

Art

E

FACT

UMETNIČKO-NAUČNO-STRUČNI ČASOPIS FAKULTETA UMETNOSTI U NIŠU



UNIVERZITET U NIŠU
FAKULTET UMETNOSTI
U NIŠU



20
15

Umetničko-naučno-stručni časopis
Fakulteta umetnosti
u Nišu

ARTEFACT

Izdavač:

Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti u Nišu

Za izdavača:

Prof. dr Suzana Kostić, dekan

Glavni i odgovorni urednici:

Dr Slobodan Kodela, vanredni profesor Fakulteta umetnosti u Nišu
Mr Slavica Dragosavac, vanredni profesor Fakulteta umetnosti u Nišu

Redakcija:

Mr Jadranka Mišić Pejović, redovni profesor Fakulteta umetnosti u Nišu
Dr Danijela Stojanović, nastavnik stručnog predmeta Fakulteta umetnosti u Nišu
Dr Jelena Cvetković, vanredni profesor Fakulteta umetnosti u Nišu
Dr Elizabeta Matorkić Bisenić, docent Fakulteta umetnosti u Nišu
Mr Lidija Uzelac, docent Fakulteta umetnosti u Nišu
Spec. Dragiša Balanesković, docent Fakulteta umetnosti u Nišu

Tehnički urednik:

Mr Danijela Zdravić Mihailović

Kontakt adresa uredništva:

Fakultet umetnosti u Nišu
Kneginje Ljubice 10
E-mail: artefact@artf.ni.ac.rs

Lektura i korektura:

Verica Novakov (za srpski jezik)
Ivana Đelić (za engleski jezik)

UDK klasifikacija radova:

Vesna Gagić

Prelom i tehnička priprema:

Ninoslava Girić

Grafički dizajn naslovne strane:

Sanja Dević

Štamparija:

Atlantis d.o.o. Niš

URL adresa: <http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-arteffect/>

Tiraž:

40

ISSN (Štampano izd.) 2406-3134

ISSN (Online) 2406-3150

Arto

F

FACT

UMETNIČKO-NAUČNO-STRUČNI CASOPIS FAKULTETA UMETNOSTI U NIŠU



20
15



UNIVERZITET U NIŠU
FAKULTET UMETNOSTI
UNIŠU

Sadržaj

Originalni naučni rad

Sanda Dodik

ULOGA SRPSKOG PJEVAČKOG DRUŠTVA *JEDINSTVO*
U RAZVOJU MUZIČKOG ŽIVOTA BANJALUKE
U PERIODU AUSTROUGARSKE UPRAVE..... 3

Originalni naučni rad

Milena Shushulova – Pavlova

POLICIES TO ATTRACT NEW MUSIC AUDIENCES.....13

Originalni naučni rad

Danijela Zdravić Mihailović

SCANDAL WITHOUT A MOTIVE?
MARCH TO THE DRINA IN THE UNITED NATIONS.....23

Pregledni rad

Gordana Grujić

HARMONSKI ELEMENTI ROMANTIČNE OPERE
U SOLO PESMI *ELEGIJA* STEVANA HRISTIĆA.....33

Pregledni rad

Marko S. Milenković

SIMBOLIKA INTERVALA – TRETMAN PREKOMERNE
SEKUNDE U OPERI *SUTON* STEVANA HRISTIĆA.....41

Originalni naučni rad

Maja Marijan

JOHN MILTON CAGE: INTEGRATION OF LIFE AND ART
OR SOUND, ZEN AND HAPPENING.....51

Pregledni rad

Predrag Đoković

KROJENJE CRKVENIH MELODIJA – UMETNOST POJACA.....61

Pregledni rad

Ana Perunović Ražnatović

OSVRT NA KONCEPCIJU CIKLUSA U POSLEDNJIM
GUDAČKIM KVARTETIMA LUDVIGA VAN BETOVENA.....69

Pregledni rad

Tatjana Popović

IRCAM: REZULTAT MODERNE IDEJE ILI NEŠTO VIŠE?
SLUČAJEVI PJERA BULEZA I VINKA GLOBOKARA.....79

Originalni naučni rad

Snežana Cvijanović

EMANCIPACIJA ŽENA U SFRJ NA POLJU
MUZIKE – STUDIJA SLUČAJA: REPERTOAR KNU.....87

ULOGA SRPSKOG PJEVAČKOG DRUŠTVA JEDINSTVO U RAZVOJU MUZIČKOG ŽIVOTA BANJALUKE U PERIODU AUSTROUGARSKJE UPRAVE

Sanda Dodik*
Univerzitet u Banjoj Luci
Akademija umjetnosti

Primljen: 15.11.2015. / Prihvaćen: 23.11.2015.

Sažetak

Ulaskom Bosne i Hercegovine u sastav Austrougarske monarhije 1878. godine dolazi do značajnih promjena koje će dalekosežno uticati na sve sfere političkog, društvenog i ekonomskog razvoja, pa tako i na razvoj kulturnog života. Za razvoj muzičkog života u BiH veoma je značajna djelatnost pjevačkih društava koja su djelovala ne samo kao kulturno-umjetničke ustanove, nego i kao središta društvenog, političkog, nacionalnog i kulturnog života pojedinih gradova. Iako su bila razjedinjena i organizovana na konfesionalnoj osnovi, ova društva postaju pokretači i glavna žarišta kulture. Srpsko pjevačko društvo *Jedinstvo* odigralo je izuzetno važnu ulogu u početnom razvoju muzičkog života Banjaluke, tada male, provincijske sredine. Ono je bilo inicijator razvoja i nosilac promjena u kulturnom životu grada, a imalo je važnu ulogu u utemeljenju muzičkih institucija, osnivanju muzičke škole i razvoju profesionalizma.

Ključne reči: Austrougarska uprava, BiH, kulturni život, pjevačka društva, SPD *Jedinstvo*.

Ulaskom Bosne i Hercegovine u sastav Austrougarske monarhije 1878. godine dolazi do značajnih promjena koje će dalekosežno uticati na sve sfere političkog, društvenog i ekonomskog razvoja, pa tako i na razvoj kulturnog života okupirane zemlje. Viševjekovna turska uprava zamijenjena je austrougarskom, a susret dvije civilizacije doveo je do korijenitih promjena i usmjerio Bosnu i Hercegovinu ka aktuelnim evropskim tokovima koji su se odvijali na prelazu dva vijeka. U austrougarskom periodu dolazi do značajnog razvoja Banjaluke koja je u to vrijeme bila nerazvijena, provincijska sredina. Kao središte Bosanske krajine¹, Banjaluka postaje značajan centar uprave. Uređuje se infrastruktura, grade putevi, osnivaju škole, a grad postaje sjedište vojnog zapovjedništva, sudske i policijske uprave.

Snažan razvoj grada praćen je doseljavanjem stručnjaka svih profila iz raznih dijelova Habsburške monarhije. Pored tehničkih, vojnih i administrativnih lica, naseljavaju se i austrijski, češki i mađarski muzičari, što je trebalo da doprinese jačanju i transformisanju grada u važan administrativni i kulturni centar. Njihovim dolaskom, muzički život bio je u neposrednom dodiru sa evropskom muzičkom kulturom, te dolazi do intenzivnijeg razvoja muzičkog života, čime započinje dugotrajan proces razvoja profesionalizma u

¹ Bosanska krajina je region koji obuhvata područje sjeverozapadne Bosne, a najvažniji centri bili su Banjaluka, Prijedor i Bihać.

* sandadodik@gmail.com



muzici². S obzirom na to da u Bosni nije bilo profesionalnih muzičara, doseljeni stranci, prevashodno Česi, postaju nosioci kulturnog života. Značajnu ulogu u razvoju muzičkog života u Banjaluci odigrali su Česi: Večeslav Nigl (Věčeslav Nigl), Artur Kalus (Arthur Kallus), Josip Soukal (Josef Soukal), a posebno se ističe djelatnost Franje Maćejevskog (František Matějovský). Solidno obrazovani, djelovali su kao vojni muzičari, kapelnici, horovođe, nastavnici muzike, izvođači u različitim ansamblima i kompozitori. Za vrijeme austrougarske uprave u Banjaluci su gostovali orkestri i solisti iz cijele monarhije. Njihovi koncerti bili su namijenjeni prevashodno službenim i vojnim licima upućenim iz monarhije na službu u Banjaluku, što je bila prilika da se na muzičkim pozornicama čuju djela velikih kompozitora.

Pored djelatnosti doseljenih muzičara, za razvoj muzičkog života u BiH veoma je značajna djelatnost pjevačkih društava koja su djelovala ne samo kao kulturno-umjetničke ustanove, nego i kao središta društvenog, političkog, nacionalnog i kulturnog života pojedinih gradova. Iako su bila razjedinjena i organizovana na konfesionalnoj osnovi, ona postaju pokretači i glavna žarišta kulture.

U periodu austrougarske okupacije jača potreba bosanskohercegovačkog stanovništva za vlastitim kulturnim identitetom, što je dovelo do intenzivnijeg udruživanja domaćeg stanovništva u okviru svojih vjerskih i nacionalnih grupacija i osnivanja prosvjetiteljsko-kulturnih udruženja. srpsko, hrvatsko i muslimansko stanovništvo se organizuje na vjerskoj osnovi, te se osnivaju kulturno-prosvjetiteljska udruženja. Budući da austrougarska vlast nije dozvoljavala političko organizovanje, niti nacionalna okupljanja, jačanje nacionalnog identiteta i širenje nacionalne svijesti odvijalo se kroz djelovanje kulturnih, prosvjetnih, dobrotvornih i pjevačkih društava. Podaci o prvim kulturno-prosvjetnim društvima u Banjaluci datiraju iz vremena turske vladavine, kada je 1868. godine, bez odobrenja turske vlasti, otvorena Srpska čitaonica (Микић, 1992: 14)³. Čitaonica je djelovala u okviru Srpske bogoslovije⁴, čiji je utemeljivač, prvi upravnik i predavač bio Vasa Pelagić. Srpska čitaonica je prestala da radi zajedno sa Bogoslovijom 1875. godine, pa iako djelovanje Bogoslovije nije obnavljano, Čitaonica je ponovo počela sa radom 1883. godine. Prva organizovanja domaćeg stanovništva bila su u okviru čitaonica i dobrotvornih društava, a prva pjevačka društva vezana su za pravoslavnu konfesiju i djelovala su kroz Odbore za priređivanje svetosavskih zabava (Pejanović 1930: 5, prema Hodžić, 2004: 11). Program svetosavskih zabava bio je sastavljen od predavanja, pjevanja, deklamacije i pozorišnih komada, a u drugom dijelu je slijedila zabava, ples, sviranje i igranje igara.

Obnavljanje rada Srpske čitaonice i muzički programi svetosavskih zabava stvorili su povoljnu atmosferu za osnivanje pjevačkog društva u Banjaluci. Tako je 1893. godine formiran privremeni inicijativni odbor za osnivanje Srpsko-pravoslavnog pjevačkog društva *Jedinstvo*. Za predsjednika odbora izabran je bio Vid Kovačević, prota i učitelj. Molba sa pravilima društva upućena je visokoj Zemaljskoj vladi u Sarajevo u aprilu 1894. godine, a rad društva je odobren iste godine u decembru⁵.

² Prvi koncert umjetničke muzike u Bosni i Hercegovini održan je 31. maja 1881. godine u Banjaluci.

³ U tom periodu su nastala i prva pjevačka društva: *Kosač* u Mostaru (1873), koje je djelovalo u okviru crkve sa nazivom *Crkveni zbor i Srpsko-pravoslavno crkveno pjevačko društvo u Gračanici*, koje je 1877. osnovao tadašnji učitelj Makso Todorović (Hodžić, 2004: 8).

⁴ Bogoslovija u Banjaluci je osnovana 1866. i radila je do školske 1874/75. godine. Za to vrijeme, odškolovalo je 67 mladića koji su kroz sveštenički ili učiteljski poziv nastavili da rade na edukaciji, duhovnom i kulturnom prosvjećenju naroda.

⁵ Pored *Jedinstva*, krajem 19. i početkom 20. vijeka u Bosni i Hercegovini se osnivaju i druga pjevačka društva: srpska pjevačka društva: *Njeguš* (1886) u Tuzli, *Vila* (1887) u Prijedoru, *Gusle* (1888) u Mostaru, *Sloga* (1888)

Hor *Jedinstvo* najprije je djelovao kao muški, a kasnije kao mješoviti. Prvi horovođa bio je bariton i dobar poznavalac karlovačkog pojanja, Ksenofon Zita (Xenofan Zita). U okviru društva djelovao je i tamburaški orkestar i dramska sekcija. (Šajnoviћ, 1983: 13). Pored pjevanja na bogoslužjenju u crkvi, hor *Jedinstvo* je priređivao zabave i učestvovalao na priredbama koje su organizovala druga društva. O ovim sadržajima izvještavao je list *Bosanska vila*⁶, pa je tako zabilježeno da je „na Vavedenje 1896. Srpska čitaonica u Banjoj Luci priredila zabavu sa igrankom. Na programu su bile tri pjesme, dvije za mješoviti i jedna za muški zbor, i dva pozorišna komada: 'Klin klinom' i 'Svekrva'” (Кулунџија, 2002: 67).

Radmila Kulundžija navodi da je hor SPD *Jedinstvo* nastupio na velikoj svečanosti organizovanoj 30. decembra 1900. godine, na hirotonisanju arhimandrita Evgenija za mitropolita banjalučko-bihačkog. Hor je priređivao dobrotvorne zabave i učestvovalao na koncertima i zabavama koje su organizovala druga društva. Tako se iz pozivnice za koncert i zabavu u organizaciji *Dobrotvorne zadruge pravoslavnih Srpkinja* koji je održan 14. februara 1903. u hotelu Bosna u Banjaluci može saznati o bogatom i raznovrsnom programu u kome je učestvovalo Srpsko pravoslavno-crkveno pjevačko društvo *Jedinstvo*⁷. U programu je navedeno da je u koncertnom dijelu programa nastupio mješoviti hor pjevačkog društva *Jedinstvo* uz soliste: Milenu Pišteljić, Maru Vuković i Ksenofona Zitu, te uz klavirsku pratnju Arike Drakulić i Hristine Bokonjić. Kao što se može vidjeti, pored svoje uloge u liturgijskom pjevanju, hor *Jedinstvo* je bio izuzetno važan učesnik u kulturnom životu tadašnje Banjaluke. Značajno je i njegovo učešće na zabavama u dobrotvorne svrhe koje su organizovala druga društva (*Dobrotvorna zadruge pravoslavnih Srpkinja, Banjalućanke, Prosvjeta, Srpska čitaonica, Srpska osnovna škola* i drugih društava i ustanova), čime se pomagao njihov rad (prema: Кулунџија, 2002: 73–75).

Težeći da društvo dobije potpuno i jasno nacionalno obilježje, rukovodstvo društva na čelu sa predsjednikom Stojanom Babićem i potpredsjednikom Dušanom Pišteljićem, na skupštini održanoj 30. novembra 1903. godine, pokrenulo je aktivnosti u vezi sa preimenovanjem društva u Srpsko pjevačko društvo *Jedinstvo*. Ova nastojanja su sprovedena tek naredne godine, kada je na skupštini održanoj 25. decembra 1904. godine, društvo promijenilo naziv, što je kasnije potvrdila i Zemaljska vlada⁸.

Kao izuzetno važan događaj, ostala je zabilježena velika proslava povodom osveštanja zastave preimenovanog društva. Proslava je organizovana na Petrovdan, 12. jula 1905. godine, trajala je tri dana i okupila mnogobrojna pjevačka društva, kao i ostalo napredno srpsko građanstvo. O ovom događaju izvijestili su mnogi listovi u Bosni i Hercegovini, kao i u Srbiji i Hrvatskoj. Radmila Kulundžija navodi da je proslava bila najavljena u beogradskoj *Politici* u „nepotpisanom dužem tekstu datovanom u Sarajevu 24. maja 1905. godine i objavljenom pod naslovom *Srpska proslava* u rubrici *Iz naših krajeva*”. Ona takođe navodi da je o ovom trodnevnom slavlju pisao i zagrebački *Srbobran* koji je izvijestio da je na proslavi bilo „oko 300 pjevača, a gostiju sa strane bez sumnje deset puta toliko” (Кулунџија, 2002: 86–87). O ovom događaju izvijestio je i sarajevski list *Bosanska vila* u kome je najavljen

u Sarajevu, *Soko* (1889) u Trebinju, *Nikolajević* (1900) u Varcar Vakufu, *Zastava* (1891) u Nevesinju; hrvatska pjevačka društva: *Trebević* (1894) u Sarajevu, *Majevica* (1896) u Tuzli, *Nada* (1898) u Banjaluci. Takođe su osnovana muslimanska društva *Gajret* (1903) u Sarajevu i Banjaluci, kao i jevrejska *Lira* (1900) u Sarajevu.

⁶ *Bosanska vila*, „list za zabavu, pouku i književnost” pokrenut je 1885. godine i gotovo tri decenije, do 1914. godine, kada je zabranjen od strane austrougarskih vlasti, svjedočio je o dešavanjima u Bosni i Hercegovini. Izlazio je u Sarajevu, a za njega su pored ostalih, pisali i S. Sremac, J. Dučić, A. Šantić, V. Ćorović, J. J. Zmaj, P. Kočić.

⁷ Pozivnica se nalazi u zaostavštini Vlade Miloševića (prema: Hodžić, 2004: 19)

⁸ Podaci iz Arhiva Bosne i Hercegovine, Sarajevo, Fond Zemaljske vlade za Bosnu i Hercegovinu, broj 143898/IB od novembra 1905. godine (Prema: Hodžić, 2004: 19).

dolazak pjevačkih društava i objavljen program proslave: „Prvi dan uveče bakljada kumu društvene zastave i predsjedniku srpske opštine Sveti Pamučini. Na Petrov dan svečana služba u crkvi, na kojoj pjeva niška pjevačka družina 'Branko'. Zatim osvećenje zastave i ukucavanje spomen-klina u crkvenoj porti. U jedan sahat popodne svečani banket, a uveče zajednički koncerat sviju društava, gdje će svako pjevati po jednu dvije pjesme zasebno, a svi zajedno 'Bože bratimstva'. Treći dan razgledanje varoši, a u podne zajednički ručak i onda nastaje rastanak“ (*Bosanska vila*, 1905: 180).

ПРОГРАМ:

- 1.) *Д. Јенко*: „КОСОВО“. Увертира, изводи ц. и к. војна музика.
- 2.) „ПОЗДРАВНИ ГОВОР“: Говори г. Душан Пиштелић председник „Јединства“.
- 3.) *М. Топаловић*: „ХИМНА ЈЕДИНСТВА“, мјешовити збор Јединства.
- 4.) *Р. Толигер*: „ПОЗДРАВНА ПЈЕСМА“, мушки збор пјева „Шабачко певачко друштво“.
- 5.) *Ст. Мокрањач*: VII. руковет, „МАКЕДОНСКЕ ПЈЕСМЕ“. Мјешовити збор пјева пјевачка дружина „Бранко“.
- 6.) *Ј. Маринковић*: „НАРОДНИ ЗБОР“, мушки збор пјева академско пјевачко друштво „Обилић“.
- 7.) *И. Бајић*: „СРПСКИ ЗВУЦИ“. Мушки збор пјева Српско академско пјевачко друштво „Балкан“.
- 8.) *Сметана*: „ХОР СЕЉАНА“ из „Продане Невјесте“, мјешовити збор пјева срп. прав. цркв. пјев. друштво „Побратимство“.
- 9.) * * * „СА БАЛКАНА“. Мушки збор, пјева срп. прав. цркв. пјев. друштво „Вила“.
- 10.) *Р. Толигер*: „ПОД БУЛОМ“, мушки збор пјева Шабачко пјевачко друштво“.
- 11.) *Ст. Мокрањач*: „ПРИМОРСКИ НАПЈЕВИ“, мјешовити збор пјева „Јединство“.
- 12.) *Ст. Мокрањач*: „ЗА ИНАТ!“ } мушки збор пјева „Обилић“.
Ст. Билички: „ЧУЈЕШ ДУШО!“ }
- 13.) *А. Б. Топачовски*: „Друга смјеса народ. словенских пјесама“, мушки збор пјева „Балкан“.
- 14.) *Ст. Мокрањач*: X. руковет „ПЈЕСМЕ СА ОХРИДА“, мјешовити збор пјева „Бранко“.
- 15.) * * * „ПОЈМО ПЈЕСМЕ“, мушки збор пјева „Вила“.
- 16.) *Р. Толигер*: „АВАЈ МЕНЕ“, мушки збор пјева „Шабачко пјевачко друштво“.
- 17.) *Д. Јенко*: „БОЖЕ БРАТИМСТВА“ (Зорина химна) мушки збор, пјевају све пјевачке дружине.

Ред игра по утврђеном распореду.

Program proslave 1905. godine

Ovim povodom, u Banjaluci je boravio i Stevan Mokranjac, koji je tom prilikom postao počasni član *Jedinstva* (Кулунџија, 2002: 444).

Prema pisanju banjalučkog lista *Naš život* proslavi je prisustvovao mnogobrojan narod i izaslanici mnogih društava iz Bosne i Hercegovine i Srbije, kao i Akademsko pjevačko društvo *Balkan* iz Zagreba. „Pored Stevana Mokranjca, horovođe prvog beogradskog pjevačkog društva, na proslavu je stigao i Aleksa Šantić, horovođa Srpskog pjevačkog društva *Gusle* iz Mostara.” (*Naš život*, 1905, br. 7–8, prema: Hodžić, 2004: 20).

Pored *Jedinstva* iz Banjaluke, u programu proslave je učestvovalo još sedam društava: *Savezno beogradsko pevačko društvo*, *Niška pevačka družina 'Branko'*, *Šabačko pevačko društvo*, *Akademsko pevačko društvo 'Obilić'* iz Beograda, Srpsko akademsko pjevačko društvo *Balkan* iz Zagreba, i Srpsko pravoslavno crkveno pjevačko društvo *Vila* iz Prijedora, Srpsko pravoslavno crkveno pjevačko društvo *Pobratimstvo* iz Sanskog Mosta. Tom prilikom *Jedinstvo* je izvelo novu himnu pod nazivom *Himna Jedinstvu* za koju je tekst napisao Aleksa Šantić, a muziku Mita Topalović.



Zbor pjevačkih družina. Na proslavi osvećenja zastave Srpskog pravoslavnog crkvenog pjevačkog društva *Jedinstvo* u Banjaluci na Petrovdan 1905. godine. Fotograf: Johan Pacelt⁹.
Izvor fotografije: SPD *Jedinstvo*.

⁹ Johan Pacelt (Johann Patzelt), banjalučki fotograf njemačko-češkog porijekla, živio je i radio u Banjaluci između 1895. i 1918. godine (Marušić, 2002: 41–42).

Izveštavajući o radu Jedinstva, list Naš život je u broju iz juna 1906. godine zabilježio da je 27. maja 1906. godine SPD *Jedinstvo* održalo godišnju 8. skupštinu, na kojoj je horovođa Ksenofon Zita izvjestio prisutne o radu društva. On je tom prilikom naveo da se hor pri bogoslužju služio Mokranjčevom liturgijom „uz razne umetke drugih kompozitora, u mješovitom zboru“ (Кулунџија, 2002: 102). Pored toga, navedeno je da je hor pjevao povodom crkvenih praznika, a nastupali su i prilikom vjenčanja svojih članova, pri pogrebima iz počasti i parastosima. U izvještaju stoji da je hor izvodio i svjetovnu muziku, učestvovao na Svetosavskim besjedama 1905. i 1906. godine, zatim na zabavi banjalučke Srpske čitaonice 1905. godine, na osveštenju zastave, kao i na novogodišnjim zabavama. Nakon smrti Dušana Pišteljića, 1906. godine, SPD *Jedinstvo* je dobilo novo rukovodstvo, za predsjednika je izabran sveštenik Nikola Krstić.

Rad *Jedinstva* pratio je i novoosnovani nedjeljni politički list *Otađbina* čiji je urednik bio Petar Kočić. Tadašnja štampa je zabilježila da je društvo 26. oktobra 1907. priredilo zabavu u hotelu *Bosna*, pri čemu su uz klavirsku pratnju Stake Milovanović izvedene horske kompozicije Mokranjca, Bajića, Dubeka, a izveden je i šaljivi komad, jednočinka sa pjevanjem *Šljive za brašno* Sime Milutinovića – Sarajlije (*Otađbina*, 1907, prema: Кулунџија, 2002: 118).

U julu 1909. godine Zemaljskoj vladi u Sarajevu upućena su nova pravila društva, koja su prihvaćena i odobrena naredne godine. U članu 4 ovih pravila navedeni su ciljevi u kojima, pored ostalog, stoji da društvo „svoje članove usavršava u notalnom pjevanju crkvenih (u pravoslavnom duhu) srpskih narodnih, slovenskih pjesama i uopšte svjetskih pjesama.“ O značajnoj društveno-prosvjetiteljskoj ulozi društva može se vidjeti u glavi 3, tačka 17, gdje se spominje društvena knjižnica iz koje su se mogle posuđivati knjige, a bilo je popularno i zajedničko čitanje poznatih literarnih djela. Nova pravila posvećuju veću pažnju kvalitetu izvođenja, glasovnim sposobnostima članova i izvođačkim sposobnostima pjevača i svirača. Raznovrsniji i izvođački teži repertoar zahtijevao je i kvalitetniji izvođački ansambl, te audicija pred horovođom postaje obavezna pri prijemu članova u hor (Кулунџија, 2002: 120–121).

Sačuvani podaci iz 1911. godine svjedoče o dvije zabave na kojima je učestvovao hor *Jedinstvo*. Prvo se odnosi na učešće na Svetosavskoj besjedi sa igrankom koja je, u organizaciji Crkveno-školskog odbora Srpske pravoslavne opštine u Banjaluci, održana u hotelu *Bosna*. U istoj godini, 17. aprila 1911. zabilježeno je i učešće hora u programu koji je Srpska omladina u Banjaluci organizovala u korist društva *Prosvjeta*. Program je imao muzički i dramski dio, a odvijao se u dvorani Državne više djevojačke škole.

Pred Prvi svjetski rat, u maju 1913. godine, austrougarske vlasti su zabranile rad svih značajnijih kulturnih i prosvjetnih društava, pa je tako u periodu od 1914. do 1918. godine prekinuta djelatnost SPD *Jedinstvo*. Nakon obnavljanja rada društva, između 1919. i 1924. godine, horovođa je bio advokat Vladislav Kostić. Iako je bio amater, Kostić je u Banjaluku došao kao iskusan horovođa i pjevač. Svoja iskustva je sticao za vrijeme studija u Zagrebu, gdje je bio horovođa pjevačkog društva Srpske akademije, Pjevačke družine *Balkan*, a zatim i bariton u Zagrebačkom pozorištu. Za vrijeme njegovog rukovođenja značajno je unaprijeđen nivo i obogaćen repertoar hora. Nakon Kostića, horovođa *Jedinstva* je bio pravnik Dušan Umičević. Znanja o muzici stekao je u Gimnaziji koju je pohađao u Tuzli, a bio je i osnivač tamburaškog orkestra naših studenata u Pragu¹⁰. Pored Kostića i Umičevića, *Jedinstvom* su dirigovali i Čeh Većeslav Nigl, vojni kapelnik, Pero Milošević,

¹⁰ Pored *Jedinstva*, Umičević je kratko bio horovođa Muslimanskog banjalučkog pjevačkog društva *Sloga*. U to vrijeme, u Banjaluci, pored SPD *Jedinstvo* djeluje Hrvatsko pjevačko društvo *Nada* i Jugoslovensko-muslimansko pjevačko društvo *Sloga*, te još neka kasnije osnovana radnička kulturno-umjetnička društva.

učitelj, Maksimilijan Mikšik, češki vojni muzičar, Marko Čanković, činovnik u Banskoj upravi Vrbasko banovine, a od 1931. do početka Drugog svjetskog rata, Vlado Milošević, profesor muzike. Prema dostupnim izvorima, u vremenu od 1919. do 1923. godine održana su samo dva koncerta *Jedinstva*. Đorđe Mikić navodi da je 1923. godine u sali Željezničke stanice (današnji Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske), održan koncert *Jedinstva* na kome su uglavnom izvođene kompozicije Stevana Mokranjca, a horom su dirigovali Vladislav Kostić i Dušan Umićević. Drugi evidentiran događaj bio je cjelovečernji koncert koji je 1928. godine održan u sali hotela *Bosna*. Tom prilikom horom je dirigovao Maksimilijan Mikšić, a pored ostalog, izvedeni su fragmenti iz *Liturgije* P. I. Čajkovskog i *Jesen* Stevana Hristića (Микић, 1992: 85–86).



Fotografija hora SPD *Jedinstvo* iz 1928. godine

Dolaskom Vlade Miloševića, SPD *Jedinstvo* ulazi u fazu značajnog razvoja i ta decenija pred Drugi svjetski rat predstavlja izuzetno plodno razdoblje razvoja u kome je repertoar hora bogat i raznolik. Pored crkvene muzike, hor izvodi i djela neliturgijskog karaktera. Prema sjećanjima Vlade Miloševića, *Jedinstvo* je u novembru 1931. održalo koncert na kome su izvedene kompozicije *Tebje odjejuščagosja* S. Mokranjca, *Slovenske rugalice* Josipa Slavenskog, *Pjesme iz južne Srbije* i druge (Кулунџија, 2002: 154).

Dolaskom Miloševića na mjesto horovođe, SPD *Jedinstvo* je dostiglo do tada najviši nivo kvaliteta. Hor je učestvovao na liturgijama i često je priređivao koncerte duhovne i svjetovne muzike. Ozbiljan i temeljan rad Vlade Miloševića pokazao je svoje efekte već na svečanom koncertu povodom proslave četrdesetogodišnjice rada društva. Koncert je održan 3. decembra 1933. u sali hotela *Palas*, a pored Miloševića, kao gost nastupio je kompozitor Marko Tajčević koji je dirigovao svoje kompozicije: *Jedin svjat*, *Pričasno* i *Komitske pesme*. Pored Tajčevićevih kompozicija, prema navođenju *Vrbaskih novina*,

izvedena su djela Arhangelškog, Slavenskog, Žganeca, Biničkog i Mokranjca. Tom prilikom, Marku Tajčeviću, kao i još devetorici članova društva, uručene su počasne diplome (Šajnoviћ, 1983: 33).

Zabilježeno je da je u novembru 1935. godine *Jedinstvo* organizovalo Sveslovenski koncert u dvorani bioskopa *Palas*, na kome su izvedena djela domaćih kompozitora Stevana Mokranjca, Vlade Đorđevića, Marka Tajčevića, Franje Dugana, Stanka Premla, Emila Adamiča i Vlade Miloševića, zatim drugih slovenskih autora: Ljadova, Novovijskog, Rilinga, Hristova, Tumangelova, Kriškovskog i Janačeka. Kao solisti na ovom koncertu su nastupili Tatjana Livnjaković i Suljo Plićanić, a dirigovao je Vlado Milošević (Šajnoviћ, 1983: 33–34).

Hor *Jedinstvo* je gostovao i na koncertima drugih društava: 1927. u Prijedoru na koncertu Srpskog pjevačkog društva *Vila*; 1933. u Bosanskoj Gradišci; 1935. na koncertu Šabačkog pjevačkog društva, 1937. na obilježavanju pedesetogodišnjice društva *Njegos* u Tuzli, kao i 1938. na proslavi pedesetogodišnjice rada društva *Sloga* iz Sarajeva. Predsjednik društva u tom periodu bio je Petar Kostić¹¹.

U to vrijeme u Banjaluci nije postojalo institucionalno sistemsko muzičko obrazovanje. Kao sastavni dio dobrog vaspitanja, muzika se učila privatno. Početkom 20. vijeka, češki muzičari osnivaju i vode privatne muzičke škole, a prvu takvu školu osnovao je Franjo Maćejovski 1900. godine. Ova škola je djelovala do 1905. kada Maćejovski odlazi u Sarajevo.

Kada je 1929. godine Banjaluka postala administrativni centar Vrbaske banovine¹² dolazi do snažnog razvoja grada i osnivanja značajnih institucija. S obzirom na to da su pjevačka društva bila nosioci muzičkog života, prirodno je da je inicijativa za osnivanjem javne muzičke škole potekla iz SPD *Jedinstvo*. Na skupštini društva održanoj 1. juna 1934. godine, tadašnji predsjednik društva Dušan Umićević iznio je prijedlog o osnivanju muzičke škole koja bi djelovala u okviru SPD *Jedinstvo*, a odobrenje za njeno osnivanje stiglo je 18. juna iste godine. Novoosnovana Muzička škola imala je tzv. Početnički tečaj, Nižu muzičku školu i Srednju muzičku školu. Učili su se violina, klavir i solo pjevanje, a bilo je predviđeno da se kasnije osnuju grupe za violončelo i kontrabas. Obavezni predmeti su bili solfeđo, teorija muzike i harmonija.

Prvi direktor škole bio je Vlado Milošević koji je, pored rukovođenja školom, predavao violinu i solfeđo. Nastavu klavira držala je Draga Bukinac, a od 1935. u školu dolazi Dragan Šajnović (tada apsolvant Konzervatorijuma u Ljubljani), koji je predavao violinu.

Zbog obaveza koje je imao u *Jedinstvu*, Učiteljskoj školi i pozorištu, Vlado Milošević je 1937. godine napustio mjesto direktora škole, a tu funkciju školske 1937/38 je preuzeo Drago Šajnović. Sredinom 1938. Drago Šajnović odlazi iz Banjaluke. Uslijed velikog broja obaveza, Vlado Milošević je već ranije prestao da predaje u školi i odlaskom Šajnovića, škola se zatvara (Šajnoviћ, 1983: 36). Četiri godine rada muzičke škole rezultiralo je podizanjem ukupnog kulturnog nivoa, postavljeni su temelji profesionalizmu, što je omogućilo i uspješniji rad SPD *Jedinstvo*.

Početkom Drugog svjetskog rata, zabranjen je rad SPD *Jedinstvo*. Prilikom osnivanja, 1893. godine, *Jedinstvo* je imalo dvadesetak članova, a zabilježeno je da je 1936. imalo 150 članova, od kojih je oko pedeset pjevača.

¹¹ O ovim gostovanjima su izvještavale *Vrbaske novine* (*Vrbaske novine* br. 1521, str. 3; 837, str. 1, br. 1444, str. 1, prema Hodžić: 90).

¹² Vrbaska banovina je bila jedna od devet banovina Kraljevine Jugoslavije čije je sjedište bilo u Banjaluci. Osnovana je 3. oktobra 1929. godine, a ukinuta 1941. i pripojena Nezavisnoj državi Hrvatskoj.

Na osnovu dostupnih izvora, može se zaključiti da su u periodu austrougarske okupacije kulturno-prosvjetna i pjevačka društva imala vodeću ulogu u širenju kulture u Bosni i Hercegovini. Tako je SPD *Jedinstvo* odigralo izuzetno važnu ulogu u početnom razvoju muzičkog života Banjaluke, tada zaostale, provincijske sredine. Ono je bilo inicijator razvoja i nosilac promjena u kulturnom životu grada. Pored toga, značajna je uloga *Jedinstva* u utemeljenju muzičkih institucija, osnivanju muzičke škole i razvoju profesionalizma. Iz ovih temelja će se razviti prva generacija domaćih reproduktivnih umjetnika i stvaralaca koji pripadaju prvoj generaciji bosanskohercegovačkih kompozitora.

Citirana literatura:

Гајић, Милица. Франтишек Фрањо Мађејовски. У: Маринковић, Соња и Санда Додик (ур.). *Традиција као инспирација*. Зборник радова са научног скупа. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци: Музиколошко друштво РС, 2010.

Кулунџија, Радмила. *Многаја љета*. Бања Лука: СПД Јединство, 2002.

Микић, Ђорђе. *Српско пјевачко друштво Јединство у Бањој Луци 1893–1941*. Бања Лука: Институт за историју у Бањој Луци, 1992.

Шајновић, Драган. *Музички живот у Бањој Луци од Аустроугарске окупације до Другог свјетског рата (1878–1941)*. Бања Лука: Глас, 1983.

Hadžić, Fatima. *Češki muzičari u Banjaluci*. У: Димитрије О. Големовић (ур.). *Дани Владе С. Милошевића. Научни скуп*, Бања Лука, 24–25. април 2007. Зборник радова. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци: Музиколошко друштво РС, 2007.

Hodžić, Refik. *Muzički život u Sjeverozapadnoj Bosni 1878–1992*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, 2004.

Marušić, Nikola, *Istorija fotografije u Bosni i Hercegovini do 1918, Photography in Bosnia and Herzegovina to 1918*, Tuzla, Foto-savez Bosne i Hercegovine, Photographic Association of Bosnia and Herzegovina, 2002, 41–42, 62.

THE ROLE OF THE SERBIAN SINGING SOCIETY *JEDINSTVO* IN THE DEVELOPMENT OF MUSICAL LIFE OF BANJALUKA DURING THE AUSTRO-HUNGARIAN ADMINISTRATION

SUMMARY

When Bosnia and Herzegovina became part of the Austro-Hungarian monarchy, significant changes happened that produced far-reaching effects in all the spheres of political, social and economic development, including the development of cultural life. Banjaluka, which was at that time an underdeveloped provincial environment, became an administrative center. For the development of musical life in B&H, the activities of choral societies were of great importance; these societies were not only cultural and art institutions, but also the centers of social, political, national and cultural life of certain towns. One of the most important societies established in Banjaluka was the The Serbian singing society *Jedinstvo*. Choir *Jedinstvo* was founded in 1894;

in the beginning it operated as a male, and later as a mixed choir. The first choirmaster was Zita Xenofon, the baritone and connoisseur of Karlovac chanting. Within the society, there were a tamburitza orchestra and drama section. In addition to singing during church services, the *Jedinstvo* choir performed secular music as well as organized and participated in charitable events. From 1931 until the beginning of World War II, the conductor was Vlado Milošević. With his arrival, the choir entered the phase of a significant development. The decade before the Second World War was a very prolific one. The choir's repertoire from that period was diverse and rich. Besides church music, the choir performed the works of non-liturgical character. Due to the fact that in this period, in Banjaluka, there was no systematic institutional music education, and that the singing societies were the holders of musical life, in June 1934, the Serbian singing society *Jedinstvo* launched an initiative to establish a music school. The first headmaster of the school was Vlado Milošević; he taught violin and solfeggio while Draga Bukinac taught piano. In 1935, Dragan Šajnović becomes a violin teacher in this school and the headmaster for the 1937/38 school year. At the end of 1938, the school ceased operations. At the beginning of World War II, the activities of the Serbian singing society *Jedinstvo* were banned.

Key words: Austro-Hungarian administration, B&H, cultural life, singing societies, Serbian singing society *Jedinstvo*.

POLICIES TO ATTRACT NEW MUSIC AUDIENCES

Milena Shushulova – Pavlova*
New Bulgarian University

Primljen: 11.11.2015. / Prihvaćen: 23.11.2015.

Abstract

Culture as a public good requires special treatment so far as it is an expression of the value system of a given society (given state) and its ability to be distinguished in the framework of the global cultural diversity. The European Community has special policies and programs that support artists in their creativity. The place of creative innovation, including music and dance projects and productions, is part of a common *Strategy for smart, sustainable and inclusive growth "Europe 2020"* and the *Green Paper* of the European Commission *Unlocking the potential of cultural and creative industries*. These principles are at the core in the desire to build a single **National strategy of development of culture in the Republic of Bulgaria**.

Key words: national strategy, musical arts, musical communication, music, dance.

Is there a need for new music audiences? Such a question might be misleading because in reality there are concerts and events in Sofia for which it is difficult to get tickets. These are certain events in the field of pop and rock music, rarely classical music, - but mainly for *stars* from abroad. Often these are events that are run by serious professional organizers that launch large scale campaigns with *aggressive* PR and advertising, including multiple adverts and reminders in newspapers, magazines and sites. Participation in interviews on television, video clips and other methods are also used.

The aim is not to analyze this approach in the realization of a musical cultural product. It is well known globally and is done by a professional machine of making events which has also been active in Bulgaria over the last 15-20 years. There is no statistical data how successful it has been. Probably it is good for the *stars* that have concerts in Bulgaria. Or if profits are not so high in Bulgaria – due to the fact that until recently there was no venue for such events as there is now such as *Arena Armeec* – they are offset by other stops on the world tour.

The problem with halls is serious and this has become evident after the directors of state halls were given the opportunity to pursue their own policy in the management of halls – to set rent prices, to find the artists that would perform at the concerts, etc. Over the last few years there has been severe shortage of halls for concert events (medium-size halls with a seating capacity of 500-600). *Bulgaria* Hall and the National Palace of Culture – *Hall 1* are often unsuitable for classical music events due to a number of reasons. On the other hand, the small halls have insufficient seating capacity. Recently, we have witnessed a new trend – classical

* mshushulova@gmail.com

concerts to be made at non-standard places such as – *Studio 5* in the National Palace of Culture, and in galleries of modern art, or in outdoor spaces. It is interesting and often attractive, but immediately we are *faced* with another problem – hiring quality instrumentarium – e.g. a grand piano (Bulgaria has no high-quality concert grand piano). This is an irresolvable problem and organizers have to hire instruments of mediocre quality which reflects on the concert quality and in turn on the level of the invited artist. The audience should also not be underestimated with regard to its opinion – because if it is satisfied - it is often lost for a long period of time – especially if it is young and inexperienced as it is predominantly driven by emotion and not knowledge.

Other reasons besides unsuitable halls can be also identified. These are:

– **Small number of inhabitants** – i.e. citizens of Bulgaria – as of 31.12.2013 Bulgaria's population was 7,245,677, of which 5,291,675 or 73.0% live in towns. 1,954,002 or 27.0% live in rural areas¹. This is a market of small potential, i.e. audience. The demographic collapse in Bulgaria is related to: emigration of a large number of Bulgarian citizens, namely young and active people; low birth rate; high percentage of pensioners.

– **The specific musical culture in the region over the last years** – people's demand here is much different for music and dance production. It is a result of traditional factors – education, customs, upbringing, urban culture, street culture and also due to the specific practices predominant over the last 20 years (the so-called *transition years*) i.e. politically differentiated needs of the population. The established *folk culture* besides being related to everyday life is easy to understand in terms of text and music. It has become popular precisely because of its ease of perception and the possibility of large masses to understand it at absolutely elementary level, thus remaining in an isolated position. This is a serious problem but it is not the focus of the present study.

– **Policies for new audiences at governmental and educational level.** It is an important issue which is key in this study. Because there is indisputable need for new, young and educated public in order to have *high*² quality creativity.

According to Momchil Georgiev, who supplied data on the research done in the European Community in 2007 on the economic parameters of the sector *performing arts*, the following value indicators can be cited (Georgiev, 2007):

- Total turnover of the sector – €654 billion in 2003.
- The sector accounted for 2.6% of the gross product of the European Union in 2003.
- Total growth of the surplus value of the sector was 19.7% in the period 1999-2003.
- In 2004 the sector employed at least 5.8 million which equals 3.1% of the total employed people in Europe.

It turns out that this share of public activity – musical arts – is not insignificant and there are millions of employed people with a turnover of billions of euro, i.e. it has significant influence on the processes in society and should not be ignored. Probably that is why the European Community has special policies and programs that support artists in their creativity.

¹ <http://www.nsi.bg/> (sited on 23.04.2014)

² Perhaps it is necessary once again to specify the term *high culture or high art*. This is not a snobbish desire to elevate art, but rather to determine the parameters – high quality creative performance in each style and genre (classical, pop, jazz, folklore), made by artists – national, international with prestigious image and world standard. These categories are relative, proportionate and unprovable. But we have the indisputable facts of the international and national stage as well as winning prestigious awards and competitions

Culture as a public good requires special treatment as it is an expression of the system of values of a given society (state) and its ability to be distinguished within the global cultural diversity. This is the main reason to be discussed in detail topics on the national cultural identity in the European cultural space. The debate is within the contents of art. 167 (1) and (2) in the Treaty of the Functioning of the European Union (TFEU). The place of creative innovations, including musical and dance projects and productions, is part of the common *Strategy for smart, sustainable and inclusive growth "Europe 2020"* and *The Green Paper* of the European Commission *Unlocking the potential of cultural and creative industries*. These are the underlying principles in the desire to build a single **National strategy for development of culture in the Republic of Bulgaria**, which it is said is still in a draft form and is yet to be discussed. (Vladimirov, 30.11.2011). Nevertheless, (the project has been on the Internet space since November 2012) these serious requirements set by the European directives led to follow up activities of national significance at governmental level, related to the development of culture in Bulgaria and have a strategic importance for the future of musical art and production.

Following, we shall only look at some of the latest initiatives of the President of the Republic of Bulgaria, the Ministry of Culture (the respective Minister of Culture in the given period) and BAROK (the Bulgarian Association of Employers in the Field of Culture). As the last cog in the machine will be the citations of personalities – leaders in the country's policies, who were leaders in the round table, included in the forum *Arts, Markets, Audiences* organized by the Bulgarian Academy of Sciences. The scientists conduct the analysis and provide a concise conclusion of the problems in the sector. The result is a natural line (wave) and the *picture* becomes more: national strategy (the Presidential institution), government policy (Ministry of Culture), civil initiative and managers' approach (BAROK and municipalities), and finally the scientists and artists (Bulgarian Academy of Scientists and famous artists). As an addition to this picture we can also add the surveys – of students, professionals and the audiences, who give answers to key issues, related to the real or disrupted musical communication.

The first major step was the meeting of the the President of the Republic of Bulgaria's Council on spirituality, culture and national identity held on 06 July, 2012 titled *FOUNDATIONS OF THE NATIONAL STRATEGY FOR CULTURE IN BULGARIA*, which discussed the key priorities to be included in a single future strategy. A working group with the Ministry of Culture presented the analysis of the cultural sector which is at the core of the building of the strategy. It indicates that in a time of crisis, the sector generates employment and this is due mainly to the large number of small and medium enterprises in it. It is the reason for economic growth and enjoys substantial competitiveness. All details about attendees, the agenda, topics and discussions are available on the Presidency's site³. The issues and topics discussed are extremely interesting and topical.

One of the topics on which decisions were taken was the need to *initiate stimulating and encouraging innovation* in the development of audiences, audiences in the arts, heritage, cultural and creative industries and cultural tourism, as well as cultural consumption. When dissemination of the achievements of cultural products becomes a government priority and there is much easier government media communication policy through the channels of new and traditional media and by creating a favourable

³ <http://president.bg/cat128/osnovi-na-nacionalnata-strategia-za-kultura-na-bulgaria/>

media environment, we can have multiple outcomes of the consumption of a cultural product, and thus:

1. **Consumption of culture to grow and receive public recognition** as *worthy goods*.
2. **To cultivate a tradition of philanthropy** through media information awareness and promote good practices at national, regional and municipal level.
3. To promote cultural consumption through **innovative and specialized educational practices** in different arts.
4. To initiate **national unity for good causes in the field of culture**, which shall build on the possibility of sponsorship in the cultural industries, so that they become sufficiently competitive with sports or the social issues that the public faces.

The second major step is towards a single national strategy for Bulgaria's culture and significant success in the public space in terms of participation, involvement and response to the implemented activities in connection with the conclusions of the Council of the European Union on promoting a creative generation and access of young people to culture⁴. This initiative was inspired by the member of the *Bulgarian Association of employers in the field of culture* (BAROK)⁵, and was adopted with a decision of their General meeting on 29 March, 2013. They prepared a *Declaration on the access of young people to culture*. On 30 May, 2013, within the European youth week 2013, BAROK in cooperation with the Bulgarian Association of Youth Workers launched a *NATIONAL CAMPAIGN FOR ACCESS OF YOUNG PEOPLE TO CULTURE*, addressing Bulgarian municipalities, cultural organizations, cultural institutions and youth organizations to join the declaration. As a follow up of this enormous initiative BAROK organized on 12 August, 2013⁶ *THE FIRST NATIONAL CONFERENCE "ACCESS OF YOUNG PEOPLE TO CULTURE"*⁷. The Minister of Culture also undertakes activities by forming a *working group to develop measures to enhance the access of young people to culture*, which includes representatives from the Ministry of Youth and Sports, the Ministry of Regional Development, the Ministry of Agriculture and Food, the Ministry of Education and Science, the Ministry of Labor and Social Policy, the Ministry of Culture, the Social Assistance Agency, the National Youth Forum, the National Centre "European Youth Programs and Initiatives", the Center for Human Resources Development, UNICEF, Wishbox.org, Transformers, "Artist" Foundation, Foundation "DIRJA" Pleven, ONFest, BAMR, the Civil Institute, and BAROK.

In the framework of the First National Conference "Access of young people to culture" a research study was presented titled "**CHALLENGES IN ACCESS OF YOUNG PEOPLE TO CULTURE '2013'**"⁸, conducted by Dr. Hristo Hristozov – executive director of the Civil Institute⁹, ordered by BAROK. Subcontractor for collecting information was BBSS Gallup. As this research directly affects the overall concept of this book – it is connected with the moods of the audiences (probable or established) towards a cultural production (in our case a music production). I believe it is better to study its results and conclusions in more detail. The conclusions made are of significant importance. If the research results

⁴ Adopted in 19 November, 2010, published in the EU Official Journal, issue C 362/2 of 03 December, 2010.

⁵ Registered inf.d.Nº163/2008. (www.barok-bg.org)

⁶ Sofia, Sheraton Hotel, Hall „Royal“, 12 August 2013, 11.30-15.30 Day declared by UN as International Day of Youth

⁷ *Additional information on the National campaign can be found on:* www.barok-bg.org

⁸ http://barok-bg.org/files/download/13-08-12%20access%20to%20culture%20survey%20%20f%201_0.pdf

⁹ <http://www.civilinstitute.org/> Held on: 2-9 August 2013

are not turned into media policy and the public does not become aware of its importance, then we cannot have effective and large scale quality changes in the cultural environment in Bulgaria.

Following are only selected conclusions of the study which are directly related to the music production and the topic about *music and the audiences*

The access to culture contributes to the aesthetical development of children and young people.

1. **Over the last 12 months over half of the households with children have not participated in any cultural event together with their children.** *Only every 10th household has visited with its children classical opera or ballet.*

2. **The school is a resource of access to culture.** The majority of parents share the impression that children are interested in school arts classes, but there is *alarming disinterest in school art activities – every fifth household (21%) has no information about them.*

3. **The performing arts are a priority.** *Children are most often encouraged by their family to participate in activities in folklore dancing, music, visual arts and theatre.*

4. High prices, lack of interest, territorial inequalities are a serious obstacle. **Expensive tickets and lack of interest (and culture) are the key reasons that young people do not visit cultural events. The lack of cultural events in villages and rural areas significantly limit the access to culture, according to over half of the respondents who live away from the capital and the regional cities.**

5. **Access to culture is equivalent to the level of quality of life.** *Visiting cultural events is perceived as having a positive impact on the quality of life, especially among people with higher education.*

The conclusions are of significant importance. It is a must for every household, every parent, university and school to know about this study and to have a continuous discussion - at media, national, governmental level on the benefits of culture for the young population of Bulgaria. This process should involve everyone throughout their life. Some of the statistics in Dr. Hristozov's study are as follows:

– Visiting cultural events has a positive impact on quality of life according to: 67% of Bulgarians with higher education; 38% of Bulgarians with secondary and college education, 22% of Bulgarians with primary or lower education.

– Lack of cultural events is a key obstacle to: 56% of Bulgarians living in villages; 57% of citizens in small towns; 20% of the population in regional cities; 6% people living in the capital.

– The main reasons young people not to visit cultural events are: low artistic quality (7%); lack of friendly recognition (8%); lack of family encouragement (31%); lack of cultural events in the area (35%); lack of interest (48%); expensive tickets (53%).

Raising an awareness towards *high culture* is an issue/problem or let us name it a PROCESS which is at the core of every community – from historical perspective and why not political. In previous years - those before 1989 there was a government policy indeed in this respect, including musical education and *audience of high music*. We do not mean specialized education of musical cadres, but general music audience which was on different levels:

– Extensive training in music schools.

– Strong choral culture-in schools, community centres, businesses, formations

– Reviews/competitions for children and adults involved in music and dance culture in their spare time.

- Educational concerts.
- Creating amateur, and hence professional orchestras in residential areas, etc.

Of course, everything is connected with the financial policy of the government, with its strategic targets and long-term projects.

Over the last 20 years, this no longer takes place. In the hustle and bustle during the complex transition period when there were many political priorities, the leaders forgot about this *cultural* issue which for joy or for sorrow is not related to the need of daily subsistence or paying the bills. Or in other words – WE CAN DO WITHOUT IT!

To be precise, we should say that over the last few years we have increasingly been hearing about the *need for spirituality*, about the *lack of spirituality*, etc. Why? And this was at a time when serious reforms were undertaken in Bulgaria's musical culture, and what was lost was – confidence, the need for culture and its quality. Probably there will be a turning point. Probably these reforms were not futile because globally the processes are in the direction of cuts, reduced costs, less performances, less money for culture. This is naturally as a result of the continuing unfavorable economic situation.

A third step towards a new national strategy for culture in Bulgaria is the activities of the municipal cultural institutions and the Ministry of Culture. There are also positive moments in the difficult lives of cultural cadres in Bulgaria. For several years now the Ministry of Culture has hold competitions for funding projects for NEW AUDIENCES. This makes us think or at least hope that there is a change in the government policy and in the cultural strategy of our country. Definitely, the way competitions are announced makes us think that the change has been positive. The program objectives are:

- To stimulate the process of developing marketing strategies and programs for research, analysis and attract consumers of culture.
- In the form of seminars, workshops, theoretical conferences, etc. to prepare and motivate managers, organizers, active participants, both in the creation and distribution, and advertising of cultural events.
- To promote the creation and dissemination of innovative cultural products and attract a wide range of viewers through interactive events.
- To build reliable and professional skills and to improve the reliability of the means and methods for monitoring, evaluation and archiving of cultural events.
- To initiate closer cooperation of cultural and educational institutions to establish joint educational products.
- To support the efforts of modern existence of traditional arts of original national identity.¹⁰

Part of a common direction of activities for a possible future strategy for culture and arts can be considered the research conference titled ARTS, MARKETS, AUDIENCES¹¹, organized by the ARTS RESEARCH INSTITUTE – Bulgarian Academy of Sciences. The conference can be considered as the forth step in the common strategy for identifying problems and their possible solution. The selected citations (in a shortened version) only support the research thesis. These are opinions and talks of the participants in the Round table that

¹⁰ The given objectives are a citation of the materials published in competitions of the Culture fund and the Capital program "Culture".

¹¹ Institute for Arts Research – Bulgarian Academy of Sciences, Scientific conference "ARTS, MARKETS, AUDIENCES": 15-17 November, 2012. Ministry of Culture, Stage 17.

was organized titled *Arts and cultural policies. The current situation in Bulgaria and Europe*.¹² The Moderator was Nikolay Yordanov, with participants: Alexander Yanakiev, Krassimira Filipova, Dimitar Chernev, Stefan Iliev, Kler Levi, Elisaveta Vulchinova - Chendova, Momchil Georgiev, Alexander Donev, Kamelia Nikolova, Ivan Vanev and others. Without comments are cited verbatim some of their opinions about the situation in Bulgaria.¹³

Nikolay Yordanov: The market for art is not just purchase and sale. It is a situation of communication, a dialog between the creator and the recipient. The making of art is the production of public value. There is the need for preservation of cultural heritage. Today the problem of the social breakdown of the audience is important, to be specific the audiences...

Krasimira Filipova (representative of the Ministry of Culture): Culture as a category of development, generates human resources and social tolerance, but it also generates economic growth.

Nikolay Yordanov quotes Krzysztof Zanussi¹⁴: "*Does cultural policy have to be extremely flexible and respond to the dynamics of cultural processes*"

Dimitar Chernev: The specifics of the theatre is connected with the **limited audience**. It relates to the principle of the so-called unknown market because the groups that cause the theatrical product for a certain period of time are much less than the total number of people who have expressed potential interest and desire for attendance. Today the competition for customers in the theatrical activity is a curious phenomenon. (And doesn't it apply also to the phenomenon in music and the performing arts, because the theater, music, and literature adopt one cultural identity, when it comes to audiences – remark by M.Sh.)

Kamelia Nikolova: The hedonism of the modern era is part of our existence and in its most brief definition consists of two things: 1) On the one hand, a lot of **hard work to make money, including for the leisure industry**. The halls are full of audiences that do not miss a cultural event and who think that they should be in this place, because it is part of their sound and prudent spending of their earned money, invested time and efforts. 2) **High art, value, quality**, and on the other hand - its market mechanism – the value of art, the right of the painter, the artist, generally speaking, and the consumer, and the citizen to satisfy their important needs.

Nikolay Yordanov: An old dilemma – whether art should come first, before the audience, or it should follow its taste.

Stefan Iliev¹⁵: It is a must when we formulate to take into account that they – the performing arts, exist in an extremely complex and dynamic social and cultural environment. Taking into account the essential nature of the non-verbal time arts, it is natural that the pyramid of the audiences shall decrease, because the **very audience requires a corresponding preparation**, it requires not only the simple communication with the Internet space, with a zone of information, but it **requires interaction. When an audience**

¹² Provided quotations are recorded speeches of the round table downloaded from the audio recording as text by Alla Mateva.

¹³ The citations are only part of the talks at the Round table. The whole dialog as well as everything that took place at the Research conference of the Bulgarian Academy of Sciences can be read at the follow up issue of 2013: "*Arts, Markets, Audiences*": Collection of materials of research conference. Publication of the Arts Research Institute, Bulgarian Academy of Sciences. Sofia, 2013.

¹⁴ Krzysztof Zanussi (1939) is a world famous Polish film and theater director and producer, professor in Film and TV directing at the Higher Academy of Film and Television Arts in Lodz, Poland, adviser to the Commission on Culture of the Vatican, a member of the European Film Academy.

¹⁵ Chernev, Nikolova, Yordanov and Iliev are experts in the directorate "Performing arts" at the Ministry of Culture.

is formed we have huge responsibility to form an audience that can interact with the arts. This means that the very audience has to be prepared to do so. It is no coincidence that in UNESCO, in the convention for intangible heritage, the performing arts are included together with folklore and language. When we conduct analyses, we should always think in terms of developing the performing arts, we should know that this is an ancient tradition which should be preserved. **The performing arts should be non-material cultural value which is obvious.** Traditions should be preserved, but the problem is how to be preserved, how to be developed and not how to be replaced.

Kler Levi: Cultural policies. What I mean is that today in Bulgaria there is way too much media and each media carries out some form of cultural policy i.e. we have in mind profiled cultural policies, that is the completion between different institutions, between different media, between different arts, because of the free choice of individuals. We talk a lot about audiences here. I think what is particularly important is that the **problem of educating connoisseurs** was posed. I will dare say, as far as I know, the pedagogical programs in the field of musical education, that there is one quite good and modern, very topical pedagogical program which **stimulates the development and cultivation of an audience which will not only be a simple consumer** but also a connoisseur. In my opinion, the aim of a cultural policy, in the field of music at least, is to be able to rely on, to educate, **to form an audience that can appreciate different events and have relation to different types of music.**

Nikolay Yordanov: The relationship between educational programs and the cultivation of taste in different arts is extremely important. The arts, naturally, can be perceived, but an attitude should be cultivated starting at an early age, because to deal with symbolic structures, it is necessary to have knowledge and attitude.

Alexander Donev: Big stars should attract audiences in high art and not only to fill halls and to sell more tickets. In the Maastricht Treaty, article 151 is about the responsibility of the European Union to protect and promote the linguistic and cultural diversity.

Alexander Yanakiev: We should expand the opportunities for internal transfer of good practices. The problem is connected to having initiative because there are many things that can be done in the field of cultural policies and in general, in order to be more systematic.

Elisaveta Vulchinova -Chendova: The cultivation of audiences, I underscore the plural form – audiences of **connoisseurs** –the cultivation of audiences is directly related to education. It is a new idea to have a number of textbooks in all subjects, and teachers to select which to use, i.e. the **teacher's role becomes more and more responsible** and this makes us think about the level of education and teacher training, etc., the idea of a **single strategy for culture** as is the ambition of the Ministry of Culture.

The cited statistics and the pessimistic conclusions based on them, as well as the world trends developing to the detriment of arts indicate that processes will not change in a positive direction, but would become even more difficult for musical arts. Nevertheless, there is a prevalent belief that Bulgaria just like Europe (and we are part of United Europe) has started initiating an open policy for supporting the cultural values of the nation. The demand for new audiences is an indicator for a new approach, a new attitude to the need for cultural values and a turning point in education – i.e. creation of cultural audience, an audience that needs culture. We can safely identify the unity of direction - unanimous, in

tune, sounding similar – as we have seen in the parallel made between governmental, civil, managerial and artistic levels in Bulgaria's artistic arena. The question is, regardless of this (everyone tries to identify the problems, sees them, takes into account the differences, compiles statistics, and the conclusions once again take us back to education, funding, and audiences) we do not reach the next level... Perhaps the future will be more stimulating and practical... Probably the attempt to identify and analyze the concrete directions in this research will give an impetus in the desired direction, in order to reach a turning point and achieve general change in the country, and also in the management and the implementation of culture, and hence in music production (particularly in the field of so-called classical music).

References:

Georgiev, Momchil. *Social dialog in Performing Arts*. (author, compiler and editor). Petekson Printing House, 2007.

Vladimirov, Georgi. *A Draft of the structure and content of the National strategy for development of culture*, http://www.sofiacouncil.bg/content/docs/c_f25606.pdf 30.11.2011.

Sofia, "Arts, Markets, Audiences". A compilation of materials from a research conference. A publication of the Arts Research Institute, Bulgarian Academy of Sciences, 2013.

Websites:

<http://www.nsi.bg/> (23.04.2014)

<http://president.bg/cat128/osnovi-na-nacionalnata-strategia-za-kultura-na-bulgaria/www.barok-bg.org>

http://barok-bg.org/files/download/13-08-12%20access%20to%20culture%20survey%20%20f%201_0.pdf

<http://www.civilinstitute.org/>

POLITIKE ZA PRIVLAČENJE NOVIH MUZIČKIH PUBLIKA

Sažetak

Kultura kao javno dobro zahteva poseban tretman za sada jer je izraz vrednosnog sistema datog društva (date države) i njene sposobnosti da se razlikuje u okviru globalne kulturne raznolikosti. Evropska zajednica ima posebne politike i programe koji podržavaju umetnike u svojoj kreativnosti. Mesto kreativnih inovacija, uključujući muzičke i plesne projekte i predstave, deo je zajedničke Strategije za pametan, održiv i sveobuhvatan razvoj „Evropa 2020“ i Zelenog papira Evropske komisije Otvaranje potencijala kulturnih i kreativnih industrija. Ovi principi su u osnovi želje da se izgradi sama Nacionalna strategija razvoja kulture u Republici Bugarskoj.

Ključne reči: nacionalna strategija, muzičke umetnosti, muzička komunikacija, muzika, ples.

SCANDAL WITHOUT A MOTIVE? MARCH TO THE DRINA IN THE UNITED NATIONS¹

Danijela Zdravić Mihailović*

University of Niš

Faculty of Arts

Primljen: 25.10.2015. / Prihvaćen: 23.11.2015.

Abstract

The paper deals with social and historical context of a famous Serbian piece March to the Drina by Stanislav Binicki (1872–1942), whose performance on the occasion of celebration of Serbian New Year in UN in New York on 14 January 2013 provoked a serious scandal. The March was composed as a patriotic composition dedicated to Serbian heroes in the World War I. Meanwhile, due to its popularity it has become the symbol of Serbian national identity. As such, it has often been a topic of discussion, which culminated in the mentioned New Year's celebration, thus becoming a subject of international debate.

Key words: March to the Drina, Serbia, nationalism, music and meaning.

Introduction

Throughout the music history, it was not uncommon for many musical pieces to be linked to a certain socio-political context. Oftentimes, the absence of any context would make the essence of musical pieces hard to grasp. However, when the dawn of the XXI century finds a performance of a musical piece causing an international scandal, the questions emerges on the nature of the cause and the validity of the new *meaning* surrounding the musical piece. The new *meaning* will cast a different light onto the musical piece, leading to its different social interpretation and, eventually, to its future life.

It is hard to explain the life of a musical piece that was originally created with the noblest of intentions – to boost the morale of the Serbian army at the beginning of the World War I (a liberation war for Serbian people); a piece that went on to become a candidate for the national anthem but was, in the end, marked as undesirable for public performance outside of Serbia. Is *March to the Drina* really the embodiment of extreme Serbian nationalism?

¹ This paper was presented at the British Association for Slavonic and East European Study Group for Russian and Eastern European Music Annual Conference 2013 Scandals in Music history in Oxford University Music Faculty, Denis Arnold Hall.

* dzdravicmihailovic@yahoo.com



20
15

Historical overview

*March to the Drina*² was written in honour of the victory of the Serbian army against Austria-Hungary after The battle on the mountain Cer (August 12–14, 1914). The composer of the march, Stanislav Binički (1872–1942), performed this piece with the members of the Court guard, whose conductor he was; this was his way of spreading the patriotic spirit on the battlefields and in the countries that took care of the wounded Serbian soldiers (France and Greece, mainly). Binicki dedicated this march to Milivoje Stojanovic known as Brka, he was a commander of the Second Iron Regiment, whom participated at a Battle of Cer and lost his life at the Battle of Kolubara. Aside from performing the composition on the battlefields and in allied countries, it is important to say that it was performed on 12 October 1918 in Niš, when the famous military division of Drina marched through the liberated city. Although the composition quickly found its place in the cultural life of Serbia, by the mid-twentieth century it began to fall into oblivion.

This composition owes its revival to the film director Žika Mitrović, who in 1964 made the film of the same; the film's score was specially arranged by the famous composer Vasilije Mokranjac (1923-1984). The fiftieth anniversary of the Battle of Cer mountain was an opportunity to add lyrics to the music of *March to the Drina*³. The copyright owners, the composer's four daughters, chose the lyrics contributed by Miloje Popovic, a journalist/writer. One year later, a vocal rendition of this march was issued on vinyl. The lyrics of the composition describe the courage of Serbian soldiers who managed, at the beginning of World War I, to defeat a superior enemy. The song describes the battle for liberation of Serbian people, wherein the river Drina is mentioned which also represented a border with Austro-Hungarian empire (Example 1).

Example 1

March to the Drina (a shorter version of the lyrics)

To arms, heroes, to arms
Spare not your lives
Let our Cer and Drina see
The valor and glory
Of heroic fathers and sons

Sing, Drina, sing
Tell of the times they fell
Remember all the brave
Who gloriously repelled
The foreigners from our
Dear river

² In this composition, Drina is the name of the river.

³ During this battle, Serbia defended its territory from the Austro-Hungarian first offensive on Serbia. That is the main reason why the battle on the mountain Cer could not have been the offensive, but defensive one. The origin of Binicki's march was to arouse patriotic feelings among the Serbs, but the lyrics added later was misunderstood and interpreted by other nations in Balkan region in the context of national-chauvinism.

Sing, Drina, to my people
Tell of fights bravely fought
The battle echoed by
The cold water
Blood ran
Blood ran
Down the Drina
For freedom.

In no time, the composition became extremely popular in various arrangements, even as a twist. Thanks to its releases in Germany, USA, Canada and many countries of Latin America and Asia, the march gained international popularity (Pavlović 1990). One might say that the fate of *March to the Drina* was mainly decided by the historical path that Serbia took in the last hundred years. Cornered by an ultimatum, Serbia, as an independent country, was forced to enter the war against Austria-Hungary in 1914. The Austro-Hungarian army of the time also included the units made out of South Slav conscripts (Croats, Slovenes and Bosniaks), who lived in the south-east part of the monarchy, where the border with Serbia is along the river Drina. After the World War I, on 1 December 1918, the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes was proclaimed, as a democratic and parliamentary monarchy with the Karadjordjević dynasty at its head. Serbia renounced its independence in favour of the new state, and formed a new country with its recent adversaries. The World War II led to the break up of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes and the occupation of Balkan states by Germany, Italy, Bulgaria and Hungary; but, the war also led to a full-scale civil war. Slovenia was annexed by Germany, Montenegro and a part of the Adriatic coasts was annexed by Italy, and Macedonia eventually went to Bulgaria. Serbia was divided between Germany, Bulgaria and Hungary, whereas Croatia allied with the Axis forces (Germany, the Kingdom of Italy and the Imperial Japan). With that kind of socio-political legacy, a new, Socialist Federative Republic of Yugoslavia was formed in 1945, after the defeat of Fascism. The death of the socialist leader, President Tito⁴, marked the beginning of the country's demise, ending in a massive civil war that lasted from 1991 to 1995. Officially, Yugoslavia ceased to exist in 1992, but Serbia and Montenegro emerged as its heirs, and decided to live together in a new country, the Federal Republic of Yugoslavia. That country existed until 2003, when a formal treaty put an end to the unity. After 85 years, Serbia got back its independence and sovereignty. Due to the drastic shift from an independent to a unified state, and the creation and collapse of Yugoslavia, all emblems of Serbian national identity, including the aforementioned march, received unequal treatment.

Serbian music in the XX century

The turbulence of the Balkans during the XX century, allowed for the socio-cultural circumstances to redefine entire cultures, which directly affected the cultural orientation of Serbia and the fate of this composition. The musicologists who took into deeper research of Serbian music between the two World Wars (Tomašević

⁴ Josip Broz Tito (1892-1980) was the president of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia from 1953 to 1980.

2005) agree upon the fact that the mainstay of the activities of different musical generations was based on, on the one hand – specifying the physiognomy and the content of national musical legacy and, on the other hand- developing the strategy and orientation of future Serbian i.e. Yugoslav music in the European context. Precisely because of this, there was never a full consensus during the epoch. The audience itself was split into those in favour of the new European sound and the ones who preferred the well-known national style. The dualism of the traditional and the modern kept on running even after the end of the war; however, the Serbian composers made a significant breakthrough, since it took them less than a century to cross the path from the early, romantic (Biedermeier) salon music and patriotic, folklore choir music to the radical avant-garde, embodied in the works of young composers, educated in Prague in the 1920s and 1930s. Tatjana Marković distinguishes between three types of Serbian Romanticism: patriotism, folklore and lyrical sentimentalism (Marković 2005 according to Medić 2007: 283).⁵

***March to the Drina* in context of social changes in XX century**

March to the Drina was a pronouncedly patriotic composition and it had a special place in Serbian music in XX century. It was always an integral part of choral and orchestral performances, but the aforementioned film, as well as various vocal/instrumental versions, made it more appealing to younger generations, and it eventually became embedded into Serbian national identity⁶. The immense popularity of this composition led to the possibility of its promulgation for a Serbian anthem. Namely, in the early 1970s, there was a talk about the need of a Serbian national anthem. The authorities were of the standpoint that a well-known patriotic song should be accepted; *March to the Drina*, by Stanislav Binički, was always the first to be considered. However, some politicians pointed out the risk of increasing Serbian nationalism through this composition. During one meeting with President Tito, one of the head Serbian politicians of the time remarked on a surprisingly good reception of compositions such as *March to the Drina* and *Tamo daleko*⁷, especially in public places. He made several examples of bands playing those pieces whenever a politician would enter a tavern. President Tito's response was that he seldom visited taverns and such places but, when he did, he was also played those tunes - but did not find them disturbing at all (Marković & Kržavac 1985). This conversation proves that nationalism is completely subjective and prone to personal experience, yet the clash of opinions at the time clearly exemplifies the new connotation surrounding *March to the Drina*. There were, of course, those who did not approve of the composition, but it simply kept on living in the intricate cultural milieu of Serbia and Yugoslavia.

⁵ Serbian music in the period of 1950-1980 could be described with an oxymoron *moderate modernism* (Ibid.), because it is now evident that neither the artists nor the recipients were interested in transforming the language and style of the music, and took a socially neutral position in regard to the modernization of music.

⁶ Every musical tendency that favored patriotic content was generally accepted, and desirable.

⁷ This song was created during the Serbian retreat and its stationing in Corfu and other Greek islands in 1916. The song tells of the soldiers' longing for home.

National music and nationalism

When it comes to the relation between *March to the Drina*, nationalism and the national in music, we could say that there are strong bonds among these entities. According to musicologist Sonja Marinković (1997) the national style in music is perceived as a term that has both historical and aesthetic dimensions. First of all, this term signifies the attitude of the composer towards the folklore, though such simplification is not acceptable, because the question of using the folklore is multidimensional. Nevertheless, the lack of this determination is a fact that insisting on the importance of folklore for building “the national style” often means neglecting the dimension of universal which it contains.

The national in music, as the most adequate term, clearly shows the multiple layers and the complexity of the phenomenon of national elements in music; it surpasses the old usage of the term *national style* or *musical nationalism*. It became accepted after the revival of the modern theoretical results in musicology, and their additional studying and developing by many Yugoslav authors (Tomašević 2005)⁸. The same author states that, between two World Wars, the national ideas were regarded as *stylistic* attributes. The music of the time saw the use of national elements not only through means of expression (form, genre) but also through certain thematic circles: the glorification of people, commanders, heroes and religion. That precise link between the musical and the non-musical provided a different kind of aesthetics for *March to the Drina*, the one for all social classes. Needless to say that the main music performers in the early twentieth century Serbia were orchestras and choral societies that nurtured the national spirit of the music. If “music lacks the denotative meaning existent in literature and visual arts, but possesses special connotative power in a cultural context” (Milanović 2007: 125), it is clear why the national in music eventually found its way into socializing and communicating and reached complete recognition. In this way, a musical piece – as an indirect form of art – manifested itself in the Serbian cultural heritage through the national in music that, at the same time, served as a symbol of Serbian national pride.

When it comes to the term *nation*, it could be defined as a community which is ethnic and political at the same time, made out of subjective and objective components. Like any ethnic society, it is based on common characteristics such as origin, territory, language and culture. One of the most important contemporary social phenomena, derived from the concept of nation, is the ideology of nationalism without national communities would not have their political consciousness nor the way of operating. Nationalism represents one of the most important factors that shape international politics in the modern world. Along with religion, this phenomenon emphasizes the importance of culture and the national identity as opposed to the “material” factors which are often considered decisive in global politics (Vukoičić 2012).

The most concise definition of the term nationalism was given by a Czechoslovakian national leader Tomáš Masaryk, who defined it as “any standpoint that treats the nation as the highest political value” (The Dictionary of Sociology 2007: 342). However, one can infer that this term has found a broad usage, since it can be used for mobilization and

⁸ This is referenced in many academic papers by Serbian musicologists and ethnomusicologists, such as Sonja Marinković, Nadežda Mosusova, Melita Milin, Tatjana Marković, Katarina Tomasević, Dimitrije Golemović, Marija Bergamo and others.

waging war against other nations. What should be stressed here is the fact that the power of nationalist ideologies lies in their flexibility and extraordinary ability of adjustment, which further blurs the very term *nation* (ibid).

According to a renowned theorist of nationalism Anthony Smith (1991), nationalism is, more than a political style and doctrine, a type of culture – ideology, mythology, symbolism and consciousness – which has achieved a global influence, while the nation is a type of identity whose meaning and priority are understood by this type of culture. On the other hand, the critics of this phenomenon indicate that, in its extreme form, it can be potentially dangerous, because the so-called “superpatriots” are actually ultra-nationalists who measure patriotism with the amount of hatred and hostility towards other nations, and also approve blindly every political decision and activity of their own nation. A great number of modern conflicts are being fed by nationalistic feelings which encourage “war fever” followed by open hostility and contempt towards the caricatural image of the enemy (Caspary 1993). This also means that spreading nationalist ideas through music is very flexible and questionable in itself – one group can find negative elements in something which another group considers patriotic, since the mutual identification does not occur. Furthermore, there is always a risk of threatening one nation’s otherness by openly pointing out your *ownness*.

During the nationalistic crisis in late eighty’s and early nineties, there was a very popular sung version of *March to the Drina* which, it seems, due to the lyrics (“In battle let’s go all heroes...”) further increased the degree of intolerance among nations. Former sociopolitical context largely affected it. During the civil war of the nineties, the meaning and message of *March to the Drina* became a part of current political manipulation, and therefore the beauty and the original message of this march was suppressed.

Patriotism is an expression which in the broadest sense marks a positive attitude of an individual or group towards its country or fatherland. It manifests through the feeling of pride towards the accomplishments in culture of their homeland and desire to preserve its character and identity and it’s often identified with nationalism. In this regard, a fact should be highlighted that *March to the Drina* always had features of patriotism, because the reasons for its occurrence are patriotic. In a multinational and multicultural country, such as the former Yugoslavia, particular emphasis of achievements and values of a single nation could surely lead to compromising others and forming a cultural-political schism. Sharpening national relation during the 1990s led to, on one hand, enhanced presence of Serbian nationalistic features, including *March to the Drina*, but on the other hand, to enhanced resistance towards that trend in other neighboring nations (Croats, Muslims, Bosniaks...).

***March to the Drina* in the late XX and early XXI century**

The questions of music often go hand-in-hand with identity. Timothy Rice (2007) identifies four distinct ways in which music contributes to the construction and symbolization of identity. The third way states that music provides a social identity with a feeling of ownness, and this, up to a point, goes well with the phenomenon of *March to the Drina*. It is up to a point because the issue here is not social but national identity. On

the other hand, the categories of *ownness* and *otherness* entail strong specification of certain parameters, and since it became obvious that borders are not good parameters because of their constant change, the perception of a certain cultural region includes only the concepts of identity. Milan Subotić states that the changes in symbolical geography ultimately depend on the changes within the political, economic and cultural structure (Subotić according to Milanović 2007). Therefore, we can suppose that the fragmentary nature of Serbian population in the border regions and around the world led to the acceptance of a certain type of identity only in those areas that were predominantly inhabited by Serbs.⁹ This is one of the reasons why *March to the Drina* has become a significant part of Serbian tradition and culture, even outside the motherland. From our personal experience, and numerous encounters with people of Serbian origin around the world, we can say that the national artistic values are nurtured through various cultural and artistic associations, whose goal is to preserve the heritage. We can assume that the need for the preservation of ethnic culture is linked with nostalgia, or even some form of identity crisis.

In the light of the events from recent history, the public performance of *March to the Drina* during the New Year's celebration in the UN caused a scandal¹⁰, because the Congress of North American Bosniaks¹¹ sent an urgent protest to the UN general secretary Ban Ki-moon, claiming that the composition was a "notorious, violent song, fuelled by Serbian nationalism", and that it also served as a musical accompaniment to the genocide over the Bosniaks during the war in Bosnia (1992-1995). In the protest letter, *March to the Drina* was referred to as a fascist piece of music, designed towards igniting ethnic hatred against all non-Serbs. This and similar allegations show how the lyrics, which calls to battle, is important to understand in certain context; in liberation war, that is the pursuit of a nation for freedom, while in another, certainly not historically justified, it is a "fascistic and violent nationalistic song." The same composition became the target of the members of the International expert team of the Institute for Research of Genocide. Moreover, it became linked to the alleged atrocious war crimes conducted by Serbian and Montenegrin soldiers against the Bosniaks in the autumn of 1914. It was also stated that the composition became a clear symbol of the genocide against the Bosniaks in two World Wars, as well as during the aggression on the Republic of Bosnia and Herzegovina from 1992 to 1995.¹²

⁹ For example, the 1991 census registered 31, 21% of Serbs living in Bosnia, whereas other Yugoslav republics also had a significant Serbian population (Croatia, Montenegro, Macedonia and Slovenia).

¹⁰ Serbian New Year is celebrated on 1 January in the Julian calendar (in the Gregorian calendar, the date is 14 January). This year's celebration was organized by the President of the General Assembly, Vuk Jeremić. Viva Vox, a Serbian choir, performed (among other songs) March to the Drina. This caused a reaction on the part of the Bosnian people, and the news was all over the media.

<http://www.vesti-online.com/Vesti/Svet/298007/Bosnjaci-traze-ukor-za-Jeremica;>

<http://www.vesti-online.com/Vesti/Svet/287176/Srbima-je-Mars-na-Drinu-bila-pesma-za-ubijanje-1914;>

<http://www.slobodnaevropa.org/content/ban-zali-zbog-marsa-na-drinu-jeremic-tvrdi-pogresno-shvaceno/24846699.html>

http://www.nytimes.com/2013/01/18/world/europe/united-nations-apologizes-over-serbian-song.html?_r=0

<http://www.foxnews.com/world/2013/01/17/un-apologizes-for-ovation-given-to-serb-militant-song-march-on-drina-at-un/> etc.

¹¹ The origin of the Bosniaks contains many controversies and disputable facts. They are of Muslim faith, and reside in today's Bosnia and Herzegovina.

¹² See also <http://www.bosniak.org/bosanski/prottestno-pismo-generalnom-sekretaru-un-a-zbog-uvredljivog-sviranja-genocidne-pjesme-mars-na-drinu/>

Although the performance of *March to the Drina* caused a standing ovation and uplifted the audience, the Bosniaks' reaction cast a deep shadow on the piece, leading to fervent debates. Soon afterwards, the general secretary sent out a public apology for openly approving of the composition, making it clear that he had not been aware of its historical connotation. On the other hand, Vuk Jeremić, who was the President of the General Assembly at the time, saw the issuing of the protest letter as a pathetic attempt of twisting the meaning and the message of the composition.

Unfortunately, the musical piece became a part of the daily exchange of gunfire among the politicians, while the public was denied the forming of an objective viewpoint of the composition and its true meaning. Although the true meaning can be attributed to the subjectivity of the author, its importance cannot be perceived solely through the prism of this day and age; all relevant historical facts have to be summoned. The question is not about the beauty of the piece per se, it is about the connotation: Serbian, Bosnian, and any other. Without the attempt to take sides, we cannot fail to oppose some of the statements. In the relevant bibliography of the First World War, there is no data on a genocide solely conducted by the members of the Serbian army against the Bosniaks, and what it completely ignored is the fact that this was a defensive war for Serbs, not an invasive one. The civil war in the 1990s took victims on all sides, and there are still no complete lists and relevant information. One-sided approach to victims, as well as a people's tradition and culture, does not lead to mutual understanding and tolerance. This is precisely why the topic of this paper called for an empirical investigation of the alleged murders and rapes accompanied with the sound of *March to the Drina*. My correspondence with the War crimes Prosecution, Humanitarian Law Center, as well as the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia, based in The Hague, Netherlands, resulted in nothing found on the alleged use of the composition. According to their evidence, there are no verdicts that include the use of this song as a part of genocidal activities (Example 2).

Example 2

Re: Helping about article
People

Information on the ICTY is available at www.icty.org

Helping about article

Danijela Zdravic-Mihailovic to: press@icty.org 17/10/2013 11:25 PM

Please respond to Danijela Zdravic-Mihailovic

Dearest members of International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia,
 I need your help because i am writing a scientific work which i will present at a scientific meeting "Scandals in music history", which is being held in Oxford on 2 of november, 2013.
 In my article i will be dealing with a composition Marš na Drinu and it's newest scandal that was created regarding it's performance in the United Nations.
 The media says that "There are verdicts for crimes where women are raped, and people killed exactly with the sounds of this song". Is this familiar yo you and can you document these statements?
 I would be very greatful if to you if you could give me the requested informations or direct me to an institution where i could get this kind of help.
<http://www.basees.org.uk/down/REEM13-confprogram.pdf>
 Thank you very much!

► Re: Helping about article

► ICTY PRESS <press@icty.org>
To Danijela Zdravic-Mihailovic

10/18/13 at 12:11 PM

Dear Danijela,

Thank you for your email. We do not have any information regarding your request. Thanks

Kind Regards,

Press Office
International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (ICTY)
Communication Service - Media Office
Tel. +31 70 512 8752 or 5343 or 5356

e-mail: press@icty.org

Follow ICTY on Facebook: <http://www.facebook.com/ICTYMKSJ>
Twitter: <http://twitter.com/ICTYnews>
YouTube: <http://www.youtube.com/ICTYtv>

Information on the ICTY is available at www.icty.org

The focus of this paper is not on the investigatory activity that would prove certain truths/semi truths. I am fully aware of the fact that the rift made by the Drina will continue to be a significant one, so we are pressed to make a comparison in the form of the question: Why would not March to the Drina be regarded in the same way as Radetzky March during the New Year's concerts in Vienna? Should Serbia officially react to the performance of the Radetzky March, since it was the musical accompaniment to the occupation of Serbia in the World War I?¹³ Should the entire world ignore Wagner's music simply because he was Hitler's favourite composer? Is this the proper way to perceive art? These are just some of the comparisons that come into mind, both of which would definitely not result in anything noble. On the contrary, they would turn music into a dangerous means for manipulation. The contextualisation based on unproven facts and unreliable categories that are slaves to fluctuating socio-political circumstances would eventually become the key criterium of artistic evaluation. Today, the role of historians, musicologists and music theoreticians are important in terms of pointing out historical facts, but also maintaining the musical piece as an autonomous artistic creation, that mustn't become a tool for political manipulation.

¹³ Johann Strauss Sr's most famous composition, his 1848 Radetzky March, was premiered during revolutionary times. It was dedicated to the Field Marshal Joseph Radetzky von Radetz and soon became quite popular among regimented marching soldiers. The March soon became a standard piece for Habsburg bands in the nineteenth century and was considered ideal for fostering patriotic sentiments at the start of the World War I (Lang, 2009). One of the most widely circulating collections was the monthly magazine, Musik für alle which published Radetzky March twice in its issues dedicated to patriotic music in 1914. "This piece was the only one to be published twice in the four volumes dedicated to war music that appeared at the onset of World War I" (Lang 2014: 185). We can conclude that the Radetzky March was performed during the Austro-Hungarian attack on Serbia in 1914.

References:

Caspar, William. "New Psychoanalytic Perspectives on the Causes of War", *Political Psychology* 14 (1993): 417–446.

Đurić-Klajn, Stana. *Akordi prošlosti*. Beograd: Prosveta, 1981.

Lang, Zoë Alexis. *The legacy of Johann Strauss: Political influence and Twentieth-century identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Lang, Zoë. "The Regime's 'Musical Weapon' Transformed: The Reception of Johann Strauss Sr's Radetzky March Before and After the First World War", *Journal of the Royal Musical Association Vol. 134 No.2* (2009): 243–269.

Marinković, Sonja. "Romantičarski 'nacionalni stil': vid ekskluziviteta ili koegzistencije?" U *Izuzetnost i sapostojanje. V međunarodni simpozijum Folklor – Muzika – Delo*, urednik dr Miško Šuvaković, 87–93. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1997.

Marković, Dragan i Kržavac, Sava. *Zašto su smenjivani*. Ljubljana: Partizanska knjiga; Beograd: Narodna knjiga, 1985.

Medić, Ivana. "The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology." *Muzikologija* 7 (2007): 279–294.

Milanović, Biljana. "Kolektivni identiteti i muzika." *Muzikologija* 7 (2007): 119–134.

Pavlović, Milivoje. *Knjiga o himni*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1990.

Mimica, Aljoša i Bogdanović, Marija, ured. *Sociološki rečnik*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2007.

Rice, Timothy. "Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology." *Muzikologija* 7 (2007): 17–38.

Smith, Anthony D. *National Identity*. London: Penguin, 1991.

Tomašević, Katarina. "Problemi proučavanja srpske muzike između dva svetska rata." *Muzikologija* 1 (2001): 25–47.

Tomašević, Katarina. "Istok-zapad u polemičkom kontekstu srpske muzike između dva svetska rata." *Muzikologija* 5 (2005): 119–129.

Vukoičić, Jelena. "Rat i nacionalni identitet Srba u Republici Srpskoj i BiH." Doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, 2012.

SKANDAL BEZ POVODA? MARŠ NA DRINU U UJEDINJENIM NACIJAMA

Sažetak

U radu se razmatra društveno-istorijski kontekst poznate srpske kompozicije *Marš na Drinu* Stanislava Biničkog (1872–1942), čije je izvođenje povodom obeležavanja Srpske nove godine 14. januara 2013. godine, u Ujedinjenim Nacijama u Njujorku, izazvalo skandal većih razmera. Nastala kao rodoljubiva kompozicija posvećena srpskim junacima u Prvom svetskom ratu, vremenom je, zbog svoje popularnosti, postala obeležje srpskog nacionalnog identiteta. Kao takva, često je bila predmet rasprave, koja je doživela vrhunac u pomenutoj novogodišnjoj proslavi i postala tema međunarodne debate.

Ključne reči: *Marš na Drinu*, Srbija, nacionalizam, muzika i značenje.

HARMONSKI ELEMENTI ROMANTIČNE OPERE U SOLO PJESMI *ELEGIJA* STEVANA HRISTIĆA

Gordana Grujić*
Univerzitet u Banjoj Luci
Akademija umjetnosti

Primljen: 10.11.2015. / Prihvaćen: 23.11.2015.

Sažetak

Stevan Hristić se ističe kao značajan kompozitor muzičko-scenskih djela, a s druge strane ni malobrojnija horska djela i solo pjesme ne zaostaju po kvalitetu. Hristićeve solo pjesme uživaju popularnost zbog svoje pjevne, znalački pisane vokalne linije, a napisao ih je svega osam, u dva razdoblja. U ranijim pjesmama (četiri pjesme izdate 1920. godine: *Bila jednom ruža jedna*, *Lastavica*, *Elegija* i *Behar*) ističe se sentimentalna lirika i ranoromantičarski muzički jezik lida. Jedna od njih, solo pjesma *Elegija* po karakteru je bliža operskoj ariji, nego lidu. U pitanju je Hristićevo ozvučavanje istoimene pjesme *Elegija* (1885) Vojislava Ilića.

Izraz i sadržaj Ilićeve lirike (melanholična raspoloženja i slutnje smrti) nužno određuju i način Hristićeve muzičke nadogradnje preuzetog tekstualnog predloška. Kao adekvatan način ozvučavanja pjesme *Elegija*, Hristiću se nametnula romantična opera sa pjevnom melodijom i naglašenim realističkim prikazivanjem ljudske sudbine, žalosti za životom i melanholičnim osjećanjima. Stoga, ovaj članak donosi strukturalnu analizu djela i poređenje sa harmonskim jezikom romantične opere, tj. sa harmonskim jezikom najtipičnijeg predstavnika romantične opere, Đuzepea Verdija.

Cljučne reči: Stevan Hristić, *Elegija*, solo pjesma, muzička analiza.

Stevan Hristić (1885–1958) ističe se kao značajan kompozitor muzičko-scenskih djela (muzička drama *Suton*, balet *Ohridska legenda*, scenska muzika za drame *Čučuk-Stana*, *Sunce*, *Lazarevo vaskrsenje*, *Uobraženi bolesnik*, *Hamlet*, *Večiti mladoženja*, *Bura*...), što je razumljivo s obzirom na njegov dugogodišnji rad u pozorištu i operi (Peričić, 1966: 124). Ipak, ni horska djela ni solo pjesme ne zaostaju po kvalitetu. "lako ne mnogobrojne, Hristićeve solo-pesme uživaju popularnost zbog svoje pevne, znalački pisane vokalne linije, u kojoj se ogleda njegov topli lirski temperament i briga da se istaknu sadržajne vrednosti teksta." (Peričić, 1966: 132.)

Hristić je napisao svega osam solo pjesama, koje su nastale u dva razdoblja kompozitorovog rada (Stefanović, 2007: 375)¹:

I razdoblje

- *Bila jednom ruža jedna*, 1920. (M. Mitrović)
- *Lastavica*, 1920. (V. Ilić)
- *Elegija*, 1920. (V. Ilić)
- *Behar*, 1920. (A. Šantić)

¹ Prve pjesme objavio je 1920. godine: Hristić, Stevan. 1920. *Četiri pesme*. Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona. Tačni datumi nastanka svih pjesama nisu poznati, ali je većina objavljena u izdanju Udruženja kompozitora Srbije, te su navedene poznate godine izdanja djela (Stefanović, 2007: 375–376.).

* gocasavic84@gmail.com

II razdoblje

- *Veče na školju*, 1937. (A. Šantić)
- *Novembar* (J. Dučić)
- *Ponoć* (J. Dučić)
- *Španska pesma*, 1949. (V. Ilić)

U ranijim pjesmama ističe se sentimentalna lirika i ranoromantičarski muzički jezik, dok one kasnije odišu i elementima impresionizma.² Sagledavajući detaljnije solo pjesme ranijeg perioda, uočeno je da, iako ih povezuje isti, ranoromantičarski muzički jezik, one sadrže i znatne međusobne razlike. Prve dvije solo pjesme, *Bila jednom ruža jedna* i *Lastavica bliske* su ranoromantičarskom lidu, dok *Behar* predstavlja Hristićevu jedinu sevdalinku.

Ipak, jedna solo pjesma ističe se po svom karakteru koji je bliži operskoj ariji, nego lidu. U pitanju je *Elegija* na istoimeni tekst Vojislava Ilića (1860–1894), "rođena" iste godine, 1885, kad i Stevan Hristić.

Ovom prilikom treba imati na umu da od stila pjesme zavisi i njeno ozvučavanje. Po svom osnovnom osjećanju svijeta Vojislav Ilić je prevashodno elegičar, a to osjećanje je prisutno i u njegovim pjesmama–elegijama, kojih ima ukupno šest pod nazivom *Elegija*. U njima pjesnik smireno i nenametljivo iznosi svoja gorka iskustva, melanholična raspoloženja, slutnje smrti (Deretić, 1987). Iako Ilić u srpskoj književnosti zauzima mjesto jedinog pravog pjesnika epohe realizma, *Elegija* (1885) odiše romantičarskim pjesništvom u tematskom pogledu³ (Veličković i Marković, 2007), izražavajući žalost što život brzo prolazi i melanholično osjećanje, ali ne pretjerano emocionalno; i svakako sa većim akcentom na formi, što nije bio slučaj kod romantičara. Formu čine riječi i njihovo vješto slaganje u stihove, najčešće u Ilićeve prepoznatljive duge šesnaesterce koji teku mirno i sporo kao neka široka rijeka, i tim svojim ritmom podudaraju se s karakterom *Elegije* (Deretić, 1987).

Izraz i sadržaj Ilićeve lirike nužno određuje i način Hristićeve muzičke nadogradnje preuzetog tekstualnog predloška. Verizam, kao osnovno ishodište pri ozvučavanju solo pjesme *Elegija* Stevana Hristića, navode značajni autori poput Vlastimira Peričića (1966: 132): "*Elegija*... odaje uticaje verističkih uzora po svom čas deklamacionom, a čas belkantističkom tipu melodije, široke i tople, ali bliže karakteru operске arije no duhu intimnog lida." Slične tvrdnje iznosi i Ana Stefanović (2007: 376.) u svojim napisima o istoriji razvoja solo pjesme na našim prostorima: "Ispovedna lirika Vojislava Ilića u pesmi *Elegija* data je u spoju široko postavljane belkantističke melodije... sa plagalnim i modalnim senčenjima, što u izražajnom pogledu daje patos verističkog tipa."

² Stvaralaštvo Stevana Hristića može se posmatrati i kao splet različitih stilskih uticaja; od studija u Lajpcigu u periodu 1904–1908 godine, gdje uči kompoziciju kod Štefana Krela (Stephan Krehl, 1864–1924), a zatim i preko niza studijskih boravaka. Od 1910–1912. godine Hristić boravi u Rimu, gdje prvi put čuje muziku Kloda Debisija (Claude Debussy, 1862–1918) i proučava latinski polifoni stil kod Alesandra Parisotija (Alessandro Parisotti, 1913–1953); u Moskvi, gdje sluša djela Alesandra Skrjabina (Александр Н. Скрябин, 1872–1915) i ruske Petrice, te izučava ruski crkveni stil; i u Parizu, gdje se upoznaje sa muzikom Sezara Franka (César Franck, 1822–1890), (Bingulac, 1988; Tomašević, 2004.).

³ Pjesničko djelo Vojislava Ilića ne može se podvesti ni pod jednu školu. Njegovo petnaestogodišnje pevanje predstavlja neku vrstu sinteze stvaralačke poetike XIX vijeka. Prema primjenjenom pjesničkom postupku Ilićevo pjesništvo se dijeli na: **klasicističko pjesništvo** (inspirisano mitologijom), **romantičarsko pjesništvo** (motivi iz prošlosti, žalost što život brzo prolazi, elegični ton, melanholično osjećanje), **realističko pjesništvo** (satirično-socijalne pjesme i deskriptivne pjesme), **parnasovsko pjesništvo** (antički motivi i evropska kultura) i **simbolističko pjesništvo** (u stvari je naslućivanje simbolizma; ostvareno je u pjesmama iz 1892. godine). (Veličković i Marković, 2007).

Ipak, nakon detaljno sprovedene strukturalne, elementarne analize djela, te poređenja harmonskog jezika Hristićeve *Elegije* sa harmonskim jezikom značajnih kompozitora romantične opere, pregledno izloženim u knjizi *Harmonija sa harmonskom analizom* autora Dejana Despića, uočena je najveća sličnost sa Verdijevim (Giuseppe Verdi, 1813–1901) muzičkim jezikom.⁴

Đuzepe Verdi je najizrazitiji predstavnik romantične opere, sa realističkim i psihološki produbljenim tumačenjem likova i raskošnim melodijama, koje počivaju na tradiciji belkanta. Njegov harmonski jezik karakterišu (D. Despić, 2002: 244–249):

- Harmonski jezik u prostoru klasike i ranog romantizma, ali u službi romantične osjećajnosti, kao i harmonski jezik zrelog romantizma u mjeri koja je odgovarala njegovom umjetničkom biću,
- Romantičarsko korišćenje harmonske dinamike (alterovani akordi, koji su često potcrtani i zvučnom dinamikom).
- Slobodno smjenjivanje tonskog roda (efektna igra “svjetlosti” i “tame”).
- Varijantni akordi (često Vlv u hromatskim tercnim vezama).
- Duboko zalaženje u napolitansku sferu (N⁶, DN, SN).
- Alterovni akordi u službi lokalnog kolorita (često u sklopu kratkotrajne pojave modalne ljestvice ili ljestvice specifične građe).
- Mjestimično slobodnije nizanje akorada u svrhu karakterizacije scene ili lika.
- Donekle osamostaljene disonance, primjenjene u službi scenske dramaturgije.

U daljem toku rada biće prikazani harmonski elementi u Hristićevoj solo pjesmi *Elegija*, te određeni harmonski postupci koji su identični sa prethodno nabrojanim karakteristikama Verdijevog harmonskog jezika.

Pjesma *Elegija* (1885) sadrži 13 stihova gdje preovladavaju dugi petnaesterci i šesnaesterci. Prva tri stiha su bez rime, a zatim slijede stihovi sa izrazitom rimom, parnom i unakrsnom. Izražena je slobodnija formalna koncepcija u vidu prokomponovane forme pjesme **A B C B1 C**, gdje dio **C** ima ulogu refrena.

(instrumentalni uvod, 1–5t)

A (6–12t): Prestaću i ja skoro. I sa mnom, zanavek možda,
Spomen ljubavi tajne zelena pokriće trava
I večni zaborav s njom. **B (13–15t):** Na mome spomenu surom
Istrven natpis biće tad.

C (16–24t): No ti, kojoj sam pevô mlad,
U tavnjoj, jesenskoj noći, slušajući poznate zvuke,
Hoćeš li s tugom tada pobožno sklopiti ruke
Za pokoj umrlog znanca? **B1 (25–33t):** Hoćeš li pojmiti tada
Nejasne reči moje, i teret ljubavnih jada,

⁴ Pojedina razdoblja i autori u operskom stvaralaštvu XIX vijeka razlikuju se znatno (...) i u tom smislu može se pratiti svojevrsni razvoj, u kojem se najopštije ocrtavaju tri faze (Despić, 2002):

Belkantistička – glas sa uprošćenom harmonskom pratnjom, bezmalo kao tek nužna pratnja (Đ. Majerber, 1791–1864; Đ. Rosini, 1792–1868; G. Doniceti, 1797–1848; V. Bellini, 1801–1835).

„**Prava romantična opera** verdijevskog tipa (Đ. Verdi, 1813–1901; Ž. Ofenbah, 1819–1880), u srednjim decenijama (XIX) veka, gde je vokalni deo, dakle i melodija, takođe vodeći činilac muzičkog toka, ali je ostalo tkivo, a naročito harmonsko, složenije, često čak snažno u službi scenske dramaturgije, koja je tu realistički i psihološki produbljena.” (D. Despić, 2002: 241)

Veristička – scenski realizam, rečitativne i ariozne melodije, sa bogatom harmonijom koja sadrži elemente nacionalnih škola, impresionizma, većinom ekspresivne i na trenutke kolorističke harmonije (Ž. Bize, 1838–1875; Đ. Pučini, 1858–1924, P. Maskanji, 1863–1945).

I tajni uzdah moj?

C (34–43t): O, znaj da ljubav moju ni večnost otela nije,
 Ni gusta, zelena trava, što sunce nada mnom krije,
 Ni hladni prekor tvoj.

(instrumentalna koda, 43–48t)

Evidentno je da je tekstualni predložak značajno uticao na formu djela. Svaki muzički dio, donosi dio teksta pjesme u skladu sa interpunkcijskim oznakama; tj muzički dio završava kada završava i tekstualna fraza sa interpunkcijskim znakom tačke ili upitnika. Pjesma sadrži petotaktni instrumentalni uvod i kodu koji su po tematskom i harmonskom materijalu identični. Cijela solo pjesma je u cis-molu, sa izraženom efektnom igrom „svjetlosti“ i „tame“ - smjenjivanje tonskog roda (cis-mol i Cis-dur). Refren, dio C, kontrastira, kao svijetli dio pjesme u Cis-duru.

Uvod (1–5t) i koda(43–48t) sadrže tematski i harmonski isti materijal. U melodijskoj liniji izrazit je pokret prirodnog cis-mola u terčno-silaznoj melodijskoj sekvenci, nakon koje slijedi plagalni završetak odsjeka. Izrazito je korišćenje harmonske dinamike, gdje su akordi dominantne funkcije potcrtani i zvučnom dinamikom. Prirodni mol u melodijskoj liniji nije harmonizovan akordima prirodnog, već harmonskog mola. Taj postupak ne dovodi do pojave bilo kakvih disonantnih sazvučja niti specifičnih akordskih struktura. Jedini ljestvični ton, sedmi stupanj u prirodnom cis-molu – ton *h*, koji je različit u odnosu na harmonski cis-mol, ni u jednom momentu nije tretiran kao akordski ton, već se javlja u vidu prolaznice ili skretnice u okviru akorada tonične i subdominantne funkcije.

Primer 1 (S. Hristić: Elegija, 1–5t)

Andante

cis: t _____ D₅⁶ _____ k₄⁶ _____ + III⁶ _____ II₅⁶

cis: t⁶ _____ II² _____ t _____

Posebno je zanimljiva i pojava prekomjernog trozvuka na trećem stupnju, koji u ovom slučaju djeluje kao zamjenik dominante. Javlja se nakon kadencirajućeg akorda, i u tipičnom obrtaju sekstakorda, kao predstavnik dominantne funkcije. Ipak, ovaj akord ne doživljava očekivano razrješenje u akord tonične funkcije, već slijedi zamjenik subdominante (II6/5) i smirenje muzičkog toka u vidu ponavljanja plagalnih veza (II-t-II-t). Stoga prekomjerni akord na trećem stupnju ima ulogu lokalnog kolorita, u svrhu predstavljanja elegičnog, sjetnog karaktera ove solo pjesme.

Dio **A** (6–12t) nastavlja u istom karakteru kao i uvod. U cis-molu je sa potenciranjem melodijske linije u prirodnom molu i harmonizacije sa akordima harmonskog mola. Naredni dio **B** (13–15t) unosi blagi nemir. Melodijska linija je po prvi put izrazito u harmonskom molu, sa pojavom vođice cis-mola. Potencira se dominantna funkcija, kako u melodiji (razložen trozvuk dominante), tako i u harmonskom pogledu, sa završetkom na akordu dominante (polukadenca) potcrtavajući nerazrješenu harmonsku tenziju. Dio **B** se javlja i nakon prvog refrena u vidu dijela **B1** (25–33t) u dimaničnijem izdanju sa dostizanjem najvišeg tona, melodijskog vrhunca (*g2*) u više navrata.

Primer 2 (Stevan Hristić: *Elegija*, 29–33t)

i te - ret lju - bav - nih ja - - da, i taj - ni uz - dah moj?

cis: t d t⁶ s⁶ VII⁷ t₄ 6 DD⁷ t⁶

Melodijski vrhunac je potcrtan harmonski efektom jedinom pojavom molskog dominantnog akorda, nakon čega slijedi smirivanje tenzije u dijelu **B1**. Iz prethodnog primjera, evidentno je da se radi o jedinom dijelu koji interpunkcijski završava znakom upitnika. U melodijskom pogledu, riječ *uzdah* slikovito je dočarana jedinom pojavom donekle osamostaljene disonance. Alterovan četvrti stupanj, *fisis* prije očekivanog razrješenja u peti stupanj *gis*, skače u vanakordski ton *h*. Pojavu alteracije u melodijskoj liniji prati i odgovarajuća harmonizacija u vidu vantonalne dominante i njenog zamjenika (DD, VII^D). Ipak, primjetno je da ovi alterovani akordi ne doživljavaju svoje očekivano razrješenje u akord dominantne funkcije, već imaju izrazito kolorističku funkciju, potencirajući modalne elemente, tj. u ovom slučaju su u pitanju elementi balkanskog mola.

Dio **C** se javlja dva puta (16–24t; 34–43t) u funkciji refrena, sa muzički identičnim materijalom, ali na različit tekst. On predstavlja kulminacioni dio u solo pjesmi sa svijetlom pojavom durske osnove (Cis-mol) i najizrazitije melodijske kulminacije (ton *g2*).

Primer 3

(Stevan Hristić: *Elegija*, 29–33t)

sūn - ce na - da mno - kri - je, ni hla - dni pre - kor, ni
 cis: VI ⁷ D t II ⁶ ₅ (E: VII ⁶ ₅)

hla - dni pre - kor tvoj!
 f colla voce ff
 cis: °III t (E: T) (E: VI)

Melodijska kulminacija je podržana dinamičkom kulminacijom (*ff*), ali i neočekivanim harmonskim slijedom. Nakon kulminacije muzički tok se naglo smiruje. Solo glas donosi kratak rečitativni segment sa pojavom harmonskih oslonaca na pojedinim mjestima, ali ne u vidu stalne pratnje glasu. Ti oslonci su harmonski diskutabilni i mogu se dvojako tumačiti. U pitanju je segment u prirodnom cis-molu (41–43t), koji na trenutak sadrži kratkotrajno istupanje u paralelni E-dur (VII-T). Ideja o istupanju u E-dur je diskutabilna iz razloga što se dešava u trenutku kadenciranja i završetka dijela **C**. Stoga je adekvatnije kadencu okarakterisati kao potpunu autentičnu u prirodnom cis-molu, s tim da se umjesto dominante javlja njen zamjenik, akord na trećem stupnju prirodnog cis-mola (II6/5 – oIII – t). Kadenca je arhaičnog, sjetnog karaktera i uvjerljivo oslikava tužnu atmosferu teksta.

U kompoziciji *Elegija* evidentna je velika koncentracija harmonskih elemenata romantične opere. Imajući u vidu ranije navedene elemente Verdijevog harmonskog jezika, uviđaju se brojne sličnosti. To je, prije svega, upotreba harmonskog jezika u službi romantične osjećajnosti i oslikavanja teksta, kao i korišćenje harmonske dinamike koja značajno ističe pojedina mjesta

u muzičkom toku. Smjenjivanje tonskog roda (cis-mol – Cis-dur) je veoma efektno, dok je akordski fond takođe u skladu sa akordskim fondom kakav koristi i Verdi. U pitanju su pojave alterovanih akorada u službi lokalnog kolorita (u sklopu kratkotrajne pojave balkanskog mola), te pojava donekle osamostaljenih disonanci u službi dramaturgije teksta.

Stoga se može zaključiti da je *Elegija* Vojislava Ilića, kao pjesma koja je u tematskom pogledu romantičarska, stilski i odgovarajuće ozvučena iz pera našeg poznatog kompozitora Stevana Hristića sa osloncem u tradiciji muzičkog romantizma i sa potenciranjem verističkih elemenata kako u melodici, tako i u harmoniji.

Citirana literatura:

- Bingulac, Petar. *Napisi o muzici*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988.
- Deretić, Jovan. *Kratka istorija srpske književnosti*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1987.
- Despić, Dejan. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: ZUNS, 2002.
- Grujić, Gordana. *Specifičnosti Hristićevih kompoziciono-tehničkih sredstava u Opelu b-mol*.
- Hadžić, Fatima (ur.). *Zbornik radova sa 9. međunarodnog simpozijuma „Muzika u društvu“*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2014. (u štampi)
- Ilić, Vojislav. *Pesme*. Antologija srpske književnosti, 2009.
(<http://www.scribd.com/doc/98096313/Vojislav-Ilic-Pesme#scribd>) 22.07.2015.
- Peričić, Vlastimir. *Muzički stvaraoči u Srbiji*. Beograd: Prosveta, 1966.
- Stefanović, Ana. Solo pesma, u: Veselinović-Hofman, Mirjana: *Istorija srpske muzike*, Beograd: ZUNS, 2007: 357–388.
- Tomašević, Katarina. "Stilske koordinate oratorijuma *Vaskrsenje* Stevana Hristića (1912) i pitanje raskršća tradicija u srpskoj muzici na početku XX veka", *Muzikologija br.4*, (2004): 25–37.
- Veličković, Staniša i Jordana Marković. *Interpretacije iz književnosti II*. Niš: Školska štampa, 2007.

CHARMONIC ELEMENTS OF ROMANTIC OPERA IN STEVAN HRISTIĆ'S SOLO SONG *ELEGIJA*

SUMMARY

Stevan Hristić stands out as a significant composer of theatre music, on the other hand no scarcer choral works and solo songs are not far behind in terms of quality. Hristić solo songs enjoyed popularity because of its singable, expertly written vocal lines, and wrote only eight, in two periods. In earlier songs (four songs were issued in 1920: *Bila jednom ruža jedna*, *Lastavica*, *Elegija* and *Behar*) stands out the sentimental lyric and musical language of the earlyromantic solo song. One of them, a solo song *Elegija* (Elegy) by character is closer to opera arias, rather than the earlyromantic solo song. It is Hristić's sound reinforcement of the same name song of poet Vojislav Ilić - *Elegija* (1885).

The expression and the content of Ilić's lyric (melancholic moods and premonitions of death) determine the way of Hristić's musical upgrades of the taken text template. As adequate reinforcement of the song *Elegija*, Hristić has established itself a romantic opera with a singable melody and an

emphasized realistically presenting of the human destiny, sorrow for life and melancholy feelings. Therefore, this article presents a structural analysis of works and comparison with the harmonic language of the romantic opera, ie. with the harmonic language of the most typical composer of the romantic opera, Giuseppe Verdi.

Key words: Stevan Hristić, *Elegy*, solo song, musical analysis.

SIMBOLIKA INTERVALA – TRETMAN PREKOMERNE SEKUNDE U OPERI *SUTON* STEVANA HRISTIĆA

Marko S. Milenković*

Univerzitet u Nišu

Fakultet umetnosti u Nišu

Primljen: 9.4.2015. / Prihvaćen: 11.5.2015.

Sažetak

Intervalska simbolika kao tip muzičkog izražavanja u potpunom je skladu sa psihološkom dramom jakih konflikata, izražavanjem protagonista u nagoveštajima, i konačno, simbolističko-impresionističkim usmerenjem kompozitora. Asocijativne melodijske tenzije protkane su kroz lajtmotive, dok je ekspresivno-simbolička melodijska intonacija prekomerne sekunde, u okviru specifičnih lestvičnih nizova koji čine dragocen kontrast vladajućem dursko-molskom tonalnom sistemu – snažno funkcionalizovana u prizvuku pučkog porekla.

Ključne riječi: Stevan Hristić, *Suton*, simbol, interval, prekomerna sekunda, melodijska tenzija, specifični lestvični nizovi.

U ostvarenju muzičke drame *Suton* (1925) Stevan K. Hristić, ne ide ustaljenim putem nacionalnih romantičnih opera, već prvi u srpskoj operskoj muzici uzima za libreto dramu sa minimumom radnje na sceni, čiji su osnovni zahtevi prikazivanje suptilnih duševnih procesa, opisivanje karaktera i slikanje atmosfere koja obavlja dramski tok. U traženju razloga za Hristićev izbor Vojnovićeve drame kao osnove za libreto i korišćenje Dučićeve pesme *Snovi*, treba poći od stilskih afiniteta ovih književnika, bliskih francuskom simbolizmu. Stilska orijentacija i duh, ambijent propasti jedne i nadiranje druge društvene klase Vojnovićevog *Sutona* našli su savršeni muzički pandan u atmosferi nestvarnog, nerealnog, kvaziprividnog u Hristićevom *Sutonu*, kao stvaraoču sa sličnim umetničkim težnjama i impresionističkom provenijencijom. Dučićeva melanholična ljubavna poezija, po prirodi srodna Hristićevim afinitetima, pokazala se pak kao savršeno kompatibilna kompozitorovim intencijama dinamizma osećanja u lirskim trenucima opere.

Fabula *Sutona* prikazuje dostojanstvenu istorijsku propast vlastelinske klase u intimnom krugu jedne porodice iz Dubrovnika, četvrte decenije 19. veka. Najmlađa ćerka u vlastelinkoj porodici – Pavle, teško se miri sa odricanjem od života koje je starijim predstavnicima klase prirodno i normalno. U atmosferi neutoljive tuge i sete protagonista, a posebno devojke “sa ubijenim veseljem, zadušenom mladosti zarad majčinog ponosa”, Pavle će ostati verna gosparskoj tradiciji, odbiće ljubav pripadnika nižeg pučanskog staleža u nadiranju, kapetana Luja, i otići u manastir. Opera *Suton* je u stvari „opera stanja” sa minimumom scenske radnje, ali sa bogatim poniranjem u duševna preživljavanja njenih

* lionheartmarko@gmail.com

junaka koji žive od lepote prošlih dana, sa fino upletenom strukturnom komponentom ljubavnih osećanja koja gube bitku pred staleškim interesima i dogmama.

Zbog dramske statičnosti radnje, ali i stilskog opredeljenja kompozitora, koje se kreće od „zakasnelog“ poznog romantizma fen d sjekla (fin de siecle) ka individualističkom subjektivizmu impresionizma, Hristić je kroz muziku protkao raznovrsne simbole kao dramsko-psihološka, asocijativno-izražajna sredstva, sa skrivenim uzročno-posledičnim odnosima i vezama. Simbolika je izražena samim naslovom dela: *Suton*, kao neminovna sudbonosna propast dubrovačke aristokratije, ali i sumrak jedne neproživljene mladosti. Istovremeno je naziv *Suton* simbol celokupne atmosfere ove moderne psihološke muzičke drame.

Tako i muzički diskurs o stvaralačkom procesu i muzičkom jeziku S. Hristića, u operi nužno povezanim sa vanmuzičkim značenjem, dramsko-psihološkim asocijacijama, te intencijom i stilskom orijentacijom autora, podrazumeva „dešifrovanje“ simbola kao dragocene determinante i prefinjenog „ključa“ percepcije slušaoca i muzičke arhitektonike dela. Estetski „problem“ sadržaja u muzici i način njegovog prenošenja pomoću raznih vrsta simbola, suviše je veliki i kompleksan“ (Яроциньский 1978: 77), te ćemo se u radu fokusirati na otkrivanje intervalske muzičke simbolike *Sutona* i njen semantički smisao u muzičkoj drami.

U ocrtavanju složenosti psiholoških previranja, stanja, scenskih situacija, ali i tragizma likova u *Sutonu*, Hristić poput Debisija „u traženju nove simbolike... postepeno i nesvesno oslobađa muziku od jarma semantičke interpretacije“ (Яроциньский 1978: 221), koristeći simboliku intervala kao diskretan, ali smeo elemenat operске dramaturgije. Simboličke melodijske intonacije kao kodove razvojnog procesa nalazimo u oblikovanju lajtmotiva, gde tritonusni interval predstavlja snažan činilac napetosti, duševnog bola i sukoba (lajtmotiv konflikta – primer 1a), karakterističan dramsko-lirski interval silazne male sekste simbolizuje melanholični lik nesrećno zaljubljenog junaka¹ (lajtmotiv Luja – primer 1b), dok linearno uzlazno kretanje dve čiste kvarte simboliše osećanje tuge (lajtmotiv tuge – primer 1c).

Primer 1a

(Sve tri devojčice okupile se da razmeću bumbak) Mara

Tri su

Calmò e sostenuto

cis: t Cis: T

¹ Bilo bi preterano tvrdjenje da svaki intervalski pokret silazne male, pa i velike sekste, povezan na neki način uz Lujovo ime, čini njegov lajtmotiv, već samo onde gde je takvo tumačenje logički i dramaturški opravdano kroz najupečatljivije primere.

Musical score for Mara. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The lyrics are: "bi - le i i - sto su či - ni - le". The piano accompaniment is in bass clef. Below the piano part, there are interval analysis markings: VII^4_D with a bracket and $<T>$ below it, $D^7_{3^4-6}$ with a bracket, and VII^7 .

Primer 1b

Musical score for Pavle and Mara. The vocal lines are in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The lyrics are: "Maj - ko! Ko je? Do - so je ka - pe - tan" and "Lu - jo Ho - će da te po - zdra - vi". The piano accompaniment is in bass clef. Below the piano part, there are interval analysis markings: $c: s$, $f: s^6$, and VI .

Primer 1c

Musical score for Pavle. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Te mi - le two - je ru - ke ne pre - du vi - še". The piano accompaniment is in bass clef. Below the piano part, there are interval analysis markings: $cis: III$ and II^6 .

Već u osnovnom, inicijalnom lajtmotivu sutona, kao nukleusu i generatoru razvoja opere, simbolizovan je neumoljivi suton, gde je kroz impresionističke akvarele lajtmotivskog izraza u najvišoj liniji akordskog kompleksa uvezen silazni niz harmonskog tetrahorda, sa diskretnom intervalskom tenzijom prekomerne sekunde (fis – dis – es), kao asocijativom na „dolazeći“ pučanski svet nižeg staleža. Zbog impresionističkog tretmana lajtharmonije sutona standardni zvučni efekat prekomerne sekunde izostaje, te je veza sa folklorom zaista daleka. Međutim, uzevši u obzir simbolički značaj lajtmotiva sutona i stalnu pojavu silazne melodije harmonskog tetrahorda, koji se u lajtmotivu smenjuje sa frigijskim tetrahordom, zaključujemo da je ovde simbolizovan sukob dolazećeg pučanstva i odlazećih gopara² koji prožima muziku *Sutona* kao jedna od osnovnih ideja dela. Kao da svi konflikti – unutrašnji i spoljašnji, proizilaze iz sudbinski „opominjućeg“ asocijativno-simboličkog isticanja i dejstva melodijskog impulsa prekomerne sekunde.

Primer 2

Stilizacija prekomerne sekunde, kao veran muzički izraz pučanskog sveta, otkriva svoje folklorno, ali i orijentalno obeležje, unoseći diskretan simbol u muziku *Sutona*. Ukazujući na obično prostonarodno poreklo likova Vasa i Luja iz nižeg, pučkog staleža, prekomerna sekunda aktivno učestvuje u polarizaciji prema predstavnicima goparske klase na drugoj strani. Tako ona biva u stvari funkcionalizovana u *prizvuku porekla*, te provlačeći se u melodijsko-ritmičkom pokretu septole u okviru Vasovog motiva direktno učestvuje u Vasovoj karakterizaciji³, imajući pored simboličke, i deskriptivnu, ilustrativnu funkciju. Ovde u uzlaznom linearnom kretanju tonova prekomerne sekunde, jedan od njih ima

² Već u prvim taktovima uvoda obeležen je pokret prekomerne sekunde (g – fis – es – (c) – d) koji u sukcesivnoj pojavi lajtmotiva biva zamenjen velikom sekundom (g – f – es – (c) – d).

³ U okviru Vasovog lajtmotiva.

figurativan, prolazni smisao, dok se drugi uklapa u akord (obično harmonija dominante) ukazujući na primenu lestvičnog tipa harmonskog mola, ili pak tonovi prekomerne sekunde stoje kao basovi tonovi dva susedna akorda VI – VII⁷.

Primer 3

Vaso

E - to me tu

a ka - ko fi je

g: D⁶ 7 d: s D⁷ VI III

VI D VII⁷ II² c: D

Specifična melodijska ideja prekomerne sekunde u ključnim dijalozima ljubavnog para na poseban način potcrtava teret porekla koji simbolizuje. Tako npr. emotivne, strastvene intonacije u ariozu Luja u VIII prizoru i Pavle u XII – *Bili smo djeca*, donose silazni pokret prekomerne sekunde, horizontalno sadržane u disonantnom alterovanom akordu hromatskog tipa – prekomernom kvintsextakordu zamenika dominantine dominante. I dok prekomerna sekunda u semantičkom smislu u VIII prizoru simbolizuje Lujovo poreklo, u XII se može shvatiti kao Pavlina asocijacija na „nemoguću“ ljubav prema pučaninu⁴.

Primer 4

Lujo (*apassionato*)

Nije su zna- li da kad sam uz Vas

b: VI VII⁶/_D D⁹ (VII²)

⁴ Interval prekomerne sekunde ovde predstavlja segment melodijskog kretanja iz lajtmotiva ljubavi.

Lujo (dolce)

lo o-pet va-seg ro ba

p dolce

3

II³
(6)

fis: VI 6

U toku žanr-scene „klasičnog“ Menueta iz Xa prizora, na Lujovu ponudu „Bježi sa mnom u život“, kao kontrast okolnom muzičkom tkivu nailazi simbolička energija prekomerne sekunde kao akordski sastojak dvostruko umanjenog septakorda –VII_D⁷ – modulirajućeg akorda sa enharmonskim preokretom kao nagoveštajem konačnog raspleta. Zbog harmonske podloge koja prethodi i folklornog melodijskog impulsa prekomerne sekunde, analogno tradicionalnoj Mokranjčevoj muzici, sluh očekuje razrešenje u dominantu f-mola. Međutim, sledi pomalo iznenađujuće, neočekivano razrešenje u dominantu D-dura.

Primer 5

Ore, Made

Marā (Sabu)

Sabo

Lujo

Luco

La la la la la la la la la la-3

Baš ba - laš ka-ko pri - je to-li-kih

La la la la la la la la

ži - vot Bje-ži samnom bje-ži u ži - vot

Gdje je mla -

f: D⁽⁹⁾ VI D: VII_D⁷
L D 7

Ekspresivno-simbolička melodijska intonacija prekomerne sekunde kroz okvire specifičnih lestvičnih nizova (balkanskog mola ili lidijskog durmola, frigijskog moldura i frigijskog dura) čini dragocen kontrast vladajućem dursko-molskom tonalnom sistemu. Eksponiranje specifičnih lestvičnih nizova ima pre svega epizodnu primenu, otkrivajući svoje folklorno-orijentalno poreklo. Specifične lestvice i njihov gradivni interval prekomerne sekunde u *Sutonu* jesu više jedna pučka dimenzija nego stvarna, realna podloga dubrovačkog kulturno-muzičkog nasleđa iz tog doba. Tako se specifični nizovi orijentalnog prizvuka sa karakterističnim intervalom prekomerne sekunde koriste pre svega kao muzički simbol, asocijacije pučkog porekla protagoniste – Luja, kao opominjućeg kontrasta nespojivosti gopsarskog sa „nižim“ pučkim elementom. Stojeći dramaturški skoro kao simbol socijalne neravnopravnosti, prekomerna sekunda ima prefinjenu fatumsku ulogu u „nagoveštavanju“ nemoguće ljubavi.

Melodijska primena specifičnih lestvičnih obrazaca može da naglašava orijentalni momenat – kada uzlazna hromatika u gornjoj liniji akordskog niza (VIIID⁷ – (-P₆⁵) – +III – VI) koja, nimalo slučajno, dolazi na Pavlinoj reči „Bog“, uvodi u lestvicu lidijskog durmola. Naglašeni, akcentovani tonovi ovog niza u uzlaznom melodijskom kretanju instrumentalnog aparata sa dominirajućom hladnom bojom drvenih duvača, imaju jak asocijativno-simbolički smisao tereta porekla, kao tenziju očaja, ali i izraz beznađa u kontekstu konačnog.

Primer 6

g: VI⁶ VII^b 7 (-P⁶⁵) +III VI +III⁶ (VII^b 7) DF²

Melodijski pokret prekomerne sekunde provejava u naznačenim, nepotpunim specifičnim lestvičnim obrascima balkanskog mola ili lidijskog durmola (uzlazno kretanje od tonike do dominante) u funkciji realizacije Lujovog lika, zloslutno simbolišući pučko poreklo i povećavajući stepen napetosti. U trenucima visoke lirsko-dramske tenzije i bolnih intonacija, nakon negativnog Pavlinog odgovora na ponuđenu ljubav, Lujo polazi. Muzički tok iz E-dura prelazi u kontrastni istoimeni mol (tonalno bojenje T – D⁷₅₄ – t) gde u basu zazvuči nepotpun lestvični niz E tonaliteta (e-fis-g-ais-h) koji može biti protumačen kao balkanski mol ili lidijski durmol⁵. Vokalna deonica Pavle na njen vapaj (“Lujol!”) donosi bolnu frazu od dva tona silazne tenzije male sekste (g² – h¹) koja simbolizuje Luja. Silazno

⁵ Zbog nepotpunog, nedovršenog niza ostaje mogućnost dvostrukog analitičkog tumačenja tipa lestvice o kom je reč.

ponavljanje male sekste⁶ ostvaruje se na harmoniji alterovanog akorda hromatskog tipa (dvostruko umanjeni septakord) kojim se modulira u a-mol i istovremenom pojavom sada silaznog fragmenta folklornog heksahordalnog niza lidijskog durmola na ovoj tonalnoj osnovi. U sukcesivnom sledu sekstni interval se preobražava u tritonus koji donosi specifičan izraz konflikta i napetosti, a jad prekomerne sekunde na harmoniji umanjenog četvorozvuka VII² biva ublažen vanakordskim prolaznim tonom.

Primer 7

Pavle
Ho - ću! Lu - jo!

E:T Pavle
Lujo Pa - vle Ho - ćeš po - či

a: $\begin{matrix} VII_6^7 \\ VII_5^5 \end{matrix}$ VII² II³ $\begin{matrix} 6 \\ 7 \\ 4 \end{matrix}$

Prateći liniju ovakve dimenzije u korišćenju intervala prekomerne sekunde, u narednom primeru nakon silazne lestvice prirodnog F-dura, iskrsava naglašeni, akcentovani silazni niz frigijskog moldura. Ne slučajno, orijentalna lestvica dolazi na Marin tekst „Ah, danas“, sa fokusom na dramsko-simbolički smisao označavanja misli o usponu pučanstva.

Primer 8

Mara
Ah, da - nas,

F: T D⁴ T D⁽⁹⁾ 2 VII₅²

⁶ U narednom taktu ponovo na tekst "Lujo" nailazi lajtmotiv Luja u silaznom kretanju f² - a¹.

Melodijska tenzija prekomerne sekunde povremeno izranja iz operskog tkiva, i primenjena sa mnogo mere i ukusa odaje nit nacionalne kompozitorove orijentacije. Hristić, koji je imao istančan ukus za scenu, doticanjem prekomerne sekunde naznačio je odgovarajući kontrast među likovima, ali nije insistirao na njoj, kako ne bi izneverio osnovni štimung opere. I zaista, naglašenom tretmanu prekomerne sekunde u Vojnovićevoj suptilnoj drami, u muzičkoj deskripciji lokalnog Dubrovačkog ambijenta i kolorita – nije bilo mesta. Tako se interval prekomerne sekunde iskazuje u pojedinostima i nijansama, sa isključivo čvrstim osloncem na dramaturšku logiku.

Intervalska simbolika kao tip muzičkog izražavanja, u potpunom je skladu sa psihološkom dramom jakih konflikata, izražavanjem protagonista u nagoveštajima i konačno simbolističko-impresionističkim kompozitorovim usmerenjem. Asocijativno-simbolička uloga intervala kao skrivenih dramsko-lirskih karakteristika vodi upravo do sličnosti sa *Peleasom* i *Melisandom*, ali i ruskih nacionalnih izvora. Međutim, samo odabiranje intervala i njihovog simboličnog značenja je drugačije, kao i slobodniji tretman i urastanje u lajtmotive. Hristićeve melodijske intonacije u *Sutonu* sa psihološkim nijansama i simboličkim smislom, nepogrešivim osećajem kompozitora ponekad dominiraju, vodeći u interakciji sa ostalim izražajnim elementima do upečatljivih izražajno-smisaonih kulminacija.

Stevan Hristić je jednostavno iz bogate muzičke riznice evropskog nasleđa prihvatio ono što je odgovaralo njegovim afinitetima – (u ovom slučaju) simboliku intervala, te je u krojenju nacionalnog muzičkog jezika inventivnošću i individualizmom stvaraoca utkao u muzičko tkivo, ostvarivši prvu nacionalnu operu bez vidljivih događaja na sceni. Srpski operni kompozitori posle njega morali su dobro da razmisle nad istorijskim pitanjem – „kojim putem dalje ići“.

Citirana literatura:

Акулов, Евгений Алексеевич. *Оперная музыка и сценическое действие*. Москва: Музыка, 1978.

Мазель, Лев Абрамович. *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка, 1972.

Мазель, Лев Абрамович. *Вопросы анализа музыки*. Москва: Советский композитор, 1978.

Мазель, Лев Абрамович. *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1979.

Милојевић, Милоје. *Сутон*, музичка драма Ст. К. Христића. Српски књижевни гласник. XVI, св. 5, 1925.

Томашевић, Катарина. *На раскрићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ: Матица српска, 2009.

Despić, Dejan. *Kontrast tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1989.

Despić, Dejan. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.

Milenković, S. Marko. Lajtmotivi kao izražajno sredstvo višeg reda u operi *Suton* Stevana Hristića. U Mirjana Živković i dr. (Ur.). Zbornik katedre za muzičku teoriju: *Muzička teorija i analiza 3*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2006: 54–67.

Milenković, S. Marko. Specifičnosti harmonskog jezika u muzičkoj drami *Suton* Stevana Hristića. U Mirjana Živković i dr. (Ur.). Zbornik katedre za muzičku teoriju: *Muzička teorija i analiza 4*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007: 163–178.

Živković, Mirjana. *Harmonija u okviru muzičkih stilova*, Beograd, FMU, 1987.

Marinković, Sonja. *Muzički nacionalno u srpskoj muzici prve polovine XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, sign. XXXX/XX, 1993.

Marinković, Sonja. Žanr u operi romantičara. U Sonja Marinković (ured.). *Opera od obreda do umetničke forme*. Zbornik tekstova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2001: 116–121.

Peričić, Vlastimir (ur.). *Stevan Hristić i njegovo delo*: Zbornik radova studenata muzikologije Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1985.

Яроциньский, Стефан. *Дебюсси, импрессионизм и символизм*. Москва: Прогресс, 1978.

INTERVAL SYMBOLISM – THE TREATMENT OF THE EXCESSIVE SECOND IN THE OPERA *TWILIGHT* BY STEVAN HRISTIĆ

SUMMARY

The interval symbolism, as a type of music expression, is in complete harmony with the psychological drama of strong conflicts in the expression of the protagonists in indications and, finally, symbolically – impressionist guidance of the composer. Associative melodious tensions are interwoven through leitmotives, while the expressionistic - symbolic melodic intonation of the excessive second in the frames of the specific musical ranges make a valuable contrast to the dominant durmol system – strongly functionalized in the tone of the origin.

The exposure of specific sequences of scale has primarily episodic application, exposing their folk-oriental origin. Specific scale and their building interval of excessive second in the *Twilight* are more folk dimension than the actual, real basis of Dubrovnik's cultural and musical heritage from that era. Thus, the specific sequences of oriental overtone with a characteristic interval of excessive second use primarily as a musical symbol, association of folk origin of the protagonists, as admonitory contrast of incompatibility of the nobles with „lower“ folk element. Standing dramaturgical, almost as a symbol of social inequality, excessive second has refined destined little role in „premonition“ of impossible love. Melodic intonation in the *Twilight* with psychological nuances and symbolic sense prevail sometimes, leading in the interaction with other expressive elements to striking expressive-meaningful culmination.

Finally, Stevan Hristić simply accepted from the rich musical heritage of European Treasury the symbolism of the interval, and the inventiveness and individuality of the creator in the creation of national musical language woven into the musical tissue, achieving the first national opera without visible events on the scene. After him, Serbian composers of opera needed to think good about the historical question: „Which way to go“?

Key words: Stevan Hristić, *Twilight*, symbol, interval, excessive seconds, melodic tension, specific ladder sequences.

JOHN MILTON CAGE: INTEGRATION OF LIFE AND ART OR SOUND, ZEN AND HAPPENING

Maja Marijan*

Alfa Univezitet, Beograd
Institut za umetničku igru

Primljen: 30.3.2015. / Prihvaćen: 23.11.2015.

Abstract

In his theories on music, sound and silence, John Cage conceived music to be a succession of sounds and the composer, the organizer of sounds. To him "there is no such thing as silence". Also, he considered that not only music but all sounds, any sound in any combination and in any succession have the potential for conveying feeling, and are henceforth free to be used in a musical continuity, thus confirming Debussy's thoughts on music. Music is not merely the sound of musical instruments but that of other human-made objects and the sounds of nature. Cage's compositions were called Dadaist, but in the essay "Indeterminacy" he argues that in Dadaism actions occur but space or emptiness is not taken into account, as in his music. And for Cage silence is that space. Silence/space/nothing was perhaps the pivotal aspect of his theories. His affinities with contemporary architecture, particularity glass-walled buildings of Mies van der Rohe and with modern art, as in the deconstructed images of Marcel Duchamp, emphasize the analogy between looking through rather than looking at – to look through sounds and not at them, Cage showed that his intention was not to expand but to overthrow the definition of music. Cage wanted to draw inspiration from nature and human emotion, as quoted in "Experimental Music": "Emotion takes place in the person who has it. And sounds, when allowed to be themselves, do not require that those who hear them do so unfeelingly." (Kostelanetz, 2000) Cage thought of music as a means of changing the mind – not as a means of a communication from the artist to an audience but "rather as an activity of sounds in which the artist find a way to let the sounds be themselves. And, in being themselves, to open the minds of people who made them or listened to them to other possibilities than they had previously considered." (Kostelanetz, 2000) He insisted that his music opened the mind in a way that no historical music did because it carried the insights of Eastern philosophy. In this Cage anticipates the claims of modern electronic music, of minimalist, ambient and New Age music, but these styles of music are still radically opposed to his contrived and random sounds, being deliberate in evoking a specific feeling that "opens the mind" and represents music that lets the "sounds be themselves." In the 1950's Cage hit upon a method of composition that would be the counterpart of the frequency, amplitude, timbre, duration, etc., that constitute the mechanisms of traditional composition – the avant-garde method was randomness. He discovered the I Ching – by tossing the coins he came to hexagrams that offered ideas, and from the ideas he developed parameters for "chance-controlled music." With his popularization of random sounds, as music do not bear regular listening, Cage anticipated the "happenings" of performance art or spontaneous art in the 1960's and indirectly foresaw the success of electronic music created exclusively with synthesizers and other electronic devices.

Key words: John Cage, aesthetics of music, Zen Buddhism, indeterminacy in music, the principle of the case, silence/space/nothing, actualization/creation

This work presents Cage's approach to indeterminacy of sound, musical form and life. Indeterminacy, or "chance", is a state of mind or condition of being unpredictable to some degree because of an indefinite number of possible outcomes or solutions to

* majamarijan@yahoo.com



20
15

any initial starting condition or problem. Indeterminacy to different degrees is all around us in physics, the natural world, our lives, art, and our beliefs. Chance has been used as a creative tool in the arts since prehistory: the incorporation of cave wall contours into Ice Age landscape paintings, crackle patterns on pottery of Chinese T'ang Dynasty (618-960 A. D.), and the Dada art objects of Marcel Duchamp like *3 Stoppages* (1912). In music, indeterminacy takes the form in Bach's *Art of the Fugue*, Mozart's *Instructions for Composing Waltzes with the Help of Two Dice* (1787), Charles Ives' synchronized *Three Places in New England, Mvt. II Putnam's Camp* (1914), where two contrasting marching bands clash, and in the electronic "circuit-bending" musical inventions of Reed Ghazala (1966). Therefore, the role of indeterminacy in divination/ prophesy through the ancient Chinese work, the Taoist text called *I Ching*¹, ["Book of Changes"], and still in use after many years, relies on a chance for its very power. The purpose of divination is to "catalyze" one's own unconscious knowledge – the unconscious knows things, and the diviner draws on this absolute knowledge – chaotic patterns (coin tosses) "confuse" the conscious mind and allow our ego-suppressed unconscious to shine through.

Indeterminacy of the sound

The words of Dalai Lama, "the purpose of human life is existence", show us a key for understanding Cage's philosophy of Art – the purpose of music is to be a sound. A sound as it is, without pretending to "be something else". And Silence – Silence which is a sound and the sound which is Silence or "the sound of no sound". Sound/Silence, existed always, it is infinite. With the beginning of human race sound had begun to depart from its original state, and to take new connotations. Like an archaeologist who is unwrapping a layer after layer in order to reach his discovery, Cage managed to remove the layers of turbulent and troubled human soul, full of conventions, and prejudices, and finally reached to pure, fresh, outer sound and its full meaning. This state of mind came from the deepest truth of philosophy of Zen Buddhism. Every student of Zen had to overcome the difficult task to be able to achieve Enlightenment ("Satori") and that task was set down in a single riddle, which he had to solve: "What is a sound of one hand?" The correct answer to the question is: "Nothing." The sound, as it is, is not supposed to indicate anything but itself.

Before accepting this philosophy, "Cage was frustrated that audience wasn't responding to his difficult, avant-garde music. He was starting to think that music, which expressed a composer's emotion, was pointless since no one understood it anyway. His religious studies were leading him to believe that the true purpose of music was to quiet the mind, as in Buddhist meditation, and awakened the heart to the glorious reality of the present." (Larson, 2013)²

¹ The I Ching consists of a chart of sixty-four hexagrams: symbols made up of six horizontal lines stacked from low to high, each line being either solid (yang, "light") or broken (yin, "shade"), producing the sixty-four possible combinations. The I Ching asks us to abandon any attempt at control or reasoning, and instead to let go and flow with the flow of Nature, of the Tao, of God, of the spirit world, in other worlds, with that which is beyond us. By simple relying upon chance, we allow entrance to that which we cannot usually hear because we are too busy thinking or plotting or reasoning.

² "I determined to give up composition unless I could find a better reason for doing it than communication. [...]"

As sounds of sticks or gong, which announce beginning or ending of rituals, and the sound of pouring the tea, were inseparable part of every day life in a Buddhist monastery, in Cage's music the sounds have similar connotations. Cage chance music was an attempt to create music in which the personality of its creator is removed, and that this was the case certainly makes sense. "Chance operations are a means of locating a single one among a multiplicity³ of answers, and, at the same time, of freeing the ego from its taste and memory, its concern for profit and power, of silencing the ego so that the rest of the world has a chance to enter into the ego's experience." (Pritchett, 1993: 78-88)⁴ In Zen Buddhism it is the practice of meditation, and experiential wisdom which is much more important than the study of religious texts. Experiential wisdom is the wisdom which is gained through the experience of something rather than simply reading about it, and it is considered to be closely aligned with experimentation. This sort of experimental spirit clearly shows up in Cage's approach of music.⁵

In addition, Cage accepted the idea that ordinary noise, from the clang of the factory to the rumble of the street, was the true music of the modern age, inspired by the revolutionary ideas declared in the futurist manifest "The Art of Noises" by Italian composer Luigi Russolo. (Chipp, 1968: 281). Cage had been seeking for the Art which respected the temporary, impermanent sounds that exists in the form of everyday life, which could enable sounds to keep their original meaning. This Idea was born in the avant-garde theatre, the *Theatre of the Absurd*, of Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Becket, Jean Pier Genet, who conceived it as the "architecture of the animated images" (Ionesco, 1998:149)⁶ in which gestures, postures and life of the body had the right to free themselves from both conventions of the language, and the psychological conventions, and to rich their deepest meanings. (Branden, 1997: 80-104) This absolute freedom of preconceptions was something new in the history of art, and was seen in Dada's manifestos. (Richter, 1978: 50-51)⁷ One must "destroy the walls of the real that separate us from reality, to participate in being so as to live as if it were the first day of creation, a day that would every day be the first day of new creations" as the founder of Surrealism, André Breton used to say. (Richter, 1978:149) This Art, free from conventions, and tastes, and trying to be indifferent toward the established convictions, is not created to communicate one's personal feelings, but rather to imitate nature in her manner of operations. In another words, as D.T Suzuki said: "Technical knowledge is not enough. One must transcend techniques so that the art becomes an artless art, growing out

The purpose of music is to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences". (Larson, 2013)

³ The term "multiplicity" would have been particularly significant for Cage at the time (1951) most likely marked his initial reception of vitalist French philosopher of multiplicity, Henry Bergson.

⁴ "Thus, although the ultimate state of each sound could be precisely determined and notated within the score, the totality of acoustic possibilities drawn upon in Music of Changes was no longer preconceived. Composition thus entered the realm of, experimentation' and became an activity without foreseen or predetermined result." (Pritchett, 1993)

⁵ "However, the majority of Cage literature rightly focuses on the importance of his reception of Indian and East Asian philosophy, as related through such figures as Ananda K. Coomaraswamy and Daisetz T. Suzuki." See John Cage, "A Composer's Confessions" (1848). (Kostelanetz, 1993: 41)

⁶ Ionesco expressed an attitude close to that of Cage, in which the structure of an artwork or performance allowed for incorporation of external, environmental events. "The work should acquire its meaning by what you can see through it and how it looks in relation to the work." (Ionesco, 1998:149)

⁷ "Dada means nothing. Thought is produced in the mouth." (Richter, 1978: 50-51).

of the unconscious.”(Larson, 2013)⁸ Furthermore, conventional relationship between composer, performer and audience was no longer possible, and new shape was given to notation and new forms appeared.

Indeterminacy of the form

John Cage was one of the most influential artists in the development of pop-art and its off-springs: happening, Fluxus, environmental art, and mixed media. These forms took shapes in cooperation with choreograph Merce Cunningham, pianist David Tudor, painter Robert Rauschenberg and poet and essayist Charles Olson. (Morrison, 2005; Hiolzaepfel, 2002:169-185; Rose, 1987: 34) Some of these happenings were performed at very peculiar places, and were not symptoms of the desire to attract the audience, but rather of the feeling that the world in which the artists were living was unbearable. In 1952, Cage organized happening-like *Theatre Event #1*, at Black Mountain College, where he taught at the time. Together with Merce Cunningham (choreographer), Jasper Johns and Robert Rauschenberg (artists), he created the first “happening” in which multiple artists activated a common space with non-coordinated performances, allowing for chance coincidences of material for any “meaning”. The audience, seated in four triangle-like corners facing the center of the hall, was entertaining by Cage himself, who was talking from the height of one ladder, whereas Charles Olson recited a few songs from the top of another ladder. Robert Rauschenberg would turn on the phonograph and play various music. At the same time, the dancers were moving in the same space.

This and the next happenings, as theatrical forms, were negation of the traditional audience-scene concept, of the beforehand determined duration, and of the written dramatic text with real plot. Therefore, happening means an art, but is close to life. (Johns, 1964)⁹

The sources of happening may be found in manifestations of Dada, organized during the World War I, although they might have been traced to improvisations of “commedia dell’arte” of the 18th century. The term “happening” was the creation of Allan Karpow, who provides a definition of happening as a “genre of the late fifties, an ensemble of events performed or observed at more than one time and in more than one place. Its ambients might be constructed from either the available material, taken directly, or insignificantly changed, as well as its activities might be either everyday or thought up events. Contrary to the theatre performance, happening might take place in the market, when riding in the highway, under the bulk of garbage, or in the friend’s kitchen, it might be realized in the moment or successively. Happening might be developing according to the plan, but without any rehearsal, audience or repetitions.” (Karpow, 1966:175)

Cage was also under the impact of the writings of Antonen Artaud, particularly *The Theatre of Cruelty*, and *The Theatre and Its Double*. Artaud’s texts inspired the appearance of the post-war avant-garde theatre. Artaud believed that theatre should represent reality, and affect the audience as much as possible; the main feature of the avant-garde theatre was its “dis-literary” tendency, that is, as Artaud believed the text had been

⁸ John Cage met D. T. Suzuki in Japan, 1962. Also, Cage attended Dr. Daisetz Suzuki’s lectures in Zen at the University of Columbia during 1952. (Larson, 2013)

⁹ Texts by A.R. Solomon and J. Cage. (Johns, 1964)

a tyrant over meaning, he advocated for the theatre made up of a unique language, halfway between thought and gesture, which had to give enough evidence of all other signs, such as visual, audible, and kinetics (therefore, he used a mixture of strange and disturbing forms of lighting, sound, and other performance elements). According to Artaud, imagination was reality – dreams, thoughts and delusions are no less real than the outside world. The manifestation of the content had to coincide completely, literally, concretely and physically with the content. (Adamov, 1964: 14) James Joyce (1882-1941) in his *Finnegans Wake* shows total transformation of language, where basic shapes of words are dissolving in free combinations of their parts, and the syntax is destroyed, so as it is almost impossible to guess the meaning. Therefore, language is not essential element of avant-garde theatre: the emphasize was given to the concrete stage/scene images, to the very process of their building, to its “animated architecture”. (Jonesko, 1966) The absence of spirit and the helplessness of the characters are suggested by the flood of objects, the frightened, scary presence of substance, of physical. Visual metaphors are used to depict loneliness and “doing nothing” – sheer emptiness of the scene and randomness of the plot – as in Samuel Beckett’s *Waiting for Godot*.

So, the happening, which emerged as the new form of theatrical art in the United States, can be defined as a trend which has its inception in the orbit of two French movements: Dada¹⁰ and Surrealism¹¹, and in the theoretical explications of Antonen Artaud.

One kind of Cage’s happenings was performed in 1952, and that was his famous 4’33” *Silence for a Pianist*. In this three movement piece not a single note was played, rather Cage explored the idea of Silence. At the Black Mountain College, Cage had viewed Robert Rauschenberg’s new series of all-white paintings, and under the influence of this radical act – that a canvas need include neither image nor even, gesture – he began composing the piece. The pianist David Tudor gave him the encouragement he needed to finish it. When Cage expressed doubts about presenting a chance-generated sum of silences as a serious work of music, the pianist replied that he hoped Cage would complete the work in time for a recital he was planning to give in Woodstock, NY. In addition, when Cage had been in anechoic chamber at Harvard, a composer concluded that as long as he was alive, and even after his death, never he could experience total silence – in the room Cage heard, not silence, but the noises made by his circulatory and nervous systems. Cage came to define Silence not as complete absence of sounds, but rather as the absence only of intentional sounds and the presence of other sounds not sought, i. e., unintended. From such perspective Cage concluded that “There is no such thing

¹⁰ “What we need to find was a balance between heaven and hell, a new unity combining chance and design. We had adopted chance, a voice of the unconscious – the soul, if you like – as a protest against the rigidity of straight-line thinking. We were ready to embrace, or be embraced by, the unconscious.” (Richter, 1978: 58) Marcel Duchamp in *Erratum Musical* (1913) composed vocal parts, which were to be performed by himself and his sisters, Yvonne and Magdaleine by picking notes at random out of his hat. When sung by all three voices at once, Duchamp’s libretto, a short dictionary definition of the verb “to print,” sounded as a chaotic and cacophonous “harmony.” Duchamp’s method recalls the recipe for Dadaist poetry in Tristan Tzara’s “Manifesto on feeble love and bitter love,” in which a newspaper page was cut up and its words drawn at random from a bag. (Motherwell, 1951: 92).

¹¹ Pierre Boulez notes the resemblance of *Double Music* (1941), in which Cage and Lou Harrison wrote out their parts independently and then combined them, without alternation into the final piece, to *cadavre exquis* [exquisite corpse], the Surrealist parlor game in which a drawing or poem is combined by different individuals unaware of each other’s efforts. (Nattiez, 1993: 29).

as silence." (Kostelanetz, 1993: 191)¹² Cage's understanding of the Silence as formulated at the time can be related to Bergson's critique of nonbeing as expressed in his *Creative Evolution*. According to Bergson, what an individual conceived as the absence of an object was, in actuality, merely the finding of another object that he or she did not seek. (Bergson, 1922: 273) Some consider title 4'33" to be related to the absolute zero, as 4' 33" converted into seconds is 273, and minus 273°C is absolute zero. Cage never spoke about that aspect or possibility.¹³ In some way, it is possible to confirm the truth in that theory. This withdrawal of both the composer and the pianist led to the point in which the organization and chance coincided in the act of creation: they both have the zero value. Cage expressed musically the idea of zero thought. Therefore, Cage's composition 4' 33" *Silence for a Pianist* left the space only for the freedom (aleatory) of perception.

In later happenings, with the Korean video-artist Nam June Paik, at Mary Baumeister Cologne studio, in October, 1960 (Lucie-Smith, 1978:396) and *Musicircus* (1967, University of Illinois) Cage approached the end of the art: on one hand, " he could unfold his message in the direction free of aesthetic or social constraints, due to the fact that his art is a primordial concept, exalted as the godhead, inexplicable as life, indefinable and without purpose, and on the other hand, in the direction that, considering the art as being much omnipresent, general and universally understandable, preclude the need of its realization differently than through the artist himself." (Motherwell, 1951: 59)

Indeterminacy of life

According to Cage, Life is formidable if one decides to live as he wants. By integration of various experiences, Zen Buddhism, Asian and European ways of thinking, he achieved integration of art and life, which ought to refresh thinking, in order to grasp the harmony in relation to nature, social and cultural life. From 1940s, the idea that music might not be an effective vehicle for expressing one's emotions, would eventually lead Cage to a complete withdrawal of the ego, or "intent" of the composer from his music. He was aware of his friend Marcel Duchamp's (whom he met in 1942) use of chance in art, but was also reacting against the Abstract Expressionists, de Kooning and others, with whom he had been associating with in the Artist's Club in New York – they connected art with an artist's activity, whereas Cage would want art to "slip out of us into the world in which we live". (Nicholls, 2002: 110-111). Similar to Kant, who was the first who conceived that the aesthetic attitude had to be purposeless, free from any interest, that "purposeless likeness" is the main purpose of art, (Kant, 1986) Cage defined music as "purposeless play". However, as quoted in Cage's "Experimental Music", this "play is an affirmation of life. It is not an attempt to bring order out of chaos, nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up the very life we are living, which is so excellent once one gets one's mind and desires out of its way and let it act of its own accord." (Kostelanetz, 1993) It was the Eastern virtue of "simplicity, disorder and chance" that Cage built his music upon. According to Cage, art and life should be lived close together, which was how he saw Marcel Duchamp's life and art. Cage's associates, Merce Cunningham, Jasper

¹² Cage, "45' for a Speaker"

¹³ Cage said that he chose 4'33" because that is the standard length for so-called "canned music." (Larson, 2013)

Johns and Robert Rauschenberg agreed with the idea. Together, nearly every day, they supported and influenced each other.

The relationship of the work of art to the ontological state of being – the relationship, in other words, of art to life as put forward by Cage – is one of indeterminacy in this sense: sounds, and other aspects of existence as well, “come into existence through a process of differentiation as they pass from a state of virtuality to one of actualization.” (Deleuze, 1999: 42-65)¹⁴ The artist’s world is the world of creativity, of actualization that emerged from the objects as they are, unveiled by emotions, and intellect. “The artist creates forms out of shapelessness, and sounds out of soundlessness. And chance comes it here to give us the unknown.”¹⁵ In that sense the world of art coincide with that of Zen – “like flock of wild geese that throws its shadow on the water over which it flies, completely unconscious of it, whereas the water, likewise naturally and unintentionally, mirrors the flying flock” (Bajac, 1980) – this is what zen/art makes to appear on the infinite screen of time and space. Thus the artist transform his life into the work of art. Art becomes life, and life becomes art as in Cage’s favorable sentence: *nichi nichi kore kōnichi* -- every day is a beautiful day.

References:

- Adamov, Arthur. *Ici et maintenant*. Pariz: Gallimard, coll. Pratique du théâtre, 1964.
- Bergson, Henry. *Creative Evolution*. Translated by Arthur Mitchell. New York: Henry Holt & Co., 1922.
- Branden, W. Joseph. “John Cage and the Architecture of Silence.” *October*, no. 81 (Summer 1997): 80-104.
- Cage, John. “A Composer’s Confessions” (1948). In *John Cage: Writer*, edited by Richard Kostelanetz. New York: Limelight Editions, 1993.
- Cage, John. “45’ for a Speaker.” *Lectures and Writings*. (Wesleyan University Press, 1961.) In *John Cage: Writer*, edited by Richard Kostelanetz. New York: Limelight Editions, 1993.

¹⁴ Deleuze pointed out an important difference between possibilities and virtualities in Bergson’s thought. Like disorder and non-being, the idea of the possible is for Bergson a false idea, a projection from reality backward into a supposedly prior state. Possibilities are considered to be knowable, pre-existing their realization already endowed with their proper form. There is, then, no difference between a possible action and a real action apart from the fact that a real action has come to pass and a merely possible action has not, or has not yet. Virtualities, by contrast, are of different order altogether: they do not pre-exist their coming into being in an already constituted form. The virtual exists in a state of potentiality and is, as such, properly unknowable. Whereas possibilities relate to static, preformed, closed systems, being backward projections from an existent reality, virtualities are part of ongoing systems, “vital” and “creative” systems, which are infinitely evolving and temporally accumulating. The virtual, therefore, cannot be fully conceived until it is created. Deleuze provides a second terminological distinction: whereas possibilities are realized, virtualities are actualized. Here, the distinction is fundamental: the relationship of possibilities to their realization is characterized by identity and limitation (the role of chance is limited to that of selecting from amongst the set of possible elements available at any one given time that one element that is to be realized), and actualization is the manner in which one part or aspect of such a continuous multiplicity comes into existence – the resulting entity is not recognizable as either a discrete section or a particular aspect of the original multiplicity, but is an actualization that is, in relation with its previous state, new – virtuality is actualized by being differentiated and is forced to differentiate itself in order to be actualized. (Deleuze, 1999) Cage consistently described his compositional processes in terms of actualization.

¹⁵ John Cage to Pierre Boulez, January 17, 1950.

Cage, John. "Odbrana Satija." John Cage, *Radovi/tekstovi od 1939. do 1979.* Prevod Miša Savić i Filip Filipović. Beograd: Radionica SIC, 1981.

Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art. A Source Book by Artist and Critics.* Berkeley - Los Angeles- London: University of California Press, 1968.

Deleuze, Gilles. "Bergson's Conception of Difference." In *The New Bergson*, edited by John Mullarkey. Manchester: Manchester University Press, 1999.

Hiolzaepfel, John. "David Tudor, John Cage, and Comparative Indeterminacy." In *The Cambridge Companion to John Cage*, edited by David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Ionesco, Eugen. *Present Past, Past Present.* Translated by Helen R. Lane. Da Capo Press, 1998.

Jonesko, E. *Notes et contre-notes.* Pariz: Gallimard, coll., Idées, 1966.

Johns, Jasper. New York: Jewish Museum, 1964.

Kant, Imanuel. "Analitika lepog." U *Kritika moći suđenja.* Beograd: BIGZ, 1986.

Karpow, Allan. *Assemblage, Environments, and Happenings.* New York: Harry N. Abrams, 1966.

Kostelanetz, Richard. *John Cage, Writer: Selected Texts.* Lanham, MD Cooper Square Press, 2000.

Larson, Kay. *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism and the Inner Life of Artists.* The Penguin Press: 2013)

Lucie-Smith, Edward. *Umjetnost danas.* Zagreb: Mladost, 1978.

Morrison, Janelle M. "The effects of Minimalism. Indeterminacy on the Merce Cunningham and John Cage Collaboration." *Journal of Undergraduate Research.* Vol. 5, 2005. Minnesota State University.

Motherwell, Robert (ed.) *The Dada Painters and Poets: An Anthology.* Trans. Ralph Manheim. New York: Wittenborn, Schulz, 1951.

Nattiez, Jean-Jacques, ed. *The Boulez-Cage Correspondence.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Nicholls, David (ed.). *The Cambridge Companion to John Cage.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Pritchett, James. *The Music of John Cage.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Richter, Hans. *Dada. Art and Anti-Art.* New York - Toronto: Oxford University Press, 1978.

Rose, Barbara. *An Interview with Robert Rauschenberg.* New York: Vintage Books, 1987.

Uzelac Milan. *Postklasična estetika.* Vršac, 2004.

Zen-priče. Izbor, prevod i komentar Vladislav Bajac. Beograd, 1980.

DŽON MILTON KEJDŽ : INTEGRACIJA ŽIVOTA I UMETNOSTI ILI ZVUKA, ZEN I SLUČAJ

Sažetak

Cilj rada je da se pokaže da se Kejdžova estetika bazira na konglomeratu filozofija i shvatanja različitih autora, čije je ideje selektivno prihvatao, gradeći autentične estetičke stavove. Prema tome, kao relevantni za ovaj tekst biće razmotreni Kejdžova primena istočnjačke filozofije na njegova razmišljanja o muzici i umetnosti, kao i analogije sa

spiritualističkom filozofijom Henrija Bergsona (Henry-Louis Bergson), teorijama Antonena Artoa (Antonien Artaud), shvatanjima Dade, Marsela Dišana (Marcel Duchamp), neodaizma, Roberta Rošenberga (Robert Rauschenberga), savremene arhitekture van der Roa (Mies van der Rohe), i drugih. Istaknuto mesto u ovoj filozofiji muzike zauzima tišina, koja je medijum komunikacije, "[...] ona je još više prostor mogućnosti no spremište za potrošene snove." (Uzelac, 2004:12) Delo ostvaruje svoju suštinsku punoću nezavisno od stvaraoca, koji i sam ostvaruje sopstvenu suštinu bivstvovanja kroz delo, što se postiže kroz indeterminisanost pri komponovanju, u kome dominira princip slučaja – time se uspostavlja istinitost umetničkog dela koje je autonomno, oslobođeno bremena pravila i unapred postavljenih ciljeva.

Ključne reči: Džon Kejdž, estetika muzike, Zen budizam, Indeterminisanost u muzici, princip slučaja, tišina/prostor/ništa, aktualizacija/stvaranje.

KROJENJE CRKVENIH MELODIJA – UMETNOST POJACA

Predrag Đoković*
Univerzitet u Istočnom Sarajevu
Muzička akademija

Primljen: 18.5.2015. / Prihvaćen: 23.11.2015.

Sažetak

Ovaj rad istražuje jedan od najviših dometa praktičnog pojanja u srpskoj pojačkoj tradiciji. Potreba za krojenjem melodija se pojavila kada je došlo do promene versifikacione strukture vizantijske himnografije prilikom prevoda na slovenski jezik. Veština krojenja, ili ukrajanja melodija prema himnografskim sadržajima, pripada samo vrsnim pojcima koji ovo svoje umeće baziraju na potpunom poznavanju svih napeva i glasova srpskog crkvenog pojanja. Međutim, krojenjem se u suštini „oživljava“ crkveno pesništvo i njegov duboki smisao zbog čega je neophodno da ga pojac sam razume kako bi mogao biti kreativni stvaralac. Krojenje je improvizatorski čin – variranje u okviru melodijskih odseka jednog glasa.

Ključne reči: pojanje, krojenje melodija, pojac, himnografija, glas, napjev.

Bogoslužnja pravoslavne crkve odlikuje visoki stepen unutrašnje organizacije. U njima je dinamičnost postignuta kombinovanjem dnevnog proslavljanja svetih (Minej), sedmičnog kruga (Oktoih), kao i Davidovog psaltira. Na službama, čitanje i pojanje jednako je zastupljeno. Kada je pojanje u pitanju, krojenje melodija se pojavljuje kao neminovnost koja je rezultat slobodnog tretmana striktno metrike izvorne grčke himnografije u prevodu na slovenski jezik. Princip krojenja, međutim, ima svoj praktičan smisao, jer pojac koji zna da kroji, uz to poznaje i pravilo, jednostavno može da koristi sve liturgijske knjige koje su mu neophodne na bogoslužjenju. Notne zapise koristi uz one pesme koje su notirane, odnosno u slučaju utvrđenih pesama.

Opšte je poznato da je prevođenje bogoslužbenih knjiga sa grčkog izvornika uzrokovalo promenu originalne versifikacione strukture, što je dovelo i do adaptacije muzičkog jezika. Jasno je da za oblikovni princip krojenja himnografija sa svojim žanrovima ima presudnu ulogu. U svakoj crkvenoj pesmi slovenskog rukopisa, kako navodi Đorđe Trifunović, tačka i zarez ne predstavljaju samo znake interpunkcije. Štaviše, oni tvore logične ritmizirane celine, važne za proiznošenje samog himnografskog teksta. U starini ovakve celine nazivale su se strokom, vrstom ili nizom, a u novije vreme imaju naziv kolon. Definicija kolona podrazumeva kraći odeljak koji se uključuje u dužu ritamsku celinu. „Kolon je istovremeno i specifičan ritamski odsek čiji dužina, ritam i melodije zavise od unutrašnjeg toka mišljenja i osećanja pojca, odnosno čteca“ (Trifunović, 1970:9–129; 1990:100–101).

* djokovicpiz@gmail.com

„Krojiti – pojati je izraz za ređanje melodijskih odseka prema interpunkciji i sadržaju teksta. Krojenje je u samoj stvari improvizacija – variranje u okviru melodijskih odseka“ (Ilić, 1988:8). Drugim rečima, krojenje se odnosi na ukrajanje melodija crkvenih glasova, tj. njihovih melodijskih obrazaca, prema bogoslužbenim tekstovima. Stihiru, tropar ili bilo koji drugi himnografski žanr, pojac treba najpre da pročita i razume, određivši joj, pri tom, kraće formalne celine. Te celine su najčešće već podeljene znacima interpunkcije. Zadatak je pojca da to učini imajući u vidu pre svega smisao teksta. Osim znakova interpunkcije, za određivanje kolona mogu poslužiti i zvezdice, sitni znaci na krajevima manjih tekstualnih celina, koji su prisutni samo u tzv. podobnim stihirama.¹

„Pojac počinje čitanjem teksta u sebi i melodijskim oblikovanjem prve tekstualne fraze, prilagođavajući je određenoj formuli glasa i napeva. Tekstualna fraza bi trebalo da predstavlja misaonu celinu (npr. *Da ispravitsja molitva moja*). U ovom postupku od pomoći su znaci interpunkcije, ali i oni ne moraju uvek odavati misaone celine.“ (Stefanović, 1992:14–15)

Iako krojenje karakteriše naizgled striktan formalni poredak, sloboda u izboru najboljih melodijskih „rešenja“ u odnosu na primarnu ulogu teksta je od ključne važnosti, pri čemu ceo postupak postaje istinska crkvena vokalna umetnost. Imajući tekstualni predložak pred sobom, tj. tekst tropara, stihire, psalma i sl. a od ranije memorisanu melodiju konkretnog napeva određenog glasa u unutrašnjem sluhu, pojac pristupa ukrajanju te melodije. Ukoliko poznaje formalnu strukturu određenog napeva, tj. glasa (broj obrazaca i način njihovog kombinovanja u okviru istog), pojac će biti uspešan u ovoj veštini i zadovoljiće potrebe bogoslužjenja.

Gore pomenuto memorisanje melodija moguće je sagledati na osnovu dva bitna, ali različita aspekta, od kojih se prvi odnosi na vreme, a drugi na sam način memorisanja. Vremenski aspekt ukazuje na period koji je potreban da se melodije zapamte. Naime, više od dvadeset različitih melodija koje se koriste u crkvenom pojanju nije moguće preko noći usvojiti, već je za to potreban duži vremenski period.² Slušanje i pevanje različitih glasova, naročito na početku učenja, pojcu deluje kao obiman muzički materijal slične sadržine, pri čemu on veoma teško uočava razlike. Razlog za to je što se slični, ili ponekad sasvim identični muzički motivi, pojavljuju u različitim glasovima, kako kod srodnih, tako i kod udaljenih glasova. Stoga ne čudi ako je, i pored intenzivnog slušanja i pevanja crkvenih melodija, potrebno više godina da se one prirodno i trajno „fiksiraju“ u memoriji unutrašnjeg sluha.

Način na koji treba memorisati pojački materijal mora biti proces svesnog fiksiranja formalno-lestvičnih komponenti kojim se odlikuje svaki glas. To uključuje princip tonalnosti, kao i poznavanje samih melodijskih obrazaca, njihov međusobni odnos, sa posebnim akcentom na početnom, inicijalnom i završnom, kadencirajućem obrascu. Ova teorijska podloga treba u procesu krojenja da razvije svest o kombinovanju obrazaca. Petar Bingulac, međutim, smatra: „Pojac i ne zna koliko i gde ima odseka, ali on se u praksi pevanja navikao da ih peva određenim redom i ne bi ni mogao da ih peva drukčijim“ (Bingulac, 1971:372).

¹ To su one stihire iznad kojih npr. stoji – *da l'jesi znamenije ili o preslavnago čudese*. Himnografski pojam „podoben“ ne treba dovoditi u vezu sa „podobnim“ napevom kojim se pevaju određene stihire u novijem srpskom pojanju.

² Treba imati u vidu da svaki od osam glasova sadrži više različitih melodija, tj. napeva, koji su profilisani himnografskim žanrom.

Imajući u vidu smisao i celovitost teksta, pojac svesno niže melodijske obrasce. U toku tog procesa pojac, da bi odredio sledeći kolon, tj. logičku tekstualnu celinu, „gleda unapred“, „Dobar pevač-pojac čita tekst unapred i (...) oslanja se na znake interpunkcije. Skoro istovremeno iz svog bogatog melodijskog znanja spaja melodiju s tekstem i tako stvara celinu. Ovaj postupak predstavlja zaista autentičan stvaralački čin“ (Stefanović, 1992:14–15). Sličnog stanovišta je i protojerej Nenad Barački: „Crkveni pojci, koji iole poznaju note, mogli bi (...) po postavljenim obrascima pravilno otpojati svaku crkvenu pesmu, ako tekst iste prethodno podele u oteke, tj. ako prethodno izvrše pravilno krojenje teksta bilo po logičkom smislu ili prema obeleženoj interpunkciji...“ (Barački, 1938:114).

Od neobične važnosti za učenje krojenja je poznavanje tzv. utvrđenih stihira, jer najčešće služe kao model na osnovu kojeg se mogu krojiti druge pesme istog žanra. Međutim, poredak melodijskih obrazaca kod nekih utvrđenih stihira je atipičan, u tom smislu što odstupa od uobičajenog nizanja obrazaca. To je čest slučaj sa stihirama Osmoglasnika, čije se strukture pojac ne mora striktno pridržavati. Neiskusni pojci treba da nižu obrasce po pojednostavljenom, manje-više ustaljenom redosledu, kako ne bi zapali u potpuno proizvoljno nizanje obrazaca. U suprotnom, krojenje se svodi na pevanje samo dveju fraza koje se naizmenično smenjuju, iako ih u nekim napevima ima više. Kako krojenje odmiče, tako pojac oseća sve veću nesigurnost, a završetak stihire, koji zahteva najveću pažnju, često dobije kadencu, tj. završni obrazac koji pripada nekom drugom glasu. U takvoj situaciji ni sam tekst ne može biti adekvatno tretiran. Da bi se sve ovo izbeglo, pojac treba da se drži ustaljenog melodijskog kretanja (kroz kontinuirano smenjivanje obrazaca) čime se obezbeđuje kako formalna celovitost, tako i intonativna stabilnost u krojenju. Iako ovog principa, u načelu, treba da se pridržavaju svi pojci, oni veštiji mogu prema njemu imati fleksibilniji odnos. Dobar pojac može, naročito ako to tekst dozvoljava, da ponovi jedan isti obrazac dva puta, a da neki drugi „preskoči“, ukoliko proceni da će neki od melodijskih obrazaca u okviru konkretnog napeva više odgovarati smislu teksta. Podrazumeva se da se pri tom ne sme narušiti tonalna stabilnost glasa, niti se sme zanemariti smisao teksta. „Mnoge lepe omiljene crkvene pesme imaju tako neke svoje iznenadne nalaze i izuzetke, neke svoje osobene obrte i uzvike – ne redovne i ne stalno upotrebljavane“ (Bingulac, 1971:25).

Pojac, koliko je god moguće, treba da obrati pažnju na poetsko značenje teksta, odnosno, izražajnost određenih reči. To znači da reči poput *Slava vo višnjih, nebo* ili *vo-stanije* treba da imaju uzlazni melodijski pokret, tj. interval. Nasuprot tome, reč zemlja ili grob treba, ukoliko je to moguće, da se kreću silaznim melodijskim pokretom, odnosno, silaznim intervalskim skokom. U starini su pojci naročito naglašavali reči *Bog, Gospod, Bogorodica*, itd. Takve reči su se, po pravilu, izdvajale dužinom, melodijskim ukrasom ili kraćim melizmatičnim pokretom. Sve to je, u stvari, potenciralo značenje i važnost pojedinih reči. O ovome se možemo uveriti na primeru bilo kog zapisa crkvenog pojanja Boljarića, Živkovića ili Baračkog. Čak i Stevan Mokranjac, koji je iz pedagoških razloga delimično pojednostavio zapise, značajniju reč izdvaja notom dužeg trajanja. Ako su ovo prirodno osećali naši zapisivači crkvenih melodija na pojcima je da i danas slede ovakve i slične primere.

Na početnom stadijumu učenja krojenja pojac, iako prati tekst, kao po nekom pravilu, jedino vodi računa o melodiji glasa. Drugim rečima, sa tekstem kome ne uspeva da sagleda logične rečenične celine, on ne može lako da se izbori. Opterećen zakonomernostima melodijskih obrazaca, pojac ne poštuje smislene delove stihire, tzv. kolone, već ih neretko

narušava dodavanjem jedne ili više reči iz narednog kolona, upravo tamo gde nađe za shodno da završi započeti muzički obrazac. Sličan efekat se dešava i ako obrazac svede pre nego što se završi kolon. Takođe, dešava se da pojcu „nedostanu reči“. To je načešće slučaj sa završnom formulom koja sadrži specifične melodijske figure, pa ih je kao takve još teže uklopiti sa tekstom, tako da pojac, otpevavši ceo tekst, ne završi i melodijsku figuru kadencirajućeg obrasca.

Muzički obrazac se u ovom procesu mora podudariti sa tekstualnom celinom i tek tada je princip ukrajanja melodije na bogoslužbeni tekst uspešno primenjen. Tihomir Ostojić to potvrđuje rečima: „da melodija melizmatičnije varira (‘rasteže’) odnosno skraćuje, kako bi se početak i završetak obrasca poklopili sa početkom i završetkom kolona“ (Ostojić, 1896:29–34). Drugim rečima „dužina melodijskog obrasca (je) recipročna dužini sintaksičko-semantičke celine, što znači da ne postoje prolazni tonovi, ili grupe tonova koji imaju funkciju povezivanja glavnih nizova“ (Peno, 1994:148). Mnogi pojci broje slogove reči od kraja kolona, dakle unatrag, i ukrajaju ih prema melodijsko-ritmičkoj zakonomernosti određenog obrasca. Vešti pojci na taj način uspešno kroje, mada nikada ne treba prevideti činjenicu da krojenje u suštini predstavlja ukrajanje melodije prema tekstu, a ne obrnuto – teksta prema melodiji.

Za unapređenje pojačke veštine, neophodno je kontinuirano vežbanje. Kada je krojenje u pitanju, vežbanje se sastoji u već pomenutom prilagođavanju melodije tekstu tropara ili stihire. Ne samo da je potrebna sinteza muzike i teksta, već i poštovanje prirodnog ritma u rečima kroz smenu arze (naglašenog) i teze (nenaglašenog sloga). Dozvoljeno i smisljeno ukrašavanje ukazaće na pojčevu sposobnost i veštinu. Nedovoljno vešti pojci ukrašavaju melodiju zanemarujući pritom proces krojenja u celini. Takvo laičko kićenje melodije ponajpre će biti na uštrb samoga teksta i njegovog značenja. Poznat je Boljarićev stav o ovome: „Stihiru, dakle, koju pojemo treba razumeti.... bitni je uslov zgodno upotrijebiti naglasak riječi... Jer nevjest pijevac misli da je glavno u pjeniju melodija, te izvija, cifra... a riječi stihire Bog te pita kako izgovara, i šta govori, ove su mu sporedna stvar. Dakle, kod njega ne zavisi melodija od stihire (tj. teksta – podvukao P.Đ.), već stihira od melodije“ (Boljarić, Tajšanović, 1887: IV-V).

Od ne malog značaja za pojca je kako upotrebiti inicijalni, tj. finalni obrazac, što je već pomenuto. Inicijalni se u nekim glasovima javlja jedino na početku, dok se u većini drugih ponavlja u nešto izmenjenom obliku. Finalni, pak, obrazac se javlja jedino na kraju stihire, za razliku od ostalih obrazaca koji se mogu javiti po nekoliko puta. „Finalni obrazac predstavlja spoj melodijskih motiva iz prethodnih nizova ili u većem stepenu podseća na jedan određeni obrazac, s tim da uvek sadrži izrazit melodijski motiv. Finalni nizovi su nosioci karakteristika jednog glasa i na osnovu njih je glasove najlakše međusobno razlikovati“ (Peno, 1994:148). Pojcu je potrebna dodatna pažnja prilikom krojenja finalnog obrasca. To jednostavno znači da bude spreman da ukroji obrazac koji se pre toga u stihiri nijednom nije pojavio, a ne da bude „zatečen“, kako se neretko dešava neiskusnim pojcima. Za mnoge je upravo završetak stihire najteži momenat, jer iziskuje i spretnost i kreativnost. U ovom procesu brže će napredovati oni pojci koji su učili pojanje iz nota. To se upravo vidi u momentu započinjanja, odnosno završavanja krojenja jedne pesme. Pojci koji znaju pojanje samo po sluhu, prisećaju se melodije naznačenog glasa na osnovu prethodno napamet naučene pesme u istom glasu, dok oni drugi – „notalni“, mogu da se prisete notne slike konkretnog napeva kroz vizuelno pamćenje. Sve ovo upućuje na zaključak da princip krojenja podrazumeva svesno vođen postupak sa jasnim ciljem da

se: „...pravilnim naglašavanjem reči, logičkim odvajanjem složenih rečenica i isticanjem pojedinih njihovih delova, takođe uproščavanjem kitnjastih figura, trila u pojedinim glasovima, dođe do ostvarivanja Otačkog principa da melodije pomažu boljem razumevanju i lakšem prihvatanju sadržine pevanog teksta“ (Pavle, 1998:82).

Vešt pojac, osim što pravilno kroji, sposoban je i da dinamički nijansira melodiju: „Dobar i muzikalan pojac ukazujući na značajne delove teksta i bogoslužjenja pravi i dinamičke nijanse. Ističući pojedine delove teksta i pevljiva melodijska kretanja melodijskih odseka, dodaje i svoje ukrase – melizme, ali u okvirima melodija melodijskih odseka. Estetsko muzička vrednost pojanja zavisi od glasovnog kvaliteta pojaca, njegovog muzičko-duhovnog smisla i njegovog pravilnog poznavanja i razumevanja bogoslužjenja“ (Ilić, 1988:9).

Kada bi pojac ispunio sve gore navedeno, nedostaje još jedna komponenta koja će veštinu krojenja pretvoriti u pravu umetnost pojanja ili, još bolje, u samu molitvu, a to je saglašavanje unutaršnjeg bića pojca sa smislom teksta. Sveti Oci su pod pojanjem podrazumevali molitvu, i kada to pojac ima u vidu, on kroz pojanje prenosi i svoje molitveno raspoloženje na prisutne vernike. „Pojac koji prilikom krojenja obraća pažnju i na sadržaj teksta trudi se da prenese duboki smisao teksta i na prisutni narod“ (Stefanović, 1992:15). Za to je, međutim, potrebno da se „njegovo srce saglašava sa onim što njegov um proiznosi“ (Đoković, 2007:87). Iz navedenog nije teško zaključiti da je pojcu potreban veliki trud kako bi zadovoljio visoke standarde bogoslužbene muzike. Budući da vremenom stiče izvesnu rutinu, pojcu ostaje stalan trud oko unutrašnjeg molitvenog saglašavanja sa tekstom koji peva ili čita.

U odnosu na sve druge etape u učenju pojanja, krojenje predstavlja najvišu tačku poznavanja i vladanja pojačkom veštinom. Da bi se do ovog nivoa pojanja stiglo, neophodno je preći sve ranije etape u učenju pojanja, počev od Osmoglasnika. Bez prethodno utvrđenih osnova osmoglasnog pevanja, usvajanja Opšteg pojanja, kao i principa utvrđenih stihira iz Prazničnog pojanja, nemoguće je stići do krojenja, kao specifičnog oblikotvornog principa srpske pravoslavne crkvene muzike. Ako ova postupnost izostane, do pravilnog krojenja se ne može stići. Ono podrazumeva makar delimično poznavanje najmanje dva osnovna elementa, a to su sistem osmoglasnog pojanja i crkvenoslovenski jezik.

Princip krojenja je u tesnoj vezi sa štampanim bogoslužbenim knjigama. Knjige koje se danas koriste u SPC, sadrže tekstove na crkvenoslovenskom jeziku ruske redakcije, dok je savremeni srpski jezik neznatno zastupljen u manjem broju knjiga. Napomenimo i to da se na bogoslužjenjima pravoslavnih Srba u Americi većinom koristi engleski jezik.³ Za pojca je bitno da u tim knjigama postoje određeni znaci interpunkcije koji mu pomažu prilikom krojenja.

Krojenju se, nažalost, u bogoslovijama danas ne poklanja dovoljna pažnja. Razloge za to treba tražiti pre svega u nedovoljnom broju časova pojanja u starijim razredima. Krojenje u datim okolnostima uvežbavaju sami učenici međusobno (mlađi učenici pitaju iskusnije za savet) pripremajući se za svoja dežurstva za pevnicom. Izvesan uvid u krojenje učenici mogu imati prilikom učenja prazničnog repertoara u starijim razredima. Dok nastavnik peva, učenici triliraju tekstove u svojim zbornicima. Zbog nedostatka

³ Dr Nikola Resanović je 1985. načinio englesku verziju srpskog Osmoglasnika, manje-više prema Mokranjčevom uzoru. On je sastavljač i Prazničnog notnog zbornika sa napevima srpskog pojanja prilagođenim engleskim prevodima tekstova, *Anthology of Serbian Chant, based on the transcription by Mokranjac, Barački, Lastavica, Cvejić, Stanković and Kozobarić*, adaptation by Nikola Resanović, vol. I i II, Published by the Serbian Orthodox Church in the USA and Canada, 2005. Za ove podatke zahvaljujemo dr Danici Petrović.

vremena kao i savremenog metoda u nastavi crkvenog pojanja u bogoslovijama, učenici poseduju relativno skromno znanje o veštini krojenja. Zahvaljujući darovitosti, ali i trudu, neki učenici ipak uspeju da skladno izuče ovu kombinatoriku⁴, svesni činjenice da „znati poјati znači baš umeti кројити“ (Bingulac, 1971:25). Независно од тога да ли је црквени појас започео појачку вештину у богословској школи или ван ње, предуслов за знанје кројења црквених мелодија представља не само владање осмогласним мелодијама (укључујући познавање њихових тонално–формалних структура), већ и труд око разумевања надahnute himnografije pravoslavne цкве.

Citirana literatura:

Барачки, Ненад. „Може ли се укалупити и у обрасце поставити наше осмогласно појање?“ *Духовна стража XI*, 3(1938):114.

Бољарић, Гаврило и Тајшановић, Никола. *Српско православно пјеније по старом начину*. Сарајево: Велики ирмоси, 1887.

Бингулац, Петар. „Стеван Мокрањац и црквена музика“ *Зборник радова о Стевану Мокрањацу*, Београд: САНУ, (1971):25.

Bingulac, Petar. „Crkvena muzika u Srbiji“ *Muzička enciklopedija*, I (1971):372.

Ђоковић, Предраг. „Српски патријарх Павле о неким питањима нашег црквеног појања“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику бр. 36* (2007):87.

Илић, Војислав. „Српски Осмогласник“ *Каленић* (1988):8.

Остојић, Тихомир. *Православно српско црквено пјеније*. Нови Сад:1896.

Павле, патријарх. *Нека питања наше вере*. Београд: Издавачки фонд Архиепископије београдско-карловачке, 1998.

Пено, Сара. „Кројење као обликотворни принцип у црквено-појачкој пракси“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику бр. 15* (1994):148.

Стефановић, Димитрије. „Феномен усмене традиције у преношењу православног литургијског појања“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику бр. 10–11* (1992):14–15.

Трифунковић, Ђорђе, Богдановић Димитрије и Стефановић Димитрије. *О Србљаку*. Београд: СКЗ, 1970; *Азбучник српских срењовековних књижевних појмова* Београд: Нолит, 1990.

TAILORING OF CHURCH MELODIES – THE ART OF A CHANTER

SUMMARY

This essay researches one of the highest achievements of the practical chanting in the Serbian chanting tradition. The need to tailor the melodies happened when the strophic structure of the Byzantium hymnography changed while being translated to the Slavonic language. The art of tailoring, or adapting the melodies to the hymnographic content, is a skill of the eminent chanters

⁴ Autor ovog teksta je kao nastavnik crkvenog pojanja u Karlovačkoj bogosloviji od 2000. do 2011. godine stekao potpun uvid u problematiku učenja pojanja u savremenim bogoslovskim školama Srpske pravoslavne crkve.

which is based on the thorough knowledge of all chants and modes of the Serbian church chanting. However, the church hymns and their deep meaning are basically revived by the tailoring which proves necessary for the chanter himself to understand it in order to be creative. The tailoring is improvising – a variation within the melodic portions of the mode. Sticheron, troparion or any other hymnographic genre should initially be read and understood by the chanter. He should also determine its short formal sections. Usually, those sections are already determined by the punctuation, but sometimes they are not. The chanter's task is to determine the sections based on the meaning of the text. He knows the music sentence has to match the textual section. It is only then that the principles of the melodic tailoring to the services' text are successfully applied. In the old times the chanters were especially stressing the words God, Lord, Theotokos, etc. They point out these words by their length, melodic embellishment or a short melisma. By pointing out the important parts of the text and the service, a good and musically gifted chanter offers dynamic nuances too. Stressing the certain parts of the text and melody, he adds his own embellishments – melismas, but within particular melodic formulae. The musically-aesthetic value of the chanting depends on the quality of the chanter's voice, his musically-spiritual sense and the correct knowledge and understanding of the Service. A great effort and attention are needed in order to fulfil all aspects of the correct and inspired tailoring. In time, the chanter gains a routine and therefore needs to strive constantly to coordinate his inner spiritual life with the text he sings or reads.

Key words: chanting, tailoring, chanter, hymnography, mode, chant.

OSVRT NA KONCEPCIJU CIKLUSA U POSLEDNJIM GUDAČKIM KVARTETIMA LUDVIGA VAN BETOVENA

Ana Perunović Ražnatović*
Univerzitet Crne Gore
Muzička akademija, Cetinje

Primljen: 29.3.2015. / Prihvaćen: 7.5.2015.

Sažetak

Kompleksna ličnost i bogato stvaralaštvo Ludviga van Betovena pružaju širok spektar mogućnosti proučavanja. Komponujući skoro podjednako dugo u periodu klasike i romantizma, sintetizovao je nastojanja, znanja i iskustva svojih prethodnika, unapređujući ih i dajući im obilježja svoje individualnosti, pogotovo u poznom periodu.

Ovaj rad se bavi proučavanjem djela koja je čuveni kompozitor stvorio u posljednje tri godine života, odnosno šest gudačkih kvarteta koji u to vrijeme nastaju. Obilježeni su neospornom subjektivnošću, jer živeći skoro u izolaciji zbog nedostatka sluha, Betoven se posljednjih godina okrenuo svojoj suštini i njenom izrazu kroz gudačke kvartete, što rezultira brojnim inovacijama na polju formalnih rješenja, polifone i harmonske koncepcije.

Analitička pažnja će biti fokusirana na specifičnosti koje se javljaju u vidu formalnih rješenja Betovenovih poznih gudačkih kvarteta, u njegovom načinu kreiranja (preoblikovanja) sonatnog ciklusa i stavova u okviru njega, onih čiji je oblik specifičan upravo u posljednjim kvartetima.

Cljučne reči: Betoven, pozni gudački kvarteti, oblik (forma), sonatni ciklus.

Ludvig van Beethoven (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) svojom ličnošću i djelom plijeni i predstavlja izazov za različite vrste analiza. Tri njegova stvaralačka perioda Ven-san d'Endi (Vincent d'Indy) klasifikuje kao: period imitacije, period proširivanja i period odraza razmišljanja. Kroz sva tri traje stvaranje i razvoj Betovenovih gudačkih kvarteta, a manifestuje se kroz seriju od šesnaest djela i *Velike fuge*, koja se smatra sedamnaestim kvartetom. Prvih šest kvarteta komponovani su u ranom periodu (između 1798. i 1800. godine), sledećih pet u srednjem periodu (od 1804. do 1810. godine) a posljednjih šest (sa oznakom opusa 127, 130, 131, 132, 133 i 135) u poznom periodu (od 1824. do 1826. godine) (Долгов 1980: 26). Poslednje dvije i po godine života, skoro u izolaciji, Betoven se okreće svojoj suštini i njenom izrazu isključivo kroz gudačke kvartete, sastav za koji prije toga nije pisao skoro četrnaest godina. Ispostavilo se da je gudački kvartet pogodan medijum za ispoljavanje kompozitorovih misli i osjećanja koja, potpomognuta snagom njegove imaginacije, traže nova sredstva izraza, što rezultira smjelim inovacijama i upotrebom ranije konstituisanih oblika ali na nov način.

U obliku gudačkog kvarteta koji je naslijedio, Betoven je preispitivao ulogu cikličnosti, sastav ciklusa sa većim brojem stavova, koji protiču nekad i bez cezure, mijenjanje statusa pojedinih stavova u ciklusu u odnosu na utvrđene norme, sa kontrastirajućim

* perun_ak@yahoo.com

raspoloženjima među njima, zatim novo značenje uvoda i kode, kao i posebno mjesto koje u ciklusu zauzimaju fuga (u *Kvartetima* opus 131 i 133) i varijacije (u opusima 127 i 131), oblici koje je izmijenio i prilagodio sebi.

Šest posljednjih kvarteta ciklične su forme (tabela 1). Većina kvarteta napisana je u obliku sonatnog ciklusa, a jedino je *Kvartet* opus 133 u vidu ciklusa od tri fuge. U tabeli se može uočiti raznolikost kvarteta po broju stavova i tendencija izražena u Betovenovim poznim djelima, a odnosi se na povećanje broja stavova¹ i do sedam. Jedino oni koji su nastali kao prvi i posljednji, zadržavaju šemu četvorostavačnog sonatnog ciklusa, po klasičnom modelu.

Tabela 1 Poslednji gudački kvarteti L. van Betovena

Kvartet:	op. 127	op. 130	op. 131	op. 132	op. 133	op. 137
Oblik kvarteta:	sonatni ciklus	sonatni ciklus	sonatni ciklus	sonatni ciklus	ciklus fuga	sonatni ciklus
Broj stavova:	četiri	šest	sedam	pet	tri	četiri

Može se reći da su posljednji Betovenovi kvarteti po obliku između sonatnog ciklusa i svite.² Tačnije, sonatnost je kao oblikovni princip najprisutniji i određujući u ovim kvartetima, a sličnost sa formalnim konceptom svite se može pratiti na manje značajnom nivou. Za sonatni ciklus ih vezuje to što kao prvi stav uglavnom imaju sonatni oblik, raspored stavova koji (kad se identifikuju umetnuta intermeca ili stavovi sličnih karaktera) odgovara redosljedju: sonatni oblik, skerco (scherzo), lagani stav (sa mogućom zamjenom mjesta središnjih stavova) i finale (allegro), a za svitu veći broj stavova nego kod sonatnog ciklusa, njihova povremeno programska osnova (*Pjesma zahvalnosti od oporavljenog Bogu*) i stavovi koji nisu uobičajeni za sonatni ciklus – igre različitog karaktera (*Alla marcia*, *Alla danza tedesca*, *Cavatina*). Betoven u poznom periodu stvara sa povećanjem broja stavova kompleksniji, ali i fleksibilniji model ciklusa, koji će mu poslužiti kao osnova brojnih eksperimenata.

U ovom radu će Betovenovi posljednji gudački kvarteti biti sagledavani po brojevima opusa koje nose, iako istorijski nisu tim redosljedom i nastajali.

Podstaknut porudžbinom kneza Galicina (Galitsin) za tri gudačka kvarteta, Betoven je prvo komponovao 1824. godine *Kvartet* u Es-duru, koji nosi oznaku opusa 127 (tabela 2). Od poznih kvarteta, opus 127 je najbližiji klasičnom sonatnom ciklusu jer ima četiri stava, počinje sonatnim oblikom, slijedi lagani stav pa skerco, a završetak je u vidu brzog finala. Ono što je specifičnost kvarteta jeste težnja ka odvajanju (svih) stavova od njihove početne oznake tempa i vrste takta, odnosno ka promjeni tih parametara ubrzo poslije početka, u toku ili pri kraju stava.

¹ Redosljedom kojim su pozni kvarteti nastajali može se pratiti i povećanje broja stavova. Tako *Gudački kvartet* Es-dur (opus 127) ima četiri stava, *Kvartet* a-mol (opus 132) pet, *Kvartet* B-dur (opus 130) šest, a *Kvartet* cis-mol (opus 131) sedam stavova. Jedino se kompozitor u *Kvartetu* F-dur (opus 135) koji je posljednji nastao, vratio početnom četvorostavačnom obrascu.

² Vilijem Kinderman (William Kinderman) smatra da se „struktura opusa 127 naslanja više na svitu nego na kvartet“, a prema Romen Rolanu (Romain Rolland) „opus 130 je nepovezana svita, radi raznovrsnosti i kontrasta“ (Роллан 1976: 136).

Tabela 2 Pregled stavova *Kvarteta* op. 127 sa najznačajnijim karakteristikama

stav:	tempo i vrsta takta:	tonalitet:	oblik:
1.	Uvod <i>Maestoso</i> (2/4) – <i>Allegro</i> (3/4) – <i>Maestoso</i> (2/4) – <i>Allegro</i> (3/4) – <i>Maestoso</i> (2/4) – <i>Allegro</i> (3/4), koda	Es-dur	sonatni oblik
2.	<i>Adagio, ma non troppo e molto cantabile</i> (12/8) – <i>Andante con moto</i> (C) – <i>Adagio molto espressivo</i> (C) – <i>Tempo I</i> (12/8)	As-dur	tema s varijacijama (karakterne)
3.	<i>Scherzando vivace</i> (3/4) – <i>Presto</i> (3/4) – <i>Tempo I</i> (3/4) – <i>Allegro</i> (2/4) – <i>Tempo I</i> (3/4) – <i>Allegro</i> (2/4) – <i>Tempo I</i> (3/4) – <i>Presto</i> (3/4) – <i>Tempo I</i> (3/4)	Es-dur	oblik pjesme (složena trodijelna pjesma)
4.	<i>Allegro vivace</i> (uvod, C) – Koda <i>Allegro con moto</i> (6/8)	Es-dur	sonatni oblik

Kvartet op. 130 B-dur također iz trijade Galicin kvarteta, nastao je tokom 1825. godine. U prvobitnoj verziji imao je finale u obliku složene fuge sa oštrim temama, nerazumljive za to vrijeme. Na zahtjev izdavača, a zbog neprihvatanja od strane publike, finale je izdvojeno i kasnije objavljeno kao samostalno djelo – *Velika fuga* opus 133. Novo finale za *Kvartet* opus 130 je posljednje djelo koje je Beethoven komponovao, a nastalo je četiri mjeseca prije kompozitorove smrti. Kvartet se sastoji iz šest stavova (tabela 3).

Tabela 3 Glavne odlike stavova *Kvarteta* op. 130

stav:	tempo i vrsta takta:	tonalitet:	oblik:
1.	Uvod <i>Adagio ma non troppo</i> (3/4) – <i>Allegro</i> (C) – <i>Tempo I</i> (3/4) – <i>Allegro</i> (C) – [<i>Tempo I</i> (3/4) – <i>Allegro</i> (C) – <i>Adagio ma non troppo</i> (3/4) – <i>Allegro</i> (C) – <i>Adagio ma non troppo</i> (3/4)] – <i>Allegro</i> (C) – [<i>Adagio ma non troppo</i> (3/4) – <i>Allegro</i> (C) – <i>Adagio ma non troppo</i> (3/4) – <i>Allegro</i> (C) – <i>Adagio ma non troppo</i> (3/4)] – <i>Allegro</i> (C)	B-dur	sonatni oblik
2.	<i>Presto</i> (♩) – <i>L'istesso tempo</i> (6/4 – ♩ – 6/4 – ♩ – 6/4 – ♩)	b-mol	oblik pjesme (složena trodijelna pjesma)
3.	<i>Andante con moto ma non troppo; Poco scherzoso</i> (C) koda	Des-dur	sonatni oblik
4. Alla danza tedesca	<i>Allegro assai</i> (3/8)	G-dur	oblik pjesme (složena trodijelna pjesma)
5. Cavatina	<i>Adagio molto espressivo</i> (3/4)	Es-dur	oblik pjesme (trodijelna pjesma)
6.	<i>Allegro</i> (2/4)	(c-mol) B-dur	rondo sa 2 teme+koda (ili sonatni oblik)

Nikad u kvartetima prije ovoga nije bilo toliko slobode i smjelosti kad je u pitanju formalna koncepcija, primjena polifonije, smjena tonaliteta, tempa, vrsta takta, veličina odsjeka. Već u prvom stavu, suprotstavljanje odsjeka u različitim tempima i vrstama takta daje mu pomalo hirovit karakter i stvara osjećaj razjedinjenosti. Isti osjećaj je intenziviran nizom od sledećih pet stavova, različitih karaktera, često u udaljenim tonalitetima.

Posmatrajući iz perspektive dotadašnje uobičajene prakse, iako analitičari Hans Keler³ i Ričard Taruskin (2010: 236) smatraju da ostavlja utisak sličnosti sa svitom, za *Kvartet* opus 130 bi se moglo reći da prati klasični raspored stavova u sonatnom ciklusu: brzi (sonatni oblik), skerco (oblik pjesme), lagani (sonatni oblik) i finale (rondo), samo što Betoven u ovom slučaju, prije završnog stava umeće još po jedan skerco i spori stav. *Velika fuga* je bila zamišljena kao finale koje će svojom veličinom, zvučnom snagom, invencijom, krajnošću u svakom smislu, biti klimaks čitavog kvarteta poslije toliko „rascjepa“ tokom njega. „Finale problem“ koji je po mišljenju savremenika imao ovaj *Kvartet*, riješio je sam Betoven uklonivši *Veliku fugu* i kasnije osmislivši novi, manje radikalni završni stav. Istorija kasnije donosi podijeljena mišljenja oko toga koje finale je prikladnije – fuga koja je sve tenzije iz kvarteta na neki način pojačala, ili novo finale koje predstavlja njihovo razrješenje, u zavisnosti od toga da li se daje prednost težnjama romantičarskog duha ili društvenosti estetike klasicizma.

Poslije Galicin kvarteta opus 127, 132 i 130, Betoven je prvih nekoliko mjeseci 1826. godine posvetio novom kvartetu, u cis-molu, koji će nositi oznaku opusa 131. Smatra se posljednjim eksperimentalnim kvartetom, jer se u istorijski posljednjem koji je komponovao, opus 135 u F-duru, Betoven vraća konvencionalnijem četvorostavačnom obliku.

Kvartet opus 131 predstavlja ciklus od sedam stavova⁴, povezanih u jednu cjelinu. U prilog tome ide kompozitorov neuobičajeni potez izostavljanja duple pojačane taktice na krajevima stavova, nagovještavajući da treba da slijede jedan za drugim bez pauze (tabela 4).

Tabela 4 Osobnosti stavova *Kvarteta* op. 131

stav:	tempo i vrsta takta:	tonalitet:	oblik:
1.	<i>Adagio ma non troppo e molto espressivo</i> (♩)	B-dur	fuga
2.	<i>Allegro molto vivace</i> (6/8)	D-dur	sonatni oblik (monotematski)
3.	<i>Allegro moderato – Adagio</i> (C)	h-mol	slobodna forma (kratki rečitativ)
4.	<i>Andante ma non troppo e molto cantabile</i> (2/4) – <i>Piu mosso</i> (C) – <i>Andante moderato e lusinghiero</i> (C) – <i>Adagio</i> (6/8) – <i>Allegretto</i> (2/4) – <i>Adagio ma non troppo e semplice</i> (9/4) – <i>koda Allegretto</i> (2/4)	A-dur	tema s varijacijama (karakterne)
5.	<i>Presto</i> (♩)	E-dur	oblik pjesme (proširena složena trodjelna)
6.	<i>Adagio quasi un poco andante</i> (3/4)	gis-mol	slobodna forma
7.	<i>Allegro</i> (♩)	cis-mol	sonatni oblik (ili rondo)

³ Hans Keler (Hans Keller, 1919–1985), Britanac austrijskog porijekla, uticajni muzičar i pisac, koji je dao značajan doprinos muzikologiji i muzičkoj kritici.

⁴ Romen Rolan (1976: 207) navodi da su jedni od najboljih istraživača Betovenovog stila, Vensan d'Endi i Valter Rizler (Walter Riezler), primijetili da ovaj kvartet, koji izlazi iz okvira žanra, teži više ka sviti nego sonati, ali da se finale vraća ustaljenoj formi i karakteru sonatnog allegra.

Novina u odnosu na standardizovani četvorostavačni ciklus nije samo broj stavova, već i njihov redoslijed tonaliteta, a takođe i činjenica da ovaj kvartet počinje jednim polifonim oblikom u laganom tempu – fugom. Prethodni *Kvartet* opus 130 u originalnom izdanju završava fugom, a opus 131 sa njom počinje. Ipak, osim formalnog okvira, te dvije fuge nemaju ništa zajedničko.

U *Kvartetu* opus 131 postoji antagonizam između formalnih rješenja *Adagio* (prvog) i *Allegro* (drugog) stava – fuge i sonatnog oblika, oba slobodno tretirana u okviru svoje vrste, kao i na nivou oštro postavljenih tonalnih centara, i razlika u vrsti takta, tempu i fakturi. Crte sonatnosti se ogledaju u tonalnom planu, jer je po mišljenju Petra Dolgova (1980: 145) tematski kontrast umanjen ne mnogo izražajnom drugom temom. Ovaj *Allegro* stav je u suštini monotematičan, što ga povezuje sa prethodnom fugom, takođe pretežno monotematskim oblikom.

Sedam stavova *Kvarteta* opus 131 se može shvatiti kao uobičajena četiri sa fugiranim prologom i dva interludijuma (kratki, prelazni stavovi). Završeci svih stavova, osim spoljnih, nedovoljno su istaknuti. Osim trećeg i šestog stava, koji se u suštini smatraju uvodima u stavove koji im slijede, ostali stavovi su uglavnom utvrđene muzičke forme, koje su poređane na sledeći način: fuga, izmijenjeni (skraćeni) sonatni oblik, uvod i tema s varijacijama, skercio sa triom, uvod i *Allegro* finale.

Kvartet opus 132 u a-molu, komponovan poslije opusa 127, skreće pažnju jer Betoven u njemu prvi put (osim u *Kvartetu* opus 18 broj 6 iz ranog stvaralačkog perioda) u poznim kvartetima odstupa od, do tada uobičajenog, četvorostavačnog ciklusa.

Tabela 5 Osnovne karakteristike stavova *Kvarteta* op. 132

stav:	tempo i vrsta takta:	tonalitet:	oblik:
1.	Uvod <i>Assai sostenuto</i> (♩) – <i>Allegro</i> (C) – [<i>Adagio</i>] – <i>Allegro</i> – [<i>Adagio</i>] – <i>Allegro</i>	a-mol	sonatni oblik
2.	<i>Allegro ma non tanto</i> (3/4) – <i>Lo stesso tempo</i> (♩ – 3/4)	A-dur	oblik pjesme (složena trodijelna)
3.	<i>Molto adagio</i> (C) – <i>Andante</i> (3/8) – <i>Molto adagio</i> (C) – <i>Andante</i> (3/8) – <i>Molto adagio</i> (C)	lidijski modus	oblik pjesme (razvijena)
4.	<i>Alla marcia, assai vivace</i> (C)	A-dur	oblik pjesme (trodijelna)
prelaz	<i>Piu allegro</i> (C) – <i>Presto</i> (♩)	a-mol	slobodna forma
5.	<i>Allegro appassionato</i> (3/4) – <i>Presto</i> (3/4)	a-mol	sonatni rondo

Kvartet ima pet stavova (tabela 5). Proučavanja Betovenovih skica su pokazala da je isprva planirao kvartet sa četiri stava, ali poslije bolesti je u Kvartet uključio i *Pjesmu zahvalnosti od oporavljenog Bogu*, u lidijском modusu (*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der Lydischer Tonart*) (Berger 2001: 69). Taj centralni (treći) stav *Kvarteta* opus 132 izgrađen je na bazi smjenjivanja dva potpuno različita muzička jezika, podržana kontrastom i u tempu, vrsti takta i tonalnoj osnovi. To su: a odsjek *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit*⁵ (*Pjesma zahvalnosti od oporavljenog Bogu*) sa tehnikom rada bliskom obradama korala, u tempu *Molto adagio*, taktu 4/4 i lidijском modusu, i b odsjek – *Neue Kraft fühlend* (*Osjećajući*

⁵ Betoven je sam napisao naslove odsjeka na njemačkom jeziku. Italijanski prevod je ubačen kasnije u partituru, ne zna se pouzdano sa ili bez znanja kompozitora (Долгов 1980: 168).

novu snagu) u tempu *Andante*, taktu 3/8 i D-duru. S obzirom na naslove odsjeka, koje je sam kompozitor upisao, nameće se pomisao da se radi o asocijativnoj ili programskoj muzici.

Gudački kvartet opus 133, nazvan *Velika fuga* isprva je bio zamišljen i nastao 1825. godine kao finale Kvarteta opus 130 u B-duru (Долгов 1980: 186). Zbog dimenzija stava (u konačnom vidu 741 takt), koji nije bio proporcionalan ostalim stavovima kvarteta, izdvojen je iz opusa 130 i zamijenjen drugim finalom. *Velika fuga* je prepravljena u samostalno djelo i završena u novembru 1826. godine.

Čitav *Kvartet* opus 133 baziran je na imitacionim sprovođenjima jedne melodije (teme) i njenih varijanti. Ovakav formalni koncept odgovara obliku fuge, ujedinjene sprovođenjem varijanti glavne teme, ali sa različitošću koju upravo te varijante i njihova različita obrada donose, odnosno na način koji predstavlja novo viđenje formalnog obrasca fuge, u odnosu na njenu baroknu pojavu. *Kvartet* i nosi naziv *Velika fuga*, kao aluziju na nešto što je u osnovi produkt baroka.⁶ Može se tumačiti i kao modernizovana primjena arhaičnog principa varijacionog ričerkara.⁷

Novina u ovoj fugi u odnosu na barokne je i postojanje uvoda⁸ za fugu, još i sa nazivom uvertira (primjer 1).

Primjer 1

Overture. Op.133. Allegro.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

G: T ————— VII|| D|| || VII T—

U prvih deset taktova uvoda je postavljeno polazište za čitav *Kvartet* – izložena je glavna melodija, a zatim i njene tri kontrastirajuće varijante sa modifikacijom ritma, tempa, razmjera, vrste takta i tonaliteta, koje će biti korišćene kao teme – osnova svakog od tri fugirana stava koji slijede.

Oblik *Kvarteta* opus 133 može se tumačiti kao:

1. slobodno shvaćena velika fuga
2. ciklus od tri stava i
3. ciklus od tri fuge.

⁶ Smatra se da je „formalna struktura element koji je relativno najmanje promjena pretrpio u fugama klasično-romantičarskog perioda“ iako *Gudački kvartet* opus 133 pokazuje da „ostaje još dosta mogućnosti za inovacije u pogledu forme“ (Peričić 1998: 742).

⁷ Varijacioni ričerkar je tip ričerkara (oblika koji se smatra pretečom fuge) kod kog se „u svakom odseku tema javlja u novom obliku (ritmički izmenjena, prenesena u drugu vrstu takta i sl.)“ (Skovran, Peričić 1986: 145)

⁸ U *Kvartetu* opus 133 uvod ima poseban značaj, pošto se odnosi na čitav ciklus, s obzirom na to da je u njemu izložena „glavna“ tema u različitim ritmičko-melodijskim varijantama, na kojoj je baziran čitav kvartet – svaki stav obrađuje drugačiju varijantu teme. Koda je u *Kvartetu* opus 133 takođe jedinstvena za čitav ciklus, sa reminiscencijama na varijante teme koje su se pojavile u sva tri stava.

Ako se zasnovanost pomenutog kvarteta na jednoj (glavnoj) melodiji uzme kao njegova značajna karakteristika, postoji varijanta promišljanja čitavog kvarteta kao jedne cjeline, odnosno slobodnije koncipirane fuge (prvo tumačenje), sa tri dijela koji imaju ulogu ekspozicije, srednjeg i završnog dijela. Sačinjen je, osim uvoda i kode, od tri (po tempima) kontrastirajuća, ali tematski povezana dijela koji se mogu smatrati stavovima (drugo tumačenje). Po rasporedu tempa, stavovi odgovaraju planu ciklusa, nalik na ciklus koncertantnog žanra od tri stava (brz – lagan – brz).

S obzirom na to da je svaki od tri stava pretežno baziran na imitacionoj polifoniji i da se mogu posmatrati i kao zaokružene cjeline, odnosno skoro autonomne fuge, moguće je Kvartet opus 133 analizirati i kao ciklus od tri fuge (treće tumačenje), među kojima sponu predstavlja upravo zasnovanost na varijantama iste melodije (tabela 6).

Tabela 6 *Kvartet* op. 133 kao ciklus od tri fuge

stav:	tempo i vrsta takta:	tonalitet:	oblik:
Uvod	<i>Allegro</i> (6/8) – <i>Meno mosso e moderato</i> (2/4) – <i>Allegro</i> (4/4)	G-dur	
1.	<i>Allegro</i> (4/4)	B-dur	fuga
2.	<i>Meno mosso e moderato</i> (2/4)	Ges-dur	fuga
3.	<i>Allegro molto e con brio</i> (6/8) – <i>Meno mosso e moderato</i> (2/4) – <i>Allegro molto e con brio</i> (6/8) – <i>Allegro</i> (4/4) – <i>Meno mosso e moderato</i> (2/4)	B-dur	fuga
Koda	<i>Allegro molto e con brio</i> (6/8)	B-dur	

Po završetku Kvarteta opus 131, Betoven se tokom ljeta i rane jeseni 1826. godine okrenuo komponovanju šesnaestog, posljednjeg dovršenog Kvarteta opus 135 u F-duru, u kom se vraća klasičarskom modelu četvorostavačnog ciklusa (tabela 7).

Tabela 7 Osobnosti stavova *Kvarteta* op. 135

stav:	tempo i vrsta takta:	tonalitet:	oblik:
1.	<i>Allegretto</i> (2/4)	F-dur	sonatni oblik
2.	<i>Vivace</i> (3/4)	F-dur	oblik pjesme (složena trodijelna)
3.	<i>Allegro</i> (4/4)	Des-dur	tema s varijacijama ili oblik pjesme
4.	Uvod <i>Grave ma non troppo tratto</i> (3/2) – [<i>Adagio</i>] – <i>Allegro</i> (♩) – <i>Grave ma non troppo tratto</i> (3/2) – <i>Allegro</i> (♩) – [<i>Poco adagio</i>] – <i>Tempo I</i>	(f-mol) F-dur	sonatni oblik

Treći stav je naknadno dodat prvobitno zamišljenom trostavačnom Kvartetu u F-duru. Nad skicom za jednostavnu glavnu melodiju sam Betoven je napisao: „Pjesma spokoja“ (Berger 2001: 73) što suštinski objašnjava karakter stava.

Finalni, četvrti stav Kvarteta opus 135, kao i mnogi u poznom ciklusu, donosi u okviru sonatnog oblika višestruku promjenu tempa, vrste takta i tonaliteta, a poznat je po eni-

gmi sadržanoj u činjenici da je Betoven, iz razloga koji nisu sa sigurnošću utvrđeni, na partituri napisao naslov: „Der schwer gefasste Entschluss (Teška odluka): Muss es sein? (Mora li biti?) Es muss sein! (Mora biti!)“. Iznad početnog motiva uvoda (takt 1) nalazi se pitanje „Muss es sein?“, a muzički odgovor je u veselom „Es muss sein!“ koje obilježava početak prve teme Allegro sonatnog oblika (takt 13) i preokreće raspoloženje ovog stava inverzijom početnog motiva, ali i potpuno drugačijim karakterom, dobijenim sa promjenom tonskog roda, tempa i vrste takta (primjer 2).

Primjer 2 Početak četvrtog stava *Kvarteta* opus 135



Ovaj rad je pisan sa željom da se, kroz „osvjetljavanje“ specifičnosti koje su se u šest poslednjih kvarteta Ludviga van Betovena pojavile na polju njihovog formalnog oblikovanja, doprinese boljem razumijevanju djela koja su nastala u poslednjim godinama kompozitorovog života. U njima je Betoven snagom invencije, bogatom maštom i kreativnošću, udruženom sa smjelošću, prevazišao standardizovani formalni plan sonatnog ciklusa i dodao mu, u svakom kvartetu, individualne crte. U sonatnom ciklusu tri ili četiri stava ne predstavljaju više normu, nego se njihov broj povećava (Kvartet opus 132 ima pet stavova, opus 130 šest, a opus 131 sedam), uz često grupisanje, tako da manji stavovi postaju prelazni, odnosno uvod u stav koji slijedi u dramaturgiji ciklusa. Sve su izrazitiji kontrasti između stavova ili u okviru stava, nastali zahvaljujući iznenadnoj promjeni tempa to jest smjenjivanju brzih i sporih odsjeka, ali i naglim promjenama dinamike, ritma, artikulacije, tonaliteta, vrste takta, upotrebom neočekivanih dramatičnih akcenata i preokreta.

U gudačkim kvartetima je očigledna Betovenova potreba da kreira ciklus u kome će se ukrštati i slobodno komunicirati nasleđa brojnih stilskih perioda, da bi u tako konstruisanom konceptu izrazio subjektivnost i inventivnost, donekle odbacujući primjenu „pravila“ klasičarskog sonatnog ciklusa. Njegovi pozni kvarteti predstavljaju poštovanje ali i otklon od stvaralaštva prethodnika, kao i najavu onoga što će uslijediti (kao posljedica upravo njegovog rada). Džulijan Rašton (Rushton 1996: 179) smatra da fenomen „poznog Betovena“ predstavlja „napuštanje konvencionalnih okvira; muzika je sva intelekt, osjećanje, i od tada je, za mnoge muzičare, otišla blizu ili iza granica razumljivog“.

Citirana literatura:

- Berger, Melvin. *Guide to Chamber Music*. Mineola, New York: Dover Publications, INC. 2001.
 Долгов, Петр. *Смычковые квартеты Бетховена*. Москва: Издательство „Музыка“, 1980.
 Peričić, Vlastimir. *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet umetnosti i Studentski kulturni centar, 1998.
 Роллан, Ромен. *Последние квартеты Бетховена*. Ленинград: Издательство „Музыка“, 1976.
 Rushton, Julian. *Classical Music*. Drugo izdanje. London: Thames and Hudson, 1996.

Skovran, Dušan. Peričić, Vlastimir. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1986.

Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, 2010.

A REVIEW OF THE CONCEPT OF CYCLIC FORM IN BEETHOVEN'S LAST STRING

SUMMARY

Complex personality and great compositions of Ludwig van Beethoven represent a challenge for analysis and offer many possibilities for studying. His importance is related to the fact that he lived and worked nearly the same number of years in Classic and Romantic period. He expressed himself using the musical elements of his time, of both stylistic periods and those that preceded, but in a specific way. He synthesized the various efforts, knowledge and experiences of his predecessors, improving them and giving them characteristics of his individuality, especially in the last period.

This work examines the compositions which the famous artist created during the last three years of his life, which is the cycle of six string quartets. They are marked with undeniable subjectivity, because almost living in isolation due to his deafness, Beethoven in last years turned himself to his essence and its expression through string quartets. That resulted with numerous innovations in the field of formal solutions, polyphonic and harmonic conception.

Analytical attention will be focused on specificities that occur in the form of Beethoven's late string quartets, his way of designing (reshaping) cyclic form and some parts within it, of those whose form is characteristic exactly in The late quartets. Also, this work will research if there is a change in status of some parts inside the cycle, compared to established norms.

Key words: Beethoven, late string quartets, form, sonata cycle.

IRCAM: REZULTAT MODERNE IDEJE ILI NEŠTO VIŠE? SLUČAJEVI PJERA BULEZA I VINKA GLOBOKARA

Tatjana Popović*
OMŠ „Petar Konjović“, Bečej

Primljen: 8.11.2015. / Prihvaćen: 23.11.2015.

Sažetak

Ideja stvaranja jedne od institucija koja bi se bavila istraživanjem muzike uz pomoć moderne tehnologije javila se u drugoj polovini XX veka kada i elektronska muzika počinje aktivno da dobija na značaju. Pjer Bulez, kao i grupa administratora, rade zajedno na projektu u cilju formiranja sistema rada pomenute institucije, te se 1977. godine u Parizu otvara IRCAM. Danas je IRCAM kompleks raznih ogranaka centra za razvoj muzike sa tri glavne aktivnosti – *kreacija, istraživanje, transmisija*. U saradnji sa istraživačima i kompozitorima raznih zemalja, u IRCAM-u je omogućeno slušanje časova za obuku kompozitora o muzičkoj tehnologiji, u vidu rada na kompjuteru. U godinama prve decenije XXI veka, osnivaju se časopisi koji prate rad i aktivnosti u okviru IRCAM-a. Brojni kompozitori su dali svoj doprinos komponujući dela za, i uz pomoć, pomenute institucije. Na primer, Pjer Bulez se aktivno angažuje i kao kompozitor u okviru ove institucije, pored toga što je od osnivanja zadužen za rad centra. Ipak, iskustva svih kompozitora nisu bila u potpunosti pozitivna. Na primer, Vinko Globokar se nije slagao sa komercijalnom stranom rada IRCAM-a, jer je sebe smatrao prvenstveno kompozitorom, a ne „prodavcem“ svojih dela instituciji.

Ključne riječi: IRCAM, Pariz, Pjer Bulez, Vinko Globokar.

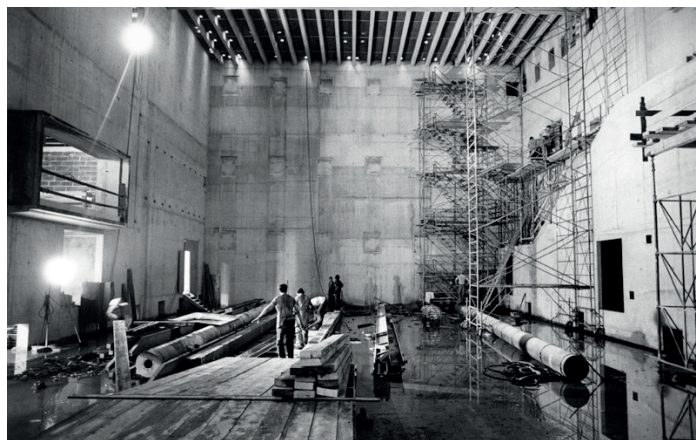
„[...] kroz naše razgovore [Maks Metjuz (Max Matthews), dodala T.P.] osvestio me je da je posedovanje sobe za kompjutere bilo veoma važno“

(Boulez 1993: 5).

U decenijama posle Drugog svetskog rata i sa ciljem što modernijeg pristupa muzici koju je stvarao zapadni svet, bilo je potrebno napraviti izvesne promene u načinu razmišljanja kompozitora i sprovođenju savremenih muzičkih ideja u delo. Težnja stvaranju jedne od institucija, koja bi se bavila istraživanjem muzike uz pomoć moderne tehnologije, javila se u drugoj polovini XX veka kada je i elektronska muzika počela aktivno da dobija na značaju u istoriji muzike. Tačnije, 1970. godine, tadašnji predsednik Francuske, Žorž Pompidu (Georges Jean Raymond Pompidou), izlaže svoje zamisli Bulezu (Pierre Boulez) i traži od njega da oformi instituciju koja će se baviti tehnološkim i naučnim istraživanjima muzike. Sam Bulez je svojevremeno izjavio: „[...] potrebna je i suradnja sa centrom za istraživanja, sa institutom u kojem bi radili manje ili više specijalizirani stručnjaci. Oni

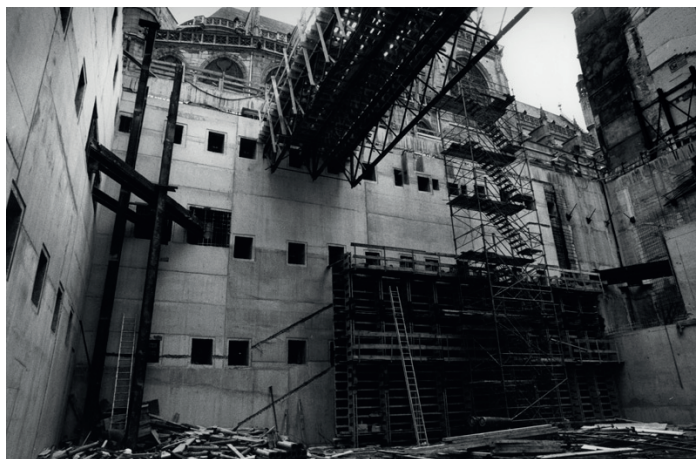
* 8sagittarius8@gmail.com

bi vodili institut u kojem bi se proučavala djelatnost kako skladatelja i izvodilaca, tako i nastavnika, pedagoga. Takav je istraživački centar neophodan da bi one ostale sfere glazbenog života opskrbljivao novim idejama“ (Boulez 1972: 88).



Slika 1 Izgradnja IRCAM centra

Pomenuti potez francuskog predsjednika imao je veliki odjek u istoriji muzike. Drugim rečima, interesovanje samog vrha jedne finansijski stabilne države za savremenu muziku umogome je pomoglo današnjim tokovima muzike koju kompozitori zapadnog sveta stvaraju. Bulez, kao i grupa administratora/kolega kompozitora među kojima se mogu izdvojiti Lučano Berio (Luciano Berio) i Vinko Globokar (Vinko Globokar), radili su zajedno na projektu u cilju formiranja sistema rada institucije, te se 1977. godine u Parizu otvara IRCAM, odnosno Institut za istraživanje i koordinaciju akustike/muzike¹ (Born, 1995: 53). Za dizajn zgrade bile su zadužene arhitekta Renzo Pijano (Renzo Piano) i Ričard Rodžers (Richard Rogers).



Slika 2 Izgradnja IRCAM centra

¹ Skraćena u originalu, na francuskom jeziku, glasi Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.

IRCAM danas

„[...] IRCAM se pretvorio u mašineriju za iznalaženje novog materijala [...]“

(Stojanović-Novičić, 2007: 136)

Danas je IRCAM kompleks raznih ograna centra za razvoj muzike sa tri glavne aktivnosti – *kreacija, istraživanje, transmisija*². Dok je primarna misija IRCAM-a da obezbedi odnos između muzičkog stvaralaštva i naučno-istraživačkog rada, obrazovni aspekt nije nimalo zapostavljen. Institut ostaje na čelu kompjuterizovane muzičke obuke.

Kreacija u sklopu pomenutih aktivnosti proširuje granice kreativnosti današnjih kompozitora uz pomoć *istraživanja*. Uz *kreaciju* koordinira se različitim naučnim tačkama gledištima o pitanjima koja se tiču muzičkog stvaranja. Pitanja se rađaju iz oblasti fizike (odnosno akustike), preko obrade signala, računarskih nauka i kognitivne psihologije do muzikologije. *Kreacija* ima za cilj da ponudi doprinos kroz napredak u nauci i tehnologiji u smeru obnove savremenog stvaralaštva. Takođe, stručnost razvijena na ovaj način primenjuje se na širim društvenim i privrednim subjektima (medijske industrije, kulturne difuzije, obrazovanje, i tako dalje). Realizacija ovih misija vrši se preko proizvodnje multidisciplinarnih muzičkih istraživačkih projekata koji povezuju umetnike sa istraživačima i kroz rad na razvoju proizvodnje tehnoloških modula i specijalizovanih softverskih aplikacija. Istraživači IRCAM-a su veoma aktivni učesnici u francuskim i evropskim istraživačkim projektima i imaju kontakte sa velikim brojem istraživačkih partnera.

Transmisija ili prenošenje ogleda se u vidu organizovanja niza edukativnih programa namenjenih široj javnosti putem kreativnih radionica i francuskog nacionalnog kulturnog programa na terenu za studente srednjih stručnih škola.

Pored ovih aktivnosti, u nastojanju da pomogne javnosti u razumevanju savremenih muzičkih dela, IRCAM svake godine snimi nekoliko dokumentarnih filmova koji istražuju proces izrade kompozicija. Danas, kolekcija sadrži devetnaest dokumentarnih filmova.

Institut predstavlja jedinstveni kreativni centar finansiran od strane francuskog Ministarstva kulture, kao i mesto za istraživanja internacionalnih kompozitora u kome oni mogu da ostvare porudžbine novih ili eksperimentišu sa (svojim) već postojećim kompozicijama. Takođe, u domenu obrade zvuka, IRCAM se bavi akustikom, kompjuterskom naukom, elektronskim muzičkim saznanjima i tako dalje.

U Institutu su ostvarive i multimedijalne produkcije, kao i živa izvođenja u okviru, na primer, godišnjeg festivala, osnovanog 1998. godine, pod nazivom AGORA. Istovremeno, u okviru ove institucije osnovan je ansambl pod nazivom *The Ensemble Inter Contemporain*, specijalizovan za izvođenja savremene muzike, u kome su izvođači podjednako solisti, i svirači u ansamblu.

U saradnji sa istraživačima i kompozitorima raznih zemalja, u IRCAM-u je omogućeno slušanje časova za obuku kompozitora o muzičkoj tehnologiji, u vidu rada na kompjuteru. Obrazovni program takođe uključuje interaktivno učenje softverskih programa (kao i njihovo osnivanje i razvijanje, na primer OpenMusic, Antescofo ili Orchidée) u saradnji sa francuskim Ministarstvom obrazovanja i muzičkim konzervatorijumima.

² Za više informacija o IRCAM-u (odnosi se na sve informacije, i u sledećim pasusima) pogledati <http://www.ircam.fr/ircam.html?&L=1>.

Značajno je napomenuti da je IRCAM 1996. godine inaugurisao svoju multimedijalnu biblioteku, kao jednu od prvih „hibridnih“ online biblioteka sa više hiljada primeraka snimljenih dela, ali i naučnih tekstova koji su objavljeni, a u vezi su sa samom institucijom.

Konačno, u godinama prve decenije XXI veka, osnivaju se časopisi koji prate rad i aktivnosti u okviru instituta, kao što su godišnji časopis pod nazivom *L'Inouï* (na francuskom Nečuven) od 2005. godine, ili multidisciplinarni žurnal *L'Étincelle* (na francuskom Varnica) od 2006. godine, koji se bavi muzičkim kreacijama na IRCAM-u.



Slika 3 IRCAM danas

Pjer Bulez vs. IRCAM

„Ali bio sam oprezan, jer na početku niko ne može biti siguran; bio sam oprezan da ne dam sve kompjuteru“

(Boulez 1993: 3).

Pjer Bulez se, pored toga što je u okviru ove institucije od osnivanja zadužen za rad centra, aktivno angažuje i kao kompozitor. Od 1992. godine do prvih godina XXI veka je počasni direktor (Stanley and Tyrrell, 2001: 451). Ovaj francuski kompozitor, rođen 1922. godine, bio je učenik Mesijana /Olivier Messiaen/, te se, poštujući učiteljev rad, od školskih dana bavi atonalnom muzikom, kao i dodekafonskom tehnikom (čak se u istoriji muzike smatra osnivačem integralnog serijalizma). U kasnijem stvaralaštvu Bulez ima otvoren stav prema uvođenju elektronske muzike u svoja dela, jer stvara nova i prerađuje svoja ranija dela uz datak elektronski dobijenih zvukova. U svom stvaralaštvu u drugoj polovini XX veka počinje da istražuje manipulacije elektronskog zvuka, inkorporirajući ga u izvestan broj svojih dela.

Naime, već 1981. godine u IRCAM-u se premijerno izvodi Bulezovo delo pod nazivom *Répons* (na francuskom *Odgovor*), pisano za dva klavira, harfu, vibrafon, ksilofon i glockenšpil, cimbali, ansambl i elektroniku (Born, 1995: 140). Delo je aranžirano heksagonalno. Ansambl za koji je kompozicija originalno komponovana bio je pomenuti *Ensemble InterContemporain*, odnosno „savremeni ansambl“. S druge strane, terminom da je delo komponovano i za „elektroniku“ označava se pojačanje zvuka koje je podvrgnuto „kompjuterizovanoj digitalnoj transformaciji“ od strane 4H kompjutera koji je razvijen u IRCAM-u. Pomenutu transformaciju zvuka u potpunosti kontroliše mikseta MATRIX 32, koja pokreće izvore prostornog odvajanja, boju zvuka i harmonsku transformaciju. Ovakav sled događaja „rezultira kontrolom boje zvuka i ritmičkom kontrolom koja je veoma karakteristična za Pjera Buleza“ (McCallum, 1989: 8).

Značajna je još jedna Bulezova kompozicija, pod nazivom *...explosante-fixe...*, komponovana u tri verzije, od kojih je poslednja verzija napisana u periodu 1991–3. godine (Born, 1995: 152). Kompozicija predstavlja aranžman tri od devet stavova (koliko ih ima u prve dve verzije), a napisana je za solo flautu koja se čuje obrađena u elektronskom MIDI formatu, dve flaute „iz senke“, kamerni orkestar i elektroniku. Godine 1997, Bulez piše delo za violinu i elektroniku pod nazivom *Anthèmes 2*. Delo je zanimljivo, pored odabira „instrumenata“, i zbog odabira naslova u kome Bulez kombinuje francuski naziv za temu („thèmes“) i englesku reč za himnu („anthem“) (Goldman, 2001: 3).

Naravno da Bulez nije jedini kompozitor koji je dao svoj stvaralački doprinos IRCAM-u. Autori koji su takođe dali svoj doprinos komponujući za Institut su pomenuti Lučano Berio sa delom *Orpheo II* (opera za glas, orkestar i trake, iz 1984. godine), Harrison Birtwistle (Harrison Birtwistle) sa muzikom za operu iz 1986. godine pod nazivom *The Mask of Orpheus*, Džon Kejdž (John Cage) sa delom *Roaratorio* iz 1980. godine, francuski kompozitor grčkog porekla Janis Ksenakis (Ιωάννης Ξενάκης) sa delom za perkusije iz 1975/6. godine pod nazivom *Psappha*, a koje je urađeno u elektronskoj verziji 1996. godine. Interesantan je i podatak da je poznati muzičar (dakle, ne kompozitor ozbiljne muzike!) Frank Zappa (Frank Zappa) imao kontakte sa institucijom koja se bavi elektronskom obradom zvuka kao što je IRCAM. Njegov doprinos se ogleda u vidu snimanja pesme *Perfect Stranger* iz 1984. godine.

Vinko Globokar vs. IRCAM

„Sve što je Globokar činio bilo je protest – mnogo puta bez gorčine, a vrlo često sa o/smehom, protiv institucionalnosti društva i njegovog zahteva za unifikacijom“

(prema Stojanović-Novičić, 2007: 134).

Nisu svi kompozitori koji su imali veze sa Institutom imali pozitivna iskustva i plodan kompozitorski rad. Drugim rečima, profilisani individualni načini rada određenih kompozitora nisu uvek mogli da budu ukalupljeni u IRCAM-ove postupke rada sa muzikom i elektronikom. Takav slučaj bio je i francuski kompozitor Vinko Globokar.

Rođen u Francuskoj 1934. godine, ovaj kompozitor je period od 1947. do 1955. godine proveo u Ljubljani svirajući džez trombonom, time učeći o improvizaciji kao značajnom elementu izgradnje strukture savremenog muzičkog dela. Naime, „iako improvizacija svakako nije jedino moguće rešenje, Globokar je shvata kao dobar put do umetničkog

rezultata koji se, po njegovom uverenju, upravo i rađa iz rizika, iz crne rupe nesigurnog“ (Stojanović-Novičić, 2007: 139). Ovaj period će biti veoma značajan kada je u pitanju veza Globokara sa IRCAM-om, odnosno raskid ove veze.

Kao kompozitor koji se bavi improvizacijom, „Globokar ne uvažava kao bitne težnje da se delo koncipira po imanentnoj muzičkoj logici, kao strukturisano polje koje osim muzičke strukture nema više nikakav drugi smisao, te je kao takvo neutralno i samo sebi dovoljno“ (Stojanović-Novičić, 2007: 136). Drugim rečima, a prema navođenju Dragane Stojanović-Novičić (2007: 136) Globokar je u IRCAM godinama ulagao velika materijalna sredstva bez smisla i krajnjeg cilja, ali je i sama institucija počela da traga za sirovinama koje će kasnije obrađivati po svojim merama. U skladu sa negativnim iskustvom prilikom rada za institut, kompozitor izričito naglašava svoj stav: „Ja sam tamo bio od samog početka. Što se mene tiče, u stvaralačkom smislu mi nije donelo apsolutno ništa. Mislim da je u ovako velikoj instituciji nemoguće napraviti nešto što bi bilo konsekvantno. Institucija traži da radite samo dela koja se mogu prodavati.“ (Stojanović-Novičić, 2007: 136–137). Dakle, Globokar se nije slagao sa komercijalnom stranom rada IRCAM-a, jer je sebe smatrao prvenstveno kompozitorom, a ne „prodavcem“ svojih dela bilo kakvoj instituciji koja, na izvestan način, traži prilike i mogućnosti da održi svoje postojanje finansijskim transakcijama sa autorima dela.

Zaključna razmatranja

„Što se mene tiče, rješenje je u mogućnosti transformacije današnjeg glazbenog života u novi kulturni organizam. Mnogi ljudi trate vrijeme u kulturnim institucijama koje su izgubile svoju funkciju i koje se troše u odavno nadiđenim oblicima djelovanja“

(Boulez, 1972: 84–85).

Prilikom upoznavanja sa konstituisanjem i radom značajne institucije moderne muzike kao što je IRCAM nemoguće je očekivati pozitivan ishod saradnje svih kompozitora, koji su dali ili pokušali da daju svoj doprinos.

Iz priloženog teksta vidi se postepeno razgranjavanje ovog centra od inicijalne ideje mesta za istraživanje muzike do multimedijalne institucije koja ima širok spektar interesovanja i može da privuče različite generacije muzički nadarenih ljudi spremnih da prihvate uslove koje im IRCAM nudi. Svaki kompozitor i/ili izvođač ima pravo da se okuša, ali se na primeru Globokara može uočiti da nisu svi muzički umetnici uvek prošli sa zadovoljavajućim rezultatima i pozitivnim utiscima. Ipak, impozantan broj kompozitora, koji su do sada komponovali za IRCAM, govori da su i svetski poznati, ali i manje poznati autori uspeli da ispune sve uslove koje im ova institucija nudi. Drugim rečima, njihova dela su izvedena u okviru instituta, te su uspeli da, na adekvatan način, „obrade“ svoje „sirovine“.

Citirana literatura:

Internet stranica instituta IRCAM, <http://www.ircam.fr/ircam.html?&L=1>, pristupljeno 4.10.2015.
Стојановић-Новичић, Драгана. *Облаци и звуци савремене музике*. Београд: Факултет музичке уметности, 2007.

Born Georgina. *Racionalizing culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of Musical Avant-Garde*. London: University of California Press, 1995.

Boulez, Pierre. „Slušni događaj.“ *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi* (1972): 83–91. (*Neue Zeitschrift für Musik*, 1971; превела Ева Седак).

Carvin, Andrew and Joshua Cody. „Composer Interview.“ *Paris New Music Review*, 14. 11. 1993, 1–10.

<http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/boulez.html> 6. 11. 2015.

Goldman, Jonathan. *Analyzing Pierre Boulez's Anthèmes: 'Creating a Labyrinth out of Another Labyrinth'*. Montréal: Université de Montréal, 2001.

McCallum, Peter. „An Interview with Pierre Boulez.“ *The Musical Times*, 1751, (January 1989): 8–10.

Sadie, Stanley and John Tyrrell (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers, 2001.

IRCAM: THE RESULT OF MODERN IDEA OR SOMETHING MORE? CASES OF PIERRE BOULEZ AND VINKO GLOBOKAR

SUMMARY

The main purpose of this work is to explain how did the idea of creating an institution that would deal with the study of music by the help of modern technology, emerge in the second half of the twentieth century. In this period, electronic music started to actively gain importance in the history of music. Pierre Boulez, and a group of administrators worked together on a project in order to form the system of some sort of musical institution, and in 1977 IRCAM in Paris was opened. Today, IRCAM is a complex of different branches. It has become a centre for development of music with three main activities - *creation*, *research* and *transmission*. In cooperation with researchers and composers from different countries IRCAM enables classes for trainee composers about musical technology through computer. In the years of the first decade of XXI century, there were established journals that follow the work and activities within IRCAM's. Many composers have contributed by composing works for aforementioned institution and by its help. For example, Pierre Boulez is actively engaged as the composer within this institution despite the fact that, since the establishment, he was responsible for operating the center. There are also works composed by John Cage, Luciano Berio, Harrison Birtwistle, Ioannis Xenakis and so on. However, not all the experiences of composers related to IRCAM were entirely positive. Composer Vinko Globokar disagreed with the commercial side of IRCAM, because he considered himself primarily a composer, not a „seller“ of his work to an institution. However, the impressive number of composers who have composed for IRCAM states that the world-famous, but also the less well-known authors were able to implement all the requirements that the institution offered them. Their compositions were performed within the Institute, so they were able to adequately „process“ their „raw material“.

Key words: IRCAM, Paris, Pierre Boulez, Vinko Globokar.

EMANCIPACIJA ŽENA U SFRJ NA POLJU MUZIKE – STUDIJA SLUČAJA: REPERTOAR KNU (1951–1961)

Snežana Cvijanović*
SMS “Stevan Mokranjac” Požarevac

Primljen: 27.3.2015. / Prihvaćen: 12.5.2015.

Sažetak

Dolaskom Komunističke partije na vlast, kao jedan od važnih zahteva socijalističke revolucije, postavljena je u SFRJ i ravnopravnost između žena i muškaraca. To je doprinelo značajnoj emancipaciji žena tokom pedesetih godina. U radu je sagledana emancipacija žena na kulturno-umetničkoj sceni pedesetih godina – tačnije na polju muzike – sa posebnim osvrtom na koncertna dešavanja na Kolarčevom narodnom univerzitetu od 1951. do 1961. godine.

Cljučne reči: emancipacija žena, SFRJ, KNU, izvođačice, kompozitorke.

Uvod

Misao o emancipaciji žena na našim prostorima prvi put se javlja krajem 18. i početkom 19. veka. Inspirisani evropskim prosvetiteljstvom, ovu misao su prvo prihvatili Dositej Obradović i Jevstahija Arsić, a zatim i drugi – naročito u pitanjima školovanja ženske dece (Božinović, 1996: 5). Zahvaljujući njihovim „početnim impulsima“ kao osnovi, nove generacije žena su, u prvoj polovini 20. veka, nastavile sa radom na emancipaciji u nešto povoljnijim uslovima.

Ubrzo je usledio Drugi svetski rat, koji je zauvek obeležio srpsku istoriju, donevši krucijalne promene unutar društva. Dolaskom komunističke partije na vlast, pod velom ideje o opštoj jednakosti, kao jedan od važnih zahteva socijalističke revolucije, postavljena je i ravnopravnost između žena i muškaraca. To je doprinelo značajnijoj emancipaciji žena tokom pedesetih godina. Tada aktuelna strujanja mogla su se osetiti i u kulturno-umetničkom životu koji je pretrpeo brojne promene, te sam u nastavku rada sagledala emancipaciju žena na kulturno-umetničkoj sceni pedesetih godina – tačnije na polju muzike – sa posebnim osvrtom na koncertna dešavanja na Kolarčevom narodnom univerzitetu (u daljem tekstu KNU)¹ u periodu od 1951. do 1961. godine.

¹ Kolarčeva zadužbina je nastala voljom srpskog dobrotvora Ilije Milosavljevića Kolarca, koji je svu svoju imovinu namenio širenju nauke i kulture. Tako je 1932. godine izgrađena zgrada KNU, u kojoj su održavana predavanja iz svih oblasti nauke i umetnosti, i gde su predstavljana najbolja književna, muzička i druga umetnička ostvarenja.

* sneza.cvija@gmail.com



1. Kulturno-umetnička scena pedesetih godina na prostoru SFRJ

Pedesete godine su nesumnjivo predstavljale epohu obnove umetnosti, kako u Evropi tako i u čitavom svetu. Ipak, ta obnova nije bila u znaku harmonije i spokoja, kao što je bila ona u renesansi. Sasvim suprotno, društveno-politička dešavanja prve posleratne decenije odredila su umetnost kao područje u kome umetnik nije mogao da dela bivajući politički i etnički neutralan. On je morao da traga za sopstvenim odgovorima na pitanja koja su izazivala različite reakcije.

Međutim, ukoliko sagledamo kulturno-umetničko polje Socijalističke federativne republike Jugoslavije (u daljem tekstu SFRJ), uočićemo da je situacija u prvih nekoliko godina nakon Drugog svetskog rata nešto drugačija. U posleratnoj SFRJ, dolaskom komunističke partije na vlast sa Titom (Josip Broz Tito) na čelu, ostvareno je pridruživanje SFRJ zemljama Istočnog bloka (na čelu sa Sovjetskim savezom). Ovakvom politikom, komunistička partija je direktno uslovlila pojavu socijalističkog realizma, kao primarne struje u kulturi i umetnosti, koja je u velikoj meri uticala na izgled umetnosti.² Socijalistički realizam je, uprkos ubrzom raskidu sa zemljama Istočnog bloka, uspeo da opstane u SFRJ kroz čitav period pedesetih godina, ali u delimično izmenjenom obliku – kao „omekšana vrsta socijalizma“ – što se najviše odrazilo na područje kulture.

Umetnost je i dalje bila pod političkim uticajem, te je muzika, kao najpogodnija za širenje ideja vladajuće partije, dobila status „državno podržavane oblasti“ (Sabo, 2012: 12) što je omogućilo veći priliv novca u ovu sferu i dalo joj veći društveni značaj. Zahvaljujući ovim okolnostima, u Beogradu je tokom pedesetih godina održan veliki broj koncerata, što domaćih, što gostujućih muzičara.

2. Status žena u SFRJ tokom pedesetih godina

Pored promene u domenu kulturno-umetničkog života, u SFRJ, kako je u prethodnom delu rada navedeno, dolazi i do promene statusa žena. Za razliku od dotadašnjeg stanja u društvu, koje je ženu potiskivalo iz javnog i kulturnog života, sredinom 20. veka dolazi do njihove značajnije emancipacije. One tokom Drugog svetskog rata dostižu znatnu samostalnost i društveno-političku ravnopravnost, i počinju se posmatrati i doživljavati kao saborci u ratu i jednaki učesnici u društvenom životu.

Kao jedna od najznačajnijih organizacija vezanih za borbu za ženska prava, izdvaja se Antifašistički front žena (u daljem tekstu AFŽ), osnovan 6. 12. 1942. godine u Bosanskom Petrovcu. AFŽ je u velikoj meri doprineo poboljšanju statusa žene u SFRJ, a bio je i jedan od osnivača Međunarodne demokratske federacije žena. Međutim, 1953. godine, na Četvrtom kongresu AFŽ-a, ova organizacija biva ukinuta.

Nakon njenog ukidanja, tokom posleratnog perioda dolazi do ujedinjenja različitih društava i organizacija čiji je rad vezan za pitanja od interesa za žene, i dolazi do osnivanja Saveza ženskih društava Jugoslavije, iz koga dalje nastaje Konferencija za društvenu aktivnost žena Jugoslavije 1961. godine. Naravno, uprkos brojnim promenama, glavni cilj svih ovih organizacija – borba za prava žena – ostaje isti.

² Država i Partija su imale dominantnu ulogu u oblikovanju kulturno-umetničkog života. Radovi su mogli biti objavljeni/izlagani jedino pod okriljem Partije i države, što je umetnicima sužavalo izbor tematike i sredstava.

Sva gorenavedena dešavanja odrazila su se na zakone koji regulišu status žena. Pored uredbi koje su se ticale razvoda, abortusa i prava na porodiljsko odsustvo, ženama je omogućeno i podjednako školovanje kao i muškarcima, a kada je reč o socijalnom statusu, tokom ovog perioda žene su ušle na univerzitete i zauzele više akademske pozicije. Međutim, takozvana „ženska zanimanja“ su i dalje opstala sugerišući na tradicionalnost društva. Identičnu situaciju ćemo naći i kada je pravo žene na rad u pitanju. Naime, u skladu sa socijalističkom ideologijom, pravo žene na rad je smatrano jednim od osnovnih prava, zbog čega je država nastojala da što veći broj žena uključi u proizvodnju. Dato im je pravo na jednaki iznos plate za poslove koje su delile sa muškarcima, a stvoren je i idealitet žene, takozvane „udarnice“, posebno veličane sredinom 20. veka. Ipak, kao što je i danas često slučaj, žene su uglavnom dobijale manje plaćene poslove. One jesu opstale kao bitan deo kolektiva, ali je vremenom idealna predstava žene ponovo postala tradicionalnija, delimično umanjujući njihov progres i vraćajući ih u period kada je vladalo mišljenje da je ženi mesto u kući.³

3. Žene na kulturno-umetničkoj sceni SFRJ

Na polju kulture i umetnosti situacija je bila nešto drugačija, pre svega zahvaljujući visokom obrazovanju koje je ženama omogućeno.⁴ Na značaj fakultetskog obrazovanja upućuje i Lidija Vasiljević navodeći tezu Šarlotte Banč (Charlotte Bunch) da je ono *izuzetno važno sredstvo političke borbe zato što podstiče žene na prihvatanje izazova obrazovanja, ne samo kao bitke za opismenjavanje, već i kao načina stvaranja kritičke i analitičke svesti* (prema: Vasiljević, 2009: 125).

Okolnosti u kojima se SFRJ našla, kao i njena specifična spoljna politika,⁵ pružile su veći broj visokoobrazovanih žena na kulturno-umetničkoj sceni zemlje, te su one ubrzo postale značajni članovi samog „jezgra“ srpske kulturne i intelektualne elite, mada se o jednakosti sa muškarcima još uvek ne može govoriti. Efekti emancipacije žena možda se najbolje mogu sagledati na primeru pojedinih fakultetski školovanih muzičarki.

Među njima, značajno mesto pripada Ljubici Marić – prvoj profesionalnoj kompozitorki u Srbiji. Nakon što je završila Muzičku školu u Beogradu 1929. godine, Marićeva je primljena na Praški konzervatorijum, na studije kompozicije, dirigovanja i violine. Godine 1932. završila je studije kompozicije u klasi Jozefa Suka (Josef Suk), a zatim i studije dirigovanja u klasi Nikolaja Malka (Nikolaj Andreevič Mal'ko), nakon čega je otišla u Berlin gde je upisala studije klavira. Međutim, nakon godinu dana – zbog potpisivanja manifesta Vojislava Vučkovića – Ljubica Marić se vratila u Srbiju – zemlju u kojoj je još uvek bilo neuobičajeno za ženu da bude dovođena u vezu sa muzičkim stvaralaštvom. Ipak, ona se svojim umećem istakla i, zajedno sa Praškom grupom kompozitora, među koje se i ona ubraja, zauzela istaknuto mesto u srpskoj muzici 20. veka, iako je stereotip o

³ Neda Božinović navodi (1996: 148–152) da je već tokom pedesetih godina, tačnije od 1953. godine – nakon ukidanja AFŽ-a – usledio povratak patrijarhatu.

⁴ U posleratnoj Jugoslaviji velika pažnja je bila usmerena na obrazovanje i vaspitanje jer su kultura i prosveta služile državnoj ideologiji.

⁵ SFRJ je bila pozicionirana između istoka i zapada – pripadala je državama sa socijalističkim društvenim uređenjem iako je bila izvan Varšavskog pakta, a istovremeno je održavala prijateljske odnose i sa zapadnim zemljama, iako je bila izvan Atlantskog pakta – što je omogućilo više prilika za školovanje srpskih studenata u inostranstvu, a dosta je ulagano i u obrazovni sistem same SFRJ.

ženi koja nije sposobna da komponuje, odnosno kojoj je „usled [...] urođene inferiornosti uskraćena i kreativna moć“ i dalje postojao (Stana Đurić-Klajn, prema: Sabo, 2012: 23). Rušeći pomenuti stereotip, Marićeva je za sobom ostavila veliki opus u koji se ubraja i prvo atonalno delo u srpskoj muzici – Gudački kvartet⁶ – a ni njena dirigentska delatnost nije prošla nezapaženo, te je ostala upamćena i kao jedna od prvih dirigentkinja na našim prostorima, ali i u Evropi.

O priznatosti Ljubice Marić u našoj sredini, kao i o drugačijem odnosu prema pitanju rada žena na polju umetnosti i kulture svedoči i njena profesorska delatnost. Ona je radila kao profesor Muzičke škole „Stanković“ u periodu od 1938. do 1945. godine, nakon čega je, do 1967. godine, radila kao profesor Muzičke akademije u Beogradu. Pored profesorske delatnosti, Marićeva je šest godina (1947–1953) obavljala i funkciju sekretara Udruženja kompozitora Srbije, a 1981. godine je postala i redovan član Srpske akademije nauka i umetnosti.

Nakon Drugog svetskog rata, pored Ljubice Marić, pojavila se i Ludmila Frajt – prva žena koja je dobila nacionalnu diplomu kompozicije 1946. godine, čime je ušla u istoriju naše zemlje (Novak, 2011: 22). Da je reč o još jednoj vrsnoj muzičarki svedoči i podatak da je Frajtova, pored kompozicije, studirala i dirigovanje i klavir.

Odmah po završetku studija Frajtova je postala šef muzičkog odseka Avala filma, gde je, između ostalog, imala prilike da se oproba i u novom žanru. Tako je počela sa stvaranjem muzike za film, i postala prva žena u Srbiji koja je komponovala dela ovog žanra. O bogatoj delatnosti kompozitorke govori i činjenica da je bila prva autorka elektroakustičke muzike⁷ i teorijskih napisa o filmskoj muzici u našoj zemlji. Radila je i kao zamenik glavnog muzičkog urednika Radio-Beograda, a bila je i sekretar komisije Radio-televizije Jugoslavije (Neimarević, Vojna Nešić, 2011: 44).

Kada govorimo o emancipaciji žena u muzici na prostoru SFRJ, kao i značaju koji je imala (i još uvek ima) njihova delatnost, najistaknutije mesto pripada Stani Đurić-Klajn. U pitanju je prva muzikološkinja u Srbiji koja je, pored istorije muzike, studirala i književnost, a usavršavala se i kao pijanistkinja u Parizu. Na našoj kulturno-umetničkoj sceni, u međuratnom periodu, istakla se kao pijanistkinja izvodeći dela svetskih kompozitora koja je domaća publika po prvi put, tom prilikom, čula. Uspehu koji je tada postigla, doprinela je i činjenica da se njena pijanistička aktivnost poklapala sa značajnim kulturnim i muzičkim događanjima u beogradskoj sredini. U periodu od 1937. godine, radila je i kao profesorka u Muzičkoj školi „Stanković“.

Po završetku rata, Stana Đurić-Klajn se okrenula muzičkoj kritici, muzikologiji i uredništvu. Prvih nekoliko godina nakon oslobođenja (1945–1948) obavljala je funkciju referenta u Ministarstvu prosvete Narodne Republike Srbije, a potom je od 1950. godine radila na Muzičkoj akademiji, prvo kao docent, a zatim i kao profesor. Imeđu 1955. i 1980. godine, Stana Đurić-Klajn je radila kao operski i baletski kritičar *Politike*,⁸ a paralelno sa tim je i prevodila dela iz muzikološke literature sa stranih jezika, poput nemačkog, ruskog, francuskog i slovenačkog. Bila je pokretač i glavni urednik jugoslovenskog muzičkog časopisa *Zvuk*, a uređivala je i *Muzički glasnik*.

Sa druge strane, u svetlu govora o muzikološkom radu Stane Đurić-Klajn, treba obratiti pažnju i na stereotip koji često prati sam muzikološki rad – uglavnom je opisan kao *suvoparan*

⁶ Ljubica Marić je *Gudački kvartet* napisala 1930. godine, međutim, nezadovoljna delom, ovu kompoziciju je spalila. (Čičovački, 2009).

⁷ U pitanju je delo *Asteroidi* iz 1967. godine.

⁸ Treba napomenuti da je Stana Đurić-Klajn bila među muzičarima – piscima – koji su, nakon oslobođenja, prihvatili socijalistička stremljenja, kao i način pisanja koji se mogao sresti u dnevnoj štampi. (Pejović, 2010: 11).

posao koji zahteva operisanje brojnim podacima i činjenicama i predstavlja 'puko' i nikako kreativno tumačenje kompozicija (nasuprot komponovanju koje se smatra kreativnim poslom, i time, poslom namenjenim muškarcima) (Sabo, 2012: 23). Drugim rečima, usled nedostatka kreativnosti, kako je u prethodnom delu rada navedeno, žene ne mogu da pišu muziku, ali mogu da je tumače. Ipak, ukoliko sagledamo stvaralaštvo Stane Đurić-Klajn – kvalitet i značaj njenih napisa, specifičan način pisanja, kao i zalaganje pri radu – možemo reći da je pomenuti stereotip o nedostatku kreativnosti žena (i nedostatku kreativnosti u tumačenju dela) „oboren“.

Neverovatno bogatu delatnost Stana Đurić-Klajn je upotpunila radom u Muzikološkom institutu Srpske akademije nauka i umetnosti, najpre kao sekretar, zatim kao naučni saradnik, a od 1962. do 1974. godine i kao direktor ove institucije. Celokupnim delanjem ona je, zajedno sa Ljubicom Marić i Ludmilom Frajt, ostavila neizbrisiv trag u jugoslovenskoj umetnosti, potpomažući ujedno izgradnju novog, ravnopravnog odnosa društva prema ženama.

4. Zastupljenost žena na izvođačkoj sceni KNU

Zahvaljujući obrazovanju žene su dobile mogućnost izbora šireg spektra zanimanja, te se na javnoj sceni pojavio i veliki broj izvođačica muzike, stoga ću u daljem radu analizirati koncertna dešavanja na KNU⁹ u periodu od 1951. do 1961. godine, i prisutnost žena (solistkinja) na istim.¹⁰

Tokom šeste decenije u ovom zdanju je izvedeno 1865 koncerata, od čega su u 766 učestvovala izvođačice (prilog br. 1). Dakle, u periodu od 1951. do 1961. godine, žene su učestvovala na manje od polovine koncerata, tačnije u 41% od ukupnog broja. Ukoliko se sagleda svaka godina zasebno (prilog br. 2), rezultati su nešto drugačiji. Zastupljenost žena na izvođačkoj sceni je 1957. godine dostigla 50%, te se može govoriti o dostignutoj jednakosti, međutim, već naredne godine procenat je bio manji. Ovakvom rezultatu doprinele su i vokalne interpretatorke zabavne muzike koje su nastupale na KNU, poput Lole Novaković i drugih.

Interesantnu sliku pruža i uvid u odabir instrumenata muzičarki koje su tokom pedesetih godina bile aktivne. Repertoarom neprikosnoveno gospodare vokalne solistkinje i pijanistkinje, nakon kojih dolaze violinistkinje. Pored glasa, klavira i violine, od ostalih instrumenata zastupljeni su još violončelo, čembalo, flauta, horna, harmonika i harfa, u znatno manjem broju (prilog br. 3). Iz ovoga možemo iščitati da je, kada je reč o odabiru instrumenata od strane žena, i dalje postojala privrženost „ženskim instrumentima“, kao i to da je još uvek bio prisutan stereotip po kome je *'lepo' da se žene bave umetnošću* (Sabo, 2012: 26). To se može ilustrovati na primeru klavira koji je kroz istoriju opstajao kao 'statusni simbol' bogatih porodica, te na repertoaru KNU dominiraju upravo pijanistkinje.¹¹ Slično je i sa vokalnim solistkinjama – bilo da je reč o operским ili pevačicama zabavne muzike. Posmatrajući širu sliku, sve ovo nam govori da su izvođačice uglavnom bile iz visoke ili srednje klase.

Kada je reč o nacionalnosti, najzastupljenije su muzičarke iz SFRJ (279), ali i broj gostujućih izvođačica nije zanemarljiv (64). Postojanje ovolikog broja gostujućih muzičarki nam govori

⁹ Nakon šestoaprilskog bombardovanja Beograda jedna od najreprezentativnijih sala – ona u Narodnom pozorištu – bila je oštećena, te su muzički koncerti izvođeni u sali Kolarčeve zadužbine. (prema: Neimarević, 2002: 5).

¹⁰ Uvid u repertoar KNU za period od 1951. do 1961. godine, omogućio je Miloš Tadić, zamenik rukovodioca Centra za muziku Kolarčeve zadužbine, te mu se ovom prilikom zahvaljujem.

¹¹ Ovdje treba istaći da su mnoge od njih bile zaposlene na Muzičkoj akademiji kao profesorke klavira, poput Olge Mihailović i Jelice Krstić.

o težnji za uklapanjem u svetske muzičke tokove (što se može uočiti i u izboru kompozicija), dok sa druge strane, potenciranje domaćih muzičarki svedoči o istovremenom zalaganju za izgradnju kulta srpskih izvođača.

Iz svega prethodno izloženog, može se zaključiti da je polako počela da se ruši društvena stigma da je ženama namenjeno samo pevanje i sviranje klavira. Na tom polju je, iako vrlo mali, primetan pomak – pojavljuje se hornistkinja, šest harmonikašica... Takođe, sve je više žena koje se profesionalno (neke i bez obrazovanja) bave muzičkim izvođaštvom, mada su primat i dalje imali muški izvođači. Dakle, pomak u emancipaciji žena na polju muzike jeste načinjen. Obrazovane žene su taj pomak načinile u kvalitativnom smislu – dokazale su da su žene sposobne da uspešno komponuju i predaju u obrazovnim institucijama.¹² Stana Đurić-Klajn je svojim radom uticala na pozitivniji stav prema pisanju o umetnosti, dokazavši da i to može biti kreativan posao, pa je time doprinela i pozitivnijem opštem stavu prema jednom zanimanju. Sa druge strane, žene bez visokog obrazovanja su pomak načinile u kvantitativnom smislu: društvo se sve više navikavalo na žene – izvođačice muzike.

Međutim, podatak vezan za zastupljenost dela kompozitorke na repertoaru umanjuje značaj dat ženama. Tokom šeste decenije, izvedena su dela samo dve kompozitorke – Ljubice Marić (osam dela) i Ketrin Dejvis (/Katherine K. Davis/ jedno delo).¹³ Ovde se, dakle, ne može govoriti o nekom značajnijem pomaku kada je položaj žena u pitanju, osim ako se sama prisutnost (pa makar i samo dve kompozitorke) smatra velikim „korakom napred“ ka emancipaciji.

Ukoliko sagledamo delatnost žena na kulturno-umetničkom polju SFRJ, možemo konstatovati da su one, počevši od izvođaštva, preko komponovanja, pa do kritike i drugih delatnosti vezanih za muziku, tokom posleratnih godina počele da osvajaju kulturnu i umetničku scenu Srbije. Napravile su veliki pomak kada je reč o emancipaciji žena u društvu, međutim, o jednakosti se još uvek ne može govoriti, s obzirom na to da su muškarci – u gotovo svim segmentima javnog života – i dalje imali primat. No, probijajući se i boreći se za mesto na javnoj sceni SFRJ, žene su „otvorile put“ mlađim generacijama koje su, ohrabrene emancipacijom i podstaknute uspehom umetnica iz posleratnog perioda, nastavile sa profesionalnim usavršavanjem. To je doprinelo činjenici da danas imamo sve veći broj žena koje se obrazuju u oblasti muzike i uspešno delaju, kako na domaćoj, tako i na inostranoj sceni.

Citirana literatura:

Božinović, Neda. *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Devedeset četvrta: žene u crnom, 1996.

Vasiljević, Lidija, „Žene i profesionalni i klasni identitet“ Đorđe Tomić, Petar Atanacković (ured.), *Društvo u pokretu*. Novi Sad: Cenzura, 2009:123–125

Gudac Dodić, Vera, *Žena u socijalizmu*, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 2006.

Despot, Blaženka, *Žensko pitanje i socijalističko samoupravljanje*, Zagreb: Cekade, 1987.

¹² U pitanju je tek početak – ravnopravnost žena na ovom polju će doći tek kasnije – ali vrlo značajan.

¹³ Naglasila bih i okolnosti pod kojima su dela ovih autorki izvedena. Dela Marićeve su uglavnom bila zastupljena na koncertima studenata kompozicije na Muzičkoj akademiji, dok je kompoziciju Dejvisove, američke kompozitorke, izvela Eleonor Steber (Eleonor Steber), američka solo pevačica, prilikom gostovanja 11. 1. 1957. godine.

Veselinović-Hofman, Mirjana, Melita Milin (ured.). *Stana Đurić-Klajn i srpska muzikologija*. Beograd: Muzikološko društvo Srbije, 2010.

Neimarević, Ivana. Vojna Nešić, „Leksikon“, *Žene i muzika u Srbiji*, Del Gallo Editori, 2011: 37–92.

Neimarević, Ivana. *Muzički život Beograda u periodu okupacije 1941-1944. godine*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2002.

Novak, Jelena. „Mapiranje kulturne istorije kompozitorki u Srbiji – Vrisak preko asimptote“. *Žene i muzika u Srbiji*, Del Gallo Editori, 2011: 19–37.

Pejović, Roksanda. *Muzikolog Stana Đurić-Klajn. Istoriografska, esejistička i kritičarska delatnost*. Beograd: Muzikološki institut SANU: Udruženje kompozitora Srbije, 1994.

Sabo, Adriana. „Međunarodna tribina kompozitorki ? Mogući pogled na položaj kompozitorki u okviru domaće muzičke scene“. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2012. (Neobjavljeni master rad).

Čičovački, Borislav. „Prva dama evropske muzičke avangarde“, *Politika*, <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Hodam-za-svojom-slobodom.sr.html>, 23. 03. 2013.

Prilozi:

Prilog br. 1:
tabela 1

Izvođači	Instrument	Broj nastupa u periodu od 1951. do 1961. godine
Adriana Brunjolini	klavir	2
Ajla Erduran	violina	1
Ajše Gul-Sarika	klavir	1
Ana Dorjan	klavir	1
Ana Milosavljević	vokal	5
Ana Lipša-Tofović	vokal	1
Angelina Stanković	vokal	1
Andrijana Marković	solista	1
Anđela Moldovan	solista	1
Anđelija Milić	vokal	27
Anita Mezetova	vokal	40
Anita Šaranović	vokal	1
Anica Zubović	vokal	17
Anica Stojanović-Đorđević	vokal	3
Anica Čepe	vokal	1
Anica Šimurda Jelinek	vokal	3
Antonija Burić	klavir	1
Barbara Vit	vokal	1

Barbara Hese-Bukovska	klavir	1
Bahrija Nuri-Hadžić	vokal	1
Biljana Šahović	klavir/čembalo	7
Biserka Cvejić	vokal	28
Blanka Zec	vokal	1
Božen Griner	klavir	1
Božena Glavak	vokal	1
Bojka Nikačević	vokal	1
Borjanka Đekić	solista	1
Branislava Rasulić	vokal	2
Branka Dojčinović	klavir	5
Branka Miletić	solista	1
Branka Musulin	klavir	4
Breda Kalef	vokal	5
Budimka Jovanović	vokal	15
Valerija Hejbalova	vokal	1
Vanda Bagreli	vokal	2
Vanda Gerlović	vokal	1
Vaska Stojanović	vokal	1
Velinka Grgurević	vokal	13
Vera Božić	klavir	2
Vera Veljkov-Medaković	klavir	4
Vera Dević	klavir	2
Vera Žižić	vokal	1
Vera Kokoševec	vokal	1
Vera Kričković	vokal	5
Vera Miletić	klavir	1
Vera Mioković	vokal	1
Vera Mihajlović	vokal	2
Vera Olear	vokal	4
Vera Pančić	vokal	5
Vera Petrić	vokal	1
Vera Popov	vokal	1
Vera Simić	vokal	1
Vera Cvetković	solista	2

Vera Šosberger	klavir	9
Veselinka Ivančević	vokal	4
Vida Jovakarić	vokal	3
Vida Laurenčić	vokal	5
Vida Konstantinović	klavir	2
Vida Najdanović	klavir	4
Vilma Buhovec	vokal	1
Violeta Angelova	vokal	1
Višnja Đorđević	solista	1
Vojislava Vuković	harmonika	1
Vuka Šeherović	vokal	1
Gabrijela Japec	horna	1
Gita Šerman	vokal	1
Glorija Montoja	solista	2
Gordana Đurđević	klavir	1
Gordana Mijatović	harmonika	2
Gordana Selaković	klavir	1
Damiana Bratuž	klavir	2
Danijela Nikolić	solista	1
Danica Grozdanić	solista	3
Danica Žikić Karmen	solista	1
Danica Jovanović	vokal	1
Danica Mastilović	vokal	4
Danica Obrenić	vokal	25
Danica Riter	vokal	1
Danica Stanisavljević	klavir	2
Danica Filipič	vokal	1
Danka Tonković	solista	2
Danka Firvova	vokal	1
Darinka Berentić	solista	1
Darinka Radovanović	vokal	6
Desanka Vlajković	vokal	1
Desanka Zrnić Ubović	klavir	2
Dinka Mijatović	klavir	2
Divna Kostić	vokal	2

Dobriła Bogošević	vokal	5
Dobriła Đorđević	vokal	2
Dobriła Ljubinković	vokal	1
Dobriła Terzić	vokal	1
Dora Gušić	klavir	2
Doroti Elison	vokal	1
Dragica Nikolova	vokal	1
Dragoslava Nikolić	vokal	3
Dragoslava Stojanović Alić	klavir	2
Dubravka Nešović	vokal	8
Đurđevka Čakarević	vokal	8
Đurđica Hison	vokal	1
Edlina Ljubov	klavir	2
Elejn Šafter	flauta	1
Elen Džojš	klavir	3
Eleonor Steber	vokal	1
Elizabeta Čavdar	vokal	3
Elizabet Bardin	klavir	1
Elizabet Švarckopf	vokal	1
Emilija Danilović	klavir	1
Emilija Kazanova	vokal	2
Eni Fišer	klavir	1
Žanin Marinković	solista	1
Željka Rajner	solista	1
Žermena G. Wagner	vokal	1
Žizela Distler Brendel	čembalo	1
Zagorka Tošić	solista	1
Zvezdana Bašić	klavir	1
Zdenka Zikova	vokal	5
Zdenka Filipović Fijan	vokal	1
Zlata Dundenac	vokal	1
Zlata Sesardić	vokal	21
Zora Drempetić	vokal	13
Zora Mojsilović Lučić	vokal	6
Zora Lučić Milosavljević	vokal	2

Zorica Dimitrijević	klavir	7
Zorica Živković	harmonika	1
Zorica Mitrović	klavir	2
Zorica Mihailović	vokal	1
Zorka Butaš	vokal	25
Ivana Pandurović	vokal	14
Ivana Petković	klavir	1
Ivana Tavčar	vokal	2
Ivanka Milošević	klavir	1
Ivanka Simonović Konjović	klavir	1
Ida Handel	violina	2
Idit Peinmank	violina	1
Iza Maja	vokal	1
Izabel Vergas	solista	2
Izolda Ambrožić	klavir	1
Ilona Hološ	vokal	2
Ines Paž	vokal	1
Inka Đukić	vokal	1
Irena Fabris	vokal	1
Irma Flis	vokal	1
Javorka Stevović	solista	1
Jana Puleva	vokal	1
Jasna Tiringer	klavir	1
Jelena Ječmenica	vokal	5
Jelena Jovanović	vokal	12
Jelena Keler	vokal	1
Jelena Nenadović	klavir	3
Jelena Popović	klavir	1
Jelisaveta Prita	vokal	1
Jelka Stanić Krek	violina	4
Jelka Suhodolnik-Zalokar	klavir	1
Jelka Cvetežar	vokal	1
Julija Anastasijević	vokal	1
Juta Hip	klavir	2
Katarina Aćimović	klavir	10

Katarina Obradović	vokal	2
Katica Kojić	vokal	2
Keren Lund Kistensen	klavir	1
Ketrin Kortua	violina	1
Kleopatra Harisijadis	solista	1
Kora Milko Pataki	klavir	7
Ksenija Palej	klavir	1
Ksenija Smuđa	solista	2
Leonora Lafajet	vokal	1
Leontin Prajs	vokal	1
Leposava Stefanović	harmonika	1
Livija Bizinji	harmonika	1
Lidija Branković	klavir	1
Lidija Drej	vokal	1
Liza Popova	vokal	2
Lizika Pohorec	vokal	1
Lili Sauter	vokal	2
Lila Lalauni	klavir	1
Licia Galvano	vokal	2
Lola Novaković	vokal	36
Loredana Frančeskini	klavir	2
Lori Piters	vokal	2
Lukrecija Vest	vokal	1
Lučka Kuret	harfa	1
Ljilja Perović	vokal	5
Ljubica Bačić	vokal	1
Ljubica Vrsajkov	vokal	6
Ljubica Vučković	vokal	1
Ljiljana Dobrić	vokal	2
Ljiljana Zlatanović	flauta	4
Ljiljana Kostić	klavir	1
Ljiljana Pandurović	vokal	1
Ljubinka Đidić	vokal	1
Ljubinka Kostović	klavir	2
Magda Rasi	klavir	2

Madelejn Lipati	klavir	1
Maja Martinac	klavir	2
Majda Sepe	vokal	4
Mara Đorđević	vokal	17
Mara Jovanović	vokal	2
Margot Hilšer	vokal	1
Margita Bad Dorman	klavir	1
Mariema Hose de Kadis	kastanjete	1
Marija Antić	vokal	3
Marija Antonija Harder	vokal	1
Marija Badulji	vokal	1
Marija Grozdanović	vokal	7
Marija Đuraš	solista	1
Marija Kapelar	vokal	1
Marija Kardaš	klavir	1
Marija Lihezental	vokal	1
Marija Milić	solista	1
Marija Mihailović	violina	21
Marija Pijuković	vokal	13
Marija Podvinec	vokal	2
Marija Randev	vokal	1
Marija Tomaš	solista	1
Marija Tomc	vokal	3
Marija Čerogorge	klavir	1
Marijana Lipovšek	klavir	1
Marica Krajček	vokal	1
Maša Smailović	vokal	2
Melanija Bugarinović	vokal	22
Melita Lorković	klavir	30
Melita Kunc	vokal	3
Meriel Tomanović	klavir	1
Mila Lekić	vokal	1
Mila Miladinović	vokal	5
Milada Burdelja	vokal	1
Mileva Zečević	klavir	2

Mileva Simić	klavir	1
Milica Kolajdžić	klavir	1
Milica Marjanović	klavir	8
Milica Moč	klavir	1
Milica Miladinović	vokal	47
Milica Popović	vokal	5
Milica Titić Andrejević	vokal	1
Milica Toskić	vokal	2
Mira Gubik	vokal	3
Mira Trajković	klavir	1
Mirjana Boroš	vokal	1
Mirjana Vrčević	vokal	3
Mirjana Vukdragović	klavir	9
Mirka Pokorni	klavir	1
Mica Glavačević	vokal	1
Mirjana Ivanić	solista	1
Mirjana Kalinović	vokal	1
Mirjana Korošec	klavir	2
Mirjana Čavić	solista	1
Mirjana Šuica	klavir	5
Miroslava Janković	solista	1
Mišel Okler	violina	2
Mjuriel Tejlor	violončelo	2
Monik de la Brišoleri	klavir	17
Nada Verbič	klavir	1
Nada Vidmar	vokal	6
Nada Vujičić	klavir	12
Nada Đorđević-Kocić	klavir	5
Nada Zapn	vokal	1
Nada Jevđenijević	violina	4
Nada Mamula	vokal	4
Nada Putar	vokal	2
Nada Stajić	vokal	1
Nada Tončić	vokal	1
Nada Šterle	vokal	14

Nadežda Đorđević	vokal	1
Nadja Vlakitih	klavir	1
Nata Pavlović	vokal	1
Nevenka Petković	vokal	1
Nevenka Platužić	solista	1
Neda Spasojević	vokal	11
Nedelka Simeonova	violina	1
Nedeljka Golub	solista	1
Neđmija Pagaruša	vokal	6
Nela Kolombo	vokal	1
Neli Rubens	vokal	1
Neli Školjnikova	violina	1
Neni Džemison	violina	2
Olga Ivezić	vokal	1
Olga Jevtić	vokal	2
Olga Jovanović	klavir	13
Olga Kusicki	vokal	1
Olga Miler	vokal	2
Olga Miljković	vokal	3
Olga Mihailović	klavir	21
Olga Nikolić	vokal	17
Olga Popov	klavir	5
Olivera Đurđević	klavir	35
Olivera Marković	vokal	4
Olivera Mihajlović	solista	1
Olivija Andrović	vokal	2
Paula Bukovec	vokal	1
Pina Kampireli	violina	1
Pnina Salcman	klavir	1
Radin ¹	vokal	1
Radmila Bakočević	vokal	5
Radmila Vasović	vokal	18
Radmila Dimić	vokal	40
Radmila Karaklajić	vokal	4

¹ U program nije navedeno ime, međutim pored prezimena stoji „sopran“, stoga je uvršteno u spisak

Radmila Todorovska	vokal	4
Radokja Perić	vokal	1
Radojka Živković	harmonika	8
Rajka Vali	vokal	2
Ranka Kovačević	vokal	2
Regina Smendzianka	klavir	1
Roni Krejg	vokal	1
Rouz-Mari Franc	violončelo	1
Ruža Protić	vokal	2
Ružica Balaban	solista	1
Ružica Jakovljević	vokal	1
Ružica Kaušić	vokal	1
Ružica Mijatović	klavir	3
Ružica Miodragović Radenković	klavir	4
Ružica Ranković	klavir	6
Saveta Sudar	vokal	7
Savka Popović	vokal	2
Svetlana Anđelković	klavir	1
Svetlana Vašencova	violina	2
Silvija Rabinof	klavir	1
Slobodanka Milošević	vokal	1
Slofana Vojtovic	vokal	1
Sonja Draksler	vokal	1
Sonja Koljenšić	vokal	1
Sonja Šentevska	vokal	1
Sofija Vakman	klavir	3
Stanka Vrinjanin	klavir	5
Stanislava Marković	vokal	1
Suzan du Paskje	vokal	1
Tanaka Kjoko	klavir	1
Tanja Štrukelj	klavir	2
Tatjana Slastjenko	vokal	1
Tatjana Čabrić Leandrov	klavir	2
Filis Hajmans	vokal	1
Flora Elpege	violina	1

Floret Aliferi	vokal	1
Fu Čun	klavir	2
Halina Černi-Stefanska	klavir	6
Hermína Dovinković	vokal	1
Hilda Rihlink	vokal	1
Hilda Findeisen	klavir	1
Hilda Helcl	vokal	1
Hilda Horak	klavir	2
Cvetka Souček	vokal	1
Cvitković ²	vokal	1
Džou Sjao-Sen	vokal	1

Prilog br. 2:
tabela 2

Godina	1951.	1952.	1953.	1954.	1955.	1956.	1957.	1958.	1959.	1960.
Ukupan broj koncerata	183	179	232	281	235	228	180	150	107	90
Broj koncerata na kojima su učestvovalе žene	79	53	73	103	91	112	90	72	49	44
Procentualni prikaz koncerata na kojima su učestvovalе žene	43%	29,6%	31,5%	36,7%	38,7%	49%	50%	48%	45,8%	48,9%

Prilog br. 3:
tabela 3

Instrument	glas	klavir	violina	violončelo	flauta	horna	harfa	čembalo	harmonika	kastanjete	solista ³
Broj	192	94	14	2	2	1	1	2	6	1	28

² U programu nije navedeno ime, međutim pored prezimena stoji „alt“, stoga je uvršteno u spisak.

³ U programu pored nekoliko imena muzičarki stoji oznaka „solista“, bez detaljnijih informacija vezanih za instrument koji sviraju.

WOMEN'S EMANCIPATION IN SFRY IN THE FIELD OF MUSIC – CASE STUDY: REPERTORY OF KNU (1951–1961)

SUMMARY

With the arrival of the Communist Party to power, equality between women and men has been set as one of the major demands of the socialist revolution. This contributed to women's emancipation during the 50's. This paper examines the women's emancipation in the cultural and artistic scene of the 50's – in the field of music precisely – with a special review of the repertory of Kolarac University from 1951 to 1961.

Key words: women's emancipation, SFRY, KNU, performers, composers.

Recenzenti prvog i drugog broja časopisa *Artefact*:

Dr Anica Sabo, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu

Dr Gordana Karan, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu

Dr Ivana Medić, naučni saradnik Muzikološkog instituta SANU

Dr Miomira Đurđanović, vanredni profesor Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Dr Jelena Cvetković, vanredni profesor Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Dr Danijela Stojanović, nastavnik stručnog predmeta Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

Mr Danijela Zdravić Mihailović, nastavnik stručnog predmeta Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu

UPUTSTVO AUTORIMA ZA ČASOPIS ARTEFACT

Fakultet umetnosti u Nišu pokrenuo je izdavanje naučnog časopisa u oblasti umetnosti (likovne, primenjene, muzičke i scenske). Artefact je koncipiran kao časopis u kojem se objavljuju originalni (izvorni) naučni, stručni i pregledni radovi.

Radovi koji su već objavljeni ili su poslani za objavljivanje u drugim časopisima ne mogu biti prihvaćeni.

U časopisu se objavljuju radovi pisani na srpskom i engleskom jeziku. Jezik mora biti ispravan u pogledu gramatike i stila.

Svi radovi treba da su napisani u Microsoft Word (doc. ili rtf) formatu, optimalne dužine (uključujući sažetak na srpskom i rezime na engleskom, ključne reči, slike, tabele, crteže i druge priloge) od jednog autorskog tabaka (do 30 000 karaktera, sa razmacima). Vrsta slova: Times New Roman (Latin); prored 1,5; veličina slova (font): 12.

Radu priložiti sažetak do 10 redaka na srpskom i rezime na engleskom jeziku na oko pola kucane strane teksta, sa četiri do šest ključnih reči u proredu 1, veličine slova 10.

Ilustrovani prilozi uz radove (fotografije, crteži, tabele...) objavljuju se crno-beli sa nazivom priloga. Autor treba da označi mesto priloga u tekstu.

Sve ilustracije priložiti u elektronskoj formi na CD-u kvalitetno snimljene, rezolucije 300 tačkaka. Spisak svih ilustracija priložiti uz rad.

Radove ocenjuju dva recenzenta, a po potrebi i više njih. Kada rukopis bude prihvaćen, autor će biti obavešten o približnom vremenu objavljivanja.

Autor treba da navede svoju adresu stanovanja, elektronsku adresu i brojeve telefona.

Rukopisi se ne vraćaju autoru.

Radove poslati elektronskom poštom na E-mail: artefact@artf.ni.ac.rs

Bibliografska parenteza

Bibliografska parenteza, kao umetnuta skraćenica u tekstu koja upućuje na potpuni bibliografski podatak o delu koje se citira, naveden na kraju rada, sastoji se od otvorene zagrade, prezimena autora (malim verzalom), godine objavljivanja rada koji se citira, te oznake stranice sa koje je citat preuzet i zatvorene zagrade.

Primer:

(Božanić 2007: 35) za bibliografsku jedinicu: Božanić, Zoran. *Muzička fraza*. Beograd: Clio, 2007.

(Пејовић 1991: 125) za bibliografsku jedinicu: Пејовић, Роксанда. *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*. Београд: Универзитет уметности, 1991.

Ako se citira više susednih stranica istog rada, daju se cifre koje se odnose na prvu i poslednju stranicu koja se citira, a između njih stavlja se crta.

Primer:

(Пејовић 1991: 125–130) za bibliografsku jedinicu: Пејовић, Роксанда. *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*. Београд: Универзитет уметности, 1991.

Ako se citira više nesusednih stranica istog rada, cifre koje se odnose na stranice u citiranom radu, odvajaju se zapedom.

Primer:

(Peјовић 1991: 128, 130, 145) za bibliografsku jedinicu: Peјовић, Роксанда. *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*. Београд: Универзитет уметности, 1991.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример R. Morgan за Robert Morgan, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму.

Primer:

(Morgan 1996: 112) za bibliografsku jedinicu: Morgan, Robert. *Modern Times – Music and Society: a Social History of Music*. New Jersey: Prentice–Hall, 1996.

Kada se u radu pominje više studija koje je jedan autor publikovao iste godine, u tekstualnoj bibliografskoj napomeni potrebno je odgovarajućim azbučnim slovom precizirati o kojoj se bibliografskoj odrednici iz konačnog spiska literature radi, na primer: (Morgan 1996a: 115).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др.:

(Andreis, Cvetko i dr. 1962) za bibliografsku jedinicu: Andreis, Josip, Dragotin Cvetko i Stana Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962.

Ako je iz konteksta jasno koji je autor citiran ili parafraziran, u tekstualnoj bibliografskoj napomeni nije potrebno navoditi prezime autora.

Primer:

Prema Judkinovom mišljenju (2003: 44) razvoju liturgijske muzike je svojstvena tenzija između funkcionalnosti i slušnog zadovoljstva koje ona pruža.

Ako se u parantezi upućuje na radove dvaju ili više autora, podatke o svakom sledećem radu treba odvojiti tačkom i zapedom, npr. (Ђорђевић 1969; Ђурић-Клајн 1986).

Ako je u tekstu, usled nemogućnosti da se koristi primarni izvor, preuzet navod iz sekundarnog izvora, u parantezi je neophodno uz podatak o autoru sekundarnog izvora navesti i reč: prema:

Ове песме „не траже јунаке ни у дубокој прошлости, нити у далекој туђини“ (prema: Златановић 1977: 136)...

Strana imena u radu pisati onako kako se izgovaraju, s tim što se pri prvom navođenju u zagradi ime daje izvorno.

Citirana literatura

Citirana literatura daje se u zasebnom odeljku naslovljenom *Citirana literatura*. U tom odeljku razrešavaju se bibliografske paranteze skraćeno navedene u tekstu.

Bibliografske jedinice (reference) navode se po abecednom redu prezimena prvog ili jedinog autora kako je ono navedeno u parantezi u tekstu. Prvo se opisuju azbučnim redom prezimena prvog ili jedinog autora radovi objavljeni ćirilicom, a zatim se opisuju abecednim redom prezimena prvog ili jedinog autora radovi objavljeni latinicom. Ako opis bibliografske jedinice obuhvata nekoliko redova, svi redovi osim prvog uvučeni su udesno za dva slova mesta (viseći paragraf).

Napomene (fusnote) se daju pri dnu strane u kojoj se nalazi komentarisani deo teksta. Mogu sadržati manje važne detalje, dopunska objašnjenja, naznake o korišćenim izvorima (na primer naučnoj građi, priručnicima) itd., ali ne mogu biti zamena za citiranu literaturu. U fusnoti se u zagradi navodi prezime autora, kao i godina objavljivanja teksta (po potrebi i stranice), a u citiranoj literaturi, na kraju napisa, navodi se detaljna bibliografska parenteza.

Primer u fusnoti: (Томашевић 2009: 20).

Primer u citiranoj literaturi, na kraju teksta: Томашевић, Катарина. *На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ: Матица српска, 2009.

Monografska publikacija:

Prezime, ime autora i ime i prezime drugog autora. *Naslov knjige*. Podatak o imenu prevodioca, priređivača, ili nekoj drugoj vrsti autorstva. Podatak o izdanju ili broju tomova. Mesto izdavanja: izdavač, godina izdavanja.

Primer:

Stravinski Igor i Robert Kraft. *Мемоари и разговори*. Prevod Vera Bayer i Mia Pervan-Plavec. Knj. I, II. Zagreb: Zora, 1972.

Перичић, Властимир. *Јосиф Маринковић – живот и дела*. Београд: САНУ, 1967.

Monografska publikacija sa korporativnim autorom:

Komisija, asocijacija, organizacija, uz koju na naslovnoj strani nije navedeno ime individualnog autora, preuzima ulogu korporativnog autora.

Primer:

Београдска филхармонија. Сезона 2005–2006: *Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Anonimna dela:

Dela za koja se ne može ustanoviti autor prepoznaju se po svome naslovu.

Правила Нишке црквене певачке дружине 'Бранко'. Ниш: Штампарија „Св. Цар Константин“, 1933.

Zbornik radova sa konferencije:

Перичић, Властимир (ур.). *Фолкор – музика – дело*. IV међународни симпозијум, Београд, април 1995. Београд: Факултет музичке уметности, 1997.

Monografska publikacija sa više izdavača:

Томашевић, Катарина. *На раскрићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ: Матица српска, 2009.

Fototipско izdanje:

Prezime, ime autora. *Naslov knjige*. Mesto prvog izdanja, godina prvog izdanja. Mesto ponovljenog, fototipскоg izdanja: izdavač, godina reprint izdanja.

Primer:

Брзак, Драгомир. *Са Авале на Босфор (путне белешке са похода Београдског певачког друштва у априлу 1895. год.)*. Београд, 1897. Књажевац: Нота, 1980.

Sekundarno autorstvo:

Zbornici naučnih radova opisuju se prema imenu urednika ili priređivača.

Prezime, ime urednika (ili priređivača). *Naslov dela*. Mesto izdavanja: izdavač, godina izdavanja.

Primer:

Dević, Dragoslav (ur.). *Folklor i njegova umetnička transpozicija*. Београд: Факултет музичке уметности, 1987.

Rukopis:

Prezime, ime. *Naslov rukopisa* (ako postoji ili ako je u nauci dobio општеприхваћено име). Mesto nastanka: Institucija u kojoj se nalazi, signatura, godina nastanka.

Primer:

Marinković, Sonja. *Muzički nacionalno u srpskoj muzici prve polovine XX veka*. Београд: Факултет музичке уметности, sign. XXXX/XX, 1993.

Rukopisi se citiraju prema folijaciji (npr. 2a–36), a ne prema paginaciji, izuzev u slučajevima kad je rukopis paginiran.

Prilog u serijskoj publikaciji

Prilog u časopisu:

Prezime, ime autora. „Naslov teksta u publikaciji.“ *Naslov časopisa* broj sveske ili toma (godina ili potpun datum): strane na kojima se tekst nalazi.

Primer:

Милојевић, Милоје. „Уметнички преглед. Поводом једног гостовања.“ *Српски књижевни гласник*, XXVII (7), (1911): 542–547.

Пејовић, Роксанда. „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918).“ *Нови звук* бр. 8 (1996): 51–58.

Prilog u novinama:

Prezime, ime autora. „Naslov teksta.“ *Naslov novina* datum: broj strana.

Primer:

Милојевић, Милоје. „Певачка друштва. Њихова уметничка и морална дужност.“
Политика 13. 04. 1920: 1–2.

Monografska publikacija dostupna on-line:

Prezime, ime autora. *Naslov knjige*. <adresa sa interneta>. Datum preuzimanja.

Primer:

Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*. <[http://www.isoc.org / inet2000/cdproceedings/6d/6d.>](http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>)02.02.2002.

Prilog u serijskoj publikaciji dostupan on-line:

Prezime, ime autora. „Naslov teksta.“ *Naslov periodične publikacije*, Datum periodične publikacije. Ime baze podataka. Datum preuzimanja.

Primer:

Jeremić-Molnar, Dragana. „Музички прilog модернизацији. Клавиr и грађанство у Србији 19. века.“ *Sociologija – časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju*, br. 2, 2001, 153–170. http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLIII_2/index_html?stdlang=ser_lat. 15.09.2003.

Prilog u enciklopediji dostupan on-line:

„Naziv odrednice.“ *Naslov enciklopedije*. <adresa sa interneta> Datum preuzimanja.

Primer:

„Beethoven, Ludvig van“ *The New Grove Dictionary of Music Online*. <<http://www.grovemusic.com>> 15.05.2005.

CIP - Каталогизacija u publikaciji
Народна библиотека Србије, Београд

7:001

ARTEFACT : umetničko-naučno-stručni časopis Fakulteta umetnosti u Nišu / glavni i odgovorni urednici Slobodan Kodela, Slavica Dragosavac. - [Štampano izd.]. - 2015, br. 1-
. - Niš : Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 2015- (Niš : Atlantis). - 25 cm

Dva puta godišnje. - Drugo izdanje na drugom medijumu:
Artefact (Niš. Online) = ISSN 2406-3150
ISSN 2406-3134 = Artefact (Niš)
COBISS.SR-ID 216127756

ARTEFACT
ISSN 2406-3150