdanja „Aritmija" pijanistkinje Nede Hofman –Sretenović (04. 11. 2020). https://www.youtube.com/watch?v=iDM_m5I8ahk. [pristupljeno 30. 5. 2021].

Loveridge, Ben (2020) "Networked Music Performance in Virtual Reality: Current Perspectives", *Journal of Network Music and Arts* 2/1: 1–20. https://commons.library.stonybrook.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=jonma, [accesed on 20. 5. 2021].

M.b. (2020) „Pjacola i Stanković za najveći hrišćanski praznik“, *Pozorišne novine* XVI/133 (april): 2.

M.B./ R.P.N. (2020) „Umetnost je jedan od čvrstih stubova društva, načinjen od istine, ljubavi i mašte“, *Pozorišne novine* XVI/133 (april): 1.

Narodno pozorište u Beogradu (2020–2021) Vesti. Opera. https://www.narodnopozoriste.rs/lat/vesti/opera / National Theatre in Belgrade (2020–2021). News. Opera. https://www.narodnopozoriste.rs/en/news/opera, [accesed on 20. 5. 2021].

Paragraf Lex (2020–2021) „Propisi Republike Srbije vezani za sprečavanje širenja bolesti – COVID-19 (Korona virus)“. https://www.paragraf.rs/svi-propisi-uputstva-za-sprecavanje-sirenja-korona-virusa-covid-19.html, [pristupljeno 15. 9. 2021].

Rodríguez, Álvaro G. Díaz (2018) “The Berlin Philharmonic Digital Concert Hall: new strategies of music knowledge and conception”. In Enrique Encabo (ed.) *Sound in Motion: Cinema, Videogames, Technology and Audiences*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 80–100.

Rossetti, Danilo and Bomfim, Cássia C. (2021) “Live Electronics, Audiovisual Compositions, and Telematic Performance: Collaborations During the Pandemic”, *Journal of Network Music and Arts* 3/1: https://commons.library.stonybrook.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=jonma, [accesed on 20. 5. 2021].

RTS Muzička produkcija – Zvanični kanal (2020a) „Tebe Pojem / HOR RTS / Sudjic“ (19. 04. 2020). https://www.youtube.com/watch?v=pcXPhMLR6wM. [pristupljeno 30. 5. 2021].

RTS Muzička produkcija – Zvanični kanal (2020b) „Hristos voskrese / HOR RTS / Sudjic“ (20. 04. 2020). https://www.youtube.com/watch?v=6BamvY_98bE. [pristupljeno 30. 5. 2021].

RTS Muzička produkcija – Zvanični kanal (2020c) „Bože pravde / Ansambli MP RTS“ (08. 05. 2020). https://www.youtube.com/watch?v=QzRjFsm1ycs. [pristupljeno 30. 5. 2021].

RTS Muzička produkcija (2020) „Noć muzike“. http://mp.rts.rs/dogadjaji/noc-muzike-2/. [pristupljeno 30. 05. 2021]

RTS Muzička produkcija (2020–2021) Događaji. http://mp.rts.rs/dogadjaji-svi/ Radio Television of Serbia Music Production (2020–2021) Events. http://mp.rts.rs/en/events-all/pages/3/, [accesed on 20. 5. 2021].

Sanden, Paul (2019) “Rethinking Liveness in the Digital Age”. In Nicholas Cook, Monique Ingalls and David Trippett (eds.) *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*, Cambridge and New York, NY: Cambridge University Press, 178-192.

Srpska akademija nauka i umetnosti (2020) „Dela kompozitora akademika u devet srpskih gradova“ / Српска академија наука и уметности (2020) „Дела композитора академика у девет српских градова“. https://www.sanu.ac.rs/dela-kompozitora-akademika-u-devet-srpskih-gradova/?fbclid=IwAR3dPKYlnayQRQS8cz37Cl_Epdjb1JyQlmKFZv5qwU8bP0-Aw8ifZ7r2cVU. [pristupljeno 20. 05. 2021] .

St George Strings, Belgrade – Facebook (2020a) “Pure Schostakovich! Daniel Geiss and SGCO Belgrade” (16. 10. 2020). https://www.facebook.com/StGeorgeStrings/posts/3586535408034036

St George Strings, Belgrade – Facebook (2020b) „P. I. Čajkovski: Valcer“ (31. 12. 2020). https://www.facebook.com/StGeorgeStrings/posts/3787480981272810. [pristupljeno 30. 5. 2021].

Udruženje kompozitora Srbije – Youtube / Composers' Association of Serbia – Youtube (2021) https://www.youtube.com/channel/UCXTx8t9KQEsrLeZj0yPxfgg. [pristupljeno 30. 9. 2021].

Udruženje harfista i prijatelja harfe Srbije (2020) 19. Međunarodni festival harfe / Удружење харфиста и пријатеља харфе Србије (2020) 19. Међународни фестивал харфе. http://harfa.rs. [pristupljeno 20. 5. 2021].

United We Stream Balkan – Youtube (2021) "UWS BALKAN E4 – Srdjan Sretenovic & Neda Hofman Sretenovic – Serbia" (05. 02. 2021). https://www.youtube.com/watch?v=QtQNKB7UZiw, [accesed on 20. 5. 2021].

Uredba o merama za sprečavanje i suzbijanje zarazne bolesti COVID-19 (2020) *Službeni glasnik RS* 151 (16. 12. 2020). http://demo.paragraf.rs/WebParagrafDemo/?actid=139961. [pristupljeno 15. 9. 2021].

Uredba o merama za sprečavanje i suzbijanje zarazne bolesti COVID-19 (2021) *Službeni glasnik RS* 22 (12. 03. 2020). http://demo.paragraf.rs/WebParagrafDemo/?actid=139961. [pristupljeno 15. 9. 2021].

Biljana Milanović

Musicians' Attitudes Towards Concert Activities in the FIrst Year of the COVID-19 Pandemic: Belgrade Context

(Summary)

This article is situated at the intersection of the studies of performing arts, music and digital media in the field of musicology, which I connected with empirical research of professional musicians' attitudes towards Belgrade concert life in art music in the first year of the coronavirus pandemic (COVID-19). In my research, I had in mind a number of global changes in the sphere of concert practices, which produced specific versions of the new concert reality in each local environment. In that context, I focused on the opinions of musicians, actively present in the public concert life of Belgrade. Using a method of qualitative research through an open-ended survey, I examined and problematized musicians' attitudes towards the recent changes, based on their answers to the following three questions: (1) How did the pandemic affect experiences of performers and audience related to the concert as a live event?

(2) What is your position on the differences between online and offline concerts? (3) Will the new changes in concert life more permanently mark the composing, performing, listening and understanding of music in the time after the coronavirus pandemic?

Significant topics have been identified through the analysis, systematization and contectualization of answers and comments, showing that the diversity of attitudes of musicians is smaller in relation to the mutual similarity, compatibility and complementarity of their thinking. The dominant common attitude of the musicians refers to the concerts. On the one hand, musicians have essentially the same attitude towards the concert as a live event, which makes it the most important and indispensable institution of their performing practice as well as materialization of their communication with the audience. On the other hand, they accept online performances, but such types of music making are secondary and deficient for them in relation to the concert in front of the audience.

These opinions are also considered in a theoretical context of music and digital media studies, with a conclusion that coercive pandemic circumstances have reactivated some stereotypical views about online concerts as a surrogate of face-to-face corporeal live musical experience. Such a situation is also affected by new ways of creating, promoting and programming online events during pandemic, the majority of which indeed serve as replacements of traditional live performances or as their duplication. It is therefore useful to direct those online musical meetings to not copy the concert, but instead strive to create their own models of presentations that are immanent to digital technology and internet opportunities. It seems that theoretical perspectives have to be stronger connected with empirical research, and this is especially true during intensive transformations and fractures such as the pandemic time in which we live. The musicians who speak directly from practice are especially relevant interlocutors in that context.

Keywords: coronavirus pandemic (COVID-19), musicians, concert, online concert, concert life.

НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА
SCIETIFIC REVIEWS AND POLEMICS

Orthodoxy, Music, Politics and Art
in Russia and Eastern Europe

Edited by Ivan Moody and Ivana Medić

London: University of London, Goldsmiths, Centre for Russian Music;
Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2020.
ISBN 978-86-80639-57-4 (IMSASA)

Ова драгоцена збирка текстова представља резултат међународне конференције и фестивала под насловом *Orthodoxy, Music, Politics and Art in Contemporary Russia and Eastern Europe*, одржаних на Универзитету Голдсмитс у Лондону, 16. и 17. марта 2013. године, и накнадно посвећених организатору догађаја, преминулом музикологу и виолончелисти Александру Ивашкину (Александр Васильевич Ивашкин, 1948–2014), биографу Алфреда Шниткеа (Альфред Гарриевич Шнитке) и директору тамошњег Центра за руску музику, најзаслужнијем музичару за иницирање једног овако конципираног научног и уметничког скупа. Заједно с њим учешће је узео Иван Муди (Ivan Moody), у том тренутку професор на Универзитету Источне Финске, који се потом заједно с Иваном Медић, једном од многобројних Ивашкинових студената и сарадника, након читавих седам година од одржаног догађаја решио да изложени реферати коначно угледају светлост дана. Поред учесника лондонске конференције коуредница издања Ивана Медић заједно с Иваном Мудијем позвала је још четири бивша Ивашкинова студента (Елена Артамонова / Елена Артамонова, Татјана Соловјова / Татьяна Соловьева, Рејчел Џеремаја-Фолдс / Rachel Jeremiah-Foulds, Тара Вилсон / Tara Wilson) да својим радовима допринесу квалитету овог зборника. На тај начин дошло се до књиге која обухвата радове различитог обима и методолошких приступа који покривају веома широко поље тема везаних за духовну и световну музику Грчке, Русије, Летонија, Бугарске и Србије, а све заједно повезане и инспирисане православном традицијом. Кључна идеја организатора скупа, па и овог издања била је да се у најширим потезима осветле везе између православља, музике, политике и уметности, и то управо путем експертиза из различитих области, које су у стању да се међусобно осветле на мање или више непосредан начин. У том смислу, књигу хронолошки као извориште православног музичког култа отвара студија из византијске музичке традиције; потом су ту три текста везана за средњовековну, појачко-једногласну историју руске црквене музике – последњи трећи кроз специфичну везу композитора XX века Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев) с филмским редитељем Ајзенштајном (Сергей Михайлович Эйзенштейн) – да би уследила четири текста која се баве позицијама црквене музике, то јест употребом појачке традиције у уметничком стваралаштву у неким земљама

Источне Европе (Летонија, Србија, Бугарска). Последњи део зборника доноси пет студија везаних за различите аспекте савремене руске музике: од односа чувеног филмског редитеља Андреја Тарковског (Андрей Арсеньевич Тарковский) према музици у сопственим делима, преко значаја и улоге религијског елемента у стваралаштву Софије Губајдулине (София Асгатовна Губайдулина) и Галине Уставолске (Галина Ивановна Уставольская), доприноса у домену нове литургијске музике руско-канадског аутора Николаја Корндорфа (Николай Сергеевич Корндорф), до изузетно слојевите теоријско-естетичке и музичкоаналитичке студије о савременом и, у извесном смислу, контроверзном руском аутору Владимиру Мартинову (Владимир Иванович Мартинов).

У наставку ћемо покушати да преко одабраних навода из појединих студија створимо заједничку слику веома разгранатог музиколошког мозаика са дискретном повезницом – елементом православне црквене музике – који се блиставо отвара, зрачи и буди нове асоцијације кроз спознају оствареног, преосталом делу света извесно мање познатог уметничког богатства источноевропске и православне културе.

У студији „Сергеј Василенко и староверци“ Елена Артамонова дефинише утицај старог руског појања као покретачког музичког идиома унутар композиторског израза Сергеја Василенка (Сергей Никифорович Василенко, 1872–1956), првог аутора опере *Легенда о невидљивом граду Китежу*, пре знатно познатијег истоименог дела Николаја Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков). Сходно потоњим генерацијама стваралаца блиским овим темама и конкретном музичком материјалу, кроз формирање једног специфичног стила који се назива „религиозни музички симболизам“, Василенко је попут других стваралаца чија се имена помињу у овом зборнику, био много мање заинтересован за утилитарне форме религије у односу на веома узбудљиве манифестације религиозне екстазе.

Рад Татјане Соловјове, „Степан Смоленски и ренесанса духовне музике у Русији“, представља кондензовану докторску тезу ауторке и говори о веома инспиративном времену обнове руског интересовања за локалне црквене музичке корене и њихову уметничку надградњу у периоду између 1890. и 1917. године. Соловјова успоставља интересантну везу између тог покрета и сличних дешавања на европском тлу: од оксфордског покрета у Англиканској цркви из 1833. године, преко идеја А. Л. Нидермејера (Abraham Louis Niedermeyer, 1802–1861) у Паризу 1853. године, до цецилијанског покрета за обнову старих црквеномузичких традиција у немачким католичким центрима крајем XIX века. У том руском покрету учествовали су композитори Павел Чесноков (Павел Григорьевич Чесноков, 1877–1944) и Александар Кастаљски (Александр Дмитриевич Кастальский, 1856–1926), као и музиколози о. Василиј Металов (Василий Михайлович Металлов, 1862–1926) и Антоњин Преображенски (Антонин Викторович Преображенский, 1870–1929), али је заправо Степан Смоленски (Степан Васильевич Смоленский, 1848–1909), који није имао формално музичко образовање, био срце и душа ове идеје. Најбоље препоруке добио је од о. Димитрија Разумовског (Дмитрий Васильевич Разумовский, 1818–1889), кога је касније превазишао у домену разумевања древног руског

црквеног појања. Суштина његовог новог односа према проблему транскрипције неумске нотације била је у напуштању идеје о дефинисању структуре напева кроз систем скала и тетрахорада, а у корист постављања мелодијских образаца и њихових специфичних комбинација – блиско фолклорној музици – у први план. Попут нашег Исидора Бајића који је 1911. пошао на Свету Гору са ђацима Карловачке богословије, Смоленски у склопу научне експедиције Царског друштва за љубитеље старих рукописа, године 1907. одлази на острво Атос и тамо реализује чак две хиљаде фотографских снимака старих рукописа од IX до XI века, те их као непроцењиво културно благо доноси у Русију. Смоленски је био човек бриљантног хуманистичког образовања, широких погледа и љубави према музици. За чувене „историјске концерте" Московског синодалног хора Смоленски је одређивао два кључна аспекта: како да се пева и шта да се пева. Заједно с међународним дометима Бољшог театра и Третјаковске галерије, тај хорски ансамбл постао је престижна институција највише националне вредности и неприкосновени амбасадор културе. У домену обраде руских напева супротстављао се западној хармонији и контрапункту који, према његовом мишљењу, нису били адекватни за полифоно третирање руских напева и предлагао да се компонује у духу „подголошњоје полифоније", принципа израслог из фолклорне праксе. Управо ће највећи мајстори вишегласне хорске музике нове руске школе попут Чеснокова, Александра Гречанинова (Александр Тихонович Гречанинов) или Кастаљског неговати тај модел, а Сергеј Рахмаљинов (Сергей Васильевич Рахманинов) Смоленском ће посветити своје *Свенонћно бдениј*е (1915). Ауторка студије закључује како многи савремени руски композитори (Архимандрит Матвеј / Матвей, Владимир Мартинов или Сергеј Трубачов / Сергей Зосимович Трубачёв) сматрају да је могућно наставити стваралаштво у овој уметничкој области базирано на древним руским напевима и музиколошким активностима генерације пре и самог Смоленског. Без обзира на то што је један мањи број композитора, попут Едисона Денисова (Едисон Васильевич Денисов, 1929–1996) уверен да је немогуће повратити изворну архаичност унутар модерног духа, огромно музичко-црквено-национално, али и свеправославно прегнуће Степана Смоленског стоји као недвосмислен верски и хуманистички споменик.

Текст Каће Ермолајеве (Katya Ermolaeva / Катя Ермолаева), „Иванов трихорд: средњовековне музичке слике у *Ивану Грозном* Прокофјева и Ајзенштајна", између осталог покреће и интересантно питање валидности уметничких остварења примарно насталих из идеолошких разлога, при чему је неопходно разумети да је у оквиру тоталитарних режима, какав је био Стаљинов (Иосиф Виссарионович Сталин), ово најчешће била једина могућа опција јавног креативног изражавања уметника на нивоу високих стандарда. Филмска музика за ово кинематографско остварење из 1944. године представља јединствен пример комбиновања руских православних црквених химни (једна трећина) и оригиналне музике Сергеја Прокофјева (две трећине). Избегавајући пуко имитирање, композитор знатно дубљим поступком улази у срж појачке естетике старих напева, стварајући музику „у духу" мелодија, блиско ауторима нове руске школе, а у духу дефиниције – „имагинарни црквени фолклор".

Детаљно спроведена анализа показала је да два основна музичка елемента имају заједничке корене у трихордалном мелодијском моделу, тј. у трихорду који се обично налази на почетку мелодијских целина. Њега нема на почетку сваке фразе, али се јавља довољно често да обезбеди тематску кохезију. Ово доказује знатну везу словенске музичке културе с музиком овога филма, о којој се пре ове студије мало знало.

У раду „Појава руских православних жанрова и композитора у обнови летонске духовне музике" Јулије Јонане (Jūlija Jonāne), истиче се важност односа хришћанских деноминација у земљи (евангелици, католици, православци) за превласт употребљених традиција, при чему су најсадржајнија дела православне провенијенције базирана на идеји старог „духовног концерта". Она се махом реализују у форми ораторијума с поджанровском одредницом – *екуменски хорски концерт*. Тако, на пример, дело *Боī је љубав* Георга Пелециса (Georgs Pelēcis, 1947), написано је стилом „нове једноставности" с претежно дијатонским хармонским језиком и традиционалном употребом полифоније. Упливи руске духовне музике у летонску уметничку духовну музику који су се појавили тек крајем XX века, кроз новонастала остварења показала су јасан тренд удаљавања од традиционалне црквене музике ка стваралачкој пракси намењеној концертним подијумима.

У тексту „Духовна музика у музичком животу Србије у времену комунизма", Предраг Ђоковић сагледава друштвенополитичке и културне прилике у којима се нашла православна црквена музика после 1945. године. Разумевање позиција духовне музике у том периоду могуће је, према ауторовом увиду, једино кроз сагледавање свеукупног статуса Српске православне цркве током комунистичке владавине. Ђоковић констатује да је тек са слабљењем комунистичког притиска почетком осамдесетих година, а за разлику од повремених могућности да се чују дела католичке и протестантске музике, јавни статус православне црквене музике почео да показује знакове обнове. Неформална забрана јавних концертних извођења црквене музике коју је власт спроводила, била је базирана на доживљају таквих остварења као манифестацији религиозности, а не као дела класичног музичког репертоара. Једна од тачака промене догодила се 1981. године поводом прославе 125. годишњице рођења Стевана Мокрањца када је Хор Радио Београда са диригентом Младеном Јагуштом снимио два кључна композиторова духовна дела – *Литурīију Св. Јована Златоустоī* и *Оīело*. У тексту се помиње значај храбрих, истакнутих и малобројних појединаца који се одржавали „тиху ватру" црквене музике. Међу њима аутор издваја Косту П. Манојловића, оснивача Музичке академије у Београду, Војислава Илића, професора исте Академије, као и академика Димитрија Стефановића који је од 1969. водио Студијски хор Музиколошког института САНУ, с којим је премијерно изводио своје транскрипције старе духовне музике, али и примере једногласне, потом и вишегласне црквене праксе других православних, као и западних хришћанских традиција. Аутор у закључку наглашава и данашњи недостатак посвећених појединаца који би морали да уложе велику снагу да би се на општем националном нивоу поправио третман духовне музике и надокнадиле изгубљене деценије.

Студијом „Одјеци давне прошлости: српска клавирска музика инспирисана православном традицијом“, Ивана Медић обухвата стваралаштво композитора Василија Мокрањца (1923–1984), Вука Куленовића (1946–2016), Светислава Божића (1954), Мирослава Савића (1954) и Александра Дамњановића (1958). Одабир аутора догодио се не само због њихових различитих композиторских приступа, већ и зато што они осветљавају различите елементе – етничке, мистичке, носталгичне или ескапистичке – које је евокација православне музике имала у њиховим клавирским делима. Према увидима Мелите Милин, још од педесетих и шездесетих година XX века приметан је „дијалог с прошлим временом“, као својеврстан повратак архаици преко савремених уметничких средстава, те се он као веома виталан стил задржао практично до данас. Коментаришући вероватно најпознатију композицију из тог стваралачког круга – тонску поему *Одјеци* (1973) Василија Мокрањца – Медићева је дефинише као савремено дело које тежи повратку духовности и које је у потрази за изгубљеним миром и равнотежом у модерном свету. Иако је то дело инспирисано једном византијском мелодијом – као постмодерно третиран музички артефакт – уз коришћење минималног тематског материјала и кроз стварање изузетне драмске снаге и масивне кулминације, њен филозофски свет превазилази границе православља и улази у друга учења од неоплатонизма до будизма. Анализирајући *Византијски мозаик* (музичке слике посвећене српским манастирима) Светислава Божића, ауторка примећује илустративно евоцирање звучних слика инспирисаних историјским догађајима и композиторовим личним сећањима. Божић „измишља“ прошлост, покушавајући да на тај начин премости јаз настао због пречесто бурних и испрекиданих токова историје српског народа. На сличан начин се и Александар Дамњановић окреће принципу поновног креирања имагинарне прошлости. Као својеврстан пост-постмодернистички „наставак“ поменуте Мокрањчеве поеме, *Хиландарска звона* (1992) Вука Куленовића представљају могуће звучне опомене које је аутор чуо унутар свога стваралачког бића, поводом катастрофалних догађаја за српски народ током деведесетих година, везаних за ратове, егзодусе, сиромаштво и бомбардовање НАТО-а. Но, Ивана Медић сматра да се његова порука може протумачити и као оптимистична: можда Куленовић овим делом подсећа српски народ на процес одржавања вере и сећање на вековно народно страдање од изградње Хиландара, али попут опстанка самог манастира, аутор наглашава историјско, национално преживљавање и неугасив отпор злу, упркос свој његовој силини. Негујући постмодернистички ироничан однос према националном феномену, али и уже гледано, уметности насталој на „новом читању прошлости“, Мирослав Савић у *Валцеру за Врбицу* минималистичким поступком који истовремено деконструише његовом употребом у програмском контексту, пародира праксу (појединих) колега композитора, те показује виталност музичке имагинације као такве, која кроз императив идеје о слободној креацији по сваку цену, може и уме да се „поигра“ и са осетљивим темама националне прошлости и њене (понекад друштвено веома битне!) савремене фунције.

Средишње место у зборнику заузима текст Ивана Мудија „Православна црквена музика и политике неполитичних“. Он нуди широко уоквирен поглед

на однос политике, модернизма, религије и музике у Русији, Бугарској и Србији; кроз парафразу наслова есеја Херберта Рида (Herbert Reed) *Политике (оних) неполитичних*, оних „који теже да буду чисти срцем", потенцира значај изузетних појединаца који су безрезервно изражавали свој став и у временима најјачих политичких притисака. Природно, сама тема стваралаштва на пољу црквене музике у доба комунизма овде је нашла своје пуно упориште. Муди најпре испитује упливом оновремене цензуре „сакривено" хорско стваралаштво Георгија Свиридова (Георгий Васильевич Свиридов, 1915–1998), Родиона Шчедрина (Родион Константинович Щедрин, 1932) и Георгија Димитрова (Георгий Димитров, 1904–1979), али и потоњу својеврсну запитаност Едисона Денисова који је неке од ових стваралаца доживљавао као уметничке „камелеоне" пошто су с једнаким интересовањем најпре стварали музику у част Лењина (Владимир Ильич /Ульянов/ Ленин), а неколико деценија касније самог Исуса Христа. Такву врсту „елегантне" замене тема сасвим лако смо могли да уочимо током раних деведесетих година и међу извесним српским ствараоцима. Посматрајући даље различите типове процеса појаве модернизма, аутор указује на паралелну ситуацију у бугарској и српској уметничкој пракси током првих деценија XX века, када улогу проповедника нових стремљења чине архитекта и сликар Чавдар Петров Мутафов (1889–1954), са својим провокативним часописом *Златорог* (1920–1943), и Љубомир Мицић (1895–1971) са часописом *Зенит* у којем се, између осталог, залагао за занимљив спој различитих европских покрета у комбинацији са совјетском идеологијом. Када је музика посреди, Муди се осврће на термин „умерени модернизам" који веома добро дефинише ситуацију на Балкану с краја XIX и у првим деценијама XX века, где таква врста савременог приступа коинцидира с националним државним пројектима, при чему се стари оријентални дух и конзервативне уметничке традиције директно сучељавају с авангардним елементима, чинећи крајње уметничке резултате веома свежим и надахнутим. То се посебно исказало у домену црквене, претежно концертне музике Миленка Живковића, Милоја Милојевића или свештеника Миливоја Црвчанина, при чему је овај последњи током седамдесетих година XX века смело уводио и оркестарски парт у своје литургијске ставове.

Паоло Еусташи (Paolo Eustachi), аутор текста „Утицај православља на руски филм и филмску музику", испитује однос чувених руских редитеља према феномену филмске музике, констатујући да је Андреј Тарковски (1932–1986) често употребљавао музику J. C. Баха (Johann Sebastian Bach), али је такође – фаворизујући електронску музику и рад Едуарда Артемјева (Едуард Николаевич Артемьев, 1937) – истицао да музика не треба да служи подржавању одређених емотивних стања у филмским кадровима, већ треба да буде блиска иманентним звуцима из природе, попут падања кише, снега, дувања ветра, птичје песме и слично. Тиме се још јаче дефинисао став редитеља према, за њега примарном, естетском изражавању духовног и егзистенцијалног света. Текст такође нуди дубинске осврте на сарадњу редитеља Елема Климова (Элем Германович Климов, 1933–2003) с композитором Алфредом Шниткеом, као пример једне од најузбудљивијих уметничких сарадњи у филмској уметности XX века, као

и на сличну сарадњу између редитеља Павела Лунгина (Павел Семёнович Лунгин, 1949) и композитора Владимира Мартинова (1946) у *Острву*, славном остварењу дубоке православне естетике из 2007. године.

У студији „Духовност као лична деноминација: религијски израз у делу Софије Губајдулине", Борис Белг (Boris Belge) констатује да је „религиозна духовност" коју композиторка доживљава као крајње личан елеменат („компоновати значи молити се"), веома близак једном J. C. Баху, истовремено била њена продуктивна снага, али и сметња за каријеру. Аутор текста разматра овај феномен кроз три аспекта: 1. њених изјава и ставова; 2. њеног места као композитора у традицији руског синкретизма од касног XIX века до седамдесетих и осамдесетих година XX столећа; 3. анализом најзначајнијих дела. Дело *Оферторијум* (1981) открива идеју жртве кроз музичке пасаже савременог звука, али мноштво таквих елемената не доприноси решењу егзистенцијалног проблема, већ оно коначно долази тек у завршном смиреном коралу. Као композитор она је често размишљала у координатама хоризонталних и вертикалних структура, као својеврсној форми крста. У њеном личном хабитусу елементи индивидуалног (вертикално) и историјског (хоризонтално) такође су се укрштали. Само на начин суштинског повезивања кључних аспеката Губајдулининог живота, рада и компоновања, може се разумети улога „религије" која је у пуној мери обележила њено стваралаштво.

Према Рејчел Џеремаја-Фолдс, ауторки текста „Езотерична иконографија: православље и посвећење у свету Галине Уставолске", та композиторка својим снажним креативним гестом ослобођења временског и тоналног аспекта гради црни канвас као апокалиптичко виђење данашњег времена у коме је човечанство дошло до безнадежног стања. Галина Устволска (1919–2006) стварала је духовну музику да би се одвојила од државне идеологије, да би ослободила сопствену мисао, као протест против идеолошке контроле над њом, те у потреби за духовним бегом током социјално и духовно девастирајуће ере у којој је живела. Сама је говорила да њено дело није религиозно у буквалном смислу речи, већ да је више окружено „религиозним духом". Из тога произлази да њена музика и није написана за концертно извођење, колико као „звучна икона" која представља интегрални део њеног суштински духовног бића.

Бавећи се темом „Музика Николаја Корндорфа за свети простор: размишљања поводом његове реализације *Божанствене Литургије* из 1978. године", Грегори Мајерс (Gregory Myers) дефинише јасне утицаје Николаја Римског-Корсакова, Густава Малера (Gustav Mahler), Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) и Алфреда Шниткеа на тог канадско-руског аутора. У наставку студије аутор поставља неколико кључних питања: шта је био суштински разлог за његову одлуку да пише литургијско дело? Да ли је то била мера грађанског отпора или рефлексиван одговор на есхатолошки призив који је красио његове старије колеге попут Губајдулине, Перта (Arvo Pärt) или Шниткеа? Да ли га је покретала вера или лепота ритуала? Мајерс закључује да је ритуал био пут ка проналажењу равнотеже између личне Корндорфове потраге за сопственим музичким гласом и мере духовности. Дело по себи није богослужбена музика и пре свега представља неку врсту припреме, urtext-а за

велика дела која су потом долазила, и то како путем саме музичке технике, тако и на плану музичке естетике. То је изнад свега уметнички оправдан покушај да се рестаурише органска улога музике у литургији: Николај Корндорф (1947–2001) на тај начин је дошао до поимања стваралачког акта веома блиског литургијском ритуалу или пак, новоосвојеном ритуализованом музичком гесту.

Тара Вилсон, ауторка последњег текста у књизи –„Владимир Мартинов: руско православље као културна и композициона естетика" – на изузетан начин кроз „употребу" лика и дела тог композитора као да сублимише многе претходно у зборнику поменуте уметничке и егзистенцијалне парадигме, те даје један величанствен осврт не само на јединствени свет тог ангажованог уметника, већ и обиље провокативних идеја о снази и потенцијалу савременог коришћења православне музичке традиције, али и њених ширих домена: од укупне естетике, преко црквене културе до данашњих позиција / тумачења / вредновања вечних вредности хришћанског погледа на свет.

Композитор минималистичке естетике, музичкоцрквени писац и химнограф-рестауратор старог руског богослужбеног појања, Владимир Мартинов (1946), познат и по радикалном композиторском манифесту *Крај композиторског времена*, ствара „бриколаж" стилом који објашњава као „пост-постмодернистички коментар на музику и културу прошлих времена који делујући као ритуал брише границу између садашње и будуће музике и позиција човечанства подељеног између материјалистичког света и духовне хармоније". Стварајући под директним утицајем знаменог распева и строхног појања као архаичног музичког речника, Мартинов конструише „нови духовни простор" као врсту музичког доживљаја који спаја медитативну контемплацију са савременим ритуалним окружењем. Припадајући савременом руском, постсовјетском и постмодернистичком изразу, он је близак кругу аутора „новог синкретизма" који музички аспект укрштају с ванмузичким изворима. Током свога другог стваралачког раздобља испуњеног елементима савремене европске културе, Мартинов се залагао за проналажење „истине" на границама контрастних и дијаметрално супротстављених идеја, антрополошких позиција и религиозних догми. На тај начин је успешно стварао не само уметнички универзалан језик, већ је, шире гледано, постизао сједињење религиозних традиција Истока и Запада, световног и духовног, те професионалне и народне музике. Попут престанка компоновања и „периода тишине" Арва Перта који је том великом естонском композитору омогућио излазак из стваралачке кризе кроз нову технику „тинтинабули", и Владимир Мартинов између 1978. и 1984. године престаје да ствара: „Престао сам да компонујем... оно што сматрам сопственом музиком, у мом случају путем минималистичког канона, и окренуо се стварању под утицајем знатно ширег канона – Божијег канона. Себе доживљавам као хористу, иконописца, верника и анонимног човека. Ја сам све то набројано, мада сам од осамдесетих година истовремено био и композитор и не-композитор".[1]

1 Видети рад Таре Вилсон у зборнику, стр. 262.

Као композитор он успева не само да максимализује коришћење престореног „светог“ појачког материјала – на начин својеврсног *коментара* на преузети напев унутар партитуре, као корака „даље“ од, примерице, врхунске симфонизације таквог елемента код једног Сергеја Рахмањинова – али да истовремено током развоја дела и конструише директну везу тога живог духовног извора с читавом идејом музичког канона, подвлачећи да су сви ти елементи (културни извори, средњи век, архаично, традиционално) веома повезани: „Ја конституишем интертекстуалност као *devotio moderna* нашег времена и реализујем га пред публиком као нови тип рефлексије, као ново биће. То је крај ере компоновања... и почетак спознаје Уметности као свесности, Уметности као носталгије и Уметности као истине“.[2] Крајњи исход његовог дела није тек комбинација различитих историјских и културолошких референци која резултира површним полистилизмом или еклектичном поставком језика како се понекад схвата, већ дубока фузија при којој се сваки преузети елеменат дестилише путем нарастајућих метаморфоза и понављања.

Слично рецепцији *Оферторијума* Софије Губајдулине код западне публике у годинама непосредно након Хладног рата, које је представљало прототип дуго обуздаваног, како верује сама композиторка, „забрањеног воћа“ које се коначно проба с великим задовољством, тако је, чини нам се, и с овим зборником: за читаоце са Запада он доноси густо испреплетену повест о различитим, узбудљивим, истовремено високим уметничким дометима испуњеним православним духом, а за „матичну“ источнохришћанску публику сложену рекапитулацију вредности и остварења што их је православни дух изнедрио у пољу превасходно музичке, али и других уметности. На овом месту ћемо посегнути за насловом недавно премијерно приказаног филма младе редитељке Саре Милановић о лику и делу једног од рецензената овог издања, већ поменутог покојног академика Димитрија Стефановића; наиме, ово штиво се може назвати и многоукрштајућим „сведочењем о наитију“. Био би то веома прикладан поетски поднаслов за садржај изврсног зборника који смо овде представили.

Богдан Ђаковић

2 Ibid.

Milena Medić

Musica ante oculos: ekfraza i njene vrline ἐνάργεια i ἐκπλήξις u vokalnoj muzici na razmeđu 16. i 17. veka

Beograd: Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2020.
ISBN 978-86-81340-28-8. 307 str.

Године 2020. у издању Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду публикована је монографија музиколошкиње и теоретичарке музике Милене Медић, *Musica ante oculos: ekfraza i njene vrline ἐνάργεια i ἐκπλήξις u vokalnoj muzici na razmeđu 16. i 17. veka*, као резултат њеног дугогодишњег истраживања европске вокалне музике ренесансе и раног барока. Интересовање за ову тему, која свакако не спада у музиколошки и музичкотеоријски *mainstream* у Србији, ауторка је развила кроз своју пасионирану педагошку делатност на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности.

Монографија репрезентује ауторкин интердисциплинарни научни рад, као и њено изузетно широко образовање. Њено владање релевантном терминологијом на старогрчком, латинском и италијанском језику очигледно је не само у веома пажљивом и прецизном читању и тумачењу примарних извора, већ и у обимним историјско-аналитичким сагледавањима античког наслеђа или композиционих техника и концепата позног XVI и раног XVII столећа.

Musica ante oculos је организована у пет поглавља, уоквирених уводном расправом и завршним разматрањем. Потом следе индекс имена, индекс појмова на изворним језицима, сажетак на енглеском језику, као и кратка двојезична биографија ауторке. Библиографија садржи 211 јединица на енглеском, као и на немачком и српском језику. Студија је у основи дводелна, при чему би прва три поглавља била уврштена у први, а четврто и пето поглавље у други део. Оваква подела произилази из поступног дедуктивног фокусирања на централну тему, почевши од ширег философско-естетичког и културноисторијског античког контекста, поновног открића античког наслеђа у Италији у XVI веку. Чини се да би, у иначе минуциозном разматрању поменутог културног трансфера, могло бити поменуто да је он био резултат миграције византијских научника и уметника након пада Цариграда 1453. у Италију. У том смислу би текстови о грчким музичким теоретичарима у Италији из пера музиколошкиње Кети Роману (Καίτη Ρωμανού / Katy Romanou), могли додатно да осветле већ темељно промишљање теме. Други део књиге је директно везан за музику и темељи се на теоријскомузичком оваплоћењу екфразе у мотету и мадригалу фламанских и италијанских композитора позног XVI и раног XVII века. Сам обим ова два основна дела текста говори о централном значају четвртог и петог поглавља, који чине две трећине студије.

Уводна разматрања су посвећена савременим дефиницијама античког реторичког појма *екфраза*, већином из деведесетих година XX века, то јест пре и после постструктуралистичке и постмодернистичке деконструкције и, како ауторка одмах наглашава, девијације античког значења екфразе. Током позног XVI и раног XVII века екфраза је дефинисана као трансмедијална репродукција визуелног уметничког дела или спацијалног објекта уз помоћ текста, језичког изражавања, почевши од концепта *ut pictura poesis* Квинта Хорација Флака (Quintus Horatius Flaccus) из првог века п. н. е. Општеприхваћену савремену дефиницију екфразе као вербалне репрезентације графичке репрезентације, формулисао је књижевни теоретичар Џејмс Хефернан (James Heffernan) крајем XX столећа. Деконструкција те дефиниције и њој сличних, заснованих на античком значењу појма, довеле су – како Милена Медић закључује – до удаљавања екфразе од првобитног значења одређеног њеним реторичким пореклом у написима Тамар Јакоби (Tamar Yacobi), Клауса Кливера (Claus Clüver) или музиколошкње Зиглинд Брун (Siglind Bruhn). На тај начин су се реформисале основне карактеристике екфразе, наиме *enargeia* (поступак рекреирања визуалне појавности речима) и phantasia.

У овом контексту разматрања екфразе крајем XX и почетком XXI столећа ауторка прецизно формулише сопствени циљ да „pojam i fenomen ekfraze vrati njegovom izvornom teorijsko-konceptualnom okviru i razmotri njegov veliki povratak kao konstitutivan za umetničku praksu i teoriju renesansnog humanizma. Opšte je poznato da se reč ekfraza prvi put pojavila u svom imeničnom obliku kod grčkog retoričara Elijusa Teona (Αἴλιος Θέων) iz Aleksandrije, u drugoj polovini 1. veka, u vrsti retoričkog priručnika sa oratorskim vežbama. [...] Taj se okvir rasprostire do stoika, Aristotela (Ἀριστοτέλης, 384–322 p. n. e.) i Platona (Πλάτων, 427–347 p. n. e.) i još dalje do Homera. Koreni vrlina ekfraze imaju, kako ćemo videti, svoje filosofski utemeljeno poreklo i artikulisanu predistoriju u konceptima fantazije (φαντασία) i mimeze (μίμησις)“ (стр. 12).

Сувереним, систематичним разматрањем релевантних дефиниција два поменута појма у хеленистичким философским написима, Милена Медић уводи читаоца у разоткривање генеалогије екфразе. Прво поглавље, *Filosofski okvir ekfraze u promišljanjima koncepata φαντασία i μίμεσις*, садржи три кључна пункта као полазишта за сва даља разматрања која се гранају у различитим правцима, кроз потпоглавља *Платон, Аристотел, Стоици*. Анализирајући њихове дефиниције поменута два појма, у светлу индивидуалних специфичности и прожимања, ауторка указује на чињеницу да се концепт мимезиса заснивао на „životolikoj i živopisnoj neposrednosti reprezentacije i ekspresivnosi jezika“ (стр. 34).

Ekfraza u grčkim retoričkim preliminarnm vežbama, наслов је другог, такође троделног поглавља, о типовима екфрастичког говора, као и дефиницији екфразе у односу на наратив и дескрипцију. Полазећи од Елија Теона, који је сковао овај термин, ауторка разматра даље расправе о екфрази у делима средњовековних реторичара попут Византинаца Јована из Сарда (IX век) или Јована Доксапатреса (XI век) и показује да се њена првобитна дефиниција није кључно мењала у смислу везивања за извесну врсту путовања у којем је водич говорник, а у циљу живописног предочавања различитих догађаја и појава

слушаоцима, који на основу тога добијају осећај да све описано виде пред очима (*ante oculos*), па и да сами у томе учествују.

Дефиниције екфразе су потом праћене философском расправом да би се разјаснило по чему се она разликује од наратива и дескрипције. Никола Софиста из Мире разграничава екфразу и наратив у односу на фокус на детаљ, с једне, и на целину, с друге стране; другим речима, „dok svi ostali tipovi govora ciljaju na slušaočevo uho i sluh, dotle ekfraza [...] cilja na oči i vid, a potom [...] na pobuđivanje odgovarajuće emocije (πάθος)“ (стр. 41). Ауторка тако прати Теоново наслеђе у потоњим столећима и виталност његове дефиниције екфразе, показане на примеру Хомерових (Ὅμηρος) епова.

Екфраза је, дакле, уско везана за визију извесне теме, без обзира на то да ли је она реално дата или представљена уметнички. У том смислу, Јован из Сарда разликује екфразу коју назива демонстрацијом (*demonstratio*) од дескрипције (*descriptio*): док је дескрипција заснована на строгом излагању, које подразумева обухватну презентацију и кратак говор, демонстрација је реторичка врлина живописног говорног израза која изазива извесне емотивне реакције тако што извесну појаву смешта готово пред очи или *ante oculos*. Даља промишљања две реторичке врсте налазимо у делу Марка Фабија Квинтилијана (Marcus Fabius Quintilianus), Теоновог римског савременика из првог века.

Треће поглавље, *Živopisno oprisućenje pred očima uma*, чини последњи степен историјско-теоријске и философско-естетичке контекстуализације екфразе пред увођење анализе вокалне музике. У овом поглављу проучавање карактеристика екфразе обухвата написе од Квинтилијановог до Псеудо-Лонгиновог (Λογῖνος) кроз три перспективе: ἐνάργεια (enargeia) као делотворност ауторове фантазијске интенције, атрибутивна врлина говора и као извор еха племенитог ума, како је ауторка насловила три потпоглавља. „Kardinalne tačke ekfrastičnog procesa – umno vizualizujuća intencija autora (φαντασία), reprezentacioni-i-ekspresivni način otelotvorenja te intencije (μίμησις) i emocionalni smisao cilja te intencije (πάθος) – saoblikuju krajnje dinamičan lûk pod kojim Kvintilijan, kroz dvanaest knjiga, razmatra terminologiju i razvija fenomenologiju ἐνάργεια“ (стр. 55).

Квинтилијан се, наиме, фокусира на реторичку психологију, те разматра однос између психолошке импликације феномена *enargeia* (живописног показивања говором) и психологију њене делотворности на слушаоца (виђење очима ума и емоционално реаговање). С обзиром на чињеницу да су аутори прогимнасмата испитивали екфразу кроз примере из архајске грчке књижевности (Хомер) и историографије (Херодот / Ἡρόδοτος), Милена Медић закључује да њено порекло није реторичко већ поетичко. Тиме се фантазија, то јест њено дејство, отелотворују као природни и као уметнички извор узвишеног. Комплексно истраживање, које је резултирало овим закључком, ауторка спроводи кроз анализу и компаративно сапостављање написа Квинтилијана, Николе из Мире, Псеудо-Лонгина, Хермогена (Ἑρμογένης), Дионисија из Халикарнаса (Διονύσιος Ἀλεξάνδρου Ἁλικαρνασσεύς), Филострата Старијег (Φιλόστρατος ὁ Λήμνιος), Филострата Млађег (Φιλόστρατος ὁ Νεώτερος) и Калистрата (Καλλίστρατος), насталих у периоду од седам векова.

Следе два обимна, по значају централна поглавља, директно фокусирана на отелотворење екфразе у фламанској и италијанској вокалној музици високе

ренесансе и раног барока. У четвртом, *Theoria delli maniera, concetto, affetto e meraviglia*, указује се на карактеристике рецепције античког и средњовековног наслеђа у XVII веку, првенствено у вези с Хорацијевом *ut pictura poesis*. То поглавље обухвата четири дела: *Ut Pictura Poesis*: o stilskom dekorumu; *Ut Rhetorica Musica*: o retoričkom poreklu uzvišavanja madrigala i moteta 16. i 17. veka; *Ut Poesis Musica*: o poetskom poreklu uzvišavanja madrigala i moteta u 16. i 17. veku, и *Ut Oratoria Musica*: o čudesnim učincima *melopoeia*. На основу комплексне расправе о античким изворима, ауторка показује да су поједини закључци античких мислилаца или песника попут Хорација непрецизно протумачени, те се некоректно веровало да је он изједначио поезију и сликарство. Како Милена Медић доказује, исправна интерпретација екфразе у оригиналном контексту заснива се на закључку да је екфраза, као и „njena naročita vrlina živopisnog pokazivanja onog kazanog prema umnim očima slušalaca kao i njen naročit cilj pobudjivanja fantazije-i-emocije koja slušalaca, gotovo jednoglasno bili smatrani produktima grandioznog i silnog, odnosno uzvišenog karaktera ili izraza“ (стр. 86). Управо у том значењу, екфраза ће бити инспирација музичким стваралоцима од средине XVI века.

Реторичко порекло узвишавања мадригала и мотета XVI и XVII века започиње увидом у седам псалама Орланда ди Ласа (Orlando di Lasso, *Psalmi Davidis poenitentiales*, 1559). У предговору нотном издању из пера Самуела Квикелберга (Samuel Quickelberg), први пут се екфраза имплицитно помиње као *musica reservata*, дефинисана у односу на поетски садржај оживљен музиком, чиме се поетске слике, емотивно „готово оживљене“, постављају пред очи слушалаца. Тај правац у музичкој пракси су потом неговали бројни музички аутори мотета и мадригала, међу њима Виларт (Adrian Willaert), Де Роре (Cipriano de Rore), Де Монте (Philippe de Monte), Де Верт (Giaches de Wert), касније Андреа и Ђовани Габријели (Andrea, Giovanni Gabrieli) и најзад, Маренцио (Luca Marenzio), Да Веноза (Carlo Gesualdo da Venosa) и Монтеверди (Claudio Monteverdi).

Стилски *decorum*, који обухвата бројне дефинисане реторичке фигуре у музици, употребљене у циљу узвишавања говора у односу на свакодневни, обични говор, разматран је у бројним античким и познијим расправама, а потом и презентован кроз једанаест музичких примера из наведеног циклуса Ласових мотета. У њима М. Медић показује и анализира музичко-реторичке фигуре као репрезентациона и експресивна средства којима су озвучене поједине речи из текста. Међу поменутим фигурама су спацијална кореспонденција, дисјунктивна мелодија, ритмичка агитација, мелодијски *circulatio*, експресивна пауза, фобурдонска текстура, интервали фригијског и лидијског модуса унутар релационог хиподорског модуса, комбинације различитих фигура уз експресивно коришћење дисонанце и хроматике у циљу произвођења емоција попут бола и патње, то јест фактуре, контрапункта, груписањем гласова у оквиру петогласног вокалног слога, ритмичких фигура за дочаравање интензивних осећања и узвишености (стр. 90–101). Стилски *decorum* се потом препознаје у музици Ђ. Габријелија и Да Венозе у разноврснијим и богатијим нијансама. Музичко-текстуална анализа је праћена цитатима из теоријских расправа из друге половине XVI и с почетка XVII века. Штавише, Милена Медић употпуњује

претходну тврдњу о погрешном тумачењу Хорацијеве фразе *ut pictura poesis*, сада на основу музичке праксе вокалне музике у овом периоду, доводећи у питање још увек актуелну теорију о такозваним мадригализмима као дескриптивним, иконичким, пиктуралним поступцима, и доказује да иза новог експресивног тренда у мадригалској и мотетској музици XVI века није стајао концепт слике већ концепт говора, те да су били средства за постизање *enargeia* у музици и музике као екфрастичног говора.

Ауторка потом анализира нове композиционе манире (*nuove maniere*), стилизоване у циљу произвођења изненађења и усхићења слушалаца и доводи их у везу с написима Вазарија (Giorgio Vasari) и Лодовика Долчеа (Lodovico Dolce) о ликовној уметности: „Paralelan razvojni tok slikarske i muzičke umetnosti imao je zajednički koren u eksplicitnom naglašavanju retoričkih ciljeva umetnosti u 16. veku najpre u Italiji, a onda i čitavoj Evropi. […] Ekspanzija procesa retorizacije umetničke tehnike, u ime ostvarenja ekspresivne težine kao dominantnog procesa renesansne humanističke kulture, bila je podstaknuta novim otkrićem Cicerona i Kvintilijana kao autoriteta rimske elokvencije i novim čitanjem vernakularne poezije Frančeska Petrarke. Iza njihovog determinišućeg saoblikovanja nove teorije književnog italijanskog (toskanskog) jezika kao prirodnog, govornog i uzvišenog jezika, a koja je imala dalekosežan uticaj na kompozicionu praksu novog žanra – madrigala, a odatle i moteta, kao i na muzičku teoriju od sredine 16. veka, stajao je venecijanski erudita i književnik Pjetro Bembo“ (стр. 112).

Својеврсни манифест нове праксе била је збирка мадригала и мотета Адријана Виларта, *Musica nova* (објављена 1559), а та новина се односила на експресивност интервала, то јест на интервалски контрапункт (*concento*), као и модуса, ритма, текстуре и регистра. Тиме су Бембове (Pietro Bembo) естетске категорије добиле музичке кореспонденте у контрастним *molle* и *durum*. Прецизну разлику њихових емотивних својстава први су начинили Никола Виченти но (Nicola Vicentino) и Ђозефо Царлино (Gioseffo Zarlino), педесетих година XVI века: „Krajnji cilj kompozitora i izvođača, kao i samog Vićentina teoreticara, treba da bude […] antička muzika preobraćena u modernu praksu – oživljavanje u kontekstu novog (renesansnog) vremena ne samo antičke muzike, već čudesno moćnih efekata muzike. Novi kompozicioni maniri *musice nove* ili *reservate* ili *secrete* kako je sve bila nazivana, treba, drugim rečima, da budu izvor čudesnog“ (стр. 119). Милена Медић потом детаљно сапоставља поменуту дихотомију на начин како су је у својим трактатима окарактерисали Виченти но, Царлино и Бембо. Читава теоријска расправа се „доказује“ у самој музици вишеструко детаљно анализираној у односу на теоријске списе, саму композицију и релације с античким изворима.

Клаудио Монтеверди (Claudio Monteverdi) и Ђулио Чезаре Монтеведри (Giulio Cesare Monteverdi) нову композициону праксу назвали су *seconda prattica* у односу на традиционалну *prima prattica*. Неопходно је напоменути да је Монтеверди нова хармонска, контрапунктска, ритмичка средства схватао и у музици примењивао у циљу оживљавања говора у специфичним афективним стањима, а не у смислу имитације „природе“ у складу с математичким пропорцијама. Тиме је Монтеверди музиком оваплотио Платонов концепт

melos, схваћен као синтеза три елемента, једног песничког (говор) и два музичка (хармонија или антички мелодијски модуси и ритам). Упркос томе што су се Царлино и његови савременици такође позивали на појам *melopoeia* (што није означавало мелодију, већ читаву композицију сачињену од поменута три елемента), другачије су га протумачили услед непрецизно преведених старогрчких термина. Ауторка детаљно разматра списе Царлина и његових савременика у односу на античке изворе, као и на музичку праксу њиховог доба. Тако се долази до концепта *concetto* поетског текста као експрецније идеја душе, како их назива Винченцо Галилеи (Vincenzo Galilei).

Монтевердијево писање музике „sa novom upotrebon disonance i modalnom mešavinom i nejedinstvom [...] u službi živopisnosti i afektivne uverljivosti poetskog govora, teži da bude ispunjen u pokretanju odgovarajuće emocije na strani slušaoca" (стр. 141), како се у следећем поглављу, *Concetti nobili, alti e meravigliosi*, и његових седам потпоглавља (*Modernamente antica* i *anticamente moderna*: o kreativnoj imitaciji kao etiološkom rešenju gubitka antike; *Ruinarum fragmenta sub oculis erant*; *Ad imitazione del Petrarca e petrarchisti*; *Potenza ammirativa*: o čudesnoj moći fantazije; *Una alta fantasia*; *Facitore del mirabile*), демонстрира кроз анализу новог *concenta* и *modulatione* у циљу музичког оваплоћења три основна афекта (срџба, умереност, као и понизност/скромност), између осталог.

Разлике у схватању концепта *melopoeia* показане су кроз минуциозну теоријску и поетско-музичку анализу композиција Луке Маренција и Клаудија Монтевердија на стихове Петрарке (Francesco Petrarca), Торквата Таса (Torquato Tasso) и других песника. С обзиром на чињеницу да је циљ композитора био да музички оживе афекте – патњу, која се у стиховима песника првенствено односи на патњу умрле, убијене, остављене жене. Ауторка је детаљно разматрала поетске мотиве попут античких руина или пасторала презентованих пролећним пејзажима, те је било могуће да обрати пажњу и на родну перспективу поезије – мотив жене као жртве у љубавном верском или ратном контексту очигледно је заједнички за извесна вокална дела која је Милена Медић анализирала и поменула.

Бриљантном анализом мадригала Маренција и Монтевердија, као и других музичких стваралаца, виртуозно вођеном кроз читаву мрежу референци на античке изворе, ренесансне музичке трактате, поетске фигуре, композиционе поступке, као и у односу на савремену интердисциплинарну секундарну литературу, Милена Медић суверено демонстрира не само упућеност у актуелна истраживања, већ и сопствени ауторитет научнице у европским оквирима.

Завршне мисли, којима се монографија *Ante oculos* закључује, посвећене су испољавању идеје *meraviglia* у мотетима и мадригалима, као носиоцима нове *seconda prattica*:

> „U vokalnoj *musica nova*, ideja čudesnog kao neverovatnog (*incredibile*) i iznenadnog (*improvviso*) ispunjava se u ekstenziviranoj *musici ficti* i u *genus chromaticum*, zatim kao oštroumlje (*concetto*, *ingenium*, *argutezza*) u novom *modulatione* i *concento*, te kao trenutnog spoznajnog uvida u stanju umne izmeštenosti (*kairos*, *ekstasis*, *episteme*) u novom *affetto*. Počivajući na premisi neočekivanog, iznenadnog, neverovatnog,

neobičnog, začudnog, novog, pomoću φαντασία i ἐνάργεια, *nova musica* madrigala i moteta je računala da slušaoci (*cognoscenti*) prepoznaju efekte te premise. *Effeti meravigliosi*, kako su bili nazivani, mogli su se postići intenzifikacijom (uzbuđenje, šok, strah, smrt), magnifikacijom (fizikalnost, težina i brzina zbivanja, voluminoznost, ekspanzivnost, masovnost), sakralnom opskurnošću (božansko, profetsko, misteriozno, numinozno, ceremonijalno)" (стр. 275).

Античка теоријска расправа о манифестацијама узвишеног стила (*genus grande*), постављена у ранијем потпоглављу о enargea као атрибутивној врлини говора, постаје у закључку призма кроз коју се постављају парадигме анализираног екфрастичног опуса мадригала и мотета XVI и XVII века, чиме се на нов начин осветљава узвишавање музике од *musice reservate* до *seconda prattice*, у видокругу маниризма и барока.

Монографија *Ante oculos* је намењена стручној читалачкој публици као захтеван текст високо стилизованог језика. Суверено владање обимним материјалом, који укључује ауторкино истраживање у дијалогу с литературом из области историје, философије, музикологије, музичке теорије, историје и теорије књижевности, указује на чињеницу да од Милене Медић можемо и у будућности очекивати високо компетентне и у европским оквирима иновативне публикације. Високопрофесионални научни допринос музиколошкиња српској теорији музике довео је ту академску дисциплину у раван интернационалног актуелног истраживања.

Татјана Марковић

Владимир Јовановић

100 година Опере Народног позоришта у Београду

Београд: Чигоја штампа, 2020.
ISBN 978-86-531-0625-6 (ЧШ)

Поводом обележавања стоте годишњице оснивања Опере Народног позоришта у Београду, публика је имала прилике да се кроз три различита медија упозна са историјатом институције која представља један од најзначајнијих чинилаца нашег музичког и културног живота. Тај значајни јубилеј обележен је, пре свега, свечаним концертом под називом *Опера на води* (14. септембра 2019, на Променади „Сава"), у оквиру којег је публика уживала у одломцима из популарних опера, а које чине део сталног репертоара Народног позоришта. Такође, емитован је документарно-играни серијал под називом *Златни век* (шест епизода, од 8. марта до 13. априла 2020. на Другом каналу РТС-а), као омаж раду Београдске опере. Уз та сведочанства о једном веку постојања и уметничког деловања наше националне Опере, треба додати и књигу *100 година Опере Народног позоришта у Београду* Владимира Јовановића, коју је 2020. године објавила издавачка кућа „Чигоја", а чија је промоција била на Великој сцени Народног позоришта, уз пригодан концерт и учешће истакнутих солиста Београдске опере.

Књига *100 година Опере Народног позоришта у Београду* четврта је у низу објављених музиколошко-театролошких монографија Владимира Јовановића, вокалног педагога и некадашњег солисте Београдске опере.[1] Његов

1 Владимир Јовановић (Београд, 11. март 1941), дипломирао је на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду (1963). Последипломске-магистарске студије завршио је на истом Факултету и 2003. на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима одбранио магистарску тезу *Поезија Десанке Максимовић као инспирација музичких стваралаца* (комисију су сачињавали професори Филолошког факултета др Злата Бојовић, ментор, и др Јован Делић, и др Димитрије Големовић, професор Факултета музичке уметности у Београду). Соло певање је студирао на Музичкој академији у Београду, у класи проф. Николе Цвејића, а дипломирао у класи проф. Зденке Зикове (1978). Био је члан Хора Опере Народног позоришта у Београду (1964–1973) и солиста исте Опере (1973–1987). Године 1987. прелази на Катедру за соло певање Академије уметности Универзитета у Новом Саду, где је предавао основе вокалне технике и методику наставе соло певања. У пензију се повукао 2008. у звању редовног професора. Паралелно с радом на новосадској Академији уметности предавао је у Музичкој школи „Ватрослав Лисински" у Београду (1995–1998) и на Академији уметности

вишедеценијски истраживачки рад посвећен историји националне оперске куће, њеног златног периода и иностраних гостовања, забележен је у оквиру три његове књиге: *Beogradska opera u Evropi: gostovanja od 1954. do 1969. godine* (Novi Sad: Prometej, Akademija umetnosti, 1996); *Европска сведочанства о Београдској опери: гостовања од 1939. до 1969. године = European testimonies on the Belgrade Opera: tours 1939–1969.* (Београд: Фото футура, 1999) и *Opera Narodnog pozorišta u Beogradu: inostrana gostovanja u XX veku* (Beograd: Altera, 2010). Те књиге су поткрепљене сведочанствима уметника, оновременим музичким критикама и фотографијама. Ова, четврта књига објављена с намером аутора да се обележи значајни јубилеј, представља зналачки сачињен, синтетски пресек претходних Јовановићевих књига, а истовремено је допуњена релевантним подацима који се односе на рад Београдске опере у последње четири деценије. На тај начин у овој монографији је обухваћен период од оснивања Опере до 2017. године, са акцентом на репертоарске и извођачке домете националног оперског ансамбла на иностраним музичким фестивалима током педесетих и шездесетих година XX века. Ауторова идеја била је да овом књигом пружи ослонац за будућа истраживања и вредновања уметничког рада поменуте институције, и у тој светлости треба сагледати садржај књиге.

Писац је у оквиру четири поглавља, а на основу релевантне документарне грађе, приказао рад Београдске опере. Представљена су гостовања оперског ансамбла на светским оперским сценама која су била у корелацији са освајањем стандардног оперског репертоара у нашој средини, као и обогаћивања европског репертоара током педесетих и шездесетих година прошлог века. Књига се може поделити у две целине: прва, која се односи на историјат рада Београдске опере од њеног оснивања до данас (прво поглавље); и друга целина (друго, треће и четврто поглавље) која се односи на инострана гостовања. Друго поглавље обухвата гостовања у периоду од 1939. до 2017. године, с критичким освртима из ондашње штампе. Из поменутог периода, као треће поглавље, аутор је издвојио извођење „београдског“ *Дон Кихота* Ж. Маснеа (Jules Massenet) у иностранству од 1957. до 1976. године, као један од највећих домета Београдске опере у земљи и иностранству. Наредно, четврто поглавље такође се односи на гостовања и даје преглед наступања и изведених дела на светским и

Универзитета „Алфа БК“ у Београду (1995–1998). Између 2000. и 2003. био је уметнички секретар Камерне опере „Мадленијанум“ у Земуну. Приредио је књигу Николе Цвејића *Ниједан дан без певања* (1994) и збирку циклуса песама за глас и клавир – *Соло песме на стихове Десанке Максимовић* (2004). Објавио је књиге *Поезија Десанке Максимовић као инспирација музичких стваралаца* (2003), *Ђурђевка Чакаревић* (2005), *Камерна опера „Мадленианум“* (2014), *Пети чин – Гордана Јевтовић Минов* (2017). Бави се и књижевним радом. Владимир Јовановић је заступљен у *Leksikonu jugoslavenske muzike* (Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984, tom II, str. 395, ауторка одреднице: Роксанда Пејовић).

европским сценама. На крају монографије налазе се индекс имена и реч аутора, а цела књига прожета је визуелним примерима у виду фотографија ондашњих уметника, сцена из представа и плаката.

У првом поглављу – *Први век постојања и рада Опере Народног позоришта у Београду* – аутор кроз историјско-социолошки приступ издваја пет раздобља у њеном стогодишњем културном и уметничком деловању. Почетак рада и оснивање оперске куће предмет је и данашњих полемика без коначног решења. У овој монографији аутор износи разлоге за различита мишљења, али се заузима за 1920. годину, коју и сама институција узима за свој почетак, тј. за почетак професионалног рада са акцентом на прве високе уметничке домете (што је у претходним годинама изостало, јер су представе реализовали аматери). Други период у раду Београдске опере односи се на време до Другог светског рата, када се радило на формирању репертоара, извођачким и уметничким дометима представа у складу са могућностима ансамбла који је тежио ка професионализму. У том смислу, аутор издваја и кључне личности у креирању оперске извођачке праксе код нас, као што су први директори Станислав Бинички и Стеван Христић, а затим и уметници-солисти Бахрија Нури-Хаџић, Анита Мезетова, Злата Ђунђенац, Меланија Бугариновић, Јосип Ријавец, Никола Цвејић, Милорад Јовановић и бројни други, као носиоци одређеног репертоара, док су за музичкосценско руковођење били заслужни диригенти Иван Брезовшек, Крешимир Барановић, Предраг Милошевић, Јован Бандур и др. У периоду од окупације до 1969. године аутор везује рад и успех оперског ансамбла за поједине уметнике чија је афирмација код нас и у Европи одраз, пре свега, руковођења и рада изразито ауторитативне личности – директора и диригента Оскара Данона. Захваљујући његовом активном ангажовању у креирању сталног оперског ансамбла, обогаћивању стандардног репертоара и подизању уметничког нивоа представа, Београдска опера је успела да продре на западноевропску сцену. Томе треба додати и специфичне политичке и културне околности (блоковска подела Европе) које су оставиле простора да се оперски ансамбл представи у иностранству и буде културни амбасадор ондашње Југославије. Та су гостовања, према речима аутора, била важна за међународну културну сарадњу и за „изоштравање критеријума код наше публике", те то раздобље означава „златним добом" Опере, представљајући га као „стваралачки и извођачки зенит српске оперске уметности" (стр. 48). У наставку историјског прегледа аутор представља рад Опере у периоду од 1970. до 2000. године, а затим даје увид у делатност Опере у првој деценији новог миленијума. Та два потпоглавља су прегледног карактера и упућују на истакнута имена и на високе уметничке домете Опере код нас и у иностранству. Међутим, потребна је дубља анализа друштвенополитичког контекста у којем је деловала Опера, а на који се контекст аутор летимично осврнуо. Тако, на пример, Јовановић истиче проблем самоуправљања и „награђивања према раду" у седамдесетим годинама XX века,

док у вези с деведесетим годинама прошлог века и прве две деценије XXI века говори о „озбиљној стваралачко-извођачкој кризи“ у Опери као „последици политичког, економског, привредног и културног суноврата“ (стр. 73). Решење за репертоарске, кадровске и извођачке проблеме с којима се и данас суочава Београдска опера, аутор види у прекиду статуса „сустанарства“, тј. у изградњи нове, засебне зграде за Оперу и Балет.

У другом поглављу, под насловом *Инострана гостовања Опере Народног позоришта у Београду од 1939. до 2017.*, аутор је кроз историографски приступ документарној грађи приказао путању гостовања ансамбла и креирања репертоара, издвајајући успешне представе и критичке приказе из иностране дневне штампе. Следствено првом поглављу, В. Јовановић је одабрао да наведени период гостовања београдског оперског ансамбла хронолошки репрезентује од првог изласка на европску оперску сцену, преко златног доба (1954–1969) и последње три деценије гостовања у XX веку, па све до иностраних наступања на почетку новог миленијума. Први корак ка изградњи културне афирмације у иностранству, Београдска опера је начинила реализацијом представе *Еро с оног свијета* Јакова Готовца у Франкфурту на Мајни 1939. године. Ту представу су немачки музички критичари окарактерисали као „сензационалан успех“ гостујућег ансамбла, како на извођачком нивоу тако и у представљању домаћег оперског стваралаштва (стр. 88). После Другог светског рата, када су створени услови за гостовања, уследио је повратак на европску оперску позорницу преко Базела, Цириха и Женеве (1954), што је Београдској опери омогућило да се сврста међу најбоље оперске театре у Европи до 1969. године. Аутор је већи део другог поглавља посветио гостовањима из тог, златног периода, илуструјући успех београдског ансамбла многобројним критичким приказима у немачким, швајцарским, француским, италијанским, британским, аустријским, грчким, пољским, шпанским и норвешким листовима. Након „тријумфалних“ и „блиставих“ наступа, како неретко истиче сам аутор, оперски ансамбл из Београда је, после подизања „гвоздене завесе“ између блокова Европе и без финансијске подршке ондашњих установа културе, био „све мање интересантан оперској Европи“ (стр. 158). Такође, према мишљењу аутора, послератно златно доба Опере вероватно би трајало дуже да „самоуправљање није ушло у све сегменте нашег друштвеног система“ (стр. 157). У последњих тридесет година прошлог века Опера је имала свега неколико наступа, скромних извођачких могућности, с провереним репертоаром, тј. представама које су остварилe очекиван успех. Током прве две деценије XXI века, спорадичним финансирањем појединих институција, Опера је поново освајала европске сцене, пре свега у Италији и региону, али с неупоредиво слабијим одјеком, ако упоредимо с критикама из њеног златног периода. Сведене, афирмативне критике пратиле су гостовања, а као једино неуспешно извођење аутор је навео приказивање опере *Евгеније Онјегин* П. И. Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), у Мишколцу (Мађарска), 2004. године.

Оно што је Јовановић означио као репрезентативни пример оперске праксе, тема је трећег поглавља: *Београдски „Дон Кихот“ на оперским сценама Европе и Египта од 1957. до 1976. године*. Под појмом „београдски“ аутор подразумева начин на који је оперски ансамбл извео поменуто дело, тј. односи се на специфична стилска решења у сценографији и режији и прекројавању музичког тока.[2] Београдску интерпретацију опере у Паризу 1957. године француска музичка критика окарактерисала је као „естетску револуцију опере“ (Жак Буржоа / Jacques Bourgeois и Андре Бол / André Boll), а такав утисак оперски ансамбл оставио је и после извођења на још петнаест музичких фестивала у Европи и Египту до 1976. године, што је аутор поткрепио сведочанствима угледних музичких критичара.

Последње поглавље – *Преглед иностраних гостовања Опере Народног позоришта у Београду од 1939. до 2017. године* – доноси увид у гостовања по сезонама, с подацима о учешћу на фестивалима и о реализованим представама, чиме аутор заокружује разматрања о културно-уметничкој афирмацији наше националне оперске куће на међународним музичким сценама.

Књига *100 година Опере Народног позоришта у Београду* Владимира Јовановића представља резултат ауторовог дугогодишњег, темељног и пасионираног истраживачко-документационог рада. Она ширем аудиторијуму омогућава близак сусрет са деловањем наше националне оперске куће у земљи и иностранству, а будућим истраживачима нуди богат избор прикупљене грађе о репертоарској и кадровској политици, заједно с релевантном критичком рецепцијом њених уметничких домета. С обзиром на то да је ауторова намера била да значајни јубилеј Београдске опере обележи објављивањем научнопопуларне студије, то треба изузети оне недостатке који би се приписали научној литератури. У питању су недовољна заступљеност референци које читаоца упућују на изворе информација, позивање на друге релевантне студије о Београдској опери, као и изостанак појединих имена приликом навођења оперских солиста. Поменути недостаци не утичу на вредност и значај ове монографије, која представља и својеврстан допринос досадашњој литератури о Београдској опери. Владимир Јовановић је пружио исцрпне информације и указао на изврсне домете нове музичкосценске интерпретације и на предности модерне сценографије и режије у Опери (нарочито у трећем поглављу). У оквиру незаобилазног доприноса историјату Београдске опере, као што су, на пример,

2 У Београдској опери постоји вишегодишња пракса да диригент врши одређене измене у партитури, у виду скраћења појединих њених делова или чак њиховог избацивања, а да затим у „духу“ композиторовог музичког стила „спаја“ те мање или више удаљене целине. То подразумева велико зналачко умеће и познавање поетике и стила одређеног композитора. На основу диригентских „сугестија“, редитељ приступа осмишљавању сценске поставке. Разуме се, остаје питање легитимитета таквог поступања с партитуром, с обзиром на интегритет и аутентичност композиторског дела.

монографија Роксанде Пејовић (обухвата време пре институционализације Опере и период до почетка Другог светског рата) и књиге Слободана Турлакова (међуратни период, као и италијански, немачки и руски оперски репертоар у нас), или *Пролегомена за историју Опере и Балета Народног позоришта* Бранка М. Драгутиновића, Јовановићева књига у поворци тих и других књига и текстова о историји Београдске опере значајно употпуњује сазнања о иностраним гостовањима београдског оперског ансамбла. Књига *100 година Опере Народног позоришта у Београду* представља и позив садашњим и будућим научним радницима да се укључе у истраживање и проучавање историјског пута Београдске опере. Једна од најзначајнијих установа српске културе, Београдска опера завређује пуну пажњу нашег друштва.

Вања Спасић

IN MEMORIAM

Данијела Кулезић-Вилсон
(Шабац, 13. октобар 1966 – Корк, Ирска, 15. април 2021)

Петнаестог априла 2021. године, након дуге и тешке борбе са болешћу, прерано нас је напустила Данијела Кулезић-Вилсон (Danijela Kulezić-Wilson), музиколошкиња, ванредна професорка Школе за филм, музику и позориште Универзитета у Корку, Ирска (University College Cork). Својим радом унела је многобројне значајне новине у западноевропске токове истраживања филмске музике, чиме је истовремено отворила врата српске музикологије ка тој сфери музиколошких истраживања. Остаће упамћена по бритком уму и иновативним идејама које су остале забележене у њеним многобројним радовима. Њеним одласком српска и ирска музикологија изгубиле су бриљантног научника и истраживача, изузетног предавача и посвећеног ментора.

Данијела Кулезић-Вилсон је своје музичко образовање започела на клавирском одсеку Музичке школе „Михаило Вукдраговић“ у Шапцу. После завршене прве године школовање је наставила у Музичкој школи „Јосип Славенски“ у Београду, где је матурирала 1984. г. Студије музикологије је завршила на Факултету музичке уметности у Београду 1992. године, са дипломским радом *Улога музике Сергеја Прокофјева у стваралаштву четврте филмске димензије Сергеја Ејзенштајна*, под менторством проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман. То је први дипломски рад на београдској музикологији с темом из области филмске музике. У том смислу, он представља значајну иновацију и проширење у дотадашњој оријентацији Катедре за историју музике и музички фолклор ФМУ. Током студија радила је на Радио Београду као уредница и презентер (1986–1992). Након дипломирања радила је као извршни секретар Удружења композитора Србије и секретар Међународне трибине композитора (1993–1999). Такође је била ангажована као музичка сарадница у многим документарним и кратким филмовима и на телевизији. У Ирској је неколико година радила као наставник клавира и корепетитор у Музичкој школи у Слајгу (Sligo Academy of Music, 2002–2010). Како је интересовање за филмску музику није напуштало, наставила је студије на Универзитету у Алстеру (University of Ulster), Северна Ирска, где је докторила 2006. године, са дисертацијом *Composing on Screen: The Musicality of Film*, под супервизијом Џона Хила (John Hill), Хилари Брејсфилд (Hilary Bracefield), и Мартина Маклуна (Martin McLoone). После доктората краће време је предавала на Универзитету у Мејнуту (National University of Ireland, Maynooth), где је студентима основних и мастер студија држала курс о документарном и европском филму. Од 2010. предавала је на Универзитету у Корку, држећи студентима основних и мастер студија музикологије и филмских студија течајеве о филмској музици, филмском звуку, дизајну звука, као и интермедијским студијама (*Music and*

Cinema, Sound and the Moving Image, An Introduction to Intermedia Studies). Била је ментор за неколико мастер радова, као и за три докторске тезе; била је позивана као спољни испитивач на Колеџу „Голдсмитс“ Универзитета у Лондону (Goldsmiths, University of London), Универзитету у Единбургу (University of Edinburgh), као и на Технолошком универзитету „Свинбурн“ у Аустралији (Swinburne University of Technology, Australia).

Њени курсеви као и теме студентских радова које је менторисала, одликовали су интердисциплинарним приступом који је повезивао музику и филм на врло занимљиве и различите начине. Њена предавања су увек била прожета конкретним примерима на којима је студентима на једноставан начин представљала и појашњавала комплексне теорије о филмској музици. Као један од водећих стручњака из те области била је позивана као гостујући предавач на готово свим ирским универзитетима: Универзитет у Даблину (Dublin City University), Универзитет у Голвеју (University of Galway), Универзитет у Лимерику (University of Limerick), Технолошки институт у Слајгу (Institute of Technology Sligo), Технолошки институт у Дандоку (Institute of Technology, Dundalk), као и универзитетима у Великој Британији – Колеџ „Royal Holloway“ Универзитета у Лондону (Royal Holloway, University of London) и Универзитет у Еџхилу (Edge Hill University), али и на многим фестивалима и у културним установама као што су Ирски филмски институт у Даблину (Irish Film Institute Dublin), Уметнички центар „Трискел“ у Корку (Triskel Arts Centre, Cork), Филмски фестивал у Корку (Cork Film Festival), Фестивал звука у Корку (Cork Sound Fair), као и Летњи фестивал у Корку (Cork Midsummer Festival).

Упоредо с преданим предавачким активностима, Данијела Кулезић-Вилсон је редовно учествовала на конференцијама посвећеним изучавању филмске музике. Међу њима се истиче конференција *Music and the Moving Image* на Универзитету „Стајнхард“ у Њујорку (NYU Steinhardt) којој се сваке године врло радо враћала. Седамнаесто издање те конференције, одржано у мају 2021. године, било је посвећено њој, док су поједини учесници, њени пријатељи и колеге своје презентације такође одржали у њену част.

Истраживања Данијеле Кулезић-Вилсон на пољу филмске музике, као и односа филмске музике и дизајна филмског звука, пионирска су и иновативна. Истраживала је могуће утицаје музике и јединствених музичких форми на поједине филмске ствараоце и њихове филмове, чиме се један део њених истраживања базира на испитивању могућих музичких својстава у филмовима, тј. музичке поетике филма, о чему говори и њена прва књига *The Musicality of Narrative Film* [Музикалност наративног филма] (Palgrave Macmillan, 2015). Као пасионираног љубитеља филма, али и изврсног музиколога, та истраживања су је касније водила у испитивање музикалности филмског звука изван оквира компоноване музике. Тако је спроводила пионирска истраживања испитујући музикалност звука дизајнираног за филм, као и употребу конкретне музике (*musique concrète*) у филму, што је представљено у њеној другој, и нажалост последњој књизи – *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack* [Дизајн звука је нова партитура: теорија, естетика и еротика интегрисаног саундтрека / интегрисане музике за филм] (Oxford

University Press, 2019). Поред тога, Данијела Кулезић-Вилсон је заједно са Лиз Грин (Liz Greene) уредила *Зборник о дизајну звука и музици у медијима*, који је објавила издавачка кућа „Палгрејв“ (*The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks*, 2016).

У својим радовима најчешће се бавила америчким независним продукцијама и експерименталим филмовима, као и делима Џима Џармуша (Jim Jarmusch, *Dead Man*), Дарена Аронофског (Darren Aronofsky, *Pi, Mother!*), Пола Томаса Андерсона (Paul Thomas Anderson, *Magnolia*), Питера Стрикланда (Peter Strickland, *Berberian Sound Studio*, *Katalin Varga*), као и Гаса Ван Санта (Gus Van Sant), у чијим филмовима је и приватно уживала. Њени радови су објављивани у водећим часописима из поља филмске музике у свету као што су: *Music and the Moving Image*, *Alphaville*, *Music, Sound and the Moving Image*, *Film and Film Culture*. У Србији је објављивала чланке у часописима *Нови звук*, *Музикологија* и *Музички таласа*, док је у *Музичком таласу* била и чланица уређивачког одбора од 1993. до 2010. године. Била је ангажована као рецензент у престижним издавачким кућама као што су Oxford University Press, „Palgrave Macmillan“ и „Routledge“.

Као један од првих музиколога-филмолога с наших простора, Данијела Кулезић-Вилсон је храбро ушла у свет студија филмске музике, релативно младог истраживачког поља у којем се примећује значајан развитак током последњих година, чиме заузима значајно место у интердисциплинарним музиколошким истраживањима. Фокусом на музикалност филма преокренула је начине гледања на односе између филма и музике, сагледавајући музику не као додатак филму већ као структуралну и формалну филмску одредницу. У најрецентинијим радовима је отворила дискусију о значајном месту дизајна звука у филму, уврстивши на иновативан начин и развој музичке технике и технологије у интердисциплинарни пресек између музике и филма. Својим радом Данијела Кулезић-Вилсон је отворила нове авеније у размишљању и писању о музици и филму, и то представља њено велико наслеђе које ће надахнути нове младе музикологе и студенте филмске музике. У српској музикологији је отворила врата ка истраживању филмске музике, док је у Музичком одсеку Универзитета у Корку, који има изузетне наставне програме из области популарне музике, увела у наставни програм бројне значајне течајеве о филмској музици, окупивши тако током година велики број студената из свих делова Ирске и са готово свих страна света, заинтересованих за ту област.

Колико су њени радови били инспиративни, толико је и рад с њом био подстицајан и покретачки. У свим нашим разговорима увек је била директна и отворено је говорила о нашој струци, професији, академском раду, али и о многим животним темама и проблемима с којима смо се сусретале у последњих неколико година. Од самог почетка мојих студија у јануару 2018. године, упозорила ме је да ће бити тешко, и да ће се овај период на моменте чинити бескрајно дугим и безнадежним, знајући и сама да је писање доктората психички и физички исцрпљујући вишегодишњи пројекат, као и да су живот и студирање у иностранству посебно изазовни. Испоставило се да ће околности бити немерљиво теже због пандемије ковида-19 и њене борбе са болешћу. Међутим, чак и у тим, изузетно тешким околностима ни једног тренутка није

престала да буде посвећени ментор. Наши разговори су ми изузетно помогли у првим, нарочито неизвесним месецима пандемије, при суочавању са губицима и животним изазовима, далеко од сигурности дома и породице. Као ментор, на деловима моје тезе радила је скоро до самог краја, па наша кореспонденција сеже готово до њених последњих дана. У тим, последњим својим порукама охрабривала ме је и управо својим примером показивала како упркос тешким тренуцима треба остати храбар, дисати дубоко и ићи даље. Данас се приближавам завршетку студија, а њене речи ми одзвањају у сећању, као и једна песма младе песникиње Саре Радојковић у којој се каже: „У брдима горе шуме / А толике воде, низ стрмо брдо / Стоје непомично. Данас те боли оно / Што ће сутра бити плодна земља“.[1] У овом несигурном и стресном времену честих и турбулентних промена Данијелине речи, преданост и подршка дају ми снагу и наду да ћу једног дана убирати плодове рада који смо заједно започеле.

Ана Ђорђевић

1 Sara Radojković, Sonja Bajić, „Okrutnost utehe“, *Vežbanka za strah*, Beograd: Kontrast izdavaštvo, 2019, 40.

Листа рецензената у 2021. години

др Јелена Јовановић, дописни члан Српске академије наука и уметности

др Катерина Левиду, доцент, Национални Каподистриасов универзитет, Департман за музичке студије, Атина, Грчка

др Ивана Медић, виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Надежда Мосусова, научни саветник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Патрик Зук, редовни професор, Универзитет у Дараму, Дарам, Уједињено Краљевство

др Елина Вилјанен, постдокторски истраживач, Универзитет у Хелсинкију: Институт „Алексантери“, Хелсинки, Финска

др Данка Лајић-Михајловић, научни саветник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Ива Ненић, доцент, Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију и етнокореологију, Београд, Србија

др Кристоф Флам, редовни професор, Универзитет у Хајделбергу, Хајделберг, Немачка

др Светлана Зверева, виши научни сарадник, Државни институт за студије уметности, Москва, Русија; предавач, Краљевски конзерваторијум у Шкотској, Глазгов, Уједињено Краљевство

др Иван Муди, истраживач, CESEM – Universidade Nova, Лисабон, Португалија

др Богумила Мика, ванредни професор, Универзитет у Силесији, Факултет за хуманистику, Институт за студије уметности, Катовице, Пољска

др Катарина Томашевић, научни саветник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Александар Васић, научни сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Милена Медић, доцент, Факултет музичке уметности, Катедра за музичку теорију, Београд, Србија

др Ранка Гашић, научни саветник, Институт за савремену историју, Београд, Србија

др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Београд, Србија

др Мелита Милин, научни саветник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

List of Reviewers in 2021

Jelena Jovanović, PhD, Corresponding Member of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

Katerina Levidou, PhD, assistant professor, National and Kapodistrian University, Department for Music Studies, Athens, Greece

Ivana Medić, PhD, senior research fellow, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Nadežda Mosusova, PhD, principal research fellow, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Patrick Zuk, PhD, professor, Durham University, Durham, United Kingdom

Elina Viljanen, PhD, postdoctoral researcher, University of Helsinki: Aleksanteri Institute, Helsinki, Finland

Danka Lajić-Mihajlović, PhD, principal research fellow, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Iva Nenić, PhD, assistant professor, Faculty of Music, Department for Ethnomusicology and Ethnochoreology, Belgrade, Serbia

Christoph Flamm, PhD, professor, Heidelberg University, Heidelberg, Germany

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

Ivan Moody, PhD, researcher, CESEM – Universidade Nova, Lisabon, Portugal

Bogumiła Mika, PhD, associate professor, University of Silesia, Faculty of Humanities, Institute of Art Studies, Katowice, Poland

Katarina Tomašević, PhD, principal research fellow, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Aleksandar Vasić, PhD, research fellow, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Milena Medić, PhD, assistant professor, Faculty of Music, Department of Music Theory, Belgrade, Serbia

Ranka Gašić, PhD, principal research fellow, Institute for Contemporary History, Belgrade, Serbia

Tijana Popović Mlađenović, PhD, full professor, Faculty of Music, Department of Musicology, Belgrade, Serbia

Melita Milin, PhD, principal research fellow, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Музиколошко
МДС
друштво Србије
Музиколошко друштво Србије, Мишарска 12-14, Београд,
e-mail: smusicologicalsociety@gmail.com, www.mds.org.rs

Конкурс за доделу *Годишње награде* „Стана Ђурић-Клајн“ *за изузетан допринос музикологији* за 2021. годину

Музиколошко друштво Србије позива своје чланове, академске институције и музичка удружења с територије Србије да од 01. јануара до 30. јуна 2022. године доставе образложене предлоге за *Годишњу награду* „Стана Ђурић-Клајн“ *за изузетан допринос музикологији*. Награда се додељује за сваку од три категорије:

а) једном аутору или групи аутора за оригиналан допринос српској музикологији: за музиколошку публикацију (студију или монографију) објављену у штампаном и / или електронском виду 2021. године;
б) за укупан дугогодишњи допринос области српске музикологије;
в) за резултате из области примењене музикологије (заштита српске музичке баштине, музиколошки прилози критичким издањима нотних и звучних записа, музиколошка обрада новооткривеног нотног или текстуалног рукописа и остале текстуалне заоставштине…) публиковане 2021. године.

За номиновање предлога за Награду у категоријама *а* и *в*, потребно је да предлагач достави:

- Образложен предлог (номинацију) дужине максимално до 500 речи, који укључује и комплетне библиографске податке предложеног дела;
- Електронски и штампани примерак предложеног дела.

За номиновање предлога за Награду у категорији *б*, потребно је да предлагач достави:

- Образложен предлог (номинацију) дужине максимално до 1500 речи;
- Целокупну библиографију кандидата.

Предлози се шаљу на званичну имејл адресу Музиколошког друштва Србије smusicologicalsociety@gmail.com, као и на поштанску адресу: Музиколошко друштво Србије, Мишарска 12–14, 11 000 Београд.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког института САНУ = Musicology : journal of the Institute of Musicology SASA / главни и одговорни уредник = editor-in-chief Александар Васић. - 2001, бр.1- . - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2001- (Београд : Скрипта Интернационал). - 25 cm

Полугодишње. - Текст на срп. и више светских језика. - Друго издање на другом медијуму: Музикологија (On-line) = ISSN 2406-0976
ISSN 1450-9814 = Музикологија
COBISS.SR-ID 173918727