



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

71

Editorial board

Živko POPOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief

(University of Novi Sad, Academy of Arts)

Aleksandar VASIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief

(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)

Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD

(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)

Zoran ĐERIĆ, PhD

(Serbian National Theatre / University of Banja Luka, Academy of Arts)

Katalin KAIĆ, PhD

(Professor emeritus of the University of Novi Sad)

Zoran MAKSIMOVIĆ, PhD

(Theatre Museum of Vojvodina)

Ivana PERKOVIĆ, PhD

(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)

Ira PRODANOV KRAJIŠNIK, PhD

(University of Novi Sad, Academy of Arts)

Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD

(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)

Jernej WEISS, PhD (Slovenia)

(University of Ljubljana, Faculty of Philosophy)

Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)

(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD

2024

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

71

Уредништво

др Живко ПОПОВИЋ, главни и одговорни уредник
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)

др Александар ВАСИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)

др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)

др Зоран ЂЕРИЋ

(Српско народно позориште / Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности)

др Каталин КАИЧ

(Професор емеритус Универзитета у Новом Саду)

др Зоран МАКСИМОВИЋ
(Позоришни музеј Војводине)

др Ивана ПЕРКОВИЋ

(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)

др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК

(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)

др Катарина ТОМАШЕВИЋ

(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)

др Јернеј ВАЈС (Словенија)

(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)

др Јадвига СОПЧАК (Пољска)

(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД

2024

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) покренут је 1987. године као часопис оријентисан претежно ка историјским, естетичким и теоријским проучавањима позоришне и музичке, као и филмске уметности. Објављују се искључиво оригинални научни радови – из театрологије, музикологије, етномузикологије, историје и теорије филма. Посебна пажња посвећена је питањима развоја ових уметности на простору Југоисточне и Средње Европе, претежно унутар културе Срба и других културом повезаних народа у региону. Зборник је отворен за ауторе различитог научног интересовања, за сараднике у земљи, из центара са територије бивше Југославије и из иностранства. Отворен је и према млађим сарадницима, којима се пружа прилика да своје прве радове објаве управо у Зборнику. Све радове који стигну у редакцију оцењују два стручна рецензента, а по потреби и више њих. Зборник се штампа на српском језику ћириличним писмом, са резимеом на енглеском. Рукописи које аутори пошаљу на једном од светских језика штампају се у оригиналу, са резимеом на српском. Садржаји часописа компонују се у три рубрике: 1. научне студије, 2. архивска грађа, мемоарски прилози, 3. прикази и некролози. Приликом утврђивања Садржаја Зборника, текстови су распоређени хронолошки и тематски, у зависности од материје коју сарадници обрађују. Прве две рубрике Зборника имају сажетке, кључне речи и резиме. Сви објављени текстови имају УДК број по међународној библиотечкој класификацији, а сваки број садржи именски регистар. Зборник излази редовно, два пута годишње у обиму од око 25 ауторских табака. Часопис доспева разменом у око 100 библиотеке у свету. Бесплатан приступ интернет издању у PDF формату омогућен је на сајту: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/>.

Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) was launched in 1987 as a journal oriented mainly towards historical, aesthetic and theoretical studies of theatre, music, and film. Only original scientific works are published – in the fields of teatrology, musicology, ethnomusicology, and history and theory of film. Special attention is paid to the issues of the development of these arts in the regions of Southeast and Central Europe, predominantly within the culture of Serbs and other nations in the region linked through common culture. The Journal welcomes submissions from authors of broad scientific interests – domestic authors, as well as the authors from the countries of former Yugoslavia and from abroad. It also welcomes contributions from young

authors, who are given the opportunity to publish their first papers in the Journal. All papers are evaluated by two expert reviewers, and if necessary by more than two reviewers. The Journal is printed in Serbian language and Cyrillic script, with summaries in English. Manuscripts sent by authors in one of the world languages are printed in the original language, with a summary in Serbian. The Journal is divided into three sections: 1. scientific studies, 2. archival materials, memoir papers, and 3. reviews and necrologies. When determining the Contents of the Journal, the texts are arranged chronologically and thematically, depending on the topic being addressed. The first two sections of the Journal include abstracts, keywords, and summary. All published texts are assigned a UDC number according to the international library classification, and each volume contains an index of names. The Journal is published regularly, biannually, containing up to 25 author sheets. The Journal is exchanged with around 100 libraries in the world. Free online access to PDF version of the Journal is provided on the website: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/>.

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК Симбол као елемент сценског израза глумице Драге Спасић изражен кроз покрет	11
MARIJANA V. PRPA FINK, PhD The symbol as an element of the stage expression of the actress Draga Spasić expressed through movement	28
Др ДРАГАНА П. СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ Формирање стваралачке личности Станислава Винавера у контексту историјског тренутка у Краљевини Србији и у светлу духовног утицаја његових родитеља	29
DRAGANA P. STOJANOVIC-NOVICIC, PhD The formation of the creative personality of Stanislav Vinaver in the context of the historical moment in the Kingdom of Serbia and in the light of the spiritual influence of his parents	45
Др ИВАНА С. ВЕСИЋ На прагу нове ере у деловању: припреме и одјечи посете делегације Музичке омладине Југославије председнику СФРЈ Јосипу Брозџу Титу (април 1964) . .	47
IVANA S. VESIC, PhD On the threshold of a new era in action: preparations and echoes of the visit of the delegation of the Musical Youth of Yugoslavia to the President of the SFRY Josip Broz Tito (April 1964)	60
Др МИЛОШ М. МАРИНКОВИЋ, др ВАЊА М. ГРБОВИЋ Гласови између култура: 'Бурундијски одјечи' у делима композиторки Станиславе Гајић и Доротеје Вејновић	61
MILOŠ M. MARINKOVIĆ, PhD, VANJA M. GRBOVIĆ, PhD Voices between cultures: 'Echoes of Burundi' in the works of female composers Stanislava Gajić and Dorotea Vejnović	79
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ Подземни театар и пећина као простор за извођење позоришних представа .	85
GORAN T. GAVRIĆ, PhD Underground theater and a cave as a space for theatrical performances	98
ТЕМАТ: Insights from the Demusis project	
IVANA B. PERKOVIĆ, PhD Introductory note: Bridging Tradition and Innovation in Higher Music Education: Insights from the DEMUSIS project	99

IVANA B. PERKOVIĆ, PhD, BILJANA LJ. MANDIĆ, PhD Navigating Social Engagement and Audience Awareness: Challenges and Opportunities in Higher Music Education in Serbia	103
Др ИВАНА Б. ПЕРКОВИЋ, др БИЉАНА Љ. МАНДИЋ Кретање кроз друштвени ангажман и свест публике: изазови и могућности у високом музичком образовању у Србији	121
LINA NAVICKAITĒ-MARTINELLI, PhD Being a “piano activist” and other ways of connecting with social reality	123
Др ЛИНА НАВИЦКАЈТЕ МАРТИНЕЛИ Улога „клавирског активисте“ и други начини повезивања са друштвеном стварношћу	140
PAUL CRAENEN, PhD Nomadic Musicians	141
Др ПОЛ КРАНЕН Музичари номади	147

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Мр ИВАНА ИЛИЋ КИШ Огледи Ђорђа Д. Перића о школском позоришту	149
IVANA ILIĆ KIŠ, Msc The sample texts by Đorđe D. Perić about the baroque school theatre	160
<u>Др КАТАЛИН М. КАИЧ</u> Др Лајош Киш, „богом дани уметник“	161
<u>KATALIN M. KAIČ, PhD</u> Dr. Lajoš Kiš – “the God-given artist”	168
Мср ТЕОДОРА Н. ТРАЈКОВИЋ Анотирана библиографија радова о Златану Вауди	169
TEODORA N. TRAJKOVIĆ, MA Annotated Bibliography of Works on Zlatan Vauda	178
MAGDALINI KALOPANA, PhD The Life and Work of Maria Kalogridou (1922–2001) as revealed by the study of her archive: emphasis on her London years (1954–1967)	179
Др МАГДАЛИНИ КАЛОПАНА Живот и дело Марије Калогриду (1922–2001) кроз призму проучавања њене архиве, са нагласком на њене лондонске године (1954–1967)	195

IN MEMORIAM

Др МАРИЈАНА Н. КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ Проф. др Даница Петровић (Београд, 2. децембар 1945. – Београд, 20. август 2024)	197
---	-----

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др СВЕНКА Л. САВИЋ Saša Brajović, <i>Lujo Davičo. Fragmenti života</i> . Beograd: „Clio“ (Biblioteka „Klepsidra“), 2019. ISBN 978-86-7102-611-6	201
Др СВЕТЛАНА Е. ТОМИЋ О принципијелном карактеру и одбрани професионалних стандарда (Вера Обрадовић, <i>Јованка Бјеђојевић: Птицо, не склајај своја крила</i> . Београд: Удружење балетских уметника Србије, 2022)	206
Мср МИЛАН Б. РАДОИЧИЋ Позоришно потказивање живота: јуче, данас, сутра (Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Смех и сузе у раљама историје</i> . Нови Сад: Стеријино позорје, 2024) . .	209
Мср ВУКАШИН Г. МАРИЋ Сенка једне опере (Larry Wolff, <i>The Shadow of the Empress: Fairy-tale Opera and the End of the Habsburg Monarchy</i> . Stanford University Press: Stanford, 2023. Рр. 435 [Лари Вулф, <i>Сенка царице. Бајковитија ојера и крај Хабзбуршке монархије</i> . Станфорд, 2023])	214
МАРИЈА АДАМОВ Снежана Николајевић и Бранка Радовић, <i>Александар Вујић од А до Ш: композиџор, дириџент, џијансиста...</i> Београд: Камерни оркестар „Симфонијета“, 2023 .	218
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	223
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	231
РЕЦЕНЗЕНТИ	237

МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

СИМБОЛ КАО ЕЛЕМЕНТ СЦЕНСКОГ ИЗРАЗА ГЛУМИЦЕ ДРАГЕ СПАСИЋ ИЗРАЖЕН КРОЗ ПОКРЕТ

САЖЕТАК: Често се у уметности суочавамо са значењем онога што је представљено кроз слику или реч. У позоришту симбол заузима посебно место јер одређује значење које делује на гледаоца. У тумачењу симбола драгоцено је знање Карла Густава Јунга (Carl Gustav Jung) и позоришних истраживача.

Тумачење феномена симбола у сценском изразу глумице и оперске певачице Драге Спасић израженом кроз покрет могуће је захваљујући анализи фотографија из различитих улога ове глумице у Српском народном позоришту. Такође, критичка грађа доприноси сагледавању естетског, културног и друштвеног контекста у ком је стварала глумица Драга Спасић.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Драга Срасић, глумица, симбол, Српско народно позориште, покрет.

У сценским уметностима слика или реч могу бити представљене кроз употребу симбола да би најкраћим и најснажнијим путем оствариле дејство на гледаоца, упливом у његово несвесно памћење.

Према томе, реч или слика су симболични када садрже нешто више од очигледног и непосредног значења. Оне имају један шири „несвесни“ аспект који није никада тачно одређен нити сасвим разјашњен. И нико се не може надати да ће га одредити или разјаснити (Јунг 2018: 15).

Феномен позоришта подложен је различитим тумачењима, како о његовом пореклу тако и о формама којим се изражава. Оно што је несумњиво, то је његово дејство на гледаоца. Тако је симбол постао незамењив у сценском изражавању.

* prpafink.m@gmail.com

Будући да постоји безброј ствари изван домаћаја људског разумевања, ми стално употребљавамо симболичке називе како бисмо предочили појмове које не можемо дефинисати нити у потпуности схватити (Јунг 2018: 15).

Велики је утицај културних симбола који су последица њиховог цивилизацијског прихватања и развоја.

Прошли су кроз многе трансформације, па чак и дуги процес више или мање свесног развоја, те су тако постали колективне слике које су прихватила цивилизована друштва. И поред тога, такви културни симболи задржавају много од своје првобитне нуминозности¹ или „чаролије“ (Јунг 2018: 82).

Те колективне слике, ако су део сценског израза, имају дејство на публику и на личном и на колективном плану.

Ови аспекти културних симбола појачавају дејство сценског језика и помажу гледаоцу да освести сопствену потиснуту емоцију. Стога је одговорност оних који се изражавају симболима изузетно велика због последица њиховог дејства.

Они су важни састојци нашег менталног обликовања и битне снаге у изградњи људског друштва, и не могу да се искорене без озбиљних губитака. Тамо где су потиснути и занемарени, њихова специфична енергија ишчезава у несвесном са несагледивим последицама. Психичка енергија која изгледа као да је на тај начин изгубљена, служи, у ствари, за оживљавање и јачање онога што преовлађује у несвесном – можда оних склоности које до тада нису имале прилику да се изразе, или им барем није било допуштено да неометано постоје у нашој свести (Јунг 2018: 82–83).

У позоришту су често коришћени симболи у функцији сценског језика, било да су то предмети, боје, елементи костима или декора. Помоћу ових симбола радња глумца стиже до свести гледаоца пролазећи кроз несвесне просторе и на тај начин изазива емоције.

Као што су на фотографијама глумице и прве редитељке Милке Марковић коришћени предмети који носе снажну симболичку вредност – мач или ватра, тако су и на фотографијама Драге Спасић уочљиви предмети са значењем. Ипак, предмети који су у рукама Драге Спасић носе сасвим другачију симболику. Рекло би се да су у функцији хармоније, којој је ова глумица тежила.

¹ Нуминозност (лат. *numen*) – божанственост, испуњеност осећањем натприродног присуства, духовна узвишеност.

Драга Спасић (Ваљево, 11. фебруар 1876. – Београд, 29. јул 1938) била је глумица и оперска певачица. Девојачко презиме јој је било Стефановић. Као учитељица учествовала је на добротворним приредбама, где је показала изузетне певачке способности. Тако је добила прилику да школује глас у Бечу код Филипа Форстена (Filip August Karl Forstén), и ту је завршила двогодишњи курс соло певања. Када је дошла у Београд, ангажована је на сцени Народног позоришта 1896. године. Захваљујући Јовану Јовановићу Змају, упознала је тадашњег управника Српског народног позоришта Антонија Хаџића – чика Тону. Тако је постала чланица Новосадског позоришта. „Није требало много па да г-ђа Драга Спасић освоји новосадску публику и да је привеже за себе. Јован Грчић је говорио често: Драга Спасић је кора хлеба за Новосадско позориште” (Божиновић 1935: 9).

Већ 1897. године прешла је у Српско народно позориште, где је наступала до 1908. године. Била је носилац репертоара у комадима са певањем и стекла славу као једна од најбољих и најомиљенијих глумица и оперских певачица у Војводини.

У Народно позориште у Београду прешла је 1908. године. Тамо је била једина певачица која је завршила конзерваторијум. Драга се присећала почетка београдске Опере: „‘Коштана’ по моме мишљењу, утрла је пут опери. Наша публика још није била музички васпитана тако да би је једна опера привлачила“ (Божиновић 1935: 9). Оперске представе су биле посећене јер би било објављено: „Драга Спасић пева“, и то је било довољно да публика дође. У Народном позоришту у Београду остала је до почетка Првог светског рата. За време рата била је болничарка у окружној болници у Нишу где је повремено приређивала хуманитарне концерте за рањенике. После рата се вратила у Београд и наставила уметнички рад све до пензионисања 1925. године, често гостујући у Српском народном позоришту. Драга Спасић је, осим у Бечу, усавршавала певачку технику у Паризу. У томе јој је помогла и реч критичара:

Уједно, желети би било да се управа српског народног позоришта побрине за то, да се наша гђа. Драга Стефановићка, која ће – ако ме послуша и ако се буде трудила око свога напретка – зацело бити оно „за чим већ одавно тежи публика и управа, да се што више у певању изобрази“. Треба јој добре учитеље давати, па ма и на конзерваторијум на неко време послати јер само ће тако бити гђа Стефановићка оно што се од ње очекује (Аноним 1989: 2).

У тадашњем позоришном свету и код публике остала је упамћена као даровита глумица, талентована певачица са сигурном певачком техником и чистог и јасног гласа, лепе појаве и динамичног темперамента.

У време у ком је Драга Спасић градила своју глумачку и певачку личност позоришни живот код нас се тек градио. Од извођача је било очекивано да се прилагоде репертоару без обзира на то да ли он одговара њиховим предиспозицијама. За Драгу Спасић је речено:

Играла је и певала све. Почев од дела великих оперских мајстора, оперета, преко националног репертоара, – до драме и трагедије (АЛБУЉ 1961: 334).

Морала је да прође пут од глумице-певачице до оперске певачице. Од комада са певањем који се завршавају колом до улоге у *Трубадуру* и *Тоски*.

О том времену Драга Спасић сведочи:

Маџари, од којих је зависило Новосадско позориште, називали су ме „славујем српског позоришта“. У својој шеснаестој години добила сам први пут лавров венац. Мислила сам да сам велика уметница. После сам, међутим, видела да рад у позоришту захтева нешто сасвим друго и да је он доста тежак (Божиновић 1935: 9).

О способности њеног певачког израза и технике грађења сценског језика помоћу тела, бележи критичар:

Гђа Спасићка је певала лепо и показала да има темперамента. Па како је тек играла коло?! Да нисмо целог вечера ништа друго гледали но то, па би задовољни отишли кући (Аноним 1901: 3).

Критичар примећује напредак у раду Драге Спасић:

У Драге Спасић је уз оно лепо старо: чист, јасан глас, милу појаву и разумну интерпретацију, надошло као лепо ново: нешто музичког уметка односно замене и то омогене са старим, из кога се опет угодно истакла тугованка „Са високе са јасике –“; за тим нешто, што се и у певању и у глумљењу јој сад испољило јаче но икада до сад, а то је: природност (Г. 1901: 226).

Бројне критике, часописи, новине, бележе велики дар и усхићење којима је Драга Спасић савладала сложеност и разноврсност глумачког и певачког израза на сцени. Њен глас су описали као „сребрно чист“ или као „сопран сјајног метала“. О односу публике према Драги Спасић, новине бележе:

Публика је с уживањем слушала омиљену, колико даровиту толико и вредну певачицу и јасно јој је казивала, да је с њом задовољна и презадовољна (Ј. Хр. 1901: 234).

Како је Драга Спасић стасавала у доба аустроугарске окупације, популаришући српску песму, бринула је и о социјално угроженим слојевима друштва.

У периоду између два светска рата декларисала се као присталица левичарског покрета. Приређивала је концерте намењене радништву. Централни орган Народне радничке партије објавио је:

Име Драге Спасић биће записано лепим словима у историји Народног позоришта и развоју Београдске опере. Оно ће нарочито бити урезано у сећањима и памћењу радника, који су увек били њена одушевљена и другарска публика (Албуљ 1961: 336).

Занимљиво је да је Драга Спасић била веома активна у радничком покрету. Подржавала га је и највиђенијим члановима Комунистичке партије у доба илегалног рада нудила склониште у свом стану.

Једном приликом, сећају се савременици, када је Бранислав Нушић, тадашњи управник Народног позоришта у Београду, упозорио Драгу Спасић да у иступањима „иде предалеко“, Спасићка му је достојанствено и одмерено одговорила: „Ја нисам церемонијал-мајстор“, и у том одговору била је сва Драга Спасић (Албуљ 1961: 336–337).

У листу *Застава* објављен је текст који најављује гостовање Драге Спасић у Вуковару. У њему се наглашава:

Гостовање госпође Драге Спасић у Вуковару. Како смо извештени, госпођа Драга Спасић, наша омиљена певачица и чланица Народног Позоришта у Београду, прославиће 25. годишњицу свога рада и код позоришне дружине „Друштва за Срп. Нар. Позориште“. Она ће гостовати у двама представама у Вуковару. Уверени смо да ће Вуковарци бити веома задовољни да чују и виде нашу омиљену глумицу и у своме кругу. Гђа Спасић гостоваће у Вуковару још у току овога месеца (Аноним 1923: 2).

Међутим, Месни позоришни одбор у Вуковару је одбио гостовање Драге Спасић назвавши је „прононсирана комунистичка“. Због њене левичарске активности полиција ју је пратила и прогонила.

О симболици која је била део сценског језика Драге Спасић, али и саставни део њеног живота, бележи штампа у смислу реакције верне публике у тешким животним околностима оног времена.

Јубилеј свог рада Драга Спасић је славила 1923. године.

Многобројне поклоне је тада јубиларка примила од синдикалних организација и удружења, као знак признања за њен рад. Али је за Драгу

Спасић, а и присутну публику, један од најдирљивијих и најузбудљивијих тренутака био када је на позорници, на којој је стајала слављеница, стигао велики букет свежих као крв црвених ружа од комуниста из затвора, из пожаревачког казамата и митровачке казнионе, који су јој послали са робије бивши народни посланици. Овај гест руководећих комуниста из затвора био је знак пажње и става према уметници. Њега је дискретно у својим написима приметила и грађанска штампа (Албуљ 1961: 339).

Приватни живот Драге Спасић није био упадљив и увек је био засењен њеним уметничким ангажманом. За свој уметнички рад одликована је орденима Светог Саве и Југословенске круне IV реда. Мада је у Новом Саду боравила релативно кратко, Новосађани су је волели и прихватили као једну од најзначајнијих личности из области позоришне уметности. Име Драге Спасић носе улице у Новом Саду и Београду, а њена биста је постављена на службеном улазу у Српско народно позориште.

Критичар Јован Грчић пише, 1901. године, да Драга Спасић има „красан глас“ и „чист“, а да је њена појава „мила“ (Стојковић 2001: 167).

*

Улоге које је Драга Спасић остварила у Српском народном позоришту су следеће: Ката (*Рићокоса*), Јелка Чизмићева (*Сеоска лола*), Ружа (*Девојачка клејва*), Коштана (*Кошћана*), Розалинда, Др Фалке (*Слеји мици*), Дениза (*Мамзел Нијуши*), Јованка (*Проба за ојеру*), Ружа (*Пусић-њаково звоно*), Лола (*Кавалерија русићикана*), Јулија (*Присни њријатељи*), Ана Демби (*Кин*), Евица (*Цићанин*), Злата (*Мена*), Сестра Батрићева (*Горски вијенац*), Ела Делахеј (*Карлова њејка*), Алексија (*Лажни цар Димитрије*), Царица над вилама (*Прибислав и Божана*), Виорика (*Врачара*), Бароница де Билов (*Мадам Сан-Жен*), Нериса (*Млејачки њрјовац*), Агата (*Вилењак*), Милица (*Свајнови*), Марија (*Суђаје*), Фаншета (*Женидба њри фењерима*), Десанка (*Дивљуша*), Јелена (*Мишоловка*) (*Енциклопедија Српског народног позоришта*).

*

На малобројним сачуваним фотографијама уочавамо три доминантна предмета. То су: *лејеза*, *инструменти* и *цвети*.

Предмети носе различиту симболичку вредност и тежину у различитим културама. Лепеза је у Африци и Азији симбол краљевског достојанства. У доба раног хришћанства лепезе су употребљаване при верском обреду. Лепезе са великим перјем исцртане су у Цркви Св. Петра у Риму. Лепеза је и симбол бесмртности, паљења ватре, али и гашења. Такође представља и заклон од лоших утицаја. У Јапану је украшена

тројним знаком јин-јанга, а у Кини има исту заштитну моћ (CHEVALIER, GHEERBRANT 1987: 347).

Лепеза (махалица) од белог перја је симбол моћи ветрова (КУПЕР 1986: 99).

Овако тумачене симболе је веома тешко применити у сценској радњи јер би то значило да гледалац има сазнања о њиховој симболичкој вредности. Ипак, неки од симбола имају значење које је садржано у колективном или личном свесном или несвесном искуству гледаоца.

Глумци се често срећу са сценским радњама у којима користе симболе изражене кроз покрет, предмет, боју... У тим ситуацијама симбол је начин да конкретно изразе апстрактну мисао, без намере да гледалац нешто подразумева.

Томас Ричардс (Thomas Richards), глумац, и ученик и сарадник Жежија Гротовског (Jerzy Marian Grotowski), о свом искуству у грађењу сценског језика употребом симбола каже:

Прва лекција коју сам стекао из критике Јержија Гротовског била је да прича која стиже до гледаоца није обавезно иста као она коју глумац види у својој машти. А као глумац и редитељ у овој ситуацији био сам одговоран да *свесно* створим причу коју би они примили. Друго: Користио сам „симболе“ на погрешан начин. Уместо да сам изводио конкретне радње, ја сам их симболично представљао и претпостављао да ће посматрачи разумети симбол на исти начин као ја. [...] Заменио сам радње симболима (Ричардс 2007: 46).

Међутим, да би нешто могло код гледаоца да произведе значење, потребно је да гледалац усвоји симболичку вредност сценског израза.

Формирање симбола не може да уследи пре него што је психа довољно дуго проборавила уз елементарне чињенице, што значи толико дуго док унутрашње или спољашње неминовности животних процеса не доведу до преображаја енергије (Јунг 1984: 95).

Преображај енергије посредством елемената сценског језика који имају симболичко значење догађа се у сусрету глумца и гледаоца, а изражени су кроз радње.

Уколико процес индивидуације по правилу протиче несвесно, као што је он увек чинио, он неће значити ништа више, него што је жир храсту и теле крави и дете одраслом. Међутим, ако је процес индивидуације учињен свесно, онда у ту сврху свест мора да се конфронтира са Несвесним и мора да се нађе баланс између супротности. Пошто ово логично није могуће, онда је човек упућен на *симболе*, који омогућују

ирационално сједињење супротности. Њих Несвесно спонтано ствара, а свест их амплификује (проширује) (Јунг 2009: 427).

Драга Спасић је у процесу оснаживања свесности у односу према глумицама и левичаркама свог времена била веома присутна у јавности. Знала је вредност и значај симбола. То знање је примењивала и на своју сценску и јавну присутност.



Драга Спасић на фотографијама, које су настале пре или после представе, користи предмете кроз радњу.

На фотографији је Драга Спасић са раширеном лепезом у десној руци у стојећем положају. Тело је подељено на два плана. Горњи је благо нагнут ка лепези коју је приближила лицу. Глава је благо заротирана од лепезе са осмехом на лицу. Коса и шешир проширују главу. Лепеза је танком нити окачена око врата. Дугу хаљину придржава са два прста леве руке и прави набор који издужује фигуру. Лепеза и шешир су у хармонији.

Сви елементи на фотографији су у функцији *ширења*. Раширена лепеза, шешир на глави, дуга широка хаљина и широки рукав.



На фотографији Драга Спасић у седећем положају са телом подељеним на три плана обема рукама придржава лепезу која је скупљена. Горњи део тела је нагнут ка лепези а рамена су проширена белом тканином која се пружа од струка преко рамена. Ноге су проширене дугачким шлепом којим се продужава хаљина. Цео костим има наборе у ритму скупљене лепезе.

Принцип ширења је и овде заступљен, само што лепеза није раширена, него продужава тело и чини хармонију са осталим деловима ширења тела глумице.



Са даирама у рукама, у улози Коштане, глумица у карактеристичном положају трибанги², дели тело на планове. Круг који представљају даире, проширује се на тело глумице где подигнутим рукама формира још један круг. Такође, глумица гради угаону инерцију лактовима. Измештањем кукова поставила је тело у опасну равнотежу. Десна нога је усмерена у правцу даира, док је лева у правцу погледа.

Ритам који је глумица успоставила целим телом одговара динамичном покрету који је у складу са даирама и звуком који овај инструмент производи.

² Положај „трибанги“ преузет је из индијског плеса, значи положај „три лука“. Тело је подељено на три плана у покрету.



Према будистичкој симболици, гитара је симбол изврсности у уметностима и наукама. Такође одражава хармонију постојања.

Тело глумице Драге Спасић са гитаром у руци делује преко звука који она доживљава игром очима. Костим са повезом око главе и цветом на грудима одговара девојци која забавља присутне свирајући гитару. Траке спуштене низ надлактице и трака која је везана за гитару одражавају немаран однос према ситуацији у којој се налази. Траке на доњем делу костима ритмом и положајем издужују фигуру глумице.



Драга Спасић у улози Коштане, са кастањетама у рукама и телом подељеним на планове поставила је руке у дијагоналан положај сукобећи на тај начин звук кастањета. Лук који је постигла положајем свог тела у опасној равнотежи супротстављен је оштрим позицијама руку, где лева са угаоном инерцијом и подигнутом надлактицом формира прав угао у односу на главу, а спуштена десна рука креће се у правцу избачене десне ноге. Повези на глави, око груди и око лактова, као и минђуша, у ритму су са кастањетама.

Проширена глава са повезом, проширени рукави и повез око струка у складу су са целим телом проширеним кастањетама.



У хришћанству се сматра да је цвет симбол душевних врлина, а букет цвећа слика духовног савршенства. Код Јапанаца се цвет сматра развитком појавног света.

Глумица Драга Спасић у улози Јелке у *Сеоском лолу*, са цветом у десној руци ка ком је усмерен покрет њеног тела ротирала је горњи део тела у правцу погледа према цвету. Израз њеног лица одражава однос према цвету. Њена десна нога је такође усмерена према цвету. Глумица гледа цвет целим телом. Цвет који се налази на повезу на глави такође је усмерен у том правцу. Ресе на хаљини и на огртачу су усмерене према доле те издужују и проширују фигуру глумице, а са наборима и линијама на хаљини, ресе чине хармонију са ритмом латица на ружи.

О игри Драге Спасић у улози Јелке критичар пише: „Драга Спасићка је и певала и играла Јелу одрешито“ (Г. 1901: 247).



Глумица са цветом у руци гради контраст између положаја свог тела и правца погледа према цвету. То чинећи нагласила је остале цветне елементе на телу. Цветни венац на глави, цветни орнаменти на хаљини и кецељи, такође чине цвет као симбол доминантним на њеном телу. Подигнута рука и спуштена коса одражавају баланс у контрасту.



Цвеће је женски пасивни принцип.

Глумица Драга Спасић у седећем положају ослоњена на десну руку, са прекрштеним ногама, на левој нози држи букет цвећа. Ротације које је направила на телу усмерене су на то да акцентују цветове. Ротацијом главе показује цветове са обе стране лица. Ротација леве ноге акцентује букет цвећа у крилу. Раширена коса пуштена преко рамена и раширен букет у крилу заједно са подлогом на којој се налази букет су у хармонији, и држе горњу и доњу половину тела у балансу.



Драга Спасић у улози Сантуце у *Кавалерији русџикани* заузела је положај тела карактеристичан за радњу одбијања. Положај главе и поглед су усмерени у правцу сукоба. Поглед према горе са наборима на челу су истоветни окренутој шаци према горе у радњи одбијања. Лева половина тела је у прихватању, док је десна у одбијању. Линеје на прслуку и линеје испод појаса су такође у дисхармонији. Као и вео који, осим што шири горњи план, покрива и брани тело на десној страни, а на левој га открива.

*

Аналогно Јунговој тврдњи да улога религијских симбола јесте да дају смисао човековом животу (Јунг 2018: 76), улога предмета, боја и облика на сцени је да дају смисао глумчевој радњи.

Процес индивидуације глумица у Српском народном позоришту прошао је сложен пут. Прва глумица у представи тог позоришта Драгиња Ружић Поповић била је особена у изражавању, како критичар каже, „истинског изражаја чувства“, и бројну публику са двораном „дубком пуном гледалаца“, претвори у место истинског доживљаја и правог позоришног узбуђења за гледаоце.

Потом Милка Гргурова, коју су критичари поредили са најзначајнијим позоришним уметницама тог времена у Европи, као што је Сара Бернар (Henriette-Rosine Bernard), или су је називали „поносом нације“, вишеструко је била одликована највишим друштвеним признањима за уметнички рад. На тај начин, заслужна је за јачање позиције глумице у друштву.

Милка Марковић, која је била прва редитељка код нас, отворила је пут долазећим генерацијама глумица да буду позване да формирају целине представа. Ова позиција глумице заувек је променила место у стваралачком простору позоришног израза код нас.

Драга Спасић, која је била и глумица и уважена оперска певачица, својим осећајем за симбол, као и друштвеним ангажманом, представља додатно утемељење у процесу трансформације глумица Српског народног позоришта.

Разлика између природног процеса индивидуације који протиче, несвесно и свесно учињеног процеса индивидуације је огромна. У првом случају свест се нигде не меша; крај отуда остаје тако нејасан као и почетак. У другом случају напротив на видело излази тако много нејасног, да се с једне стране личност анализира, а с друге стране свест неизбежно добија на ширини и спознаји. Обрачунавање између свести и Несвесног треба да настоји, да светлост, која сија у таму, не само да не буде обухваћена тамом, већ да и њу обухвати (Јунг 2009: 426).

Снажне индивидуалности уметница Српског народног позоришта, нарочито глумице и оперске певачице Драге Спасић, представљале су и снажне уметничке ослонце у процесу оснаживања надолазећих генерација уметница, у култури којој су припадале.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Албуљ, Дивна. „Драга Спасић (1876–1938).“ У: *Зборник љрилоћа истјорији јујословенских јозоришћја*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1961, 334.
- Аноним. *Засјава* 19. јун 1898: 2.
- Аноним. *Засјава* 16. јануар 1901: 3.
- Аноним. *Засјава* 24. мај 1923: 2.
- Божиновић, Љубомир. „Најславнија наша Коштана.“ *Правда* 5. мај 1935: 9.
- Г. „Нитуш.“ *Позоришће* 20. децембар 1901: 226.

- Г. „Позориште.“ *Позоришће* 29. децембар 1901: 247.
- Ј. Хр. „Мрља што чисти.“ *Позоришће* 22. децембар 1901: 234.
- ЈУНГ, Карл Густав. *Антилоџија*. Нови Сад: Прометеј, 2009.
- ЈУНГ, Карл Густав. *Човек и његови симболи*. Београд: Космос издаваштво; Подгорица: Нова књига, 2018.
- КУПЕР, Џин Кембел. *Илустрирана енциклопедија традиционалних симбола*. Београд: Просвета–Nolit, 1986.
- РИЧАРДС, Томас. *Раг са Гројтовским на физичким радњама*. Београд: Клио, 2007.
- СТОЈКОВИЋ, Боривоје С. *Сјоменица 1861–1961. Српско народно позоришће и позоришна критика*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1961, 437–460.
- CHEVALIER, J., A. GHEERBRANT. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.
- ЕНЦИКЛОПЕДИЈА СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА.
334<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=15634>

Захваљујем Архиву Српског народног позоришта, Позоришном музеју Војводине и Музеју позоришне уметности Србије на уступљеним фотографијама.

Marijana V. Prpa Fink

The symbol as an element of the stage expression of the actress Draga Spasić expressed through movement

Summary

Draga Spasić was an actress and opera singer whose stage language expressed through movement was largely based on the meaning of her actions and choice of stage props. In this way, the phenomenon of symbols had a special place in her work, and thanks to preserved photographs and critical material, it is possible to interpret the stage expression of this artist through the meaning of symbols. The photographs in which Draga Spasić is photographed in various roles (before or after the performance) indicate that the actress built her stage language through movement primarily on harmony, rhythm, the principle of expansion and balance. In the preserved photographs, we notice three dominant objects that have symbolic value: a fan, an instrument and a flower.

Her political engagement and leftist orientation are part of her overall artistic personality, which was of great importance for the time in which she lived.

Keywords: Spasić Draga, actress, symbol, Serbian National Theatre, movement.

ДРАГАНА П. СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ

Факултет музичке уметности у Београду*

Прегледни чланак / Review paper

ФОРМИРАЊЕ СТВАРАЛАЧКЕ ЛИЧНОСТИ
СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА У КОНТЕКСТУ
ИСТОРИЈСКОГ ТРЕНУТКА У КРАЉЕВИНИ СРБИЈИ
И У СВЕТЛУ ДУХОВНОГ УТИЦАЈА
ЊЕГОВИХ РОДИТЕЉА**

САЖЕТАК: Станислав Винавер (1891–1955), јеврејскога порекла, рођен у Шапцу, у Краљевини Србији, писац, преводилац, песник, критичар, новинар, дипломата, један од 1300 каплара и истакнути представник експресионистичког покрета двадесетих година XX века у Србији / Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, одрастао је у породици која је била веома подстицајна за његов духовни развој. Његови родитељи имали су кључну улогу у стварању његове комплексне и динамичне личности. У тексту се најпре разматра актуелна политичка ситуација у Краљевини Србији у време Винаверовог детињства и ране младости, крајем XIX и почетком XX века, а пре свега у периоду од доласка на престо краља Петра Првог Карађорђевића (1903), у атмосфери која је била веома подстицајна за развој научних и уметничких тежњи. Винаверов отац, Аврам Винавер (Abraham Joseph Vinaver / Аврам Јосиф Винавер, 1861?/1862?/1863?/1865?–1915), лекар, који се 1888?/1889? године с породицом настанио у Краљевини Србији, пробудио је у малом Винаверу интересовање за развој науке и технике и наклоност новини и истраживању. Био је први лекар у Србији који је у својој самосталној лекарској пракси употребио рендгенски апарат. Винаверова мајка, Ружа Винавер (Розалија Роза Ружа Винавер, рођена Розенберг /Rosalia Rosenberg/, 1871–1942), академска пијанисткиња и књижевни преводилац с пољског језика, била је заслужна за Винаверове прве спознаје о музици, за његово почетно савладавање умећа свирања клавира, као и за способност слушања и рецепције музичких садржаја; она га је инспирисала да се бави књижевним радом и преводилаштвом. У доба великог процвата српскога друштва, његове економије, дипломатских односа и културе, Станислав Винавер је у кругу своје породице стекао интелектуалне алатке које ће се одразити на његов целокупан даљи рад и ангажман. Родитељи су му били модел и узор и у смислу спремности

* drasnovi@gmail.com

** Рад је написан у оквиру истраживања које финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије.

на огромне личне жртве које су поднели у време тешких ратних околности у којима се наша Краљевина Србија у току балканских ратова и Првог светског рата.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Станислав Винавер, Аврам и Ружа Винавер, Србија, музика, клавир, рендгенски апарат.

Увод

У време свога детињства и ране младости, Станислав Винавер (1891–1955), српски писац јеврејскога порекла, песник, преводилац, критичар, новинар, дипломата, један од 1300 каплара и истакнути представник експресионистичког покрета двадесетих година XX века у Србији / Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, испољио је таленат за музику, али и веома широк дијапазон размишљања која су залазила и у друге области.¹ При томе је интересовање за музичку уметност било плод инспиративног породичног окружења – у погледу музичке обуке, Винавер је имао добре основе које је, превасходно, поставила његова мајка, академска пијанисткиња и наставник клавира. Међутим, општа интелектуална клима у породици, очева проактивност у вези са актуелним научним достигнућима на пољу медицине, а затим и мајчина преводилачка делатност, такође су погодовале разграђавању Винаверових интересовања.

Ситуација у Краљевини Србији у време детињства и ране младости Станислава Винавера

У Србији тога доба, аустрофилски оријентисану династију Обреновића смењује династија Карађорђевића, која се труди да најбоље односе одржава с Русијом и Француском („Н. В. Краљ ПЕТАР I“). Године 1903. на чело државе, Краљевине Србије, долази краљ Петар Први Карађорђевић (1844–1921), крунисан следеће године, на стогодишњицу Првог српског устанка. Ослобађање од туђинске власти било је основа за разграђавање свих других духовних претензија и стремљења српскога народа, као и напретка српске државе, која је имала прерогативе парламентарне демократије. Како запажа Јован М. Поповић (1863–1937), „настало [је] доба стварнога рада. Требало је делом утврдити и доказати да дотадашња борба није била узалудна и бесмислена“ (Поповић 1934г: 250). Иако је остало „доста противника и уставности и парламентарности, пријатеља старе династије, [...] то су поглавито

¹ У Станојевићевој енциклопедији из 1925. године, означен је као „књижевник и новинар“. Уп. П[ЕТРОВИЋ] 2010: 366. Константин Винавер (1930–2000), син Станислава Винавера, о свом оцу наводи следеће: „Мој отац је сматрао да је новинар, а књижевношћу се бавио из задовољства.“ Уп. ВИНАВЕР 2015: 777.

били само противници, а не и непријатељи“ (Поповић 1934г: 250).² Земља временом постаје кохерентнија, њени људи се на ширем, друштвеном, али и на ужем, индивидуалном плану, полако осамостаљују и стичу нове (радне) навике, знања, искуства и унутрашњи осећај слободе и независности. Према запажању Владимира Велмар-Јанковића (1895–1976), „[е]поха 1903–1912. значила је највећу постигнуту унутрашњу слободу хомогене Србије. Сразмерно ономе што је била, ономе што је тражила, сразмерно оном на шта се спремала, Србија је у том периоду постигла највећу слободу. То је била највећа слобода пред највећи подвиг, највећа ширина права пред највећу самодисциплину“ (Велмар-Јанковић 1991: 100). Јован М. Поповић је сузио трајање тог најделатнијег раздобља, најснажнијег укупног успона српскога народа, али смисао тога периода и бујања националних снага он сагледава блиско Велмар-Јанковићу: „Период од 1908. до 1912. год. у Србији означава време највеће делатности свију народних снага. Просвета је цветала, културна друштва множила се, духовна веза са свима Словенима ојачала је. Једном речи, српски народ оружао се духовно и материјално и спремао за велике догађаје“ (Поповић 1934в: 172).

Милош Ковић (р. 1969) епоху владавине краља Петра такође сагледава у смислу врхунца дотадашњег развоја српскога друштва, његових институција, војске, културе и појединаца:

Doba kralja Petra Karadorđevića predstavlja raskršće između srpskog 19. veka i jugoslovenskog 20. veka. Tada su dozreli i dobili jasno određene oblike procesi koje opažamo u društvu Srbije, počevši od 1804. Za života tri generacije egalitarističko društvo nepismenih seljaka i trgovaca, koji su sami oslobodili Srbiju od Turaka i postali vlasnici svoje zemlje, uz sve prateće, političke sukobe i periodične ratove, porodilo je demokratski politički poredak, visoku, elitnu kulturu i vojsku koja će dobiti tri rata, od 1912. do 1918, osloboditi i ujediniti srpski narod i stvoriti Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca (Cvilić 2016).

У вези са питањем о односу демократије и национализма, Ковић подвлачи да су

[o]d američke Deklaracije nezavisnosti i francuske Deklaracije prava čoveka i građanina, ideje demokratije, liberalizma i patriotizma bile [...] tumačene

² Поповић касније у тексту упозорава на то да ситуација свакако није била идилична, али да је сигурно била боља него раније: „Оно што је напред речено о стању у Србији после доласка на владу краља Петра не треба схватити као да је настао неки апсолутни мир, нека идеална слога међу људима и политичким странкама, да је престала свака препирка и политичка утакмица и борба. Природно је да је такво стање немогуће међу живим људима, а још мање међу Балканцима, којима је у крви да се препиру и гложе“ (Поповић 1934г: 252).

као logične posledice ideje narodnog suvereniteta. Ona je, opet, značila da građanin na individualnom planu, i narod na kolektivnom, imaju pravo da sami odlučuju o svojoj sudbini, da sami biraju put kojim će ići. [...] Demokracija, vladavina prava i ljudska prava, bili su ključne parole u borbi radikala sa autoritarizmom poslednjih Obrenovića i, naročito od 1903. do 1914, u samoodbrani Srba od osvajačkih namera i konzervativizma Austro-Ugarske (Исто).

Крајем 1909. године на чело Владе Краљевине Србије долази Никола Пашић (1845–1926), који интензивира рад на наоружању, изградњи железница, на снажењу привреде, просвете и културе.

Сам почетак XX века донео је енергично буђење не само уже схваћених слободарских тежњи српскога народа већ и његових настојања да се и својим духом без икаквих препрека вине у највише висове људских моћи.

Никада дотад није се десило да се у исто време појави и делује толико угледних стваралаца. То би могао да потврди један мали и непотпуни каталог стваралаца разних нараштаја. Они су деловали током прве две деценије XX века и у међуратном периоду. Тако су темељили нову српску културу и историју. У књижевности то су: Лаза Костић, Бранислав Нушић, Јован Дучић, Милан Ракић, Алекса Шантић, Борисав Станковић, Петар Кочић, Владислав Петковић Дис, Симо Матавуљ, Исидора Секулић, Сима Пандуровић, Иво Андрић, Милош Црњански, Момчило Настасијевић и Растко Петровић. Научом о књижевности и естетиком, есејистиком и критиком бавили су се Богдан и Павле Поповић, Љубомир Недић и Јован Скерлић. У науци тада су деловали Јован Цвијић, Александар Белић, Стојан Новаковић, Слободан Јовановић, Михаило Петровић Алас, Милутин Миланковић и Сима Лозанић. У примењеној науци и проналазаштву најуспешнији су били Никола Тесла и Михајло Пупин; у филозофији – Божидар Кнежевић, Бранислав Петронијевић и Димитрије Митриновић; у богословљу – Николај (Никола) Велимировић и Јустин (Благоје) Поповић; у ликовној уметности – Урош Предић, Паја Јовановић, Сава Шумановић, Петар Убавкић, Симеон Роксандић, Надежда Петровић, Риста и Бета Вукановић; у музици – Стеван Стојановић Мокрањац, Стеван Христић и Петар Коњовић; у уметности глуме – Добрица Милутиновић, Петар Добриновић и Чича Илија Станојевић (Пијановић 2018: 134–135).

То је и доба када расте ниво писмености у Србији, која се после 1903, уколико би се у проценат писменог становништва урачунала и деца школског узраста, полако приближавала нечему што би могло да се разуме као „читачка револуција“ (Екмечић 2021: 591).

*Млади Станислав Винавер са родитељима у Краљевини Србији:
Шабац и Београд*

Винаверов отац, Аврам Јосиф Винавер (Abraham Joseph Vinaver, 1861/1862?/1863?/1865?–1915), завршио је студије медицине у Пољској и одмах постао асистент тамошњих познатих професора. Иако је планирао да иде у Беч, по наговору свога пријатеља и колеге, Романа Сондермајера (Roman Sondermeyer, 1861–1923), који је тада већ живео у Београду, Аврам Јосиф Винавер је из Пољске 1888. или 1889. дошао у Србију,³ где ће, како ће се испоставити, остати до краја живота, као лекар и заштитник српскога народа и његове ослободилачке војске. Најпре је краће време радио у Београду, а потом се породица настанила у Шапцу; у овом граду Јеврејска општина формирана је 1860. године, на крају друге владе кнеза Милоша Обреновића (1780–1860) (Поповић 1997: 25). У Шабац је 1900. године, само пет година после појаве рендгенског апарата, Аврам Јосиф Винавер из Беча донео то медицинско средство и примењивао га у својој лекарској пракси. Пре тога је још само Војска Краљевине Србије купила један рендгенски апарат за потребе Војне болнице (1897). Винавер је поставио основе примене радиологије у Србији. Аврам Јосиф Винавер је имао успеха у лечењу туберкулозе пре него што је у употребу ушла вакцина за ту болест. Учествовао је на Првом конгресу српских лекара 1904. године, са запаженим излагањем радова о примени рендгенског зрачења; радови са тога скупа објављени су 1905. године.⁴ Био је оснивач и први председник Шах-клуба у Шапцу. Током балканских ратова био је добровољац у чину мајора; године 1912. био је управник болнице у Куршумлији и Врању. У току Првог светског рата најпре је био лекар у болници у Ваљеву. Као лекар ангажован да лечи војнике, оболео је од пегавог тифуса, који је веома ослабио његов организам. Потом је премештен у Ђевђелију, где је, као управник резервне ратне болнице, године 1915. преминуо од пернициозне маларије.⁵ По сопственој жељи, сахрањен је у заједничкој гробници са српским

³ Према једном извору, Аврам Винавер је првобитно планирао да иде не у Беч, већ у Индију; на путу ка Индији, у Београду је посетио Сондермајера, који га је саветовао да остане у Србији (Бедов 2013: 126–127).

⁴ „Dijagnostička važnost Rentgenovih zrakova kod bolesti pluća, naročito kod početne tuberkuloze” i „Pet godina lečenja Rentgenovim zracima” bila su prva saopštenja iz oblasti radiologije u Srbiji ovog autora.“ Уп. ВАВИЋ, СТАНКОВИЋ-ВАВИЋ 2015: 205.

⁵ У ратним сукобима Краљевине Србије за ослобођење и уједињење вођеним у периоду од 1912. до 1918. године, учествовало је преко 600 Јевреја, од којих је 150 изгубило живот у борбама или услед епидемија. Уп. Поповић 1997: 23. Интересантно је запазити да је у истом раздобљу ционистичка активност замрла, јер су Јевреји у Србији били посвећени одбрани своје (српске) отаџбине. Уп. Исто: 73. У спомен на свога оца, Станислав Винавер је у своју књигу поезије *Рајни другови* уврстио и песму „Др Аврам Винавер“. Уп. ВИНАВЕР 2005: 19–21. Наводимо одломак ове песме: „Поштапајући се тешко, / Испујен од болести и

војницима (BABIĆ, STANKOVIĆ-BABIĆ 2015; TOMAŠEVIĆ 2018: 557; SJOS – SAVEZ JEVREJSKIH OPŠTINA SRBIJE 2021; „Први рендгенски апарати у Србији“ 2021: 33–39; РАДИВОЈЕВИЋ 2021).⁶

Станислав Винавер је, по угледу на оца, увек био заинтересован за најновија научна достигнућа, тако да је и у каснијим годинама живота размишљао о медицинском апарату који је његов отац донео у Шабац. То је био знак напретка који се њему много допадао. Чини се да је ова наклоност младога Винавера научним достигнућима отворила врата и његовим симпатијама за нова стремљења у уметности. Новина га није плашила, већ је у иновацијама видео изванредан залог за развој и будућност различитих уметничких области. На пример, на пољу писане речи, Станислав Винавер залагао се за богаћење језика, за његово нијансирање, како би се језиком изразио што богатији духовни садржај. Несумњиво је да је очева фигура била кључна у Винаверовом опредељивању за студије математике и физике у Паризу.⁷

Станислав Винавер се родио у тадашњој Краљевини Србији, у Шапцу, граду у који је шездесетак година раније (у тадашњу Кнежевину Србију) стигао музички инструмент клавир, први такав инструмент у српској држави.⁸ Станислав Винавер је био поносан што се у прошлости тако нешто догодило управо у граду у коме се родио и у коме је провео детињство и рану младост; разумео је огроман значај појављивања првога клавира у Шапцу и о томе је писао у међуратном периоду (ВИНАВЕР 2015д). Он је тај екстремно значајни чин историје музичке културе у Срба перципирао као прекретницу која се манифестовала не само као физичко довођење артефакта у једну средину, већ и као мисаона трансформација у главама становника Шапца (па, посредно, и српске средине уопште), као мера њихове спремности да прихвате ново и да учествују у конструисању одговарајућег дискурса у оквири-ма дефинисаним тим артефактом. Винаверово разумевање овога чина говори и о томе колико је интензивно проучавао и познавао историјске

брига / Обилазио је болеснике дан и ноћ / Посматрао њихов унезверен поглед / По њему знао где се ко налази / На путањи живота и смрти.“ Исто.

⁶ Скрећемо пажњу на то да подаци из ових извора нису уједначени, па тако нису подударне информације које се наводе у вези са годином када је др Винавер набавио и почео да примењује рендгенски апарат, разликују се и подаци о броју радова које је Аврам Винавер изложио на Првом конгресу српских лекара итд.

⁷ Један од професора који су му у Паризу предавали егзактне науке, био је чувени француски математичар, теоријски физичар, инжењер и филозоф науке, Анри Поенкаре (Jules Henri Poincaré, 1854–1912). Поред Поенкареа, на студијама у Паризу Винавер је од професора посебно ценио филозофа Анрија Бергсона (Henri-Louis Bergson, 1859–1941) и чембалисткињу и пијанисткињу Ванду Ландовску (Wanda Aleksandra Landowska, 1879–1959) (СТОЈАНОВИЋ-НОВИЋИЋ 2023а: 17–18).

⁸ У вези с тим, априла 2024. у Шапцу је уприличена прослава поводом 195 година развоја пијанизма у граду, али и у целој Србији.

механизме културе, те постојања, дисеминације клавира и самог контекста културе у коме се клавир појављује:

Тај клавир који је зазвучао у Шапцу јесте један симбол. Он означава почетак културног живота, и то баш у Шапцу. [...]

Он је био за конзервативце напад на старе вредности, он им је био несумњиво мрзак. За друге он је могао да буде снобизам, дакле за одбацивање, јер још није права култура, него тек неко надрипросвешченије. Али, у ствари, тај клавир означавао је тежњу и жељу, напор и замах да се негује, новим справама, средствима и техникама, да се оствари општење са прочишћеним изразом и продубљеном стварношћу. Нека је то у почетку било наивно, може бити, али је то био почетак. Тако је у Шапцу било са многим вредностима западне културе (ВИНАВЕР 2015д: 75, 79).

У свом родном Шапцу Винавер је код чешког музичара Роберта Толингера (1859–1911) учио виолончело (Волиновић 2014: 7) У Шапцу је добио и прве подуче из клавира, где му је први учитељ клавира била његова мајка, Ружа Винавер (Розалија Роза Ружа Винавер, рођена Розенберг /*Rosalia Rosenberg*/, 1871–1942), академска пијанисткиња која је студије клавира завршила у Пољској.⁹ Она је у Шапцу била позната као пијанисткиња и камерни музичар: „Ружа Винавер певала је у Шабачком певачком друштву и често свирала са Толингером на приредбама у Шапцу и концертима које је приређивала у својој кући, она на клавиру, он на виолончелу“ (Муњић). Ружа Винавер веома је поштовала Роберта Толингера и сматрала га изузетно важним за шабачки музички живот: „У времену када су се у Шапцу певале песмице *à la Рукавице с њрстима, цура шикке сјустила...* Толингер са својим темељним музичким знањем, талентирани диригент и одушевљени Вагнеријанац, чини у Шапцу, малој вароши талентованих људи, промену и прелом“ (Муњић). Зато је Ружа Винавер и одлучила да Толингеру повери да подучава њенога сина.¹⁰

Ружа Винавер је била активна као болничарка у Другом балканском рату. Приповетка „На мртвој стражи“ Руже Винавер објављена је 1913. у листу *Балкански рај*. У приповеци се евоцира успомена на девојку Даницу Јовановић, пацијенткињу којој је Винаверова помагала и која је преминула у војној болници у којој је Винаверова била ангажована („*POTRESNA PRIPOVETKA RUŽE VINAVER, MAJKE NAŠEG SLAVNOG*

⁹ Биографију Руже Винавер дала је Кокановић 2006. Вид. и: Пеловић 2004; VASILJEVIĆ 2021.

¹⁰ Роберт Толингер је био познат и по томе што је био први композитор у нашој средини који је писао инструктивну клавирску литературу. Такође, био је један од суоснивача музичког часописа *Гудало*, а његови чланци о музици веома су важни у историји написа о музици у Србији (КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2019).

PESNIKA I VOLNIČARKE TOKOM BALKANSKIH RATOVA“). Исте године Ружа Винавер објавила је серију текстова *Од Врања за Солун*, што су биле њене репортаже с ратишта (Тешић 1977: 360). Свој ангажман на пољу литературе Ружа Винавер градила је и својим преводима пољске књижевности на српски језик.¹¹ Писала је и музичке критике.¹² У току Првог светског рата са сином Станиславом прешла је Албанију и отишла на Крф; била је ратни дописник са Крфа. Ружа Винавер касније је у Београду радила као наставник клавира, најпре у Музичкој школи „Станковић“, а од 1927. („ИСТОРИЈАТ ШКОЛЕ“) у Музичкој школи у Београду. Била је одлична пијанисткиња која је „стекла [...] завидну репутацију: о њеним наступима у Србији [Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца и Краљевини Југославији – примедба Д. С. Н.] између два рата и сам је Винавер писао музичке критике“ (Стојановић-Новичић 2023а: 16).¹³ Њен живот трагично се завршио: као Јеврејка, страдала је 1942. године у београдском Бањичком логору. Своје баке Руже сећао се и син Станислава Винавера, музички писац и драматург опере, Константин Винавер: „Имао сам 12 година када је баба Ружа отерана у Бањички логор и убијена. Добро сам је запамтио. Волео сам је и поштовао. Била је мој први учитељ клавира, корпулентна, изразито лепих црта лица и изузетног ауторитета. Музичирала је и у Шапцу“ (Волиновић 2014: 2–3). Ружа Винавер је била позната по томе што је волела да окупи своје ђаке. Окупљања је организовала или у свом стану, или, када је то било могуће, у музичкој школи. Константин Винавер наводи да је у школи „имала [...] своја примања, на која се долазило на чај и музику“¹⁴ (Волиновић 2014: 3).

Не само да је мали, па потом млади Станислав, учио да свира клавир код своје мајке, већ је и годинама имао прилику да прати њен рад са различитим ученицима у класи,¹⁵ чиме је постепено усвајао темељне карактеристике и занатске и интерпретативне нијансе пијанистичке извођачке уметности (Стојановић-Новичић 2023а: 16).

¹¹ Вид. SUBOTIN 1966: 123–124, 126; Буњак 1999: 87–88, *passim*; 2001: 86–87.

¹² О њеном музикографском раду писала је РЕЈОВИЋ 1994: 104–105.

¹³ Уп. ВИНАВЕР 2015а; 2015в.

¹⁴ Реч примања овде треба разумети у смислу пријема, окупљања.

¹⁵ Један од истакнутих ученика Винаверове, чије је прве кораке пратио и Станислав Винавер, био је Станојло Рајичић (1910–2000), академик САНУ, композитор и универзитетски професор. Рајичић је у својим сећањима са поштовањем писао о Ружи Винавер као својој професорки клавира и о Станиславу Винаверу као некоме ко је препознао његове квалитете и писао прве критике о његовим извођачким наступима и композиционим првенцима. Уп. РАЈИЧИЋ 1979: 1137–1139 (Ружа Винавер); 1140–1142 (Станислав Винавер). Винавер је неколико критика посветио Рајичићевим клавирским наступима у школском узрасту, почев од тренутка када је Рајичић имао свега 14 година! Уп. ВИНАВЕР 2015б; 2015г; 2015ђ; 2015е.

Посебан афинитет развио је према делима Фредерика Шопена (Fryderyk Franciszek Chopin / Frédéric François Chopin, 1810–1849), Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) и бечких класичара (ТОМАШЕВИЋ 2018: 560; Стојановић-Новичић 2023а: 16, 21).

Станислав Винавер је гимназију у Шапцу похађао од првог до седмог разреда. Он је волео ту школу, али је сагледавао и њене слабости.¹⁶ Винавер је као ученик био запазио да родитељи његових другова углавном нису довољно образовани да би могли да разумеју градиво које се у гимназији обрађивало из различитих предмета.¹⁷ Очигледно да је млади Винавер још у тим данима схватио да су његови родитељи, за разлику од већине родитеља његових другова из школе, били изврсни интелектуалци. Због једног инцидента који се догодио у време када је био ђак седмога разреда гимназије, био је приморан да 1908. напусти ову школу; школовање наставља у Београду и почиње да интензивно упија импулсе српске краљевске престонице, где 1909. и матурира у Првој београдској гимназији. Потом одлази на студије у Париз, који је био врло привлачан студентима из Србије.¹⁸ У Шапцу и Београду, а потом и Паризу, писао је прве књижевне радове, од којих су неки одмах били запажени.¹⁹ Студије у Паризу прекида 1912. године, како би учествовао у Првом балканском рату.²⁰

Станислав Винавер био је један од првих српских књижевника јеврејскога порекла у новијој српској књижевности, на чијем је почетку

¹⁶ „Професори су били горди и поносити на своје ученике, гордост пак ученика превазилазила је понос учитеља. [...] Гимназија, са збирком и збрком напавирчених података, била је огромна лабораторија где смо ми уверавали себе саме, наше професоре и наше сроднике, да смо бистри“ (Винавер 2015ж: 439–440). Винавер закључује да је гимназија „великим делом и уз учешће историјских услова, или професорскога високоумља, била сувопарна, рационална, прилично фриволна и лишена готово сваке поезије. Можда је тако морало бити“ (Винавер 2015ж: 443).

¹⁷ „Деца која су долазила у гимназију била су углавном или деца људи који нису имали појма о латинском језику, о грчкој историји, о логаритмима и о Тројанскоме коњу, или, штавише, мали сељачићи, до чијих кућа ни појам о појму, о тим великим тајнама, није дошао“ (Винавер 2015ж: 439).

¹⁸ Отприлике у исто време када Винавер стиже у Париз, у овај град долази још један младић јеврејскога порекла, рођени Београђанин, Моша Пијаде (משה פיאדע, 1890–1957), који је у то време био посвећен сликарству. Уп. Поповић 1997: 188.

¹⁹ Наводимо два примера Винаверових раних дела: године 1911. у Београду је, док је он још студирао у Паризу, објављена његова годину раније (1910) написана *Мјећа: књига стихова* (Винавер 2011), у знак сећања на његову млађу, рано преминулу сестру Мјечеславу Мјећу Винавер (рођену 1898, а преминулу 1910), а 1913. године, када већ више није био у Паризу, из штампе је изашла његова збирка *Приче које су изјубиле равношежу* (Винавер 1913).

²⁰ У то доба, 1912/13. године, Хуго Клајн (1894–1981), јеврејскога порекла, студент медицине у Бечу, који ће се после завршетка студија преселити у Београд, у аустријској престоници проучава психоанализу код Сигмунда Фројда (Sigmund Freud, 1856–1939). Он је постао познат као најистакнутији југословенски психоаналитичар, али је такође био активан и цењен и као преводилац, шекспиролог, позоришни критичар и редитељ. Уп. Поповић 1997: 183.

стајао Хајим С. Давичо (1854–1918)²¹. У том низу значајних аутора, поред Винавера, налазе се још др Жак Конфино (1892–1973), Исак Самоковлија (1889–1955), Мони де Були (1904–1968), Оскар Давичо (1909–1989), Александар Тишма (1924–2003), Данило Киш (1935–1989), Филип Давид (р. 1940), Давид Албахари (1948–2023) и други (уп. Поповић 1997: 180–184; ПАЛАВЕСТРА 1998: 87–95). Винаверов књижевни и преводилачки дар у његовим младим данима значајно се развио захваљујући изузетно подстицајној породичној атмосфери, па је тако Винавер рано сазрео не само као музичар већ и као књижевни стваралац,²² који је деценијама обогаћивао српску књижевну сцену.²³ Одличан познавалац неколико језика, он је створио неке од најбољих превода у српској преводној литератури;²⁴ преводио је са француског, руског, енглеског, чешког, немачког, шпанског, пољског и италијанског језика. Винавер је заступљен у неким од репрезентативних антологија српске књижевности (уп. ВИНАВЕР 1965²⁵; Ћирилов, Ђурић-Клалн и др. 1966²⁶; Софрониевић, МАКСИМОВИЋ 1996). О Винаверовом стваралаштву објављивани су есеји, студије и зборници радова (Тешић 1990; 2015; 2018; 2020). Између осталог, писало се о Винаверовим музичким критикама, као и о његовом музикографском раду (ПЕЈОВИЋ 1976; 1999: 279–287; ТОМАШЕВИЋ 2008; 2009; 2015=2008; ВАСИЋ 2009; СТЕФАНОВИЋ, СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ, РАДЕТА 2023). Од 2016. године у Шапцу се одржавају Винаверови дани, манифестација посвећена Винаверовом стваралаштву. У оквиру Винаверових дана издате су и публикације о Винаверу и француској култури (Тешић 2018) и Винаверу и руској култури (Тешић 2020). Године 2022. у оквиру Винаверових дана одржан је и научни скуп „Станислав

²¹ У ранијим изворима као година његове смрти наводила се 1916. Међутим, новија истраживања оспоравају 1916. годину као годину пишчеве смрти и утврђују годину 1918. као годину његове смрти. Уп. Вучина Симовић 2015: 109, 113.

²² Проф. др Гојко Тешић покренуо је издавање Винаверових сабраних дела. Резултат је импресиван низ од осамнаест томова (*Дела Станислава Винавера*) у издању два београдска издавача, Службеног гласника и Завода за уџбенике, у периоду од 2012. до 2015. године; Тешић је приређивач свих осамнаест томова. У оквиру последњег тома (ТОМАШЕВИЋ 2015: 300–306) прештампан је раније објављени текст Катарине Томашевић „Станислав Винавер и музика“ (ТОМАШЕВИЋ 2008: 350–358). Године 2019, Гојко Тешић приредио је Винаверова *Изабрана дела* (ВИНАВЕР 2019).

²³ Међу његовим књигама налазе се песничке збирке *Чувари свети* (ВИНАВЕР 1926) и *Евројска ноћ: сјихови из заробљеништва* (1941–1945) (ВИНАВЕР 1952), као и књижевна биографија Лазара „Лазе“ Костића, *Заноси и џркоси Лазе Косића* (ВИНАВЕР 1963).

²⁴ Међу многим изврским делима овога типа, истакнимо Винаверове преводе Раблеове (François Rabelais, 1483?/1494?–1553) књиге *Гарјанђуа и Панйајруел* (РАБЛЕ 1950) и Хашековог (Jaroslav Hašek, 1883–1923) *Доброј војника Швејка* (ХАШЕК 1947; 1948; 1949).

²⁵ Ово издање штампано је у оквиру капиталног издања Српска књижевност у 100 књига, књига 74.

²⁶ Ово издање штампано је у оквиру капиталног издања Српска књижевност у 100 књига, књига 91.

Винавер и музика“; у организацији Факултета музичке уметности у Београду и Фондације „Станислав Винавер“; радови са овога скупа објављени су у колективној монографији *Станислав Винавер и музика* (СТЕФАНОВИЋ, СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ, РАДЕТА 2023)²⁷.

Винавер је волео језик и целога живота се кроз језик изражавао. Волео је много и музику, коју је видео као свеприсутну силу и то не само као засебну уметност, коју је од ране младости изузетно ценио, а и сам се њоме бавио као пијаниста, него и, у огромној мери, у смислу оних звучних, метричких и ритмичких својстава, која се препознају као језгро говорнога језика (СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ 2023б).

У свету музике, Винавер је прошао пут од ученика своје мајке и студента музике у класи Ванде Ландовске, до еминентног музичког критичара.

Поред многих других интересовања/посвећености, међу којима су примарно место заузимале борба за понос, углед и част српскога народа и за оснаживање његове (музичке) културе, музика је годинама, готово читавог живота, била (лична) преокупација Станислава Винавера (СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ 2023а: 16).

Музика је, једним делом свакако и као показатељ оданости и посвећености својој мајци и, самим тим, својим духовним коренима, „остала један његов неостварени или, пре, не потпуно заокружени, недосађани сан; балкански ратови, Први светски рат“ (СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ 2023а: 16), у којима је доживео велико физичко и психичко страдалништво, „а потом и стицај других околности, па и размере Винаверове знатижеље и његових интелектуалних апетита, упутили су га на различите активности и делатности и он више није био у могућности да оствари пун професионални потенцијал на музичком пољу“ (СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ 2023а: 16). Винавер је после нагло прекинутих париских студија, у мирнодопским периодима, мислио и писао о разнородним проблемима и појавама, објављивао је књиге, многобројне уметничке и, посебно, музичке критике, песничке творевине, расправе, есеје, пратио је збивања из области културе, ишао је на различите јавне догађаје, те није био у прилици да се у довољној мери посвети вежбању инструмента и, генерално, солистичкој пијанистичкој каријери, за коју је показивао одређене предиспозиције.

Винавер је и у дословном смислу речи делио судбину са својом отацбином: ишао је у све војничке походе, како би и сâм помогао осло-

²⁷ У овој књизи Винаверов опус сагледан је из више релевантних углава: књижевног, песничког, музичког, критичарског, радиофонског итд.

бођењу земље и народа. На почетку тог његовог личног ланца херојских поступања, прекинуо је оно што је највише волео и у чему је највише уживао – своје интелектуално, научно и уметничко усавршавање у Паризу започето крајем прве деценије XX века – и отишао у Први балкански рат,²⁸ уперен против Турске, који је, према речима Јована М. Поповића, под вођством Александра I, краља Југославије, „вођен ради ослобођења наше подјармљене браће у Старој Србији и Македонији“²⁹ (Поповић 1934а: 5). Као што је „[о]д 1912. године Србија [...] готово непрекидно [sic] била у ратном стању“ (Поповић 1934б: 217), тако је и Винавер увек спремно и слободном вољом у току низа година прихватио да поднесе свој део терета националног ратно-херојског бремена. У вези са својом љубављу према домовини, тадашњој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, Винавер је године 1924. написао: „Ја волим ову земљу. За њу је дао свој живот мој пок. отац, виши официр српске војске, за њу сам и ја пролио своју крв. Али при свем том ја се никад нисам одрекао свога јеврејства. Ја нисам циониста. За мене више значи Београд неголи Јерусалим“ („Изјава Станислава Винавера на нападаје *ЖИДОВСКЕ СВИЈЕСТИ*“ 2015: 356). Очигледно је да је у погледу родољубља и спремности на жртву следио трагове својих родитеља, који су своје снаге и ресурсе увек стављали Србији на располагање.

Закључак

Личност и стваралаштво Станислава Винавера могу се, па и неопходно је, разматрати кроз више различитих параметара. Један од њих јесте и његов рани развој (примарно мислимо на године пре његових студија у Француској, али се у разматрање донекле може узети и период до балканских ратова, дакле до 1912/13. године), који се превасходно дешавао под утицајем његових родитеља, оца лекара и мајке пијанисткиње. Родитељи су стално обогаћивали Винаверова сазнања, подстицали га да увек преиспитује свет који га окружује и оснаживали његову заинтересованост за уметност и науку. Од 1912. године, када је Винавер решио да прекине студије у Паризу и да брани отаџбину, родитељи су му били модел и у смислу спремности на огромне личне жртве у

²⁸ Јован Дучић је посебно истакао улогу краља Петра у овом војном сукобу, подвлачећи преплитање световних и духовних порива у његовој владарској фигури: „У првом рату, против Турске, краљ је имао изглед владара који пред својом војском носи заједно мач и крст. Краљ Крстоносац! Овај рат је у целом свету био врло популаран. То је изгледао последњи чисто хришћански поход“ (Дучић 2015: 482).

²⁹ „Коалиција балканских држава је у Првом балканском рату протерала Османску царевину из већине њених европских покрајина. Србија је увећала своју територију за 82%, а број становника за око 55%. [...] Успеси Србије у балканским ратовима подigli су њен углед, нарочито међу Словенима у Аустроугарској“ (Милорадовић 2020: 157).

време тешких ратних околности у којима се нашла Краљевина Србија у току балканских ратова и Првог светског рата. Винаверове формативне године збивале су се у доба великог замаха Краљевине Србије на различитим пољима, што је такође представљало својеврсни замајац Винаверовим интелектуалним трагањима.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕДОВ, Драгана. *Сујон и уздах: Дело и књижевна судбина Милоша Н. Ђурића*. Београд: КИЗ Алтера, 2013. <https://redun.educons.edu.rs/bitstream/id/1147/bitstream_1147.pdf>, 28. 10. 2024.
- БУЊАК, Петар. *Прејлед њољско-српских књижених веза (го II свејској райи)*. Београд: Славистичко друштво Србије (Славистичка библиотека, књ. IV), 1999.
- БУЊАК, Петар. *Polonica et polono-serbica. Оледи и скице*. Београд: Филолошки факултет – „Народна књига“ (Библиотека „Филолог“, књ. 8), 2001.
- ВАСИЋ, Александар. „Музички гласник (1922): естетички и идеолошки аспекти.“ *Музикологија* 9 (2009): 97–111.
- ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ, Владимир. *Појед с Калемејдана: Ојед о београдском човеку*. Београд: Библиотека града, 1991.
- ВИНАВЕР, Константин. „Сећање на оца Станислава Винавера.“ У: Тешић, Гојко (прир.). *Заноси и њкоси Станислава Винавера: Кријичари о делу Станислава Винавера*. Дела Станислава Винавера, књига 18. Београд: ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015: 777–782.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Мјећа: књића сѣихова*. Б. м.: б. и., 1911.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Приче које су изјубиле равнојешу*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1913.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Чувари свеји*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1926.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Чувари свеји*. Предговор, избор и редакција Раде Константиновић. Српска књижевност у сто књига, књига 74. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1965.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Рајни друјови*. Београд: Жагор, 2005.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Госпођа Винавер тумачи Бетовена.“ (*Време*, V/1433, 14. XII 1925, стр. 7). У: Тешић, Гојко (прир.). *Музички краснойис: Есеји и кријичке о музици*. Дела Станислава Винавера, књига 12. Београд: ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015а: 639–640.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Бачки концерт Музичке школе ‘Станковић’.“ (*Време*, IV/1082, 22. XII 1924, стр. 5). У: Тешић, Гојко (прир.). *Музички краснойис: Есеји и кријичке о музици*. Дела Станислава Винавера, књига 12. Београд: ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015б: 625–626.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Концерт гђе Руже Винавер.“ (*Рејублика*, VII/15, 16. I 1923, стр. 3). У: Тешић, Гојко (прир.). *Музички краснойис: Есеји и кријичке о музици*. Дела Станислава Винавера, књига 12. Београд: ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015в: 591–592.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Концерт Музичке школе.“ (*Време*, VI/1529, 22. III 1926, стр. 7). У: Тешић, Гојко (прир.). *Музички краснойис: Есеји и кријичке о музици*. Дела Станислава Винавера, књига 12. Београд: ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015г: 647.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Овим предавањем отворио сам изложбу ‘Ладе’ у Шапцу, вароши првог клавира.“ У: Тешић, Гојко (прир.). *Укрочијше њи хаоса: Умејносји, кулѣура, наука*. Дела Станислава Винавера, књига 15. Београд: ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015д: 75–82.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Пред један интересантан концерт.“ (*Време*, VII/2164, 1. XI 1927, стр. 4). У: Тешић, Гојко (прир.). *Музички краснойис: Есеји и кријичке о музици*.

- Дела Станислава Винавера, књига 12. Београд: ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015ђ: 524–527.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Реситал Станојла Рајичића.“ (*Време*, VII/2166, 3. XI 1927, стр. 4). У: ТЕШИЋ, Гојко (прир.). *Музички краснотис: Есеји и кријишке о музици*. Дела Станислава Винавера, књига 12. Београд: ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015е: 527–529.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Шабачка гимназија у почетку XX века.“ У: ТЕШИЋ, Гојко (прир.). *Укротитићељи хаоса: Умејносий, култура, наука*. Дела Станислава Винавера, књига 15. Београд: Службени гласник, 2015ж: 438–443.
- ВИНАВЕР, Станислав: *Изабрана дела*. Приредио Гојко Тешић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2019.
- ВОЈИНОВИЋ, Живана. *Константиновинова исјина*. Шабац, 2014. <<https://jevrejskadigitalnabiblioteka.rs/bitstream/handle/123456789/2661/KonstantinovaIstinaOCR.pdf?sequence=3&isAllowed=y>>, 23. 6. 2024.
- ВУЧИНА Симовић, Ивана Ј. „Живот и дело Хајима С. Давича (1854–1918).“ *Наслеђе* 31 (2015): 109–121. <<https://jevrejskadigitalnabiblioteka.rs/bitstream/handle/123456789/2662/HaimDavicoOCR.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, 1. 11. 2024.
- ДУЧИЋ, Јован. „Стари Краљ Петар.“ У: *Сабрана дела*. Пирот: Рi-Press, 2015, 481–486.
- ЕКМЕЧИЋ, Милорад. „Национални покрети, 1903–1914.“ У: *Сиварања Јуџославије 1790–1918*. Књига друга. Нови Сад: Православна реч – Архив Војводине, 2021, 587–604.
- „ИЗЛАВА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА НА НАПАДАЈЕ ЖИДОВСКЕ СВЈЕСТИ.“ У: ТЕШИЋ, Гојко (прир.). *Укротитићељи хаоса: Умејносий, култура, наука*. Дела Станислава Винавера, књига 15. Београд: Службени гласник, 2015, 355–357.
- „ИСТОРИЈАТ ШКОЛЕ.“ <<https://mokranjacbg.rs/istorijat/>>, 21. 6. 2024.
- КОКАНОВИЋ, Маријана. „Винавер, Ружа.“ У: Попов, Чедомир (ур.). *Српски биографски речник*. Књига 2. Нови Сад: Матица српска, 2006, 213.
- МИЛОРАДОВИЋ, Горан. „Пијемонт’ против ‘Пијемонта’: политичка борба Србије и Хрватске пре и током Првог светског рата за улогу центра државног уједињења.“ У: РАСТОВИЋ, Александар, Миљан Милкић (ур.). *Крај великој раија – ѿуи ка новој Европи*. Београд: Историјски институт – Институт за стратегијска истраживања – Министарство одбране, 2020, 157. <https://www.academia.edu/86980866/The_End_of_Great_War>, 27. 8. 2024.
- МУЊИЋ, Стана. „Роберт Толингер – заборављени хоровођа.“ У: *Шабачке ѿриче*. <<https://stanamunjic.com/sabacke-price-1/>>, 26. 6. 2024.
- „Њ. В. КРАЉ ПЕТАР I.“ У: *Краљевска ѿпородица Србије*. <<https://royalfamily.org/cir/%d0%b4%d0%b8%d0%bd%d0%b0%d1%81%d1%82%d0%b8%d1%98%d0%bb0/%d1%9a-%d0%b2-%d0%ba%d1%80%d0%b0%d1%99-%d0%bf%d0%b5%d1%82%d0%b0%d1%80-i/>>, 25. 8. 2024.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Јеврејски ѿисци у српској књижевности*. Друго, допуњено издање. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1998, 87–95. <<http://elmundosefarad.wikidot.com/jevrejski-pisci-u-srpskoj-knjizevnosti>>, 4. 11. 2024.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. *Музичка кријишка и есејистишка у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. *Концертни живои у Београду (1919–1941)*. Београд: Универзитет уметности – Факултет музичке уметности, 2004.
- [П]ЕТРОВИЋ, [В]ЕЉКО. „Винавер, Станислав.“ У: СТАНОЈЕВИЋ, Станоје (ур.). *Народна енциклопедија српско-хрвајско-словеначка*. Књига 1, А–З. Треће издање. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 366.
- ПИЛАНОВИЋ, Петар. „Квадратура културног круга: српска и / или југословенска култура.“ У: *Историја једне уџојије: 100 ѿгодина од сиварања Јуџославије*. Књига прва. Београд: Catena mundi, 2018, 132–147.
- ПОПОВИЋ, Јован М. „Александар I Краљ Југославије.“ У: Поповић, Јован М. *Неумари Јуџославије*. Београд: Издање Књижарнице Радомира Д. Ћуковића, 1934а: 4–13.

- Поповић, Јован М. „Д-р Лаза Пачу.“ У: Поповић, Јован М. *Неимари Јуџославије*. Београд: Издање Књижарнице Радомира Д. Ђуковића, 1934б, 213–218.
- Поповић, Јован М. „Никола П. Пашић.“ У: Поповић, Јован М. *Неимари Јуџославије*. Београд: Издање Књижарнице Радомира Д. Ђуковића, 1934в, 167–178.
- Поповић, Јован М. „Стојан М. Протић.“ У: Поповић, Јован М. *Неимари Јуџославије*. Београд: Издање Књижарнице Радомира Д. Ђуковића, 1934г, 235–262.
- Поповић, Небојша. *Јевреји у Србији 1918–1941*. Београд: Институт за савремену историју, 1997. <www.pisi.co.rs/h-content/uploads/2021/01/Jevreji-u-Srbiji-1918-1941-final-pisi.pdf>, 2. 11. 2024.
- „Први рендгенски апарати у Србији.“ У: *Развој и примена рендгенске технологије код Срба – од Тесле и Пујина до данас*. Београд: Visaris – Музеј науке и технике, 2021, 33–39. <<https://rendgen.muzejnt.rs/katalog/rs/katalog.pdf>>, 5. 10. 2024.
- РАБЛЕ, Франсоа. *Гарџиџуа и Панијаџуел*. Превео Станислав Винавер. Београд: Просвета, 1950.
- РАДИВОЈЕВИЋ, Жижа. „Роман и породица Сондермајер: Епски примери јунаштва, часних и храбрих живота.“ У: РАДИВОЈЕВИЋ, Жижа. *Сираници који су задужили Србију*. Београд: Новости, 2021, 313–321.
- РАЈИЧИЋ, Станојло. „Из музичког света.“ *Летопис Мајнице српске* год. 155, књ. 423, св. 6 (јун 1979): 1128–1163.
- СВИРЧЕВ, Жарка. „Винаверове белешке о Стравинском.“ У: ТЕШИЋ, Гојко (ур.). *Винаверово оледало: годишњак за науку о књижевности и уметности: научни зборник манифестације „Винаверови дани европске културе у Шацију“*: „Плаво небо над утопијом: Станислав Винавер и руска култура“, 2017, бр. 2. Шабац: „Фондација Станислав Винавер“, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020, 240–249.
- СОФРОНИЈЕВИЋ, Милорад, Миодраг Максимовић (прир.). *Срби о Немцима*. Београд: DBR International Publishing, 1996, 171–212.
- СТЕФАНОВИЋ, Ана, Драгана Стојановић-Новичић, Игор Радета (ур.). *Станислав Винавер и музика*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду; Шабац: Задужбина „Станислав Винавер“, 2023.
- СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ, Драгана. „Ванда Ландовска под рефлекторима Станислава Винавера: укрштање јавних и приватних идентитета.“ У: СТЕФАНОВИЋ, Ана, Драгана Стојановић-Новичић, Игор Радета (ур.). *Станислав Винавер и музика*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду; Шабац: Задужбина „Станислав Винавер“, 2023а, 15–29.
- СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ, Драгана. Говор на промоцији књиге *Станислав Винавер и музика*. Шабац, 18. новембра 2023, рукопис, 2023б.
- ТЕШИЋ, Гојко. „ВИНАВЕРИЈА (хронологија живота и рада)“. У: ТЕШИЋ, Гојко (прир.). *Београдско оледало*. Београд: „Слово љубве“, 1977, 359–365.
- ТЕШИЋ, Гојко (ур.). *Књижевно дело Станислава Винавера: теорија – есеј, кријка и џо-лемике – џезија – версификација – џроза – језик и стил – џреводиљачиљво – ком-џарачиљвне џеме – разно*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност; Пожаревац: „Браничево“, 1990.
- ТЕШИЋ, Гојко (прир.). *Заноси и џркоси Станислава Винавера: Кријчари о делу Станислава Винавера*. Дела Станислава Винавера, књига 18. Београд: ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015.
- ТЕШИЋ, Гојко (ур.). *Винаверово оледало: научни зборник манифестације „Винаверови дани европске културе у Шацију“*: „Видело света: станислав Винавер и француска култура“, 6–7. април 2016, број 2. Шабац: Фондација „Станислав Винавер“, Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду; Београд: Институт за књижевност и уметност, 2018.
- ТЕШИЋ, Гојко (ур.). *Винаверово оледало: годишњак за науку о књижевности и уметности: научни зборник манифестације „Винаверови дани европске културе у Шацију“*: „Плаво небо над утопијом: Станислав Винавер и руска култура“, 2017, бр. 2. Шабац:

- „Фондација Станислав Винавер“, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. „Станислав Винавер и музика.“ *Даница*, српски народни илустровани календар за годину 2009, год. 15 (2008): 350–358. <https://dais.sanu.ac.rs/bitstream/id/60497/Katarina_Danica_OCR.pdf>, 8. 11. 2024.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскршћу Исџока и Зајага. О дјјалоу традиционалној и модерној у српској музици (1918–1941)*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности; Нови Сад: Матица српска, 2009.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. „Станислав Винавер и музика.“ У: Тешић, Гојко (прир.). *Заноси и њркоси Стјанислава Винавера: Кријичари о делу Стјанислава Винавера*. Дела Стјанислава Винавера, књига 18. Београд: ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015: 300–306. (= Томашевић 2008)
- ЂИРИЛОВ, Јован, Стана Ђурић-Клајн, Лазар Трифуновић (припремили). *Есеји о умејносии*. Библиотека „Српска књижевност у сто књига“, књига 91. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1966.
- ХАШЕК, Јарослав. *Доживљаји доброј војника Швејка: у њрвом свејском рају*. Превод са чешког у редакцији Михаила Станковића и Стјанислава Винавера. Београд: Савез удружења новинара ФНРЈ, 1947.
- ХАШЕК, Јарослав. *Доживљаји доброј војника Швејка у њрвом свејском рају*. Књига 2. Превео Стјанислав Винавер. Београд: Савез удружења новинара ФНРЈ, 1948.
- ХАШЕК, Јарослав. *Доживљаји доброј војника Швејка: у њрвом свејском рају*. Књига 3. Превео Стјанислав Винавер. Београд: Савез удружења новинара ФНРЈ, 1949.
- БАВИЋ, Rade Radomir, Gordana Stanković-Babić. „Dr Avram Jozef Vinaver (1862–1915) – pioneer of radiology in Serbia.“ *Medicinski pregled: povremeno izdanje Srpskog lekarskog društva – podružnice za Vojvodinu* god. 68, br. 5/6 (maj–juni 2015): 205–210. <<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0025-8105/2015/0025-81051506205B.pdf>>, 11. 11. 2024.
- СВИЋ, Anđelka. „Miloš Ković: Ima li srpska istorija zlatno doba.“ (intervju). <<https://www.danas.rs/vesti/drustvo/milos-kovic-ima-li-srpska-istorija-zlatno-doba/>>, 5. 10. 2024.
- КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, Маријана. “The Phenomenon of the 19th Century Music Migrations in the Case of Artistic and Pedagogical Activities of Robert Tollinger (1859–1911).” <<https://hudebniveda.cz/2019/01/article-3en.html>>, 25. 9. 2024.
- РЕЈОВИЋ, Roksanda. „Prve muzičke kritike Stanislava Vinavera.“ *Zvuk* 4 (1976): 35–45.
- РЕЈОВИЋ, Roksanda. *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1994.
- „ПОТРЕСНА ПРИПОВЕТКА РУЖЕ ВИНАВЕР, МАЈКЕ НАШЕГ СЛАВНОГ ПЕСНИКА И БОЛНИЧАРКЕ ТОКОМ БАЛКАНСКИХ РАТОВА.“ <<https://www.telegraf.rs/pop-i-kultura/knjige-stripovi/3135229-potresna-pripovetka-ruze-vinaver-majke-naseg-slavnog-pesnika-i-bolnicarke-tokom-balkanskih-ratova>>, 17. 11. 2022.
- СЈОС – САЗЕВ ЈЕВРЕЈСКИХ ОПШТИНА СРБИЈЕ. *Документарни филм о 130 година Стјанислава Винавера*. Scenario и режја Менто Ментовић. <<https://www.savezjos.org/sr/vest/kultura/dokumentarni-film-o-130-godina-stanislava-vinavera>>, 18. 7. 2024.
- СУБОТИН, Stojan. *Iz poljsko-jugoslovenskih književnih veza*. Београд: Филолошки факултет, 1969.
- ТОМАШЕВИЋ, Katarina. “Rediscovering Stanislav Vinaver’s Musical Universe. Fragments.” У: МАРИНКОВИЋ, Sonja, Vesna Mikić и др. *Challenges in Contemporary Musicology: Essays in Honor of Prof. Dr. Mirjana Veselinović-Hofman/Izazovi savremene muzikologije: eseji u čast prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman*. Belgrade: Faculty of Music in Belgrade, 2018, 554–565.
- ВАСИЉЕВИЋ, Маја. *Jevrejski muzičari u Beogradu: od Balfurove deklaracije do Holokausta*. Београд: HERAedu – Музиколошки институт SANU, 2021.
- ВИНАВЕР, Stanislav. *Zanosi i prkosi Laze Kostića*. Novi Sad: Forum, 1963.

Dragana P. Stojanović-Novičić

The formation of the creative personality of Stanislav Vinaver in the context of the historical moment in the Kingdom of Serbia and in the light of the spiritual influence of his parents

Summary

Stanislav Vinaver (1891–1955), of Jewish descent, born in Šabac, Kingdom of Serbia, was a writer, translator, critic, journalist, diplomat, poet, one of *1300 corporals*, and prominent representative of the expressionist movement of the twenties of the 20th century in Serbia/Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians. He grew up in a family that nurtured his spiritual development. His parents played a crucial role in creating his complex and dynamic personality. The text first explores the political landscape in Serbia at the turn of the 20th century, particularly from the accession of King Peter I Karadorđević to the throne in 1903, in the atmosphere stimulating the development of scientific and artistic aspirations. Vinaver's father, Avram Vinaver (Abraham Joseph Vinaver/Avram Josif Vinaver, 1861?/1862?/1863/1865?–1915), was a physician who settled in the Kingdom of Serbia with his family in 1888?/1889?. He sparked in young Vinaver an interest in science and technology and a passion for research. Notably, he was the first physician in Serbia, except for the physicians at the Military Hospital in Belgrade, to utilize an X-ray machine. Vinaver's mother, Ruža Vinaver (Rosalia Rosa Ruža Vinaver, née Rosenberg, 1871–1942), a pianist and a literary translator from the Polish language, introduced him to music, helping him develop his piano skills and ability to understand musical content; she inspired him to engage in literary work and translation. During a period of significant prosperity for Serbian society—marked by advancements in its economy, diplomatic relations, and culture—Stanislav Vinaver gained valuable intellectual tools within his family circle. These tools would influence his later work and engagements. Parental encouragement was also crucial in Vinaver's thinking and the freedom he allowed himself in intellectual excursions. If it weren't for that freedom, there wouldn't be his original literary works and poetic achievements, his outstanding and recognizable translations of foreign literature into the Serbian language, his essays, and critics of music and other arts, as well as his dynamic polemics with his contemporaries. However, his parents also served as an example of willingness to subordinate their interests to the interests of the country they lived in by making great personal sacrifices in the difficult wartime circumstances in which the Kingdom of Serbia found itself during the two Balkan wars and World War I.

Keywords: Stanislav Vinaver, Avram and Ruža Vinaver, Serbia, music, piano, X-ray machine.

ИВАНА С. ВЕСИЋ

Музиколошки институт САНУ*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

НА ПРАГУ НОВЕ ЕРЕ У ДЕЛОВАЊУ: ПРИПРЕМЕ И ОДЈЕЦИ ПОСЕТЕ ДЕЛЕГАЦИЈЕ МУЗИЧКЕ ОМЛАДИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ ПРЕДСЕДНИКУ СФРЈ ЈОСИПУ БРОЗУ ТИТУ (АПРИЛ 1964)**

САЖЕТАК: У овом раду детаљно је анализирана посета делегације Музичке омладине Југославије (МОЈ) председнику СФРЈ Јосипу Броз Титу у априлу 1964. године с намером да се објасне мотиви њеног заказивања и разноврсне реперкусије које су је прагиле. Поред указивања на ток припрема овог сусрета, темељно су размотрене појединости разговора Тита с делегатима поменуте организације. Изузев рефлексија на дотадашњи учинак МОЈ-а и његов будући развој, посебно су издвојене Титове опсервације о вредности класичне музике, затим о естетским мањкавостима цеза и апстрактног сликарства и, најзад, о улози уметности и „непрофанисане“ музике у унапређењу знања и оплемењивању деце и младих, али и југословенских народа. На крају, начињен је осврт на ужи и шири значај сусрета делегације МОЈ-а с Титом, не само у контексту деловања ове организације већ, уопште, односа политичких и партијских ауторитета у социјалистичкој Југославији спрам музичких, омладинских и културних удружења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Музичка омладина Југославије, Јосип Броз Тито, пријем, I конгрес, прослава јубилеја.

Иако су први кораци организације Музичке омладине Југославије (МОЈ) забележени још у марту 1954. кроз деловање Друштва пријатеља музике у Загребу и Београду и другим градовима НР Хрватске и Србије (VESIĆ 2023: 17–19), њено омасовљење и продор у бројне југословенске крајеве изван републичких и покрајинских центара одвијали су се отежано и уз честе застоје. Чак и када је 1959. формално преиначена у

* kakavhoror@gmail.com

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

савезну организацију спајањем неколико републичких огранака (из НР Хрватске, Србије и Босне и Херцеговине)¹ (VESIĆ 2023: 22), покушаји ширења ка осталим републикама,² њиховим главним градовима и другим урбаним срединама нису текли онако како су њени челници прижељкивали, а проблеми су искрсавали и тамо где је постојао континуитет активности најчешће услед финансијских потешкоћа, те оскудице у стручном и заинтересованом људству у различитим крајевима. Један од илустративних примера с тим у вези тиче се вишегодишњих безуспешних напора да се установи огранак на подручју НР Македоније. Наиме, још у јануару 1955. у штампи се појавила информација о одржавању оснивачке скупштине Друштва пријатеља музике у Скопљу (ANONIM 1955: 17), но мимо те вести изгледа да деловање ове организације није оставило никаквог трага. Поново се током 1960. јавила идеја за обнављање активности у овој југословенској републици, а 1962. предузети су кораци да се одржи оснивачка скупштина МО-а на овом подручју, али без резултата (ZDRAVKOVA ДЈЕРАРОСКА 2023: 130). Чак и када је напokon заживела општинска организација МО-а у Битољу, у јануару 1963, пут ка конституисању републичке подружнице трајао је скоро годину дана услед низа непредвиђених околности.³ Не мање упечатљив био је и случај републичке организације из Босне и Херцеговине која је након оснивања крајем 1958. и учешћа у различитим врстама активности почетком 60-их запала у фазу потпуне стагнације која је – заслугом групе професора Музичке академије у Сарајеву и њиховим свесрдним напорима да ова организација поново започне с радом – превазиђена током октобра и новембра 1962. (ŠENOVIĆ 2023: 153).

Тешкоће не само у формирању већ и у одржавању одговарајуће динамике функционисања постојећих општинских и републичких подружница МО-а које су биле видљиве током друге половине 50-их и почетком 60-их нису обесхрабривале вођство КО МОЈ-а у плановима организационог оснаживања и укореењивања на тлу свих југословенских република и покрајина и повећања броја активиста и поклоника. То је посебно дошло до изражаја у сезони 1963/64. када се приступило

¹ Организациона промена носила је са собом и усвајање следећег имена организације: Координациони одбор Музичке омладине Југославије (КО МОЈ).

² Поред републичких организација МО-а које су учествовале у оснивању КО МОЈ-а, током 60-их година и 70-их година основане су подружнице и у преосталим републикама и аутономним покрајинама у – од априла 1963. године, након усвајања новог Устава – преименованој Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији (СФРЈ). Подружнице су најпре формиране у СР Македонији (1964), потом у СР Словенији и САП Војводини (1969), и најзад у СР Црној Гори (1972) и САП Косову (1973).

³ Услед разарајућег земљотреса који је 26. јула 1963. погодио Скопље првобитни планови о даљем развоју општинских организација МО-а на подручју НР Македоније, као и конституисању републичке подружнице МО-а, неко време су стопирани. Уп. ZDRAVKOVA ДЈЕРАРОСКА 2023: 130.

обухватном ангажману на различитим пољима – од организационог, друштвенополитичког до програмског – а све с циљем да у јубиларној години, десет година након оснивања првих друштава пријатеља музике, КО МОЈ добије чврсто утемељење у формалноправном погледу и препознатљивост у политичким и културним круговима, као и југословенској јавности. У достизању тога свакако је велики допринос имало одржавање I конгреса ове организације (Загреб, 16–19. мај 1964) на којем су, поред осталог, формулисани најзначајнији правци њеног деловања, те краткорочни и дугорочни планови, а усвојен је и Статут организације. Ипак, и низ других активности без сумње је, у мањој или већој мери, послужио јачању ауторитета и друштвеног значаја КО МОЈ-а. Једна од њих тицала се готово годину дана припремане посете делегације КО МОЈ-а председнику СФРЈ Јосипу Брозу Титу до које је дошло мање од месец дана пре одржавања наведеног конгреса (29. април 1964). Сусрет с Титом – узимајући у обзир тренутак и околности у којима је инициран из перспективе историјата организације МО-а на тлу Југославије – чини се да је за функционере КО МОЈ-а имао посебну тежину судећи не само по упорности и енергији која је уложена у то да до њега дође, већ и на основу разлога и образложења који су навођени у молбама упућеним Кабинету председника Републике. С обзиром на опсежне припреме Конгреса МОЈ-а, раду на публикацији посвећеној јубилеју организације и најзад организовању амбициозне пропагандне међурејубличке концертне турнеје (уп. Vesić 2023: 27), рекло би се да је посета Титу требало да пружи прослави њене десетогодишњице деловања и, у склопу тога јаснијем дефинисању организационо-програмског руха, неку врсту симболичког благослова. На основу прегледа архивских докумената из Фонда Музичке омладине Југославије, као и скромног узорка извештаја и осврта из југословенске дневне штампе и периодике, размотрићемо уже и шире реперкусије сусрета делегације КО МОЈ-а с Титом, а уједно ћемо представити мање познате погледе југословенског председника у вези с омладином, културом и музиком на тлу СФРЈ изнете том приликом. Осим за разумевање различитих фаза у раду МОЈ-а и трансформативних периода кроз које је пролазила ова организација, посета Титу могла би да има значаја у поимању политике „меког притиска“ коју су спроводила партијска и државна тела спрам музичких, омладинских и културних организација у СФРЈ у том периоду онемогућавајући им аутономност у креирању идеолошких оквира.

Почетак и шок припрема за сусрет с Титом унућар КО МОЈ-а

Судећи према подацима из Фонда МОЈ-а, идеја о посети председнику републике јавила се у редовима функционера КО МОЈ-а у првој

половини 1963. године,⁴ с тим да није познато да ли је томе претходила опсежнија дискусија на различитим нивоима, затим да ли се расправљало о потенцијалним члановима делегације и, напослетку, колико су дуго трајали договори с тим у вези пре него што су Кабинету председника Републике званично упућене молбе за пријем. Оно у шта нема никакве сумње јесте да је вођство ове организације било добро упознато с већ устаљеном праксом када је реч о значајнијим музичким и уметничким савезима у ФНР/СФР Југославији, а која је подразумевала да се уочи или у току за њих битних догађаја или услед потребе за указивањем на одређене проблеме обави посета председнику Титу, чиме би се обезбедили симболичка подршка и признање. Својеврсно ритуално „поклоњење“ Титу које је појединачним савезима доносило потврду важности њиховог постојања и деловања, а председнику републике учвршћивало позицију неприкосновеног ауторитета у свим областима од почетка 50-их година, више пута су практиковале организације које су окупљале композиторе и музичке уметнике, али и многе друге. Тако се делегација Савеза композитора Југославије (САКОЈ) сусрела с Титом у периоду трајања свог оснивачког конгреса (фебруар 1950) (Аноним 1950), а потом и у фебруару 1954. како би скренула пажњу на проблеме музичког васпитања у школама, музичког одгоја публике и музичког издаваштва (Аноним 1954),⁵ док су представници Савеза музичких уметника Југославије (СМУЈ) били гости председника републике током трајања свог II конгреса у мају 1953. (Аноним 1972). Имајући у виду ове примере, али и небројене друге који су се тицали посета појединачних ансамбала, уметника и различитих врста удружења председнику Југославије, може да се претпостави откудa функционерима КО МОЈ-а помисао на одлазак у Бели двор, а што се тиче значаја и ефеката разговора с Титом, стиче се утисак да су имали велика очекивања.

Прво обраћање челника КО МОЈ-а Кабинету председника Републике, односно његовом генералном секретару Богдану Црнобрњи, било је у мају 1963. и већ тада је постигнут начелан договор о реализовању посете делегације ове организације.⁶ Ипак, због школских и летњих

⁴ Вид.: Архив Југославије (АЈ), Фонд Музичке омладине Југославије (476), регистра-тура 47.

⁵ Делегација САКОЈ-а посетила је председника Југославије и у децембру 1959. Том приликом су у једночасовном разговору упутили председника Тита у дотадашње резултате и планиране активности, а дотакли су се и тема у вези са савременом југословенском музичком културом. Према: ZLATIĆ 1980: 2.

⁶ О томе се сазнаје из два нацрта дописа генералног секретара КО МОЈ-а Бранке Лалић. АЈ-476-R47, „Dopis Ljubici Milić iz Kabineta predsednika“, новембар 1963, без сигнатуре; „Dopis Bogdanu Crnobrnji, generalnom sekretaru Kabineta predsednika“, новембар 1963 (недостаје 2. страна), без сигнатуре.

празника као и посете Тита државама Латинске Америке обе стране су се сагласиле да се сусрет одложи за децембар 1963. или јануар 1964. Тим поводом, генерални секретар КО МОЈ-а Бранка Лалић припремила је дописе како за Црнобрњу тако и за Љубицу Михаић из Кабинета председника Републике у новембру 1963, овога пута детаљно износећи разлоге због којих је овој организацији било важно да дође до посете и уједно подсећајући на њен дотадашњи учинак, бројност и разноврсност активности, те респектабилну подршку деце и младих.⁷ Лалићева је намеравала да подсети чланове Кабинета на чињеницу да је у току било обележавање десетогодишњице деловања КО МОЈ-а које је планирано да се заокружи одржавањем његовог I југословенског конгреса у мају 1964, те да је, с тим у вези, постојала жеља вођства да управо председника Тита непосредно упуте у основне циљеве, методе рада, резултате и проблеме у функционисању ове организације. Очекивало се да би Тито могао да се прихвати покровитељства над конгресом, као и да би сâм сусрет и разговор послужили као „морална и политичка подршка будућем раду“.⁸ Руководство КО МОЈ-а додатно је било охрабрено да се заложи за ову посету имајући у виду „речи друга Тита о култури и омладини“. У склопу поновљене молбе за организовање пријема код Тита, челници КО МОЈ-а припремили су и комплетну листу предложених делегата, укупно њих 21, махом функционера организација МО-а, истакнутих музичких и драмских уметника и младих чланова и активиста (вид. Табелу 1).⁹

С обзиром на то да је у Фонду МОЈ-а сачувано писмо Бранке Лалић¹⁰ упућено Љубици Михаић 21. јануара 1964. у коме је у сажетој форми наведено све оно што је од важнијих података било подвучено у припремљеним дописима из новембра 1963, претпоставка је да ти дописи нису ни били послати особљу Кабинета председника Републике, те да је решено да се са слањем нове молбе сачека до почетка наредне године. Поред писма Михаићевој, још један допис, датиран такође на 21. јануар 1964, упућен је лично председнику Титу,¹¹ а у њему је – осим кратког осврта на историјат рада КО МОЈ-а – указано на то да је међу члановима и челницима ове организације постојала „велика и давна жеља“ да му „лично представе“ њено деловање и будуће активности надајући се да би разговор донео „велику моралну подршку и пружио многе нове смернице“, али и „подржао планове и ентузијазам југословенске омладине за уметност и музику“. Осим тога, представници КО МОЈ-а

⁷ Исто.

⁸ Исто.

⁹ Исто.

¹⁰ АЈ-476-Р47, „Dopis Ljubici Mihic iz Kabineta predsednika“, 21. 1. 1964, без сигнатуре.

¹¹ АЈ-476-Р47, „Dopis predsedniku republike Josipu Brozu Titu“, 21. 1. 1964, без сигнатуре.

Табела 1. Листа предложених делегата за посету председнику Титу (новембар 1963).

Име и презиме делегата	Занимање/функција
1. Мирослав Чангаловић	првак Београдске опере
2. Душан Трбојевић	доцент Музичке академије у Београду
3. Олга Савић	првакиња Југословенског драмског позоришта у Београду
4. Миодраг Павловић	друштвени радник у Културно-просветном већу Југославије
5. Бранка Лалић	генерални секретар МОЈ-а
6. Ферн Рашковић	студент Музичке академије у Београду
7. Зорица Михајловић	студент Музичке академије у Београду
8. Брана Батић	/
9. Драшко Ковјанић	професор Економске школе из Сомбора
10. Иво Вуљевић	председник МОЈ-а
11. Антун Кунтарић	председник МО-а Загреба
12. Вера Грозј	првакиња Загребачке опере
13. Бјанка Бодалија	студент Музичке академије у Загребу
14. Бранко Молан	секретар МО-а Загреба
15. Марија Валент	ученица гимназије – делегат МО-а Загреба
16. Антун Долички	секретар МО-а Пуле
17. Татјана Перић	ученица гимназије – делегат МО-а Пуле
18. Јожица Божић	наставник – секретар МО-а Ријеке
19. Мирјана Тонц	ученица гимназије – делегат МО-а Ријеке
20. Владимир Шчедров	професор – секретар МО-а Вараждина
21. Роло Ковач	секретар МО-а Сарајева

намеравали су да упуте Тита у програм и задатке предстојећег конгреса. Сажет одговор председника СФРЈ на тај допис уследио је – посредством Генералног секретаријата председника Републике – 19. фебруара са следећим садржајем: „Ово је веома корисна иницијатива и заслужује сваку подршку. Примам се покровитељства и примити ћу делегацију омладине прије конгреса. Јавити ми недељу дана раније“.¹² У име вођства КО МОЈ-а, Бранка Лалић је у кратком допису¹³ захвалила Љубици Михаић на „предусретљивости и подршци“ наглашавајући да прихватање Тита да буде покровитељ I конгреса и да прими делегацију ове организације за све њене чланове представља „највећу радост и подршку коју смо могли да замислимо“. Изузев листе делегата чија копија није сачувана у прилогу дописа, Лалићева је најавила да ће за потребе пријема код Тита бити припремљен и одабран програм као нека врста илустрације рада МО-а на простору Југославије.

Ишчекујући да из Генералног секретаријата добију потврду тачног датума одржавања пријема код председника Тита, на седници Координационог одбора МОЈ-а одлучено је да се за ову прилику сачини један

¹² AJ-476-R47, „Dopis KO MOJ-u iz Generalnog sekretarijata Kabineta predsednika Republike“, 19. 2. 1964, без сигнатуре.

¹³ AJ-476-R47, „Dopis Ljubici Mihic iz Kabineta predsednika“, 8. 4. 1964, без сигнатуре.

нарочит албум фотографија с разних акција МО-а којим би се упечатљиво дочарало шта се све догађало у десетогодишњој историји организације.¹⁴ Није нажалост забележено како је текао рад на обликовању концертног програма планираног за пријем код Тита, нити ко је све учествовао у том процесу.

*Пријем у Белом двору и шок разговора делегације КО МОЈ-а
с Јосипом Брозом Титом (29. април 1964)*

Након дужег процеса упућивања молби за пријем код Тита, а затим и припреме за сâм сусрет, напослетку се 29. априла 1964. делегација КО МОЈ-а нашла у резиденцији председника републике у Белом двору. Иако није могуће ући у траг финалном списку делегата који је упућен Генералном секретаријату Кабинета председника Републике – имајући у виду сачуван документарни материјал са сусрета Тита и представника КО МОЈ-а и новинске осврте (MANDIĆ 1964; Аноним 1972: 11) – по свему судећи било их је близу 20. Штавише, није искључено да се највећи део појединаца набројаних на прелиминарној листи делегата из новембра 1963. на крају нашао на пријему, с тим да су у извештајима и репортажама с тог догађаја наведена само имена Иве Вуљевића, Бранке Лалић, Бранка Молана, Мирослава Чангаловића, Душана Трбојевића, Бјанке Балдини, Зорице Михајловић, Вере Грозај и Фрање Паулика (првак Загребачке опере), уз напомену да је било доста младих активиста и чланова организације „из Београда, Загреба, Сарајева, Битоља, Ријеке, Пуле и других места“.¹⁵

На почетку сусрета с Титом и његовом супругом Јованком Броз, функционери КО МОЈ-а су у кратким цртама представили готово деценијски рад ове организације истичући бројност и разноврсност организованих догађаја као и запажен одзив деце и младих. Тито је прокоментарисао да је био пријатно изненађен када је чуо колики је број омладинаца учлањен у МОЈ, напомињући да „ни у једној сличној акцији до сада није био обухваћен тако велики број омладине“, али је, ипак, сугерисао функционерима да се потруде да привуку још више младих, првенствено имајући у виду циљ организације – да младим људима приближи класичну музику и уметност уопште.¹⁶ Указујући на свој став о важности популаризовања класичне музике као носиоца високих естетских вредности, а затим и „музике која није профанисана“ међу децом и младима, председник СФРЈ је имао потребу да истакне

¹⁴ AJ-476-R47, „Odluka KO MOJ“, MOJ – KO, br. 19/1, 19. 3. 1964.

¹⁵ AJ-476-R1, „Izveštaj o poseti delegacije KO MOJ Josipu Brozu Titu i Jovanki Broz“, недатирано (мај 1964), без сигнатуре, садржи 15 страна текста.

¹⁶ Исто, 2.

како он лично „нема ништа против модерних игара и цеза“ јер је „и то потребно“. Ипак, он се противио томе да се омладински део популације васпитава „искључиво на цезу“, означавајући имплицитно ту врсту музике – по ширем социокултурном доприносу и значају за духовни развој појединца – као уметнички инфериорнију у односу на класичну музику.¹⁷ Прваци МОЈ-а нарочито су апострофирали ентузијазам међу младима за одлазак на концерте – било да је посреди невреме, највећи снег или далек и напоран пут ка концертној сали или позоришту – подвлачећи да су они ту да им само пруже иницијативу, односно импулс, с обзиром на то да интересовање и љубав за овакву врсту културних активности већ постоје.¹⁸

Функционере МОЈ-а занимало је и какво је Титово мишљење о називу организације „Музичка омладина“, тачније да ли је он подесан и довољно обухватан да би могао да се повеже са свим врстама активности које се одвијају под њеним окриљем.¹⁹ Председник СФРЈ сматрао је да у том моменту нема адекватнијег имена и да би евентуално преименовање организације у „Умјетничку омладину“ било на неки начин погрешно јер би могло да упућује на то да су њени чланови млади уметници, што није био случај. Штавише, када је он први пут чуо за Музичку омладину, одмах је „разумео да се ради о замисли окупљања великог дијела наше младе генерације у један покрет који има за циљ да кроз разне врсте умјетности оплемени себе и друге“.²⁰

У даљем току разговора Тито се интересовао за то какав је став челника организације око актера из поља популарне музике, те да ли намеравају да у своје редове примају и такозване „урлаторе“;²¹ а с тим у вези развила се врло опсежна и плодна дискусија. Најпре је Иво Вуљевић указао на чињеницу да се унутар организације прави дистинкција између „правог цеза“ и других комерцијалнијих праваца, као и да постоји жеља да се младима укаже на то како да уоче шта је уметнички вредно и шта се од тога удаљава.²² Вуљевић је био уверен да након систематског, вишегодишњег рада с младима, и након што им се пружи прилика да редовно слушају „Загребачке солисте, филхармонију“, неће моћи да им се наметну „урлатори“. На његово излагање надовезао

¹⁷ Исто. У даљем току разговора Тито ће врло експлицитно изразити своје не претерано ласкаве оцене када је реч о вредности цез музике.

¹⁸ Исто, 3.

¹⁹ Исто, 4.

²⁰ Исто, 5.

²¹ Овај појам, позајмљен из италијанског језика, одомаћио се у југословенској јавности почетком 60-их, а односио се првенствено на извођаче тада све раширенијег и утицајнијег рокенрола.

²² Исто, 6.

се Мирослав Чангаловић, првак Београдске опере и један од најзаступљенијих уметника у акцијама МО-а, изнесећи тезу да је забавна музика „популарна зато што има велику рекламу“ и што се њени извођачи у „свим новинама најављују“, те да омладинци „виде каква је разлика између оперске музике или лепе музике уопште и лоше музике“. ²³

Пошто је пажљиво саслушао делегате КО МОЈ-а на ову тему, Тито је изнео низ својих опсервација у вези с објективним могућностима даљег напретка и успеха ове организације у ширењу естетског образовања међу југословенском омладином, то јест васпитавању њиховог укуса. Полазећи од претпоставке да су југословенски народи „изванредно музикални“, тачније „природно обдарени“ за музику, што је значајан потенцијал који може даље да се негује и усавршава, он је закључио да организација МО-а треба да ради на васпитавању „нашег народа да иде и чује нешто лијепо и у класичној и у савременој музици“ јер „публика се не ствара сама по себи“ него се пажљиво обликује. ²⁴ Као потврду тога навео је примере Лењинграда и Москве у којима постоје видне неподударности у нивоу естетског образовања публике упркос истоветности културне политике СССР-а у оба центра, јер је лењинградска публика деценијама била изложена класичној музици, за разлику од московске, а, осим тога, овај град је „у правом смислу европски град“. ²⁵ Имајући прилику да, уочи прославе Дана младости, у Белом двору прима велики број пионира из читаве Југославије, Тито је истакао како га радује када види како многи од њих свирају понеки инструмент јер, чак и ако им музика „не буде главна активност, она ће утицати на развој сваког од њих као човјека, описмениће их“. Ту је видео шансу за Музичку омладину да омогући хиљадама младих који воле музику и уметност да с њима остваре директан додир. ²⁶

Тито је искористио прилику да – у случају да с тим већ раније нису били упознати, што је било мало вероватно – саговорнике и госте упуту и у своје ставове о цез музици и апстрактном сликарству. Премда је за себе тврдио да није апсолутни противник цеза, ипак је морао да подвуче да је то новина која је код нас „дошла са Запада, из Америке“, и да представља искривљавање аутентичних „црначких, афричких мелодија и ритмова“, у шта се уверио слушајући „много љепше мелодије у извођењу [аутохтоних] црначких ансамбала“. ²⁷ Подсетио је присутне и на свој анимозитет спрам нефигуративног сликарства, што је објашња-

²³ Исто, 7.

²⁴ Исто, 8.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто, 11.

²⁷ Исто, 9.

вао на следећи начин: за њега уметничко дело „мора да пружи један естетски доживљај“, али „када видим на некој слици у једном ћошку једно око, у другом – друго, ја не могу да прихватим када ми неко тврди да је то умјетничко дјело“ – „то не може бити умјетност“.²⁸ На-послетку, јасно је истакао противљење томе да апстрактно сликарство постане доминантан правац у југословенској средини, констатујући да „то не може да буде“.²⁹

Пре завршног дела разговора у коме се водила реч о евентуалним финансијским проблемима МОЈ-а, односу надлежних према овој организацији и њеним акцијама, као и различитим изазовима, пред Титом и Јованком Броз изведен је кратак музички програм по моделу по којем су иначе приређивани концерти за ђаке и омладинце. Тако су након сажете конферансе Душка Трбојевића уследили наступи Мирослава Чангаловића, Бјанке Бедалије, Зорице Михајловић, Ферн Рашковић, Вере Грозај и Фрање Паулика.³⁰

Након што је постало јасно да функционери КО МОЈ-а нису имали примедбе на рад надлежних и да нису намеравали да се жале на финансијску ситуацију, уместо тога истичући да им помоћ ове врсте није потребна, председник СФРЈ заокружио је разговор опсежним закључком у вези с тим како види улогу МОЈ-а у будућности и која би била најзначајнија достигнућа ове организације, напомињући да би желео да буде више оваквих сусрета и да би делегација КО МОЈ-а могла „једанпут доћи и на Брионе“:

Ја мислим да ће ваша иницијатива и ваш рад имати огроман значај за наш културни живот. То ће би нека врста музичке интеграције читаве земље. Ви знате да сам ја у последње време много говорио о интеграцији. Но, нама није потребна само интеграција материјалних добара, нама је потребна и духовна интеграција међу нашим народима. У том погледу је веома важан фактор Музичке омладине. Ви сте ти који можете највише допринијети да се наша омладина зближи, да се међусобно што више повеже. Јер, музика је универзална ствар. Она је за све иста и њу свако може да разумије. Музика много може да допринесе ономе чему ми тежимо, зближавању наших народа, јединству наше земље. У том правцу организација Музичке омладине може много да учини.³¹

²⁸ Исто.

²⁹ Исто, 10.

³⁰ Исто, 13–14. Чангаловић је, уз Трбојевићеву пратњу, извео „Старог каплара“ Александра Даргомишског (Даргомъжский), „Баладе Петрице Керемпуха“ Марка Тајчевића и „Буву“ Модеста Мусоргског (Мусоргский). Бјанка Бодалија (пијансткиња) извела је Шопенов (Chopin) „Скерцо фантастико (Scherzo fantastico)“, Михајловићева (виолинисткиња) Сарасатеову (Sarasate) „Интродукцију и тарантелу“, а Рашковићева (виолинисткиња) Равелов (Ravel) „Водоскок“. На крају су Грозајева и Паулик извели дует из Сметанине опере *Продана невесџа*.

³¹ Исто, 14.

Одједи и значај њосеџе Титиу у даљем деловању (КО) МОЈ-а

Обраћање председнику Титу било је плодотворно за челнике организације МО-а и пре него што је реализован пријем у Белом двору. Наиме, чињеница да је Тито прихватио молбу да буде покровитељ I конгреса МОЈ-а³² заузела је посебно место у најавама тог – за организацију – историјског догађаја. Већ током априла 1964, у позивима за учешће на конгресу упућеним на разне адресе – од републичких и општинских организација МО-а до других удружења и државних функционера, Титово покровитељство је нарочито апострофирано, а то је, рекло би се, требало да додатно потврди важност и озбиљност овог скупа. Након пријема у Белом двору, вођство организације имало је потребу да захвали службеницима из Генералног секретаријата председника Републике и других државних установа који су – свако на свој начин – помогли да дође до пријема, као и да их позову да својим присуством увеличају конгрес у Загребу.³³ Позив за учешће на конгресу био је упућен и председнику Титу током разговора у Белом двору, али је он наговестио да највероватније неће моћи да се одазове.³⁴ Будући да је био спречен да дође у Загреб, председник СФРЈ упутио је писмо делегатима I конгреса које је прочитано приликом свечаног отварања, а оно је, заједно са свим гестовима који су му претходили, тумачено као још један вид подршке и показатељ уважавања организације МОЈ-а и њеног дотадашњег рада.³⁵

У писму је Тито подвукао важност неговања културних вредности у свакодневном животу југословенске омладине и потребу да се она упозна с културним достигнућима нашег и других народа. Усвајање културних вредности схваћено је као предуслов свестраног развијања личности, а, у случају омладине, и њеног оплемењивања „најлепшим врлинама“ и јачању оптимизма и вере „у социјалистичко друштво и срећнију будућност наше заједнице“. Нарочито је наглашена и неопходност да вредна уметничка дела „свих наших народа“ постану општејугословенска својина, што би омогућило јачање и уметничког јединства у „нашој социјалистичкој заједници“.³⁶

³² Током трајања конгреса промењен је назив организације, па је уместо КО МОЈ усвојена скраћена варијанта: МОЈ. Такође је услед усвајања новог Статута организације дошло до низа промена у називима и начину функционисања њених кључних тела.

³³ Захвалнице су, поред осталог, упућене Љубици Михаић, Јанезу Випотнику и „другим функционерима“. АЈ-476-Р1, „Zahvalnica i poziv za učešće na kongresu u Zagrebu“, br. 52, 53, 54, 55, 56/1, 57 od 8. 5. 1964.

³⁴ АЈ-476-Р1, „Izveštaj o poseti delegacije KO MOJ Josipu Brozu Titu i Jovanki Broz“, недатирано (мај 1964), без сигнатуре, стр. 15.

³⁵ АЈ-476-Р1, „Pozdravni govor delegatima I kongresa“.

³⁶ Исто.

Ставови које је о културној еманципацији младих и раду на њиховом упознавању с културним вредностима изнео пред конгресисте председник СФРЈ, као и његово уверење да МОЈ може у том процесу да одигра значајну улогу, поклапали су се с доминантним погледима функционера ове организације, а уједно и програмским и организационим начелима којих су се придржавали у првих десет година деловања и касније. Захваљујући томе, Титове речи биле су схваћене као нека врста сажетка идејно-делатне оријентације МОЈ-а и, самим тим, не изненађује да се на њих често реферирало приликом великих скупова, односно конференција и конгреса (уп. ZDRAVKOVA ДЈЕПАРСКА 2023). Поред потребе да се изнова подсећа на саобразност деловања МОЈ-а настојањима југословенске врхушке у области културне и омладинске политике, нема сумње да је позивање на Тита и његову подршку уочи и након одвијања I конгреса МОЈ-а имало и одређене прагматичне мотиве. С обзиром на план вођства МОЈ-а да прошири своје деловање на све републике и покрајине и на бројне градове у њима, чини се да је давање симболичног признања председника СФРЈ требало да додатно ојача пропагандне напоре организације у срединама у којима још није имала упориште, а свакако не треба занемарити ни увећање престижа у југословенској јавности и међу другим сродним удружењима и савезима. Охрабрени и потпомогнути Титовим симболичким признањем, функционери МОЈ-а могли су с другачијих позиција да наступају пред представницима државе, особито општинским функционерима који углавном нису препознавали значај ове организације те су јој често ускраћивали простор за деловања и финансијску помоћ.³⁷ То је важило и за бројна удружења која су у друштвеној хијерархији стајала изнад МОЈ-а имајући у виду повезаност с државом и партијом, као и обилату финансијску помоћ коју су уживали.³⁸

Изузев набројаних ужих ефеката пријема делегације МОЈ-а код председника СФРЈ, овај догађај може да се „чита“ и у другачијем кључу, првенствено кроз призму ритуализације јавног живота у социјалистичкој Југославији, затим сакрализовања функције челника државе кроз различите врсте пракси у којима су значајну улогу имала и музичка и уметничка удружења, те музички уметници и стручњаци и, напослетку, кроз политику „меког“ ограничавања идејних оквира музичких и уметничких (али и културних и омладинских) удружења. С тим у вези, разговор делегата МОЈ-а с председником Титом илустративан је на више нивоа. Ако се изузме сâма потреба функционера да

³⁷ АЈ-476-R46, „Izveštaj o aktivnosti u sezoni 1960/61“, недатирано, без сигнатуре.

³⁸ Мисли се на професионална уметничка удружења, али и на Савез омладине Југославије, Савез пионира и друге.

траже афирмацију деловања своје организације од председника државе која је, како је раније објашњено, проистекла из годинама грађеног ритуала „поклоњења“ Јосипу Брозу Титу, нарочито су упадљиве биле скрушеност у њиховом наступу и тежња да председника третирају као себи равног саговорника, ако не и надмоћнијег, у питањима за која су неупитно имали експертска знања. Посебно је с тим у вези била изненађујућа њихова намера да некога ко није ни приближно био упућен у проблем култивисања уметничког и музичког укуса деце и младих и подизања естетског образовања у том делу популације ставе у улогу арбитра око имена сопствене организације! Иако су тим гестом, а и низом коментара изнетих током разговора, функционери МОЈ-а вероватно хтели да ставе до знања да председника Тита виде као неку врсту наднавног ауторитета, не може се пренебрегнути утисак да су истовремено – свесно или не – обезвредили сопствену стручност, искуство и минуле резултате. Свакако, није искључено да је својеврсно самоунижење било део шире стратегије којом би се обезбедила несметан рад организације и релативно повлашћен статус у јавности и пољу културе у СФРЈ. У том контексту можда се може посматрати и тенденција ка сталном реферирању на пријем код Тита и његово обраћање I конгресу и у потоњим годинама, чиме је вођство МОЈ-а потврђивало усклађеност свог деловања с политиком југословенског руководства.

Напоследку, ова значајна „епизода“ из историјата МОЈ-а интересантна је уколико се има у виду функционисање музичких, омладинских и културних организација и удружења у том периоду, посебно када је реч о праћењу идејног курса државног врха. Случај МОЈ-а показује да није било ни помисли о пропитивању тог курса, барем не током 60-их, већ је, сасвим супротно, постојала жеља да се – макар у званичним актима организације и пригодом важних догађаја попут конгреса и конференција – он јасно подржи. Колико се та пракса временом свела на пуку формалност, поред осталог ће показати догађаји из касније историје ове организације, нарочито конгресна и друга окупљања током 80-их година (уп. ZDRAVKOVA ДЈЕРАСКА 2023).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Архивски извори:

Архив Југославије, Фонд Музичке омладине Југославије (476): регистратуре 1, 46, 47.

*

Аноним. „Маршал Тито примио представнике Савеза композитора Југославије.“ *Борба* (15. 2. 1950): 1.

Аноним. „Председник републике примио представнике композитора.“ *Борба* 6. 2. 1954: 1.

Аноним. „Музичари код Тита.“ *Pro musica* 61–62 (1972): 11–14.

- ANONIM. „Osnivačka skupština Društva prijatelja muzike u NR Makedoniji.“ *Savremeni akordi* 1 (1955): 17.
- MANDIĆ, Blažo. „Zabilježeno na primanju delegacije Muzičke omladine Jugoslavije kod predsjednika Tita. Svečanost muzike i riječi.“ *Bopča* 17. maj 1964: 5.
- ŠEHOVIĆ, Lana. „Ansambli gitarā Muzičke omladine Bosne i Hercegovine – ishodi turneje u Austriji i utisci o njoj.“ U: VESIĆ, Ivana (ur.). *Umetnost za pionire, mlade radnike i brigadire. O aktivnostima Muzičke omladine Jugoslavije (1954–1991)*. Beograd: Muzikološki institut SANU; Ljubljana: University of Ljubljana Press, 2023, 149–168.
- VESIĆ, Ivana. „Demokratizacija kulture u FNR / SFR Jugoslaviji u teoriji i praksi: slučaj Muzičke omladine Jugoslavije (1954–1991).“ U: VESIĆ, Ivana (ur.). *Umetnost za pionire, mlade radnike i brigadire. O aktivnostima Muzičke omladine Jugoslavije (1954–1991)*. Beograd: Muzikološki institut SANU; Ljubljana: University of Ljubljana Press, 2023, 11–60.
- ZDRAVKOVA DJEPAROSKA, Sonja. „Uloga Muzičke omladine Makedonije u izgradnji makedonske kulture u doba socijalizma.“ U: VESIĆ, Ivana (ur.). *Umetnost za pionire, mlade radnike i brigadire. O aktivnostima Muzičke omladine Jugoslavije (1954–1991)*. Beograd: Muzikološki institut SANU; Ljubljana: University of Ljubljana Press, 2023, 123–148.
- ZLATIĆ, Slavko. „Tito i muzika.“ *Bilten SOKOJ-a* (vanredni broj, 1980): 1–3.

Ivana S. Vesić

On the threshold of a new era in action: preparations and echoes of the visit of the delegation of the Musical Youth of Yugoslavia to the President of the SFRY Josip Broz Tito (April 1964)

Summary

This article is based on the detailed analysis of a meeting of the delegation of Musical Youth of Yugoslavia (MYY) with President of SFRY Josip Broz Tito that took place on April 29th, 1964. The focus was oriented on reconstruction of the preparatory steps that preceded this meeting as well as the discussion of motives and expectations of the Musical Youth's officials. Given the fact that this association was preparing to celebrate its 10-year anniversary which included the organisation of its First Congress in May 1964, it seems that they held high hopes for President Tito's official support. The support was meant to take different embodiments: via Tito's accepting of the role of patron of MYY's Congress and the realisation of the reception of MYY's delegation at *Beli dvor* [White Palace]. The reception that happened almost a month before the Congress revealed many interesting phenomena including the unusually subservient attitude of MYY's delegates along with Tito's self-assured demeanour as an undisputed authority on every possible topic. It also gave an insight into both Tito's and MYY's officials' views on many important issues such as the necessity of cultivation of taste of children and youth, the development of systematic approach to aesthetic education of this part of the population, the suppression of certain genres of popular music, etc. The meeting at *Beli dvor* and the events that preceded it had various implications on the functioning of the MYY and its positioning in the Yugoslav public and cultural spheres.

Keywords: Musical Youth of Yugoslavia, Josip Broz Tito, reception, First Congress, celebration of 10-year anniversary.

МИЛОШ М. МАРИНКОВИЋ
Музиколошки институт САНУ, Београд*

ВАЊА М. ГРБОВИЋ
Музиколошки институт САНУ, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ГЛАСОВИ ИЗМЕЂУ КУЛТУРА: 'БУРУНДИЈСКИ ОДЈЕЦИ' У ДЕЛИМА КОМПОЗИТОРКИ СТАНИСЛАВЕ ГАЈИЋ И ДОРОТЕЕ ВЕЈНОВИЋ**

САЖЕТАК: У раду ће бити представљена дела савремених композиторки из Србије, инспирисана музичким фолклором источноафричке државе Бурунди. Реч је о *Бурундијској свићи* за флауту, кларинет и фагот (2022) Станиславе Гајић и остварењу *Глас издалека* за удараљке и електронику (2022) Доротеје Вејновић. Док је С. Гајић настојала на очувању музичког идентитета Бурундија, тако што је у савремени уметнички контекст 'сместила' мелодије традиционалних песама ове земље у готово неизмењеном виду, Д. Вејновић је традиционалну бурундијску песму (успаванку) употребила као звучну подлогу са које је формирала сасвим нове, специфичне звучне пејзаже. Циљ овог истраживања је да се, анализом поетичких начела и композиционо-техничких решења поменутих композиторки, сагледају њихови уметнички приступи у делима инспирисаним фолклором Бурундија. Будући да су композиције *Бурундијска свића* и *Глас издалека* резултат теренског истраживања музике и плеса мигранткиња из Бурундија, у раду ће се размотрити и вишеструки значај оваквих, научно-уметничких пројеката посвећених мигрантским заједницама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: савремена уметничка музика, музички фолклор, миграције, Србија и Бурунди, Станислава Гајић, Доротеја Вејновић, *Бурундијска свића*, *Глас издалека*.

* marinkovic92milos@gmail.com; vanja88@msn.com

** Истраживање је део пројекта *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society*, који финансира Фонд за науку Републике Србије (РС-7750287). Резултате овог истраживања аутори су представили на научној конференцији Академије уметности Универзитета у Новом Саду, ARSFID – Identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti. Сажетак тог излагања штампан је у књизи апстрактата (CRNJANSKI 2024).

Пути до композиција

У Центру за азил у београдском насељу Крњача, током 2022/2023. године, реализована су два (заседна) истраживачка пројекта у области музике и плеса, чији су носиоци били Академија уметности Универзитета у Новом Саду и Музиколошки институт Српске академије наука и уметности у Београду. Иако у неким методолошким и организационим аспектима различити, ови пројекти су у основи кореспондирани. Њихове идеје, односно њихови задаци и циљеви били су испитивање односа мигрантских заједница у Србији према сопственој музичкој и плесној традицији, као и начина путем којих се припадници мигрантских заједница, упражњавањем културних (пре свега музичких) пракси, могу интегрисати у нову средину, било да је она за њих само 'трансферна зона' или пак нова домовина.

Мада се интересовања научника за проблематику избеглиштва могу пратити унатраг до раног XX века, она су интензивирани од почетка 1980-их, када су на Универзитету у Оксфорду формиране студије избеглиштва, као мултидисциплинарно подручје истраживања (Јовановић 2019: 591). Научна интересовања за теме избеглиштва и миграција¹ заступљена су последњих деценија и на нашем простору, који је и сам (био) суочен с миграцијом становништва. Иако се, пре свега (како је наведено и на сајту Комесаријата за избеглице и миграције Републике Србије), ради о избеглицама из различитих крајева бивше Југославије (посебно са АП Косова и Метохије), последњих година у Србији се бележи и све већи број тражилаца азила из афричких и азијских земаља.²

Јесу ли друштва свесна присуства мигрантског становништва, колико су припадници мигрантске заједнице интегрисани у наше друштво и да ли уопште упражњавају своју културу (Ваштић 2023: 74), била су само нека од бројних питања која су се наметнула учесницима пројекта *Глас који значи: Песме жена мигранткиња и њихова уметничка трансозиција*, који је подржао Покрајински секретаријат за високо образовање и научноистраживачку делатност, а чији је носилац била Академија уметности у Новом Саду.³ Према речима руководитељке

¹ Иако често коришћени као синоними, термини избеглица и мигрант имају различита значења. Избеглица је лице које напушта земљу услед директне угрожености, као што су ратни сукоби или прогони, а мигрант је лице које из земље углавном одлази како би побољшало сопствени живот у смислу запослења, образовања итд. (Mršević, Janković 2018: 56). Проблематизујући студије избеглиштва и студије принудних миграција, ауторка Теодора Јовановић истиче да се ове студије у XXI веку преклапају „услед препознавања све више различитих фактора који могу довести до принудног пресељења“ (2019: 602–603).

² <https://kirs.gov.rs/cir/migracije/o-migracijama>

³ Учесници на пројекту били су: музиколошкиња и руководитељка Ира Проданов, етномузиколошкиња Јулијана Баштић, композиторке Станислава Гајић и Доротеа Вејновић, те редитељ Силард Антал (Antal Szilárd).

Ире Проданов, пројекат *Глас који значи...* представљао је „nastojanje da se istraže druge i drugačije muzičke tradicije u kojima učestvuju žene, te da se interpretirani melodijski obrasci upotrebe za nova umetnička ostvarenja bilo u vidu varijacione obrade ili citatnih tehnika“ (2022: 2). Осим што се циљ овог пројекта огледао у томе да се традиција и култура једне мигрантске заједнице учине видљивијима, фокусирање истраживача на жене припаднице те мигрантске заједнице је, истовремено, указивало на потребу да се стваралаштво жена, у овом случају женско извођаштво (било оно аматерско или професионално) оснажи и афирмише.⁴ С тим у вези, посебно треба нагласити специфичност, то јест тежину статуса мигранткиња у процесу тражења азила. Иако је чест мотив њиховог одласка из земље родно засновано насиље (које, као и рат, може да резултира смртним исходом), жене у таквим случајевима нису увек препознате као избеглице којима је угрожен живот, већ бивају третиране као економске мигранткиње (MRŠEVIĆ, JANKOVIĆ 2018: 57–58). Ипак, велики корак у том смеру учињен је 2018. године, када је донет Нови закон о азилу и привременој заштити, а који укључује одредбе о родно осетљивим поступцима у процесу тражења азила (Исто: 60).

Пројекат *Глас који значи...* био је подељен у две фазе, при чему је прва (из јуна 2022. године) подразумевала теренски рад у Центру за азил у Крњачи, те мелографско бележење снимљеног материјала (традиционалних песама Бурундија). Други (завршни) део пројекта био је замишљен „као рефлексија забележене грађе у свету уметности“ (VAŠTIĆ 2023: 76). Наиме, у Мултимедијалном центру новосадске Академије уметности, новембра 2022. године приређен је догађај на коме је, уз опис и представљање резултата пројекта, уприличено премијерно извођење нових композиција уметничке музике инспирисаних мелодијама забележених на теренском раду у Центру за азил у Крњачи. Реч је о *Бурундијској свињи* за флауту, кларинет и фагот Станиславе Гајић и композицији *Глас издалека* за ударалке и електронику Доротее Вејновић.⁵

За разлику од пројекта Академије уметности, пројекат Музиколошког института САНУ, под називом *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society – APPMES* (2022–2024), и даље је у току, а реализује се у оквиру Програма Идеје

⁴ Да је женско уметничко стваралаштво на различите начине маргинализовано сведоче и, на пример, школски системи. Истражујући поље женског театра, ауторка Нађа Духачек закључује да школски системи, уколико и дају простора за допринос жена позоришној уметности или за феминистичка позоришта, то се по правилу сврстава у посебна поглавља, заједно са, рецимо, егзотичним позориштима далеких култура (2008: 287).

⁵ *Бурундијску свињу* извели су Андријана Пантић (флаута), Јован Аћимовић (кларинет) и Богдан Ђурановић (фагот), а композицију *Глас издалека* извеле су Јелена Јованов (ударалке) и сама композиторка (Проданов 2022–2023: 50).

Фонда за науку Републике Србије (руководитељка пројекта је музиколошкиња Ивана Медић). У складу с тумачењем примењене музикологије и етномузикологије, као дисциплина које „користе знање да би утицале на друштвену интеракцију и усмеравале ток културних промена изван типичних академских контекста“ (Медић 2022: 89), упориште пројекта *APPMES* је на дисеминацији и практичној примењивости научних резултата. Према томе, уз испитивање теоријских и методолошких позиција примењене музикологије и етномузикологије, објављивање научних студија, уредничких и критичких (нотних/дискографских) издања, активности сарадника овог пројекта обухватају и организацију конференција, округлих столова, трибина, концерата, изложби, промоцију научних резултата у медијима, обраду и јавну доступност архивске грађе, ангажованост у образовању шире јавности и слично.⁶ Тако је један од радних пакета пројекта *APPMES – Should I Write or Should I Act: Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia Today* – којим руководи етномузиколошкиња Марија Думнић Вилотијевић, ауторка студије о примењеној етномузикологији у Србији (Думнић 2012),⁷ усмерен на друштвено ангажовање сарадника у истраживању музике и плеса миграната у Србији, а с идејом да се допринесе њиховом одржавању веза с домовином, те ефикаснијој интеграцији у ново друштво.⁸

Узимајући у обзир актуелност теме миграција, како у домаћим тако и у међународним оквирима, те чињеницу да је Република Србија једна од важнијих трансферних земаља за мигранте са Блиског истока и из Африке ка Западној Европи (нарочито од почетка мигрантске кризе 2015. године), истраживачи пројекта *APPMES* такође су ступили у контакт с Центром за азил у Крњачи, у нади да међу припадницима мигрантских заједница има и музичара, аматера или пак професионалаца. Иако су у овом Центру за азил смештени мигранти из многих земаља (Бурунди, Еритреја, Етиопија, Сомалија, Индија, Монголија, Куба, Русија, Украјина и друге), по бројности доминирају они из Бурундија, па је и истраживање у склопу пројекта *APPMES* било првенствено фокусирано на музичко-плесну традицију ове источноафричке државе.

⁶ Музиколошкиња Ивана Медић систематизовала је низ активности с подручја примењене музикологије (Медић 2022), а информације о активностима и резултатима пројекта *APPMES* доступне су на сајту пројекта: <https://appmes.rs/>.

⁷ У концепирању радног пакета Марија Думнић Вилотијевић ослањала се на принципе примењене етномузикологије како је дефинише International Council for Traditions of Music and Dance (<https://ictmusic.org/studygroup/applied-ethnomusicology>), а била је инспирисана и поставкама примењене етномузикологије аутора Сванибора Петана (Svanibor Pettan) (2008).

⁸ Уз руководитељку Марију Думнић Вилотијевић, сарадници у раду с мигрантским заједницама били су музиколози Марија Маглов, Милош Маринковић и Вања Грбовић, те преводитељка Милена Ројаи.

Спроведени теренски рад (од јесени 2022. до јесени 2023. године), који је подразумевао интервјуисање миграната, те бележење аудио и видео снимака њиховог извођења традиционалне или популарне музичке и плесне праксе, има, између осталог, немерљив значај за обогаћивање фоноархивске грађе Музиколошког института САНУ (Думнић Вилотијевић 2023а). Поред тога, на пројекту *APPMES* су, а у складу с називом радног пакета *Should I Write or Should I Act...*, спроведене и ‘акције’ вођене идејом да се прикажу „позитивн[и] аспект[и] измештања и прекограничне мобилности у геополитичком смислу, односно да [се] потпомогне ширењ[у] мреже културних контаката“ (Думнић Вилотијевић 2023б: 2). С тим у вези, сарадници пројекта организовали су два концерта музике и плеса мигрантских заједница у Србији – *Музика и ѿлес у ѿкрејѿу и У ѿрејлејѿу с музиком и ѿлесом Бурундија* – што је, истовремено, представљало и афирмацију рада у области примењене музикологије и етномузикологије.⁹ Реализација радног пакета *Should I Write or Should I Act...* била је, стога, важна у контексту интеграције избеглица у друштво у Србији, те освешћивања српске етномузикологије за будуће сличне пројекте, при чему су пројектне стратегије, које је осмислила етномузиколошкиња Марија Думнић Вилотијевић, биле подстакнуте интересовањем самих тражилаца азила.

Сазнање да су музика и плес бурундијске мигрантске заједнице у Србији само неколико месеци раније били предмет истраживања на пројекту *Глас који значи...*, навело је сараднике пројекта *APPMES* да се на одређен начин повежу с новосадским пројектним тимом. То је резултирало организацијом (поновног) извођења *Бурундијске свиѿе Станиславе Гајић и емитовања извођења Гласа издалека* Доротее Вејновић, у склопу поменутог догађаја с пројекта *APPMES* – концерта *У ѿрејлејѿу с музиком и ѿлесом Бурундија*, одржаног 30. октобра 2023. године у Конаку кнегиње Љубице у Београду. Ове ‘бурундијске композиције’ су, као остварења с подручја уметничке музике, привукле пажњу музиколога (В. Грбовић и М. Маринковића), који су се, претходним учешћем у поменутом радном пакету *Should I Write or Should I Act...*, и сами упознали с одређеним аспектима музичке традиције и културе народа Бурундија. Свесни етичких потешкоћа и баријера при бављењу културом и музиком ‘других’ у савременом контексту, посебно када су посредни неједнаке динамике моћи (истраживачи и уметници из економско-политички релативно стабилних подручја с једне

⁹ Први концерт организован је у склопу Афро фестивала у Музеју афричке уметности у Београду (јун 2023), а други је одржан у Конаку кнегиње Љубице, такође у Београду (октобар 2023). Више о овим концертима вид. у програмским књижицама: Думнић Вилотијевић 2023б; 2023в.

стране, и мигранти који долазе из угрожених средина с друге стране), ово ћемо истраживање у наставку превасходно усмерити ка музико-лошкој/музичко-теоријској анализи композиција инспирисаних фолклором источноафричке државе Бурунди. Испитивањем поетичких начела и композиционо-техничких решења Станиславе Гајић у *Бурундијској свити* и Доротеје Вејновић у *Гласу издалека*, укључујући ту и исказе самих војвођанских композиторки¹⁰ (добитених током интервјуа рађених за потребе овог истраживања), сагледаће се особеност њихових уметничких приступа у поменутих делима.

*Украјко о Бурундију*¹¹

Смештена у унутрашњости источног дела Африке, Република Бурунди (Republika y'Uburundi / République du Burundi) једна је од најмањих држава на овом континенту, која је, након колонијалног периода, независност стекла 1962. године.¹² Најмногољуднија Буцимбура донедавно је била и престоница земље, али ју је 2019. године заменила знатно мања Гитега. Данас у Бурундију живи око тринаест милиона становника – народи Хуту и Тутси главне су етничке заједнице, док мањи проценат становништва чини народ Тва, те припадници етничких заједница из суседних земаља. Доминантна религија је хришћанство, а званични језици су кирунди и француски (у одређеним крајевима у употреби је и свахили, а млађе генерације добро се служе енглеским језиком).

¹⁰ О развоју уметничке музике у Војводини и проблематизацији самог термина 'војвођански композитори' писао је музиколог Немања Совтић (2022).

¹¹ Подаци у овом поглављу коришћени су из следећих извора: Акомво 2019; Проданов 2022–2023; Вастић 2023; Сооке 1980; и са следећих линкова: <https://www.britannica.com/place/Burundi>; <https://music.africamuseum.be/instruments/english/burundi/burundi.html>; https://www.burundiembassy-germany.de/index.php?en_dance-music-arts-literature; <https://www.danas.rs/vesti/ekonomija/globalna-nejednakost-luksemburg-164-puta-bogatiji-od-najsiromasnije-zemlje-na-svetu/>

¹² Пре почетка колонијалног освајања Африке, Бурунди је био независно краљевство, које је у XVIII веку заузимало и делове данашњих територија Руанде и Танзаније. У јеку европске колонизације афричког континента, Бурунди постаје део Немачке Источне Африке (1890), а током Првог светског рата контролу над овом територијом преузела је Белгија, која је, одлукама Лиге народа, наставила да управља територијом Бурундија и у међуратном периоду. Након Другог светског рата Бурундијци су били све гласнији у жељи за независношћу, коју и остварују 1962. године, с тим што статус републике Бурунди стиче четири године касније (1966). Но, успостављањем једнопартијског система, ова држава се током постколонијалног периода суочила с бројним друштвеним кризама, изазваним међуетничким сукобима, а што је резултирало ратним злочинима и геноцидима почињеним 1970-их и 1990-их година. Почетком XXI века у Бурундију је потписано примирје (2001), а уставним реформама из 2005. године власт је подељена између народа Хуту и Тутси, који, сразмерно укупном броју становништва, имају своје представнике у државним телима.

Услед вишедеценијских друштвенополитичких немира, економија Бурундија тешко се развија(ла), те је према статистичким подацима из 2021. године ово најсиромашнија земља на свету. Стога је пољопривреда и даље главна привредна делатност, а најзначајнији извозни производи су кафа и чај. Бурунди је држава која се суочава с великом депопулацијом – због друштвене, политичке и економске нестабилности, те аутократских режима у којима су људска права на маргини, људи су принуђени на одлазак из земље, трагајући за бољим условима живота.

Као и у већини афричких земаља, неодвојиви елементи фолклора Бурундија јесу музика и плес, који су у прошлости били подређени величању бурундијског краљевства. Традиционалне бурундијске песме с израженом ритмичком компонентом везане су за различите животне циклусе, а начини извођења, како вокалне, тако и инструменталне праксе, разликују се у зависности од регије земље. Уз бројне ударачке, жичане и дувачке традиционалне инструменте, бубањ (*ingoma*) се сматра националним музичким инструментом, а путујућа трупа Бубњари Бурундија (*Les Maîtres-Tambours du Burundi*) стекла је међународну популарност. Нажалост, новије генерације, фокусиране на праћење глобалних музичких трендова, све мање исказују интересовање за традиционалну музику Бурундија, која је, практично, у нестајању (ово су потврдили и мигранти из Бурундија, учесници поменутих пројеката). Од популарних музичких жанрова свакако треба издвојити афропоп, познат по комбинацији модерних и традиционалних афричких ритмова. Ипак, политичка нестабилност земље одразила се и у сфери поп културе, па су грађански ратови и расељене породице честе теме песама популарних музичара, међу којима је такође велики број емигрирао у западне (европске) земље.

*Станислава Гајић – Бурундијска свита за флауџу,
кларинет и фајоџу*

Професионално стасавање композиторке Станиславе Гајић, рођене 1980. године, одвијало се на релацији Нови Сад – Београд: дипломирала је на новосадској Академији уметности (2004), а магистрирала (2009) и докторирала (2015) на београдском Факултету музичке уметности.¹³ Данас је, поред педагошког рада на Катедри за композицију Академије уметности у Новом Саду, Станислава Гајић веома активна и на стваралачком пољу. У досадашњем опусу, који чини више десетина остварења

¹³ Ауторка је дипломирала Музиком за балет *Ожалошћена породица* (у класи Зорана Мулића), магистрирала делом *Коридон и Тирзис* за два саксофона, бас кларинет, ударачке, харфу, клавир и гудаче (у класи Исидоре Жебељан), а докторирала Циклусом песама *Пушовања и разговори* за сопран, тенор, флауту и гудачки квинтет (такође у класи Исидоре Жебељан).

солистичког, камерног, оркестарског и хорског жанра, ауторка посебан афинитет гаји према оркестарској и камерној музици, али и гласу. Добитница је многих признања, при чему треба издвојити награде с интернационалног такмичења *Donne in Musica*, које су додељене њеним композицијама *Одјеци Жујибор* (прва награда) и *Коригон и Турзис* (друга награда). Као део репертоара истакнутих оркестара, ансамбала и солиста, композиције Станиславе Гајић извођене су на бројним концертима и фестивалима, како у земљи, тако и у иностранству (у Европи, Азији, Северној и Јужној Америци), публиковане у оквиру различитих едиција домаћих и иностраних издавача, те уврштене у неколицину дискографских издања.¹⁴

Композиторка Станислава Гајић инспирацију за стваралаштво проналази у опусима неких од својих узора, попут Ксенакиса (Iannis Xenakis), Лигетија (György Ligeti), Равела (Maurice Ravel), затим у стваралаштву српских ауторки Љубице Марић и Исидоре Жебељан (Гајић 2015: 13), те у историјским, књижевним, религијским и фолклорним темама. Уз фасцинацију словенском и античком римском митологијом, композиторку инспиришу и далеке културе попут Индије, о чему сведоче остварења *Мегитиације* и *Сегам боја: ѿлава*, *Сегам боја: наранџаста*, *Сегам боја: жуѿа*. Године 2022. настала је композиција *Бурундијска свиѿа* за флауту, кларинет и фагот, инспирисана традиционалном музичко-плесном праксом Бурундија,¹⁵ мада треба истаћи да дело није плод ауторкине личне фасцинације културом ове источноафричке државе (као што је то случај с индијском културом). *Бурундијска свиѿа* је, као што смо раније истакли, један од крајњих резултата пројекта *Глас који значи: Песме жена мѿранѿкиња и њихова умейничка ѿранѿозиција*, реализован с циљем да се забележе традиционалне песме бурундијске мигрантске заједнице „као i da se komponuji nova dela inspirisana tim (muzičkim) saznanjima“ (Ваѿтић 2023: 74).

Позивајући се на исказе саговорница с пројекта *Глас који значи...*, музиколошкиња Ира Проданов наводи да су породица и дом, те поштовање природе, неки од главних елемената традиције и културе Бурундија (2022–2023: 51). Сходно томе, *Бурундијску свиѿу* Станиславе Гајић чини седам ставова инспирисаних песмама из животног циклуса народа ове земље – *Свадебна ѿесма*, *Усѿаванка*, *Родољубива ѿесма*, *Тужбалица*, *Деца на ѿуѿу до школе*, *Мама* и *Мија vanga* – *Заносна жена*. С обзиром на играчки карактер већине песама, није изненађујуће то што се ауторка у формалној организацији своје композиције определила

¹⁴ За више података о делима Станиславе Гајић вид.: PRODANOV, SOVTIĆ, MILOJKOVIĆ 2023: 104–105; као и сајт Arsfid <https://arsfid.edu.rs/baza-arsfid/gajic-stanislava/>

¹⁵ Снимци композиције доступни су на следећим линковима: <https://www.youtube.com/watch?v=AJFT7obqMBU>; <https://appmes.rs/index.php/archive/video-archive/>

за музичку форму свите, као циклуса стилизованих игара.¹⁶ Тонални и хармонски план композиције диктирале су једноставне, претежно дијатонске мелодије бурундијских песама, које је Станислава Гајић, уз евентуалну орнаментацију, употребила у готово неизмењеном облику. С обзиром на то да су деца али и великом броју грађана у Бурундију данас традиционалне песме готово непознате (ВАЏТИЋ 2023: 76),¹⁷ као и да записи тих песама практично не постоје, композиторкино цитирање мелодија у изворном облику проистицало је из њене жеље да (кроз *Бурундијску свићу*) традиционалне песме ове афричке земље остану забележене.¹⁸

Иако је ритам једна од најважнијих компонената ових песама, као, уосталом, и афричке музике уопште, композиторка у извођачки медиј није укључила перкусије, већ је ритмичко ‘поигравање’ спровела креативним третманом дувачких инструмената. Да се специфичност савремене (српске) камерне музике огледа у неуобичајеним комбинацијама инструмената и њиховом атипичном третману, што резултира посве иновативним колористичким решењима (Поповић-Млађеновић, Стојановић-Новичић 2007: 467–468), потврђује и ово камерно остварење Станиславе Гајић. Наиме, ауторка се определила за састав дувачког трија, који чине флаута, кларинет и фагот, што јој је, према сопственим речима, омогућило „da teme pesama ozvuč[i] kroz različite boje i registre ovih instrumenata, katkad sa kratkim frazama imitacije – gde prirodni tok pesme to dozvoljava, dok je ritam u svakoj pesmi vrlo izražajan i jasan“ (према PRODANOV 2022: 6). Из такве идеје проистекао је, за цео циклус карактеристичан, композициони манир који се огледа у такозваном дијалогизирању инструмената. Третман тематског материјала у *Бурундијској свићи* могао би се повезати с одређеним поступцима спроведеним у Циклусу песама *Пућовања и разговори* (докторском раду Станиславе Гајић), а који је ауторка описала на следећи начин: „Музичке мотиве сам преплитала, укрштала, надовезивала, суперпониралила и све време пажљиво посматрала како те микро-целине ступају у међусобне интеракције, како у том дијалогу реагују једна на другу и како, на крају, једна другу изграђују“ (2015: 45).

¹⁶ Уз барокну свиту, као цикличну композицију сачињену од стилизованих игара, контрастних по карактеру, али тонално обједињених, од XIX века јавља се новија свита, која се од барокне разликује по томе што је неретко на програмској основи, ставови јој нису нужно играчког карактера, нити су тонално обједињени (SKOVVAN, PERIĆIĆ 1991: 182–196). Могло би се рећи да *Бурундијска свића* Станиславе Гајић комбинује елементе, како барокне, тако и свите новијег типа.

¹⁷ Позивајући се на изјаве саговорница, етномузиколошкиња Јулијана Баштић истиче и то да „[i]ако у Burundiju dominira ruralni način života, globalni uplivi u kulturi izuzetno su jaki, te sve manji broj mladih govori kirundi, a još manje poznaju tradiciju svog naroda“ (2023: 76).

¹⁸ Разговор Милоша Маринковића с композиторком Станиславом Гајић, 25. октобар 2023.

У готово свим ставовима *Бурундијске свиџе* доминира играчки карактер, о чему говори већ и макро поглед на метричку организацију циклуса – пет од седам ставова (изузев четвртог и финалног) написано је у троделном метру. У првом, прилично живахном ставу под називом *Свабена њесма*, играчки карактер најављен је већ на самом почетку, ритмичким импулсом у фаготу с израженом стакато артикулацијом. Убрзо следи излагање главне теме препознатљивог силазног покрета којем претходи узлазни терцни скок, најпре у кларинету, па у флаути, да би, потом, веома спретно, на малом простору ауторка спровела занимљив рад с тематским материјалом, завршавајући став одлучно, у маниру оркестарских тутија. Све је праћено прилично једноставним хармонским структурама, којима доминира разлагање тоничног акорда (in C). У *Усџаванци*, наредном ставу, композиторка остаје доследна неким техничким решењима изнетим у првом ставу, што се, најпре, огледа у иницијалном пунктираном ритмичком импулсу фагота у пијано динамици. Иако би се очекивало да се, сходно својим називима (*Свабена њесма* и *Усџаванка*), прва два става у циклусу карактерно разликују, они су заправо доста сродни, о чему, осим поменутог фаготског увода, сведочи упадљива стакато артикулација, као и главни мотив теме (терцни скок навише, па разложени акорд наниже), који се касније излаже кроз сва три инструмента (Пример 1.1. и 1.2.).

Трећи став, насловљен *Родољубива њесма*, такође отпочиње деоницом фагота, али овога пута то није само кратак ритмички увод, већ је овом инструменту поверено излагање ‘распеване’ теме, коју, потом, преузимају флаута и кларинет у терцном сазвучју (Пример 2.). Химнична, готово свечарска атмосфера овога става који слави домовину, подржана је и изразитом легато артикулацијом, која се преноси и у наредни, четврти став. У том ставу, који носи назив *Тужбалица*, напуштен је манир ‘фаготске интродукције’, при чему је улога овог инструмента крајње сведена. До изражаја у потпуности долазе кларинет и флаута, у којима се, након самосталног излагања теме, спроводи рад с тематским материјалом ‘у дуету’, кроз изградњу медијантних тоналних односа.

Следи нагли контраст, који артикулационо и карактерно враћа слушаоца на почетак циклуса, те упућује на, условно говорећи, троделну макроформу *Бурундијске свиџе*, у оквиру које би део А чинили први и други став, део Б трећи и четврти, док би пети и шести став представљали одсек А1, за којим следи финални, седми став у улози својеврсне коде. Изражен стакато у петом ставу под насловом *Деца на џуџу до школе*,¹⁹ проистиче из репетиције тонова у главном тематском

¹⁹ Једна од дечјих песама која се у Бурундију може чути „kada deca idu u školu, često i po nekoliko kilometara udaljenu od njihovog sela“ (PROĐANOV 2022: 2).

материјалу, који се, на начин дијалогизирања, спроводи најпре у флаути, потом у кларинету, а онда и у фаготу. У поређењу с осталим ставовима, пети став има најизражајнију троделну форму, која је наглашена променом метра (6/4 – 4/4 – 6/4). Репетитивни манир уз стакато артикулацију наставља се и у оквиру шестог става *Мама* (Пример 3.1. и 3.2.), у којем тематски материјал најпре инструменти излажу понаособ, да би се на крају удружили и изнели тему у квинтно-квартном слогу, производећи модално-архаични призив.

Као што смо истакли, последњи, седми став има улогу својеврсне коде, а носи назив *Мија vanga – Заносна жена*. Ауторкино настојање да заокружи циклус препознаје се у реферирању на нека од претходно спроведених композиционих решења. Наиме, у финалном ставу враћа се интродукцијски ритмички импулс, карактеристичан за почетне ставове циклуса, с тим што сада није поверен фаготу, већ кларинету (мада фагот убрзо тај мотив преузима и спроводи га до краја става). Попут фанфара које отварају неки церемонијални догађај, почетни пунктирани мотив у кларинету као да најављује узвишену атмосферу овога става који представља оду жени. Мада се карактеристичан мотив с трилером, који се завршава силазно разложеним акордом (евоцирање мотива из првог и другог става) спроводи кроз све три деонице, потврђујући колоритно богатство комбинације ова три инструмента, флаути је поверена главна улога (Пример 4.). Упечатљива мелодијска тема у флаути праћена карактеристичним пунктираним ритмом доминира финалним ставом *Мија vanga – Заносна жена*, којим се, као права апотеоза жени (којој је пројекат *Глас који значи...* и посвећен), у ведром расположењу заокружује *Бурундијска свиџа* Станиславе Гајић.

Доротеа Вејновић – Глас издалека за удараљке и електронику

Композиторка Доротеа Вејновић, рођена 1986. године, компонује у сфери акустичне, електроакустичне и примењене музике, а у њеном досадашњем опусу налазе се дела за симфонијски оркестар, вокалне и камерне ансамбле и солистичке инструменте.²⁰ Њене композиције извођене су и емитоване у земљи и иностранству, а поједине су објављене на компакт-диску или у штампаном музичком издању. Посебно поље њеног интересовања јесте фолклорна традиција, и то не само наслеђе српског музичког фолклора већ и културе других

²⁰ За више информација о опусу Доротеа Вејновић вид.: PRODANOV, SOVTIĆ, MILOKOVIĆ 2023: 169–170, као и на линку: <https://soundcloud.com/teavejnovic>. Стваралаштво ове ауторке било је предмет истраживања у оквиру пројекта Матице српске, *У средишњој инстинкцији, на маргинама канона: савремени композитори у Војводини* (Совтић 2023).

народа.²¹ Афинитет ка овој тематици профилисала је током студија композиција, где ју је поред истраживања вокалне фолклорне праксе интересовала и извођачка пракса. Доротеа Вејновић приступа напевима традиционалне српске музике у виду коришћења цитата²² или ствара дела инспирисана њима, то јест ‘у духу фолклора’,²³ с идејом да их повеже са савременим музичким изразом и технолошким могућностима. Поред тога, инспирисана извођењем традиционалне инструменталне музике, она истражује и у домену извођачких техника, настојећи да добије различите квалитете и боје звука у ансамблу.²⁴ На тој линији истраживања, Доротеа Вејновић заокружује докторске академске студије, композицијом *Краљице* – камерна фантазија у седам ставова за вокално-инструментални ансамбл, женски глас и електронику,²⁵ која је постала и импулс за нове идеје у њеном стваралаштву.

Ангажована на пројекту *Глас који значи...*, чија су теренска истраживања, као што смо већ истакли, подразумевала посете Центру за азил у Крњачи и снимање песама мигранткиња из Бурундија, Доротеа Вејновић је лични доживљај преточила у композицију *Глас издалека* за ударалке и електронику, насталу 2022. године.²⁶ Једна од снимљених песама била је и традиционална успаванка из Бурундија, *Hora nkwinginge*,²⁷ коју је композиторка искористила као основни градивни

²¹ Поред српске фолклорне традиције, инспирацију је пронашла у јужноамеричком фолклору са Анда, у композицији *The Goldfinch Whisper* за гудачки квартет (2010) и бразилским ритмовима у делу *Bate-Voca* за перкусије, гром бубањ и сет бубњева (2013).

²² Композиција *Euphony* за симфонијски оркестар (2011).

²³ Композиције *V jy-jy-jy-jy* за сопран и клавир (2011) и *Јеган ган – груђи ган* за вокални ансамбл (2022).

²⁴ У композицијама *Бело* за тенор и тамбурашки оркестар (2011) и *Нејоврајна њесма* за сопран, тенор и тамбурашки оркестар (2011), Доротеа Вејновић испитује технику извођења на тамбури, тако што сучељава традиционално свирање које има устаљени звук и правила са савременим и слободним техникама свирања.

²⁵ Докторски уметнички пројекат у класи проф. Зорана Ерића одбранила је на Факултету музичке уметности у Београду (2018). Одабир музичког материјала и формална организација дела тесно је повезана с Краљичким обредом. Формални план композиције резултат је програмске структуре текстуалног предлошка сачињеног од колажа одабраних краљичких песама чији след излагања зависи од редоследа обредних радњи. Музички језик композиције је у блиској вези с текстуалном основом и садржи елементе краљичких напева који се модификују кроз разне композиционе технике. Поред тога, Доротеа Вејновић у композицији истиче и покрет као део обреда, те се у процесу извођења и производње звука, осим гласа, укључује и тело (ударци стопала о под и специфични покрети руку). Више о овом делу видети из пера композиторке: Вејновић 2020.

²⁶ Снимак композиције доступан је на следећем линку: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=h3EAFeZ4XbM>

²⁷ Успаванка је певана на кирунди језику. У песми, док нежно љуља дете, мајка му кроз стихове обећава да ће га заштитити од сунца и пружити му све што је потребно. Истовремено, она је захвална Богу што није сама, јер је родитељ. Превод и значење песме преузето из програмске књижице концерта *Музика и њлес у њокрејџу* (Думнић Вилотиљевић 2023б: 3).

елемент за креирање траке. Трака представља извесни наратив композиторке који симболично спаја две културе, користећи, поред поманутих успаванке, и елементе српског напева. У деоници траке јасно су означена места где су употребљени семплови српског фолклорног музичког идиома и бурундијске успаванке, а композиторка их је стилизовала према свом личном доживљају. Елементи српског напева, према речима ауторке, ослањају се на музичке флоскуле краљичког обреда,²⁸ где је акценат дат ритму и гласу, док је успаванка коју изводе мигранткиње коришћена у изворном облику (онако како је снимљено приликом извођења), с додатом хармонизацијом коју доноси звук харфе. Овде је неопходно нагласити да, иако Доротеа Вејновић користи оригинално извођење успаванке (као што и Станислава Гајић готово дословно преузима мелодије бурундијских песама), оно је ипак обогачено и додавањем ритмичке компоненте (ударци дланом о длан), што није карактеристично за форму, односно карактер успаванке. На концерту *Музика и њлес у њокреџу* мигранткиње су на традиционалан начин извеле успаванку уз симулирање њихања детета (у изведби је коришћена лутка).

У композицији *Глас издалека* ауторка је истакла две компоненте које повезују различите музичке традиције, а то су глас и ритам. Глас доноси емотивну дубину, ритам даје енергију и покреће композицију напред, док кроз њихову хармонију, композиторка ствара мост између култура, спајајући их у јединствено музичко искуство. У намери да симулира фолклорни призив далеке земље, ауторка је, због њихове звучне специфичности, одабрала перкусије: чинеле, бонгосе, инструмент чака чака, гром бубањ и валдтојфел.

На формалном плану, композиција има три контрастирајућа одсека чије границе одређује звук валдтојфера, али тако да не нарушава континуитет музичког тока. Од шума, шапата преко удараца и гласа до певања, то јест успаванке, Доротеа Вејновић користи принцип постепеног профилисања материјала. Посебан структурни слој у организацији материјала доноси електроника – у композиционо-техничком смислу, трака садржи низ семплова који се мењају и манипулишу различитим техникама обраде звука. Мелодијски патерни на траци састављени су од гласова, обрађених ефектом реверберације – од шапутања до гласова који на крају прелазе у напев/успаванку, при чему ритмички слој перкусија даје специфичан импулс композицији. Такав третман вокалног материјала одговара неким од композиционих пракси послератних авангарди које укључују експерименте с гласом у области

²⁸ Идентично као и у композицији *Краљице*, ауторка користи електронику како би мењала звук напева, пре свега кроз тембралну улогу.

електронског медија, о чему детаљно пише музиколошкиња Бојана Радовановић (2023). Када је реч о деоници перкусија, Доротеа Вејновић ју је, у симбиози с електроником, креирала слично традиционалној музичкој пракси преношења напева усменим путем.²⁹ Деоница перкусија садржи оквирне инструкције и смернице за извођача, попут трајања или коришћења одређеног инструмента, али је извођачу дата могућност да ‘слободно’, односно на интуитивном нивоу, изведе своју деоницу. Наиме, партитура композиције је графички приказ деоница перкусија и траке испод којих постоји временска оса ради лакше оријентације извођача.³⁰ Изнад деонице перкусија назначено је да се свака ‘ситуација’ изводи у трајању отприлике осам секунди, док су на линији траке означени семплови дигиталног записа (Пример 5.). За разлику од могућности где начин извођења деонице перкусија може зависити од извођача, пре свега у домену ограничене алеаторике, дигитални запис је непроменљив и као такав је аутентичан идеји композиторке. У том смислу, крајњи резултат композиције није фиксиран у њеној партитури, већ се појавност дела везује у њеној звучности.³¹ Другим речима, у звучној појавности овог дела, композиторка је настојала да споји електронику и живо извођење, стварајући илузију, то јест претапање и брисање граница између електронског и акустичког звука.

За дело Доротеа Вејновић важно је питање улоге и статуса извођача, аспекти који су испитани путем технике суперпонирања живог извођења и снимка с траке. Деоница електронике у партитури јесте оријентир за извођача који мора да је научи и препозна, како би је извео (примера ради, извођач има сугестију за слободну импровизацију ‘гласова’ из деонице траке /Пример 6./).³² Дакле, деоница електронике је фон на коме се развија деоница перкусија, односно деоница перкусија се ритмички уодношава са звучном ‘позадином’, што захтева велику прецизност и осећај за ритам код извођача. Електроника може поставити основни ритмички оквир, док деоница перкусија додаје додатне слојеве и варијације. Суперпонирање живог извођења и снимка ствара интересантну динамику, при чему се извођач мора ускладити с електронском траком, али, истовремено, има простора и за индивидуалност и интерпретацију. Међутим, када је реч о слободи и импрови-

²⁹ Разговор Вање Грбовић с композиторком Доротеом Вејновић, 26. октобар 2023.

³⁰ У односу на ‘традиционалне’ музичке партитуре (с линијским системом и нотама), графичке партитуре користе различите слике и симболе, па овакви, неконвенционални записи захтевају од извођача креативност и спремност да истражује како би донео јединствену интерпретацију.

³¹ О односу између партитуре и звука вид.: POPOVIĆ MLADENIĆ 1996; VESELINOVIĆ-HOFMAN 1998; 2010; ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007.

³² О извођењу електроакустичке музике вид.: ХОФМАН-СРЕТЕНОВИЋ 2020.

зацији извођача, поставља се питање колико таквих ‘померања’ трака уопште дозвољава, с обзиром на врло јасне извођачке инструкције у деоници перкусија. Трака, чији се садржај базира на семпловима насталим од шума, удараца, од шапата/мрмљања до певања, унапред је снимљена и емитује се без прекида преко компјутера, док се на сцени истовремено одвија деоница перкусија која ритмички кореспондира звуку с траке. Другим речима, електроника и живо извођење су део јединствене драматургије музичког тока. Ова интеракција између унапред снимљених звукова и тренутних извођачких одлука ствара динамичан и изнова аутентичан музички доживљај. Електроника пружа основу, текстуре и ефекте, док живо извођење доноси лични израз, те емотивну компоненту извођача. Дакле, улога извођача у композицији Дороте Вејновић није само извођење написаног већ и креативно реаговање на електронску подлогу. Ово ствара јединствену музичку интеракцију и динамику која се не може потпуно нотирати, већ се остварује у звучности и извођењу. На тај начин, публика може да доживи звуке који се преплићу, стварајући тако јединствену целину која се развија у реалном времену.

У композицији *Глас издалека* комбинација електронике и живог извођења омогућава уметницима да буду истовремено композитори, извођачи и креативни истраживачи; другим речима, дело поставља питања о границама између композиције и извођења, о улози технологије и креативности извођача.

Закључна разматрања

Транспонујући ‘глас’ мигранткиња из маргинализованог у уметнички, односно ‘глас који значи’ (ВАЏИЋ 2023: 76), композиторке Станислава Гајић и Доротеа Вејновић својим су друштвено-уметничким ангажманом популаризовале тему миграција, која у сфери композиторског стваралаштва (макар на нашем простору) није нашироко заступљена. С друге стране, теме далеких култура, односно примери инспирисаности музичких стваралаца далеким културама, нису новина у развоју уметничке музике. Иако су ти приступи често подразумевали етномузиколошко ангажовање композитора у смислу теренских путовања у различите (удаљене) крајеве,³³ миграције становништва, с друге стране, омогућавају музичким ствараоцима (али и научницима) да и у оквиру својих средина релативно лако ‘ступе у контакт’ с неком

³³ Истакнимо овом приликом, на пример, америчке композиторе XX века (попут Кауела /Henry Cowell/, Харисона /Lou Harrison/), Кејџа /John Cage/, који су гајили посебан афинитет ка азијским културама (VEN-ČUNG 1975).

далеком музичком традицијом.³⁴ Пројекти *Глас који значи: Песме жена мигранткиња и њихова уметничка транспозиција* и *Should I Write or Should I Act: Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia Today* управо су то и показали, а војвођанске композиторке Станислава Гајић и Доротеа Вејновић имале су прилику да се у земљи свог порекла повежу с музичком културом афричке државе Бурунди, те да своја стечена искуства преточе у уметничко стваралаштво, сходно сопственим естетичко-поетичко-стилистичким особеностима и афинитетима.

Описани пројекти у области хуманистичких наука и уметности могу бити важни мостови који повезују различите културе, омогућавајући интеракцију међу људима, доприносећи тако бољем разумевању, односно међукултурном дијалогу. Осим тога, треба напоменути да такви пројекти, који за циљ имају још и употребу културног наслеђа ‘других’ у сфери високе уметности, на карактеристичан начин указују на уважавање и признавање вредности тог наслеђа. С друге стране, још је битније истаћи да су у реализацији научних и(ли) уметничких пројеката посвећених култури мигрантских заједница, увек неопходни пуна свест истраживача и уметника о етичкој и културној сложености таквих ‘сусрета’, те разумевање сопствених позиција унутар њих. Иако спровођење овде описаних пројеката не сматрамо у том смислу спорним, дужни смо да, уопштено гледано, упозоримо на комплексан проблем културне апропријације, а који може бити изазван једностраном (европском) перцепцијом мигрантских заједница, њихових култура и традиција.

У *Бурундијској свити* за флауту, кларинет и фагот, Станислава Гајић настојала је на очувању музичког идентитета Бурундија, тако што је у савремени уметнички контекст ‘сместила’ мелодије традиционалних песама ове земље у готово неизмењеном виду. С тим у вези, ауторка је истакла да јој је приликом рада на овој композицији било веома важно да мелодије бурундијских песама остану увек препознатљиве. С друге стране, Доротеа Вејновић у *Гласу издалека* за ударалке и електронику, традиционалну је бурундијску песму (успаванку) употребила као звучну подлогу са које је формирала сасвим нове, специфичне звучне пејзаже. Међутим, ни ова ауторка није интервенисала у мелодији оригиналне бурундијске песме, која остаје у свом аутентичном облику, како је забележена приликом теренског истраживања. Методолошки и у крајњем аудитивном резултату потпуно различита и аутентична – једно с референцама на барокну епоху (играчки карактер камерног музицирања у форми свите), а друго на авангарду XX века

³⁴ Данас не треба занемарити ни улогу медија и интернета у доступности различитих културних продуката из целог света.

(коришћење електронског медија и алеаторичка композициона техника из које проистиче недетерминисаност музичког тока) – оба остварења потврдила су контекстуалну адаптивност музичког фолклора, као извора уметничке инспирације и генератора уметничког експеримента.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Велновић, Доротеа. „Вокална фолклорна традиција и елементи краљичког обреда у композицији Краљице – камерна фантазија за вокално-инструментални ансамбл, женски глас и електронику Доротее Вејновић.“ У: Зулић, Мирадет (ур.). *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1: Зборник радова са научној скупи одржаног 13–14. децембра 2019. године*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, 2020, 89–107.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилстике музике 20. века: једна музиколошка визура*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Гајић, Станислава. *Теоријска студија о докљорском уметничком пројекту Пушовања и разговори: циклус песама за сопран, тенор, флаути и гудачки квинтет на стихове Димитрија Коканова*. Београд: Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, 2015.
- Думнић, Марија. „Примењена етномузикологија у Србији: политике деловања Српског етномузиколошког друштва.“ *Музиколоџија* бр. 12 (2012): 79–102.
- Думнић Вилотилевић, Марија. *У ирејлеју с музиком и њлесом Бурундија* [уводно излагање на концерту]. Београд: Конак кнегиње Љубице, 30. октобар 2023а.
- Думнић Вилотилевић, Марија. *Музика и њлес у њкреју* [програмска књижица]. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2023б.
- Думнић Вилотилевић, Марија. *У ирејлеју с музиком и њлесом Бурундија* [програмска књижица]. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2023в.
- Јовановић, Теодора. „Студије избеглиштва или студије принудних миграција: теоријско-методолошки осврт и разматрање мултидисциплинарности у примени друштвених и хуманистичких наука.“ *Гласник Етнографској инститиуи САНУ* бр. 67 (2019): 589–606.
- Поповић-Млађеновић, Тијана, Драгана Стојановић-Новичић. „Преглед камерне музике (1950–2004).“ У: Веселиновић-Хофман, Мирјана и др. (ур.). *Историја српске музике. Српска музика и евројско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 467–491.
- Проданов, Ира. „Песме жена мигранткиња и њихова уметничка транспозиција.“ *Музика класика: ревија класичне музике* бр. 41–42 (2022–2023): 50–52.
- Совтић, Немања. „Arti Musices Pannoniarum – композиторско стваралаштво на територији Војводине у друштвено-историјском и музичко-историјском контексту.“ *Музиколоџија* бр. 33 (2022): 153–171.
- Совтић, Немања. „Збирка песама Пчелојављење у музици Доротее Вејновић и Љубомира Николића – уметнички прилог (де)мистификацији идеје ‘природног поретка’.“ *Зборник Мајице за сценске уметности и музику* бр. 69 (2023): 141–159.
- Хофман-Сретенковић, Неда. *Извођење електроакустичке музике*. Београд: Факултет музичке уметности, 2020.
- АКОМВО, David O. “Burundi: Modern and Contemporary Performance Practice.” In: STURMAN, Janet (Ed.). *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Thousand Oaks: SAGE Publications Inc., 2019, 429–436.
- ВАШТИЋ, Julijana. „Na putu ka imaginarnoj budućnosti.“ *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije* бр. 25 (2023): 73–77.

- COOKE, Peter. "Burundi." In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 3. London: Macmillan Publishers Limited; Washington: Grove's Dictionaries of Music Inc.; Hong Kong: Peninsula Publishers Limited, 1980, 495–496.
- CRNJANSKI, Nataša (ur.). *Knjiga apstrakata / Nacionalna naučna konferencija sa međunarodnim učešćem „Identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti“, Novi Sad 16–17. novembar 2024*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2024.
- DUHAČEK, Nada. „Istorija (ne)vidljivosti žena: žene, pozorište i feminizam.“ U: ZAHARIJEVIĆ, Adriana (ur.). *Neko je rekao feminizam?: kako je feminizam uticao na žene XXI veka*. Beograd: Heinrich Böll Stiftung: Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, 2008, 286–295.
- GAJIĆ, Stanislava. *Burundijska svita* za flautu, klarinet i fagot [partitura]. Novi Sad: Samostalno izdanje autora, 2022.
- MEDIĆ, Ivana. "Applied Musicology: A 'Manifesto', and a Case Study of a Lost Cultural Hub." *Musicology* No. 33 (2022): 87–102.
- MRŠEVIĆ, Zorica, Svetlana Janković. „Migrantkinje.“ *Zbornik Instituta za kriminološka i sociološka istraživanja* br. 2 (2018): 55–67.
- PETTAN, Svanibor. "Applied Ethnomusicology and Empowerment Strategies: Views from across the Atlantic." *Muzikološki zbornik / Musicological Annual* No. XLIV/1 (2008): 85–99.
- POPOVIĆ MLADENOVIĆ, Tijana. *Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*. Beograd: Clio, 1996.
- PRODANOV, Ira. *Glas koji znači: Pesme žena migrantkinja i njihova umetnička transpozicija. O projektu* [rukopis]. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, 2022.
- PRODANOV, Ira, Nemanja Sovtić, Milan Milojković. *Udruženje kompozitora Vojvodine – 50 godina postojanja*. Novi Sad: Udruženje kompozitora Vojvodine – Akademija umetnosti, 2023.
- RADOVANOVIĆ, Bojana. *Od monstruoznog do posthumanog: drugi glas u savremenoj muzici*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 2023.
- SKOVAN, Dušan, Vlastimir Peričić. *Nauka o muzičkim oblicima*. Sedmo, nepromenjeno izdanje. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.
- VEJNOVIĆ, Đorotea. *Voice from Afar* [partitura]. Novi Sad: Samostalno izdanje autora, 2022.
- VEN-ČUNG, Ču. „Azijski uticaji u muzici Zapada.“ *Zvuk: jugoslovenska muzička revija* br. 4 (1975): 68–76.
- VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana. "Notation as Music in Itself in Digital Technology." *New Sound: International Magazine for Music* No. 11 (1998): 33–41.
- VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana. "Musical notation: The More or the Less Than Sound." *New Sound: International Journal of Music* No. 35 (2010): 39–57.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- APPLIED Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society* [APPMES]. <<https://appmes.rs/>> 11. 6. 2024.
- Ars-Femina-Identitas* [ARSFID]: Gajić Stanislava. <<https://arsfid.edu.rs/baza-arsfid/gajic-stanislava/>> 21. 5. 2024.
- „BURUNDI.“ *Encyclopedia Britannica*. <<https://www.britannica.com/place/Burundi>> 11. 6. 2024.
- GAJIĆ, Stanislava. *Burundi Suite* for Flute, Clarinet and Bassoon. <<https://www.youtube.com/watch?v=AJFT7obqMBU>> 11. 6. 2024.
- GAJIĆ, Stanislava. *Burundijska svita* za flautu, klarinet i fagot. <<https://appmes.rs/index.php/archive/video-archive/>> 11. 6. 2024.
- International Council for Traditions of Music and Dance – ICTMD Study Group on Applied Ethnomusicology. <<https://ictmusic.org/studygroup/applied-ethnomusicology/>> 30. 10. 2024.
- Komesarijat za izbeglice i migracije: O migracijama*. <<https://kirs.gov.rs/cir/migracije/o-migracijama>> 5. 6. 2024.

M. O. „Globalna nejednakost: Luksemburg 164 puta bogatiji od najsiromašnije zemlje na svetu.“ *Danas* (22. 12. 2022). <<https://www.danas.rs/vesti/ekonomija/globalna-nejednakost-luksemburg-164-puta-bogatiji-od-najsiromasnije-zemlje-na-svetu/>> 6. 5. 2024.
Music and musical instruments of Burundi.
<<https://music.africamuseum.be/instruments/english/burundi/burundi.html>> 11. 6. 2024.
SoundCloud: Dorotea Vejnović. <<https://soundcloud.com/teavejnovic>> 11. 6. 2024.
VEJNOVIĆ, Dorotea. *Voice from Afar* – Live Performance.
<<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=h3EAFz4XbM>> 11. 6. 2024.

РАЗГОВОРИ

Разговор аутора с композиторком Доротеом Вејновић, 26. 10. 2023.

Разговор аутора с композиторком Станиславом Гајић, 25. 10. 2023.

Miloš M. Marinković and Vanja M. Grbović

Voices Between Cultures: ‘Echoes of Burundi’ in the Works of Female Composers Stanislava Gajić and Dorotea Vejnović

Summary

This paper examines the works of contemporary female composers from Serbia, inspired by the musical folklore of the East African country of Burundi. The focus is on the *Burundian Suite* for Flute, Clarinet, and Bassoon (2022) by Stanislava Gajić and the work *Voice from Afar* for Percussion and Electronics (2022) by Dorotea Vejnović. While S. Gajić aimed to preserve Burundi’s musical identity by placing the melodies of this country’s traditional songs almost unchanged into a contemporary artistic context, D. Vejnović used a traditional Burundian song (a lullaby) as a sound background from which she formed entirely new, specific soundscapes. The aim of this research is to examine the artistic approaches of the mentioned composers in works inspired by the folklore of Burundi, through the analysis of poetic principles and compositional techniques. Given that the compositions *Burundian Suite* and *Voice from Afar* are the result of field research on the music and dance of Burundian migrant women, the paper also examines the multiple significances of scientific-artistic projects dedicated to migrant communities.

Keywords: contemporary art music, musical folklore, migrations, Serbia and Burundi, Stanislava Gajić, Dorotea Vejnović, *Burundian Suite*, *Voice from Afar*.

Пример 1.1. Станислава Гајић, *Бурундијска свиџа*, ритмички мотив у фаготу и мелодијски мотив у кларинету на почетку првог става (*Свадебна њесма*), т. 3–5.

Flute

Clarinet in B

Bassoon

$\text{♩} = 68$

p

mp

Пример 1.2. Станислава Гајић, *Бурундијска свиџа*, ритмички мотив у фаготу и мелодијски мотив у флаути на почетку другог става (*Усјаванка*), т. 26–28.

Fl.

B. Cl.

Bsn.

$\text{♩} = 68$

mf

p

Пример 2. Станислава Гајић, *Бурундијска свиџа*, почетак трећег става (*Родољубива њесма*), т. 52–56.

Fl.

B. Cl.

Bsn.

$\text{♩} = 62$

mp

mp

mp

Пример 3.1. Станислава Гајић, *Бурундијска свиџа*, почетак петог става (*Деца на љуџу до школе*), т. 85–90.

Musical score for Example 3.1, measures 151-152. The score is for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bas.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The flute part begins with a rest in measure 151 and starts in measure 152 with a melodic line marked *mf*. The bassoon part has a rest in measure 151 and starts in measure 152 with a bass line marked *mp*. The clarinet part has a rest in measure 151 and starts in measure 152 with a melodic line marked *mf*.

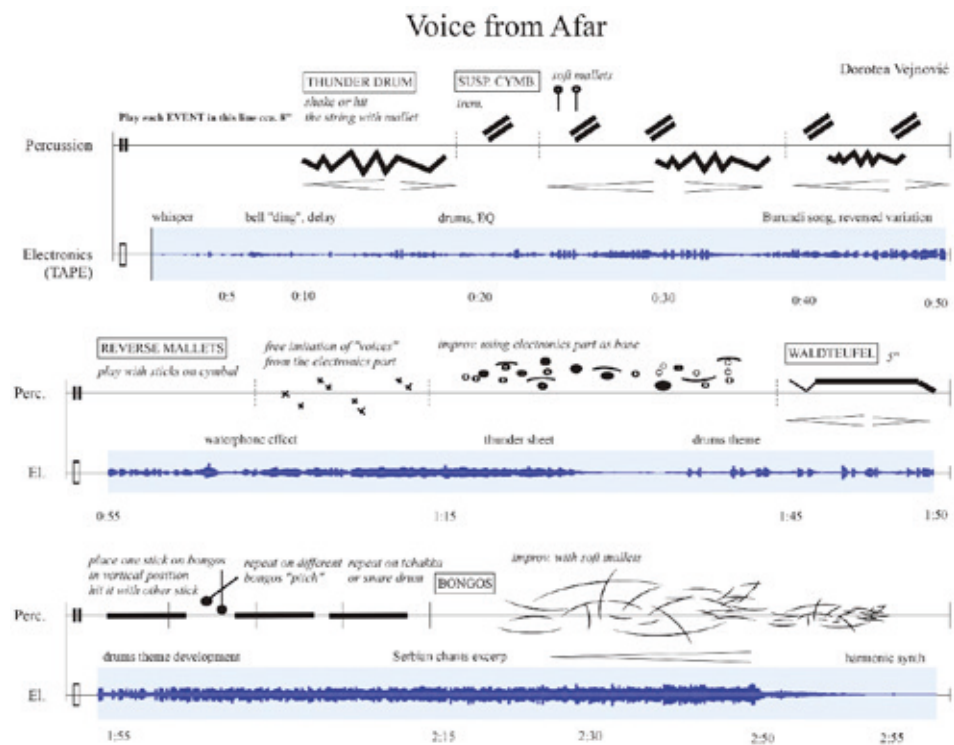
Пример 3.2. Станислава Гајић, *Бурундијска свиџа*, почетак шестог става (*Мама*), т. 108–114.

Musical score for Example 3.2, measures 109-110. The score is for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bas.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The flute part has a rest in measure 109 and starts in measure 110 with a melodic line marked *f*. The bassoon part has a rest in measure 109 and starts in measure 110 with a bass line marked *f*. The clarinet part has a rest in measure 109 and starts in measure 110 with a melodic line marked *f*.

Пример 4. Станислава Гајић, *Бурундијска свиџа*, пратећи мотив у кларинету и главни мотив у флаути на почетку шестог става (*Мија ванга – Заносна жена*), т. 130–134.

Musical score for Example 4, measures 129-130. The score is for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bas.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute part has a rest in measure 129 and starts in measure 130 with a melodic line marked *mf*. The bassoon part has a rest in measure 129 and starts in measure 130 with a bass line marked *mp*. The clarinet part has a rest in measure 129 and starts in measure 130 with a melodic line marked *mp*. Red boxes highlight the flute motif in measure 130 and the clarinet motif in measure 129.

Пример 5. Доротеа Вејновић, *Глас издалека*, ознаке на почетку графичке партитуре.



Пример 6. Доротеа Вејновић, *Глас издалека*, упутства за извођача у графичкој партитури.

Voice from Afar

Dorotea Vejnović

Part 1 (0:00 - 0:50)

Percussion: THUNDER DRUM (shake or hit the string with mallet), SUSP. CYMB (iron), soft mallet.

Electronics (TAPE): whisper, bell "ding", delay, drums, EQ, Barundi song, reversed variation.

Part 2 (0:55 - 1:50)

Percussion: REVERSE MALLETS (play with sticks on cymbal), free imitation of "voices" from the electronics part, improv using electronics part as base, WALDTEUFEL 5th.

Electronics: waterphone effect, thunder sheet, drums theme.

Part 3 (1:55 - 2:55)

Percussion: place one stick on bongos in vertical position hit it with other stick, repeat on different bongos "pitch", repeat on tchakka or snare drum, improv with soft mallet, BONGOS.

Electronics: drums theme development, Serbian chants excerpt, harmonic synth.

ГОРАН Т. ГАВРИЋ

Факултет савремених уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОДЗЕМНИ ТЕАТАР И ПЕЋИНА КАО ПРОСТОР ЗА ИЗВОЂЕЊЕ ПОЗОРИШНИХ ПРЕДСТАВА

САЖЕТАК: Када говоримо о пећинама као потенцијалним локацијама за извођење позоришних представа, требало би узети у обзир чињеницу да су оне још у праисторијским временима коришћене у неком виду за ову врсту праксе. Стога помало чуди да је прошло толико дуго времена отада, а да потенцијали пећине нису довољно искоришћени, тј. да пећински (односно подземни) театар још увек није заживео. Пећине о којима ће у раду бити речи поседују одређене квалитете које није могуће било каквим архитектонским интервенцијама остварити у класичној позоришној згради, па би се управо та њихова специфична структура (коју је обликовала сама природа) могла искористити као место за мање или више интензивни позоришни живот и извођење представа. Као инспирација и нека врста основе могао би да послужи и *Подземни биоскоп* Роберта Смитсона, који на неки начин указује и на извесну блискост између простора за извођење представа и снимање филмова на самим почцима развоја кинематографије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: подземни театар, пећине, иницијација, *Подземни биоскоп* Роберта Смитсона.

Увод

За позориште готово да не постоје границе када је у питању простор где се могу изводити представе. И најмањи кутак може послужити као позорница, било да се он налази у урбаној средини или природи. Међутим, постоје локације које су мање или више неприступачне, до којих је теже допрети, па је самим тим теже омогућити гледаоцима, без којих представа у највећој мери не испуњава своју сврху, да присуствују извођењу. Једно од таквих места је пећина, дубока, мрачна, тешко приступачна, али опет с немалим театарским потенцијалом. Ипак, због свог специфичног положаја који не пружа могућност да се без неких дужих припрема изведе представа, пећина изискује опсежне, пре свега

* goran.gavric@fsu.edu.rs

техничке припреме, и постепено освајање њеног простора који ће касније имати какву-такву константност у експлоатисању. Такође, претпоставка је да такво позориште вероватно не би могло да потраје дужи временски период, као што је случај с оним класичним. У том погледу, као и по неким другим основама, ово позориште се приближава амбијенталном театру, без обзира на то што је оно смештено у затвореном простору.

Први „пећински театри“ и сличности пећине са позоришном зградом

Пракса употребе пећина као позоришта датира још из праисторијских времена, и према санскриту ране комаде *наџџаџастире* правио је Бхарата у Хималајима. Иако индијски пећински театри немају сличности са грчким амфитеатрима, постоји упечатљива сличност између привремене дрвене галерије театра и позоришта *самађа мангал* описаних у раној будистичкој литератури, укључујући приче џатака. Позната је несрећа која се догодила у Атини 499. г. пре н. е., када су дрвене трибине на којима су седели гледаоци изненада попустиле за време позоришне представе. Стога, неки стручњаци верују да су ране грчке представе биле у приземљу, вероватно унутар града, где је нека форма скела за седење могла бити неопходна (VARADPANDE 1981: 85). Све пећине се састоје из три различите зоне: подручје непосредно унутар улаза, подручје у које продире мало светлости и унутрашњи делови у потпуном мраку.

Ако направимо паралелу с позоришном зградом, можемо да уочимо одређене сличности, јер и тамо постоји предворје након улаза, потом ходник по потреби осветљен или неосветљен, и на крају позоришна сала која је током извођења представе замрачена. Стога је на први поглед најлогичније да се у неком од тих унутрашњих делова у потпуном мраку постави позорница, која би као и у класичном позоришту била осветљена. Ипак, гранајућа структура тунела у пећини отвара нове могућности, и не допушта да се размишљање о поставци ограничи на само једну позорницу. У овом случају се називу и различите експерименталне позоришне форме, јер релативно велика дужина просторија и тунела у пећини допушта кретање извођача и гледалаца у различитим смеровима.

Могућности за извођење ѿредсџава у ѿзнаџим пећинама

Највише могућности због своје дужине од 551,6 километара, при чему би требало узети у обзир чињеницу да не би могао да се искористи

читав простор већ само одређени делови, пружа пећински систем Мамутске пећине у истоименом националном парку у централном Кентакију. У овој пећини је доста тога већ припремљено, у смислу да су за посетиоце направљени дрвени мостови и степеништа којим се они крећу кроз пећину, пењу се и спуштају завојитим путевима. Овде би се представа првенствено одвијала на том већ утврђеном путу, али би с обзиром на велику дужину пећине и мноштво различитих простора распоређених било по хоризонтали или вертикали, извођење могло да тече паралелно и у неком од тих простора који су најприкладнији. Џорџ Кротерс (George Crothers) наводи како је једна од кроскултуралних употреба пећина и структура налик пећинама за тајанствене и искључиве праксе, укључујући церемоније иницијације мушкараца, обред преласка за дечаке у адолесценцију и зрело доба: „Мамутска и Слана пећина су коришћене да издвоје дечаке од остатка заједнице, и да их иницирају у братство одраслих мушкараца“ (CROTHERS 2017: 37). Обреди преласка се везују првенствено за племена и ритуале у које децу уводе одрасли чланови, али су они присутни и у урбаним срединама и модерном животу уопште.

Ови обреди у урбаном друштву укључују формалне ритуале као што су крштење, прве интимне везе, венчање итд. То су заправо различите фазе кроз које дете пролази током свог одрастања, где оно посредством



Сл. 1.

иницијације сазрева и временом постаје равноправан члан друштва с одраслима који су претходно прошли те процесе. Притом су рођење, сазревање и смрт три кључна догађаја у дететовом животном циклусу који не би био потпун без формалних ритуала, дубоко укоревених у друштвеној заједници. Мирча Елијаде (Mircea Eliade) говори о томе да је „човек примитивних друштава настојао да победи смрт претварајући је у обред преласка. Другим речима, увек се умире у нечему што није битно: нарочито у профаном животу. Укратко, смрт му дође као врховна иницијација, као почетак нове духовне егзистенције“ (Елијаде 2003: 203).¹

Рођење детета у племенима сматра се за веома важан догађај, и у неким се оно паралелно слави с неким другим ритуалом. Овај догађај се може посматрати и као ритуал за себе. То је зачетак процеса иницијације, где новорођенче још није свесно тог тзв. ритуалног простора и особа које га окружују. Или, тачније, по рођењу то је прединицијацијски процес и припрема за касније иницијације које подразумевају свесне радње. У неким земљама Европе је раширен обичај полагања новорођенчета на земљу, где оно тек што је окупано и повијено у пелене бива положено на саму земљу (Елијаде 2003: 165). Један од чинова који следе након овога јесте давање имена детету, што је утицало на његову иницијацију у породицу. Могу се пронаћи и примери именовања које је било инструмент дететовог интегрисања у другу породицу.

Стога, самохрана мајка која је именовала својег новорођеног сина после преминуле особе у другој породици гарантовала је да ће и она и њен син бити обезбеђени у овој породици, и укључени у њен круг. Основни захтев за блиским односима између себе, обавеза реципрочне подршке, био је ритуално обезбеђен кроз генерације помоћу именовања (KLEIVAN, SONNE 1985: 15). Рихард Турнвалд (Richard Thurnwald) описује касније фазе у иницијацији племенске деце које следе након оне почетне самог рођења. Занимљиво је да он простор где се иницијација врши повезује с простором у којем се развија фетус: „У многим пределима у џунгли постоји иницијатичка колиба. То је место где млади кандидати трпе један део својих искушења и бивају увођени у тајна предања племена. Тако иницијатичка колиба симболише матерински трбух“ (THURNWALD, BAUMANN et al. 1940: 321, 398).

Најпознатији представник ленд арта Роберт Смитсон (Smithson) у рудницима „Британија Купер“ планирао је да направи снимке у ту-

¹ Идеални случај пост мортем преживљавања требало би да буде онај у који не би требало имати било какву сумњу. Ово је слично као и код вере, верник не сумња већ верује. То је, такође, случај који се не односи искључиво и само на психичко функционисање међу живима, и за који се сматра да је коначно одредиште у разматрању. Такав случај мора бити растегљив у смислу отворености за нове претпоставке.

нелу, у склопу свог пројекта подземног биоскопа. Ако је овај тунел био производ „имагинативног“ процеса открића, онда би његов филм поновио тај процес обрнуто кроз други, аналогни скуп слика. Такво удвостручавање, у смислу израде и онда гледања филма на том месту, структурално би било одјек табуа против жена које улазе у рудник: „То је веома снажан табу. Негде сам прочитао да постоји снажан осећај да је, у примитивном смислу, канал попут вагине некако сличан фројдовској заштитности“ (FLAM 1996: 206). Сигмунд Фројд (Sigmund Freud) истиче да се само у уметности још увек дешава да човек обузет својим жељама производи нешто слично испуњењу ових жеља, а ово играње, захваљујући уметничкој илузији, изазива ефекте као да је нешто стварно (вид. FROJD 2009).

Још један значајан национални парк је онај у Новом Мексику, у којем се налази пећина Карлсбад дужине 1219, ширине 190,5 и дубине 300 метара. Ни данас не постоји историјско фотографско представљање читавог подручја Карлсбада и пећине Карлсбад (VIRCHELL 2010: 8). Као што је случај и с другим пећинама, и овде би било значајно да постоји такав план, попут оних које је за своје пројекте огромних размера камером из ваздуха снимао Роберт Смитсон. На тај начин би много прецизније биле утврђене позиције и најмањих кутака, као и могућих праваца кретања и тзв. одморишта за извођење делова представе након



Сл. 2.

претходног, мање или више интензивног померања глумца и гледалаца. Још нешто од онога што указује на проблем прецизног утврђивања плана неке пећине јесте навођење различитих дужина за одређену пећину од стране већег броја аутора. Превише је тунела и пролаза, и не тако мало оних тешко проходних, а уз то и њихова често лавиринтска и гранајућа структура додатно отежава мерење.

Најдужа у Европи, и уједно најдужа гипсана пећина на свету с више од 232 километра премерених пролаза, јесте Оптимистическаја пећина у Украјини, у близини Короливке, која спада и у сулфатне пећине (WHITE, CULVER 2012: 830). С обзиром на то да се састоји од пуно лавирината и уских и ниских пролаза, био би свакако велики изазов направити одговарајуће путање кретања за одређену представу. Међутим, једна од предности које пружа ова пећина јесу релативно велике водене површине, попут мањих језера, којима би глумци и публика могли да плове у чамцима (глумци би можда били и на некој платформи као позорници), а да она истовремено представља и једну од позорница на којој би био извођен већи део представе.

У овом случају би могла да се искористи и способност позоришта да много већа подручја и објекте, као и превозна средства која најчешће мирују, прикаже на ограниченој позоришној сцени. Тако се у једној од почетних сцена филма Ларса фон Трира (Lars von Trier) *Медеја (Medea, 1988)* Креонт креће кроз пећину и сусреће се на крају пролаза с Јасоном. На том путу он наилази на два мала брода, више попут већих чамаца (овде је посреди умањивање објеката који су у стварности знатно већи, што је карактеристика позоришног израза), које Аргонаути припремају за пут у Колхиду, у потрази за златним руном. Ови бродови се налазе у плиткој води, више насукани, а ми као гледаоци треба да замислимо да је дубина воде, као и читаве водене површине, много већа, нарочито ако би таква сцена била изведена у позоришту.²

И у пећини Холох, у региону Муотатал у Швајцарској, која је друга најдужа пећина у Европи са 200,4 километра (дубина је 938,6 метара), појављују се веома занимљиви извори и пећински водопади, односно подземни одводни системи са вртачама и јамама. Дубоко у њеној унутрашњости налази се Шварцер дом, који је највиши, отворени део распадом испуњеног окна, 225 метара висок, са својим кровом скоро 400 метара испод површине земље (WALTHAM, FRED et al. 2005: 80).³ Будући

² Овде можемо направити паралелу и с лажним поморским биткама, које су се првенствено одигравале у Римском царству. У њима су коришћени бродови у природној величини, а у подземном театру би то било могуће извести и на мањој воденој површини и са знатно умањеним бродовима, или чак њиховим сегментима.

³ Овде је карактеристична кратка цев (у већем степену) која се састоји од угаоних фрагмената цементираних заједно, и она се једино препознаје у кречњачким пећинама где

да спада у кршевите пећине настале растварањем стена као што су доломит, кречњак и гипс, и уз сценографију коју је већ у великој мери природа исклесала, ова пећина би представљала врло добру основу за даља сценска надограђивања. Оно што се догодило у њој 1952. године указује на опасности које вребају у пећинама, али и на клаустрофобију коју би могли да имају гледаоци у подземном театру. На тај аспект би свакако требало најпре обратити посебну пажњу, како би се онда тек у следећим фазама решавали технички и организациони проблеми. Наиме, поменуте године су осамнаестогодишњи Лотар Емануел Кајзер (Lothar Kaiser), његов професор биологије и још двоје ђака, покушавајући да измере пећину, остали заробљени у њој због изненадне поплаве. Преживљавали су на оскудним залихама хлеба и конзервисаног меса, да би се након десет дана избавили када је довољно опао ниво воде у пећини.



Сл. 3.



Сл. 4.

И швајцарски геолог Алфред Бегли (Bögli), који је почео да премерава пећине 1945, остао је 1955. године такође заробљен десет дана у пећини Холох услед поплаве, успевши ипак да притом измери 55 километара њених пролаза (BRIGHT 2017: 400). А након што су више од две недеље провели заробљени, између 8. и 10. јула 2018. године, из пећинског система Там Луанг у провинцији Чианг Раи спасено је једанаест дечака старости од 11 до 16 година и њихов 25-годишњи тренер, сви чланови фудбалског клуба *Дивљи вејрови*. Тренер их је 23. јуна повео у пећину како би дошли до краја пећинског тунела и исписали своја имена на зиду, што би била нека врста њихове иницијације. Међутим, како је тада на северу Тајланда била сезона монсонских киша, у многим пролазима је порастао ниво воде, и они су остали заробљени на крају тунела.

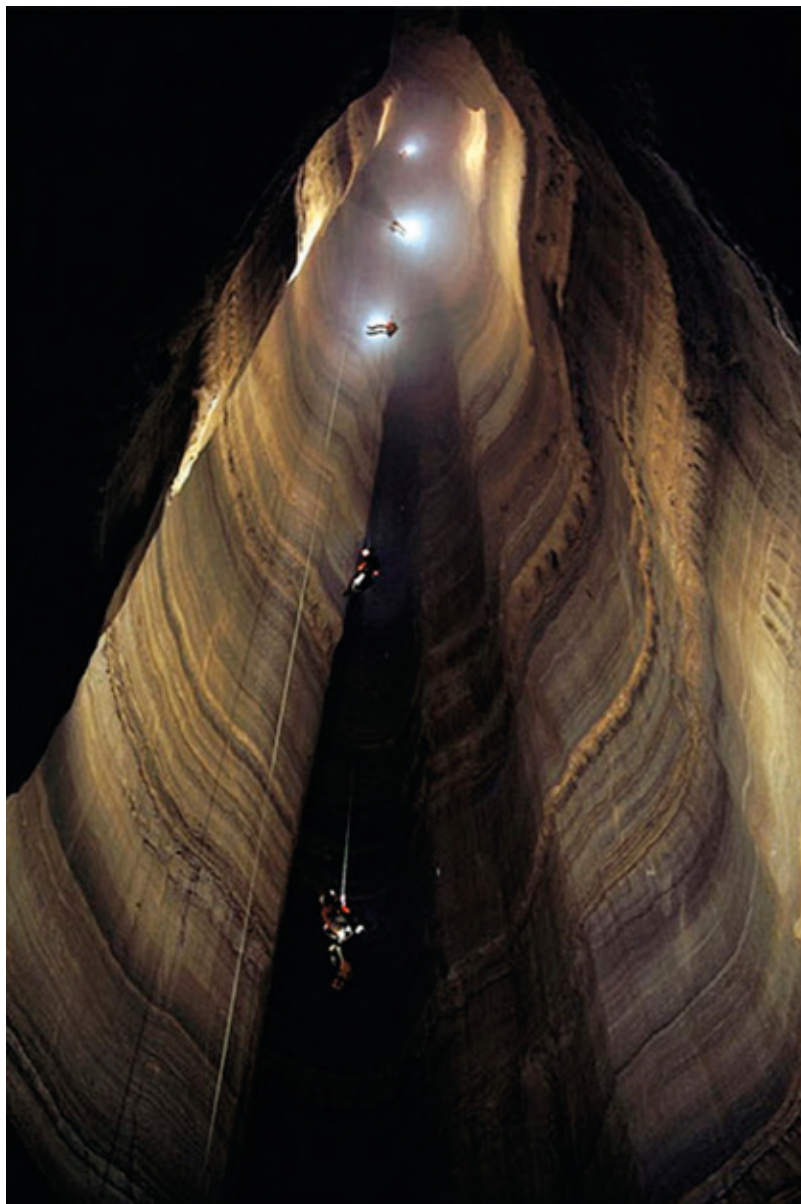
се дешава да буде прилаз и врху и подножју крхотине, али и показује процес прогресивног постављања крову у кречњаку (WALTHAM, FRED et al. 2005: 80).

У невероватној акцији спасавања, јер су дечаци били непливачи па су им дати лекови за успављивање, спасени су сви заједно с њиховим тренером; нажалост, тајландски ронилац Саман Кунан је настрадао због недостатка ваздуха приликом покушаја да се врати у командни центар на дубини од скоро два километра, а његов колега Бејрек Бурерак преминуо је крајем 2019. године након дугог лечења (вид. ARONSON 2019). О овом догађају је већ снимљен играни филм под називом *Пећина* (*The Cave*, 2019), редитеља Тома Валера (Waller). Такође, и познати амерички редитељ Рон Хауард (Howard) је снимиио филм о овом догађају под називом *Тринаесет живота* (*Thirteen Lives*, 2022). У финском документарном филму о сличној несрећи *Зарањање у нејознајо* (*Takaisin pintaan*, 2016) Хуана Реине (Juan) приказана је илегална акција вађења тела двојице ронилаца у најдубљој пећини у Норвешкој и Северној Европи Плура, коју су спровели пријатељи погинулих (неки од њих су ронили с њима када се догодила трагедија) 2014. године, месец дана након те ронилачке несреће.

Када је реч о вертикалној структури позоришта, она би могла да се оствари у пећинама које имају велику дубину. Што је дубља пећина, то би се постигао и снажнији ефекат, али би истовремено било и много теже и захтевније да се обезбеде сви технички услови, и пре свега безбедност свих учесника у датом извођењу. Велики изазов би стога представљала пећина Крубера у Грузији, смештена на планинском масиву Арабика у Абхазији, која је најдубља пећина на свету са 2.191 метром; с дужином од 14 километара је много краћа од великог броја других, а нарочито поменутих најдужих пећина на свету. Улаз се отвара на 2.256 метара унутар ледничког корита, а стене су се таложиле од кречњака из горње јуре и доње креде који су се савијали и сложено кривили, и то се непрекидно утапало доле према обали Црног мора (WHITE, CULVER 2012: 729). Стога се позоришно кретање, логично, не би одвијало по хоризонтали (иако и ту постоји одређени слободни простор за извођење представе, мада је он с димензијама од око 700 x 400 метара мали у односу на друге пећине), него по вертикали.

Можда би ова варијанта извођења била и најтежа, не само у техничком погледу него и погледу максималне безбедности гледалаца и глумаца. Једна од могућности би била та да се направи једна или више платформи, односно дизалица, посебно за извођаче и публику, са отвором или провидном стакленом површином како би гледаоци могли да виде шта се дешава на једној или другој позорници-дизалици уколико би их било више. Овакав систем с дизалицама, нарочито ако је већи број, изискивао би прецизно прорачунавање брзине њиховог кретања и усклађивање с тим кретања самих глумаца. Морало би да се онда води рачуна и о томе да ли су глумци доле а гледаоци горе, или обрнуто, а

у једној варијанти би публика могла да буде између глумаца који би били и горе и доле. Такође, гледаоци би могли да буду на више од једне позорнице-дизалице, а глумци у другом случају да се попут пењача спуштају до дна пећине и пењу помоћу динамичких и статичких ужади.



Сл. 5.

Подземни биоскоп Роберта Смитсона

Роберт Смитсон је имао занимљиве идеје за пројекте које је планирао да изведе у пећинама или напуштеним рудницима. У једној варијанти је размишљао да у пећину угради камеру која би снимала процес њеног грађења, при чему би се тај филм приказивао искључиво у пећини. Соба за пројекцију је требало да буде саграђена од сирове грађе, платно исклесано на зиду стене и обојено у бело, док би седишта била велики облаци. Овде Смитсон готово до крајњих граница користи могућности које му пружа дати простор, прилагођавајући природном окружењу већ у приличној мери поводом питања материјала саображену архитектуру.⁴ Међутим, опет се поставља питање као и код подземног театра – без обзира на блиску повезаност човека с природом у овом случају, колико би гледаоцима било удобно и да ли би се осећали пријатно у прилично клаустрофобичном простору. Одређени проблеми би свакако могли да се реше, као што су осветљење, обезбеђивање несметаног протока чистог ваздуха, облагање камених седишта меким сунђерима итд.

На почетку приче из „Есеја о архитектури“ (1775) Марка Антоана Ложијеа (Marc-Antoine Laugier) примитивни човек, лутајући сам у природном пејзажу, почиње да се осећа уморно и тражи место за одмор, и тако наилази на травнату обалу поред мирног потока. Онда легне поред потока, али ускоро схвата да је топлота сунца неподношљива, те стога бива присиљен да пронађе склониште у оближњој шуми. Потом је почела да пада киша и човек се поново осећао нелагодно, па је зато отишао у пећину у којој је ваздух загушљив и мрачно је. Човек је тако напустио и пећину и одлучио да сагради склониште, искористивши притом материјале који су се налазили околу у шуми (LAUGIER 1977: 12).

Пратећи ову причу, можемо да уочимо сличности са Смитсоновим пројектима повезаним с пећинама у смислу да су и они, попут пећине као склоништа примитивног човека, нестални, не може им се приписати улога непроменљивих простора. И позоришне представе би могле да се само повремено изводе у пећини, и да се локације мењају на одређени период, што није ништа неуобичајено за ову врсту уметности. Ипак, сходно самој природи позоришног простора који изискује специфичну повезаност са извођачима, очекивала би се одређена константност у извођењима и прилагођавање датом простору. Француски теоретичар

⁴ Мексички архитекта Хавијер Сеносијан (Javier Senosiain) познат је по пројектима тзв. „биоархитектуре“, што подразумева да су његове грађевине сједињене с природом. Он напомиње како су људи рано у свом постојању били веома блиски с њом. Њихов интимни и разумевајући однос водио је ка хармоничној, или барем уравнотеженој интеракцији (SENOSIAIN 2003: 2).

архитектуре Кватремер де Квинси (Quatremère de Quincy) видео је пећину позитивније, али је ипак веровао да је она најнеадекватнији од сва три изворна архитектонска типа и најрезистентнији на архитектонски развој.⁵ Он је видео претерану чврстоћу египатске религијске архитектуре с мрачном и кавернозном унутрашњошћу, као доказ њеног извођења из пећине. Андре Базен (André Bazin) истиче како је египатска религија, сва усмерена против смрти, везивала надживљавање непосредно за материјално трајање тела: „Тиме је задовољавала основну потребу психологије: борити се против времена. Смрт је само победа времена“ (BAZEN 1967: 7, 11).⁶

Смитсонови пројекти се у одређеном смислу могу довести у везу с Платоновим митом о пећини, а с тим у вези је интересантно и веровање Филибера де Лорма (Philibert de l'Orme) да је пећина метафорички простор незнања. Платон користи пећину како би описао филозофово бекство од њених сенки и одјека божанских архетипова ка истинском знању под светлошћу сунца, док пећина Филибера де Лорма није затвор за архитекту него место медитације, самоће и проучавања, с циљем да дође до истинитог знања и савршенства у својој уметности (MINDRUP 2019: 209). Како би направио подземни биоскоп, Смитсон је морао да обиђе велики број пећина и рудника, а у рудницима „Британија Купер“ у Ванкуверу је планирао да направи филм.

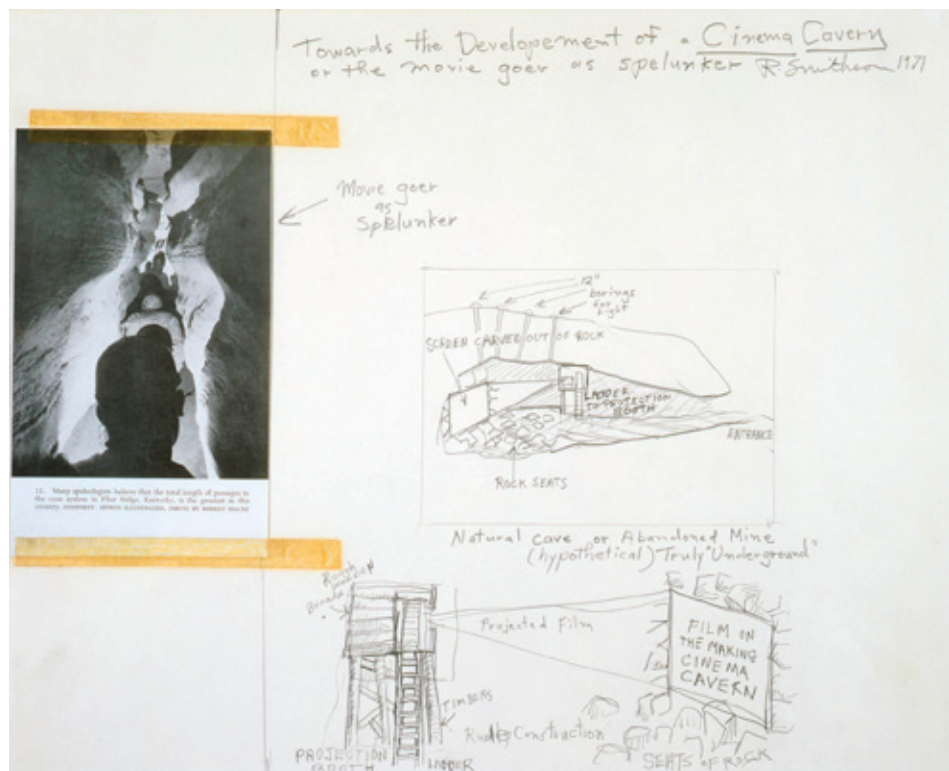
Тај пројекат је пропао због неприступачности и влажних тунела, а Смитсон је имао идеју да сними лагано кретање из унутрашњости тунела према улазу (одакле се на крају видео само зрачак светлости) и излазу из рудника (SMITHSON 1979: 108). Он је сматрао да крајње гледање филмова не би требало да се подстиче више него њихово коначно прављење, па је стога и предлагао прављење „истински ‘подземног’ биоскопа“. У ту сврху је урадио неколико цртежа везаних за овај пројекат, од којих је један био *Спирални насип* у просторији закопаној испод пирамиде од стена у близини *Спиралног насипа* (*Spiral Jetty*, 1970) а други *Ка развоју „биоскопа пећине“* (*Towards the Development of a „Cinema Cavern“*, 1971), састављен од неколико скица за подземни биоскоп који би непрекидно пројектовао филм о процесу изградње биоскопа (REYNOLDS 2003: 227).⁷

⁵ Тако се светлина кинеске архитектуре у дрвету може објаснити поређењем са шатором, а дрвена колиба, тип грчке архитектуре, заузимала је равну и умерену средину, и био је једини принципијелан тип (YOUNES 1999: 37).

⁶ У Египту је сахрана пуна поштовања био један од услова за срећан загробни живот, а мумифицирани леш је служио као кућа, светилиште или место за одмор духа, тако да је мумификација постала натприродни, религијски ритуал који је подржавао и обезбеђивао душу (COULTER-HARRIS 2016: 104).

⁷ На почетку су ови пројекти изгледали као једноставне пародије наводно тајне локације подземног биоскопа, али је Смитсон поставио локације за своје биоскопе – пећине или напуштене руднике – враћајући оно што је Паркер Тајлер (Tyler) називао „узбуђење гледања

Смитсонов подземни биоскоп може послужити као добар пример за прављење паралеле између филма и позоришта, тачније подземног театра.



Сл. 6.

Иако и биоскоп, или одређена сала у којој се пројектују филмови, захтева обезбеђивање одређених техничких услова, неупоредиво је лакше постићи континуитет њиховог пројектовања него што је то случај са представама у позоришту. У подземним верзијама је та ситуација још деликатнија, поготово у подземном театру у којем се сви технички детаљи морају прилагодити специфичној структури пећине или неких подземних просторија, тунела итд. Смитсон је лакше могао да спроведе у дело замисао о непрекидном пројектовању филма, али би и ту било прилично захтевно решавање проблема самог простора и смештања гледалаца у њега на одговарајући начин. У подземном театру тај задатак

кроз шпијунку“ подземног филма на два културно заборављена или скривена места, како би произвели фундаменталније „табу“ виђење (TYLER 1995: 10).

би био неупоредиво тежи, јер не би било неопходно само осмислити простор за публику (која би у неким случајевима морала и да се креће, и то кроз неприступачне тунеле и пролазе, за разлику од оне биоскопске), него и за глумце и позорницу, или чак више њих, које би биле мобилне и мењале своју позицију у зависности од кретања извођача.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЕЛИЈАДЕ, Мирча. *Светло и њрофано*. Пред. Сретен Марић. Прев. Зоран Стојановић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2003.
- ARONSON, Marc. *Rising Water: The Story of the Thai Cave Rescue*. New York: Atheneum, 2019.
- BAZEN, Andre. *Šta je film? – I Ontologija i jezik*. Prev. Ivanka Pavlović. Beograd: Institut za film, 1967.
- BIRCHELL, Donna B. *Carlsbad and Carlsbad Caverns*. Charleston, South Carolina: Arcadia Publishing, 2010.
- BRIGHT, Michael (ed.). *1001 Natural Wonders You Must See Before You Die*. Secaucus, New Jersey: Chartwell Books, 2017.
- COULTER-HARRIS, Deborah M. *Chasing Immortality in World Religions*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016.
- CROTHERS, George M. "The Prehistoric Archeology of Mammoth Cave." In: HOBBS, Horton H. III, Rickard A. Olson, Elizabeth G. Winkler, David C. Culver (eds.). *Mammoth Cave: A Human and Natural History*. Cham: Springer International Publishing, 2017, 29–39.
- FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1996.
- FROJD, Sigmund. *O seksualnoj teoriji: totem i tabu*. Prev. Pavle Milekić. Beograd: Akademski knjižica, 2009.
- KLEIVAN, Inge, Birgitte Sonne. *Iconography of Religions: Arctic Peoples, Eskimos, Greenland and Canada*. Leiden: E. J. Brill, 1985.
- LAUGIER, Marc-Antoine. *An Essay on Architecture*. Los Angeles: Hennesey & Ingalls, 1977.
- MINDRUP, Matthew. *The Architectural Model: Histories of the Miniature and the Prototype, the Exemplar and the Muse*. Cambridge–Massachusetts–London: The MIT Press, 2019.
- REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge–Massachusetts–London: The MIT Press, 2003.
- SENOSIAIN, Javier. *Bio-Architecture*. Oxford, Burlington: Architectural Press, 2003.
- SMITHSON, Robert. *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. Ed. Nancy Holt. New York: New York University Press, 1979.
- THURNWALD, Richard, Hermann Baumann, Diedrich Westermann. *Völkerkunde von Afrika: mit besonderer Berücksichtigung der kolonialen Aufgabe*. Essen: Essener Verlagsanstalt, 1940.
- TYLER, Parker. *Underground Film: A Critical History*. New York: Hachette Books, 1995.
- VARADPANDE, Manohar L. *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre*. New Delhi: Abhinav Publications, 1981.
- WALTHAM, Tony, Fred Bell, Martin Culshaw. *Sinkholes and Subsidence: Karst and Cavernous Rocks in Engineering and Construction*. Berlin–Heidelberg: Springer Science+Business Media, 2005.
- WHITE, William B., David C. Culver. *Encyclopedia of Caves*. Cambridge, Massachusetts: Academic Press, 2012.
- YOUNÉS, Samir. *The True, the Fictive, and the Real: The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere de Quincy*. London: Andreas Papadakis, 1999.

Goran T. Gavrić

Underground theater and a cave as a space for theatrical performances

Summary

There are almost no limits for theater when it comes to the space where performances can be performed. Even the smallest corner can serve as a stage, whether it is located in an urban environment or in nature. However, there are locations that are more or less inaccessible, more difficult to reach, and therefore more difficult to enable the audience, without whom the performance does not fulfill its purpose to a large extent, to attend the performance. One such place is a cave, deep, dark, difficult to access, but still with considerable theatrical potential. However, due to its specific location, which does not provide the possibility of performing a performance without some lengthy preparations, the cave requires extensive, primarily technical, preparations, and the gradual conquest of its space, which will later have some kind of constancy in exploitation. Also, the assumption is that such a theater would probably not be able to last for a long period of time, as is the case with the classical one. In this respect, as in some other respects, this theatre approaches ambient theatre, despite being located in an enclosed space. The practice of using caves as theatres dates back to prehistoric times, and according to the Sanskrit *Natyashastra*, early plays were produced by Bharata in the Himalayas. Although Indian cave theatres bear no resemblance to Greek amphitheatres, there is a striking similarity between the temporary wooden gallery theatres and the *Samaja mandal* theatres described in early Buddhist literature, including the *Jataka* tales.

Robert Smithson had interesting ideas for projects he planned to carry out in caves or abandoned mines. In one variant, he considered installing a camera in the cave to film the process of its construction, with the film being shown exclusively in the cave. The projection room was to be built of raw wood, the screen carved into the rock wall and painted white, while the seats were large arches. Here Smithson almost exploited the possibilities offered by the given space to the limit, adapting the already fairly materially considered architecture to the natural environment. He believed that the final viewing of films should not be encouraged more than their final making, and therefore proposed the creation of a “truly ‘underground’ cinema”. To this end, he made several drawings related to this project, one of which was *Spiral Jetty* in a room buried under a rock pyramid near *Spiral Jetty* (1970) and the other *Towards the Development of a “Cinema Cavern”* (1971), consisting of several sketches for an underground cinema that would continuously project a film about the process of building a cinema.

Keywords: underground theater, caves, initiation, Robert Smithson’s *Underground Cinema*.

INSIGHTS FROM THE DEMUSIS PROJECT INTRODUCTORY NOTE

IVANA B. PERKOVIĆ

BRIDGING TRADITION AND INNOVATION IN HIGHER MUSIC EDUCATION: INSIGHTS FROM THE DEMUSIS PROJECT

The DEMUSIS project (Developing Music Entrepreneurship and Sustainable Interdisciplinary Skills), initiated in 2019 and funded under the Erasmus+ program, represents a pioneering effort to modernize higher music education in Serbia. The project’s primary objectives include enhancing the entrepreneurial abilities of academic musicians, integrating digital competencies into music education, and promoting a more engaged and culturally responsible approach to professional music careers. Through its multifaceted approach, DEMUSIS aims to bridge the gap between traditional music education and the demands of contemporary society, equipping students with the tools necessary to navigate and shape the rapidly evolving cultural landscape.¹

One of the key dissemination activities of the DEMUSIS project was *The Music/ian is Present*—a comprehensive event held in Novi Sad from 12 to 17 September 2022, in synergy with the Novi Sad–European Capital of Culture 2022 project.² This week-long event consisted of three interconnected

¹ The DEMUSIS project (Erasmus+ project number 598825-EPP-1-2018-1-RS-EPPKA2-CBHE-JP) was realized from 2019 to 2023 and involved six academic partners: the University of Arts in Belgrade, Faculty of Music; the University of Novi Sad, Academy of Arts; the University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts; the Royal Conservatoire, The Hague; the New Bulgarian University; the Lithuanian Academy of Music and Theatre, and three non-academic partners: Radio-Television of Serbia; Mad Head Games; and Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC). More information is available at: www.demusis.ac.rs.

² More details about *The Music/ian is Present* are available here: http://www.demusis.ac.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=101.

activities: a student boot camp, an international scientific conference, and a public debate. Each of these components addressed different aspects of the project's overarching goal to foster more engaged, culturally aware musicians prepared to contribute meaningfully to civil society.

The Student Boot Camp, held from 12 to 16 September, provided an intensive course designed to enhance the entrepreneurial and digital skills of music students from leading higher education institutions in Serbia. Twenty students from Belgrade, Novi Sad, and Kragujevac explored the concept of social engagement, entrepreneurship, and digital shift through workshops, exercises, and evaluation sessions. They applied quality assurance measures in group projects focused on communication with socially vulnerable groups.³

The International Conference on 17 September focused on the current position of academic musicians in society, exploring the artistic and social dimensions of their professional identity.⁴ The Conference brought together scholars and practitioners to discuss trends in music education, the evolving role of musicians, and the impact of these changes on both local and global contexts. This thematic focus aligned closely with DEMUSIS's objectives, particularly its emphasis on integrating digital competencies and entrepreneurial skills into music education.

The Public Debate, also held on 17 September, provided a platform for raising public awareness about the role and visibility of professional musicians in society. Featuring high-profile speakers from cultural and educational institutions, as well as distinguished artists, this discussion emphasized the crucial task of bridging the gap between academic music education and the broader community. The debate underscored the need for music education not to produce only skilled performers but also socially engaged, culturally responsive professionals.

The thematic focus of this symposium revolved around the intersections of music education, societal engagement, and professional development in the digital age. The presented papers collectively addressed how academic musicians can adapt to and influence the rapidly changing cultural landscape. This publication includes three key papers from the symposium that exemplify these themes, each offering a unique perspective on the challenges and opportunities faced by contemporary musicians.

The three papers presented at the conference *The Music/ian is Present* and now collected in *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*

³ More details about the Boot Camp are available here: http://www.demusic.ac.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=117&Itemid=101.

⁴ More details about the Conference, including the programme and YouTube link, are available here: http://www.demusic.ac.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=117&Itemid=101 http://www.demusic.ac.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=99&Itemid=101.

(*Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music*), delve into the shifting paradigms of higher music education, offering readers a comprehensive understanding of the complexities involved in preparing musicians for contemporary society. Despite their diverse approaches, these selected works are united by a common thread—the need to rethink and reformulate music education in response to rapidly changing cultural and societal landscapes.

Paul Craenen’s paper, “Nomadic Musicians,” provides a critical framework for understanding the trajectory of curriculum reforms that have transformed music education in recent decades. Craenen deftly navigates the intersection of tradition and innovation, highlighting the necessity for musicians to adopt more flexible and socially engaged roles. His exploration of the “nomadic musician” serves as a compelling metaphor for the adaptability required of today’s artists. They do not have to master their craft only but connect with broader societal issues and interdisciplinary contexts.

Building on this theoretical foundation, Lina Navickaitė-Martinelli’s paper, “Being a Piano Activist,” shifts the focus from broad curricular trends to the individual musician’s role as an advocate and activist. Through a detailed case study, Navickaitė-Martinelli illustrates how pianists, as cultural agents, can transcend the traditional boundaries of performance to engage actively with social causes. Her work resonates deeply with Craenen’s concept of a nomadic musician, and yet it offers a more intimate view of how these broader ideas manifest in the life and career of a performing artist. The ethical dimension she introduces challenges us to reconsider the musician’s place in society, not merely as an entertainer but as a catalyst of change.

Completing this triptych, Ivana Perković and Biljana Mandić’s study, “Navigating Social Engagement and Audience Awareness: Challenges and Opportunities in Higher Music Education in Serbia,” brings these discussions into the Serbian context, offering empirical insights, thus grounding the theoretical discussions in practical realities. Their analysis of student perceptions within Serbian higher education reveals both the promise and the pitfalls of integrating social engagement into the curriculum. The authors highlight significant signals in audience awareness and the impact of social engagement on artistic practice, issues that echo the broader challenges outlined by Craenen and Navickaitė-Martinelli. However, they also suggest actionable reforms that could better prepare students for the multifaceted demands of their future careers, thus bridging the theoretical with the practical.

Together, these papers create a compelling dialogue that is both intellectually stimulating and practically relevant. They invite readers to reflect on the future of music education, not as a static field rooted in tradition but as a dynamic and evolving discipline that must respond to the needs of a complex and interconnected world. As music educators, students, and professionals

grapple with these challenges, this collection of papers offers valuable perspectives that could guide future reforms, ensuring that the next generation of musicians is not only technically proficient but also culturally and socially engaged.

IVANA B. PERKOVIĆ*

University of Arts, Faculty of Music, Belgrade

BILJANA LJ. MANDIĆ**

University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Original scientific paper / Оригинални научни рад

NAVIGATING SOCIAL ENGAGEMENT AND AUDIENCE AWARENESS: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES IN HIGHER MUSIC EDUCATION IN SERBIA

ABSTRACT: This study investigates the perspectives of music students in Serbia regarding the evolving roles of higher music education amidst shifting cultural values, economic pressures, technological advancements, globalization, and changing educational policies. A survey conducted as part of the DEMUSIS project co-funded by the Erasmus+ programme of the European Union gathered 677 responses from students at the Faculty of Music in Belgrade and the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac. The study aims to understand students' perceptions of their societal and cultural roles, compare responses across faculties, identify educational shortcomings, and suggest curriculum enhancements. Data analysis reveals a general optimism about the social relevance of music professions, with many students willing to participate in socially engaged projects. However, gaps are identified in audience awareness and the perceived impact of social engagement on artistic performance. By addressing these discrepancies, educational institutions could better prepare students for the social aspects of their careers, fostering a more comprehensive understanding of their professional roles. This study underscores the importance of a curriculum that not only focuses on technical and artistic skills but also cultivates socially conscious and culturally responsive musicians, aligning with global contemporary educational trends.

KEYWORDS: higher music education, social engagement, audience awareness, curriculum development, music students, societal impact, cultural dynamics, Serbia, professional readiness.

* ivanaperkovic@fmu.bg.ac.rs

** biljana.mandic@filum.kg.ac.rs

Introduction

Higher music education in Europe is navigating a complex landscape shaped by rapid societal transformations, shifting cultural values, economic pressures, technological advancements, globalization, and changing educational policies.

This evolving context underscores the need for higher education institutions to adapt their curricula to equip students with a broad range of competencies that extend beyond traditional music training, focusing particularly on the social engagement of students and their relationships with audiences (BROWN 2012). The experiences of music students in Serbia, as detailed in this article, offer a pertinent case study for exploring these adaptations and their implications for music education.

Zygmunt Bauman's concept of a "liquid society" (BAUMAN 2000) effectively captures the fluid and continuously changing nature of contemporary European societies, where higher education systems, including music education, must constantly evolve to meet new challenges. A "liquid society" is characterized by instability and constant flux, with traditional structures and norms being in perpetual change. This societal liquidity suggests a need for curricula that are adaptable and responsive, deeply interconnected with cultural and social dynamics. How can higher music education programmes equip students to navigate and thrive in such a dynamic environment?

In this context, Catherine Grant explores the social engagement of musicians, noting that music students often see their roles as agents of change within their communities (GRANT 2019). This further emphasizes the need for a curriculum that prepares students not just to become musicians but culturally and socially responsive individuals. These individuals can engage with and contribute to the broader cultural and societal discourse. This research seeks to investigate the state of affairs in Serbia, evaluating how these educational imperatives are being implemented within its higher music education system.

Research Questions

The study aims to explore the evolving roles of higher music education in Serbia amidst significant cultural and societal changes. Based on the analysis of survey responses from music students, the following research questions have been formulated:

1. Perceptions of social and cultural roles—How do Serbian music students from the Faculty of Music in Belgrade and the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac perceive their roles within the broader societal and cultural contexts?

2. Comparative analysis of responses—How do the responses from students at the Faculty of Music in Belgrade differ from those at the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac regarding their perception of social roles, artistry, and audience engagement?
3. Potential beneficial changes—Based on the analysis of student responses, which modifications could be valuable in the higher music education curriculum in Serbia to strengthen their social entrepreneurial identity?
4. Identification of educational needs—What specific needs are identified through the analysis of student responses in their current music education and how might these needs be addressed to better align education with the dynamic requirements of contemporary “liquid society”?

The study utilizes a quantitative approach through the distribution of structured surveys to gather comprehensive data on the opinions and perceptions of music students in Serbia. These surveys were conducted as part of the DEMUSIS project¹ aiming to enhance the digital competencies and entrepreneurship skills of academic musicians in Serbia for a culturally more engaged society. This focus on entrepreneurship in music education is supported by Hietanen and Ruismäki’s research on entrepreneurial identity formation through musical identity, which underscores the importance of incorporating entrepreneurship into music education to prepare students for the diverse challenges of the modern music industry (HIETANEN, RUISMÄKI 2021).

Literature Review

The literature review provides an overview of the existing research on the impact of societal changes on music education, theoretical insights from scholars like Bauman, and comparative studies from other European contexts. Rink, Gaunt, and Williamon, in their edited volume *Musicians in the Making* (2017), explore pathways to creative performance, which further informs our understanding of the complexities in music education and its adaptation to modern challenges, thereby enriching the theoretical framework for this study (RINK et al. 2017).

¹ The DEMUSIS (Digital and Entrepreneurial Skills for Musicians in Serbia) project, an Erasmus+ Capacity Building in Higher Education (CBHE) initiative, aimed to modernize higher music education in Serbia by integrating digital and entrepreneurial skills into the curriculum. Co-funded by the Erasmus+ Programme of the European Union, the project ran from 2019 to 2023 and included three academic institutions from Serbia: the Faculty of Music in Belgrade, the Academy of Arts in Novi Sad, and the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac. In total, the project involved nine national and international academic and non-academic partners, ensuring a comprehensive approach to the development of new skills and competencies necessary for contemporary musicians. For more information, visit the project website at www.demusis.ac.rs.

The central point to redefining music education is recognizing musicians as agents of social change, a concept supported by Elliott et al. in *Artistic Citizenship* emphasizing the potential for musicians to engage actively with societal issues (ELLIOTT, SILVERMAN, BOWMAN 2016). These ideas resonate with findings from our study, showing that students are increasingly aware of their social responsibilities, evidenced by their participation in socially engaged projects. Furthermore, Munnelly underscores the importance of integrating societal engagement into curricula, stating, “Educators must cultivate an environment where students can develop not only musical skills but also a keen sense of their potential impact on society” (MUNNELLY 2020). This perspective aligns with Bauman’s concept of the “liquid society” highlighting the necessity for musicians to navigate and adapt to the fluid and ever-changing social landscape. It emphasizes the role of education in preparing students not just as performers but as socially conscious individuals capable of responding to and shaping the dynamic cultural contexts they inhabit.

The interaction between performers and their audiences is crucial. Ford stated that “audiences also value a perceived connection between themselves and performers” in transforming a mere performance into an immersive experience (FORD 2017: 167). This topic is supported by Alan Brown who advocates for transforming audiences from passive observers to active participants. “Engaging audiences on a deeper level not only enhances their experience but also builds lasting connections that contribute to sustained interest in the arts” (BROWN 2012). These insights are relevant to our survey results indicating a need for strategies that enhance audience engagement, echoing the students’ desires to better understand and connect with their audiences. The methodologies promoted by the DEMUSIS project serve as a real-world application of these theories, demonstrating how educational enrichments can be used to enhance the interaction between musicians and audiences in a “liquid” cultural environment.²

² The Music–Here and Now boot camp, held during the academic year 2020/21 as part of the DEMUSIS project, brought together students and teachers from multiple institutions in Serbia in collaboration with the Royal Conservatoire in The Hague. This hybrid event included online and in-person sessions, where participants were engaged in practical projects addressing real-world challenges. The boot camp fostered cross-curricular learning enhancing students’ motivation, teamwork, communication skills, and understanding of real-life requirements. This approach not only developed entrepreneurial skills but also helped students engage more effectively with diverse audiences, preparing them as “artistpreneurs” who can navigate the intersections of music and civil society (Ivana Perković, Ivana Vuksanović, Dušanka Jelenković Vidović, and Milica Petrović, “Cross-curricular learning in higher music education: entrepreneurial bootcamp for music students Music–Here and Now”, in: Milena Petrović (ed.), *Folklore in Music Education*, Belgrade, Faculty of Music, 2023, 178–188. Another example is The Music/ian is Present, a three-part event held in Novi Sad from 12 to 17 September 2022 in synergy with the Novi Sad–European Capital of Culture 2022 project. As a key dissemination activity of the DEMUSIS project, it focused on promoting

Addressing the gap between the skills taught in music programmes and those demanded by contemporary employers is crucial. This supports Munnelly's insights into the diverse skills required in today's music industry (MUNNELLY 2020). These academic insights complement our research, showing that students recognize the importance of non-musical skills in their careers and reflect a demand for education aligned with broader employment needs. "Our graduates must be versatile and adaptable, equipped for a variety of roles within the arts sector and beyond" (CREECH et al. 2008). The success of the DEMUSIS project in addressing these gaps highlights the practical application of Bauman's fluid modernity within the educational sector, preparing students for the unpredictable shifts of the contemporary cultural and professional landscapes and making them more adaptable to diverse employment opportunities.

Conclusions from *Expanding Professionalism in Music and Higher Music Education* emphasize the need for holistic training that prepares students for diverse career paths. Chapters from this book reinforce the importance of a curriculum that not only teaches performance but also prepares students to become culturally and socially responsive educators and leaders (WESTERLUND, GAUNT 2021). By weaving together these themes—societal engagement, audience interaction, and industry alignment—music education in Serbia has the capacity to undergo a transformative shift. This integrated curriculum not only enhances technical skills but also cultivates musicians who are socially aware and capable of thriving in both cultural and commercial spheres. Our study reveals that this holistic approach ensures that music education produces both skilled performers and visionary artists who contribute meaningfully to society and the arts community, closely aligning with the evolving roles and expectations of music students in Serbia.

The DEMUSIS project supported these theoretical perspectives by actively incorporating courses that combine digital competencies with societal engagement, thus embodying the liquid modernity concepts proposed by Bauman where adaptability and responsiveness are essential in educational settings.

engaged and culturally responsible academic musicians. The highlight of The Music/ian is Present week in Novi Sad was the Student Boot Camp, a five-day intensive course held from 12 to 16 September. This boot camp involved the Academy of Arts, University of Novi Sad, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, and Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac, in collaboration with the Royal Conservatoire in The Hague. Participants explored and applied career and entrepreneurial skills to create musical interventions in people's lives. The boot camp served as a practical platform for enhancing student inclusion in quality assurance policies and actions. During the boot camp, students were engaged in hands-on projects that required them to address real-world challenges through innovative musical solutions. More about The Music/ian is Present at www.demusis.ac.rs.

Survey Implementation

The survey questionnaire was created at the Faculty of Music in Belgrade and administered to students at the Academy of Arts in Novi Sad and the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac in June 2019. Its primary aim was to collect data on current music students' perspectives regarding curricular changes and innovations. This data was intended to serve as foundational guidelines for developing new curricula for the master's programmes supported by the DEMUSIS project. This study is based on data collected from Belgrade and Kragujevac, while the Novi Sad survey was not included.

The questionnaire, comprising 41 questions, was organized into four categories:

- **General Data:** This included questions about the participants' age, gender, level of study, and plans for further academic pursuits.
- **Digital Competences:** Questions in this category assessed students' use of digital tools and the internet for educational purposes.
- **Entrepreneurial Skills:** This section focused on the skills needed for effective market positioning after graduation.
- **Social Engagement:** Questions here explored the extent and nature of students' involvement in socially and culturally engaged projects.

Survey Methodology

The survey was conducted online at the Faculty of Music in Belgrade, and via paper questionnaires at the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac, ensuring anonymity and encouraging candid responses. This mixed method of collecting data aimed to capture a broad and diverse set of student experiences and perspectives.

A total of 677 responses were collected—591 from the Faculty of Music and 86 from the Faculty of Philology and Arts. The initial phase involved organizing the responses into a database categorized by question and topic for systematic analysis, followed by a detailed examination and comparison of responses across categories, and additional analysis for specific insights from the digital and entrepreneurial skill sections. The survey aimed to gather insights into several aspects of music students' professional preparation and social awareness. Many potentials of the dataset remain untapped, promising rich avenues for future research.

For this particular study, five relevant questions were selected to explore social engagement and audience awareness among students. These questions are in line with the research objectives and relevant to curriculum development, providing deep insights into social engagement and audience

interaction. By capturing diverse student perspectives, these questions help identify areas where the curriculum can be enhanced to prepare students for the social aspects of their careers.

1. Awareness of Audience/Target Group

Question: “Are you aware of who your audience/target group is?”

Understanding the target audience is crucial for students. It directly influences the effectiveness of their professional interactions and communications and shapes the relevance and impact of their careers in environments that demand a sophisticated grasp of audience engagement.

To illustrate the points discussed, the following tables and graph provide a detailed overview of responses from students at both faculties regarding their awareness of their audience, revealing insightful patterns and variations in their responses.

Table 1a: Responses to audience awareness—summary of responses.

Faculty	Yes	No	I don't know	Total
Faculty of Music in Belgrade	83	122	386	591
Faculty of Philology and Arts in Kragujevac	22	43	21	86

Table 1b: Survey results in percents by faculty.

Faculty	Yes (%)	No (%)	I don't know (%)
Faculty of Music in Belgrade	14.0	20.6	65.3
Faculty of Philology and Arts in Kragujevac	25.6	50.0	24.4

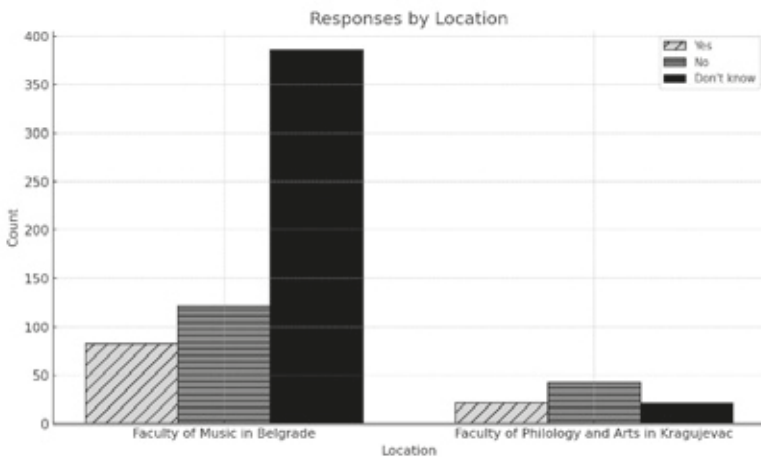


Figure 1. Distribution of audience awareness percentages by faculty

At the Faculty of Music in Belgrade, 14.0% of the 591 students surveyed expressed awareness of their audience, revealing a significant gap in a critical area of their professional training. The stark reality that 65.3% remain uncertain and 20.6% acknowledge a complete lack of audience recognition suggests a pressing need for enhanced educational measures. Bowman, Elliott, and Silverman (2016) discuss the concept of “artistic citizenship,” which implies a deep ethical and social responsibility in artistic practices, underscoring the importance of artists being perpetually attuned to the socio-political dynamics that influence audience perceptions and interactions. Similarly, Crooke et al. (2023) highlight the dual potential of music engagement to foster both social cohesion and division, depending on its application. Their proposed framework for intercultural music engagement underscores the importance of carefully designed musical activities to promote social cohesion. This dual potential emphasizes the need for a balanced approach in music education that not only cultivates technical proficiency but also fosters social awareness and responsibility (CROOKE et al. 2023: 29).

The results for the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac show that 25.6% of its students are recognizing their target group. However, considerable gaps are indicating that 50.0% do not recognize their audience, and 24.4% are still uncertain. This scenario highlights the potential benefits of integrating more practical experiences with diverse audiences into the curriculum, as suggested by Jääskeläinen (2022), who notes the transformative potential of audience interaction in enhancing musicians’ workload management and creative expression.

The integration of social and artistic goals, as discussed by Renshaw (2013), can further enhance students’ readiness to engage with diverse audiences. This holistic approach not only addresses the educational gaps but also promotes a broader understanding of students’ roles in their communities, fostering a sense of *being in tune* with societal dynamics (RENSHAW 2013: 6). Renshaw emphasizes the profound synergy between social and artistic goals, suggesting that collaborative art processes can transform individuals by enhancing self-esteem, self-respect, and a sense of identity. This perspective is particularly relevant to our context, where a substantial portion of students lack awareness of their audience, indicating an alarming issue in their professional training. The practical implications of this integrated approach are far-reaching. Engaging with various audience segments in real-world settings can bridge the current knowledge gap, enhancing students’ capacity to meet professional challenges effectively. This engagement is not merely an add-on to technical training but an essential component that fosters a comprehensive understanding of a musician’s role in society.

When comparing the two faculties, the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac demonstrates higher levels of audience awareness than the Faculty of Music in Belgrade. However, significant differences are evident in both institutions. Overall, only 22% of all surveyed students demonstrate a confident understanding of their audience, indicating a widespread issue that impacts educational outcomes and future career success.

The recommendations arising from this analysis suggest implementing curriculum changes to integrate extensive practical experiences with diverse audiences/target groups, thereby providing immense benefits for students. Engaging with various audience segments in real-world settings would not only bridge the current knowledge gap but also enhance students' capacity to meet professional challenges effectively.

By fostering a clearer and more profound understanding of their target groups, students would be better equipped for effective and meaningful interactions in their future professional endeavours, thus enhancing their potential for success in the competitive fields of music and arts. This strategic approach will not only benefit individual career trajectories but also contribute to the cultural vitality and relevance of the arts sector, promoting a deeper societal appreciation and engagement with the arts as a dynamic and transformative force.

2. Participation in Socially Engaged Projects

Question: "Have you taken part in socially engaged projects?"

Engaging in socially involved projects significantly enhances the development of practical skills and social awareness among students. This kind of participation extends learning beyond traditional academic boundaries, fostering a holistic educational approach. As Catherine Grant highlights in her research, contemporary music education should evolve beyond purely aesthetic goals. It should also prepare students to utilize their musical abilities for the greater social good. Grant argues that "music education with an end-goal of music-making for its own sake is not enough... We should also prepare students to 'put their music to work' for the betterment of other people's lives and social well-being" (2019: 392). This statement underscores the moral imperatives of music education, which align with broader educational objectives of nurturing socially responsible individuals.

To further contextualize the impact of socially engaged projects on students' development, the Tables 2a and 2b and Figure 2 present the participation rates among students from the Faculty of Music in Belgrade and the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac, illustrating differences in engagement levels.

Table 2a: Participation in socially engaged projects—summary of responses.

Faculty	Yes	No	Total
Faculty of Music in Belgrade	354	236	590
Faculty of Philology and Arts in Kragujevac	69	17	86

Table 2b: Survey results in percents by faculty.

Faculty	Yes (%)	No (%)
Faculty of Music in Belgrade	60.0	40.0
Faculty of Philology and Arts in Kragujevac	80.2	19.8

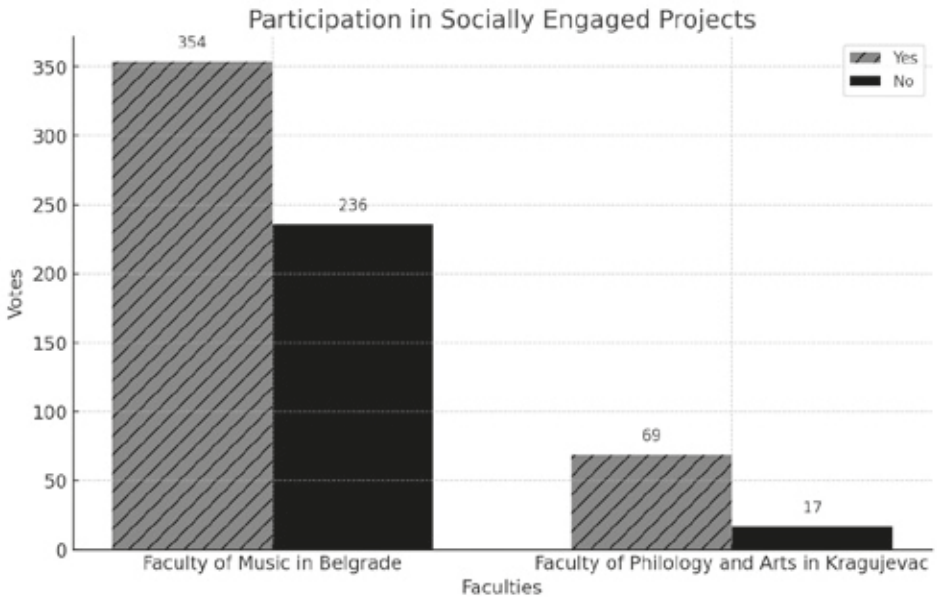


Figure 2. Student participation in socially engaged projects by faculty

At the Faculty of Music in Belgrade, out of 590 students surveyed, 354 (60%) have participated in socially engaged projects. This level of involvement is commendable and suggests that many students recognize the importance of societal contributions through their musical talents. However, the fact that 236 students (40%) have not participated in such activities indicates significant room for enhancement in the faculty’s efforts to encourage broader student engagement in social projects.

In contrast, the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac shows a stronger integration of social engagement within their curriculum, with 69 of 86 students (80.2%) participating in such projects. This higher participation rate not only suggests a well-established educational culture but also

demonstrates a kind of involvement that could serve as a model for other institutions.

Comparing the two faculties, it is evident that the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac has a higher percentage of student participation in socially engaged projects than the Faculty of Music in Belgrade. Across both faculties, 423 of the 676 students have participated in these projects, representing a substantial level of existing engagement.

Both faculties would benefit from further integrating socially engaged projects into their curricula, particularly at the Faculty of Music in Belgrade, where reducing the 40% non-participation rate could be achieved by making project opportunities more accessible and explicitly connecting them to the curriculum.

The substantial level of engagement in socially relevant projects observed among students at both faculties not only highlights areas where further growth and development are possible but also underscores the significant impact that such initiatives can have on enhancing the personal, professional, and societal dimensions of student life. By thoughtfully addressing the identified gaps, and by fostering a more inclusive and engaged student body, educational institutions can profoundly enhance the holistic development of their students.

3. *Willingness to Participate in Future Social Projects*

Question: “Would you like to participate in socially engaged projects in the future?”

The question at hand not only assesses student interest in civic involvement but also their readiness to integrate their artistic talents with societal contributions. Tables 3a and 3b and Figure 3 summarize students’ responses, offering a detailed overview by faculty, thus providing a clearer picture of their willingness to engage in socially oriented projects in the future.

Table 3a: Willingness for future participation—summary of responses.

Faculty	Yes	No	I don’t know	Total
Faculty of Music in Belgrade	421	28	141	590
Faculty of Philology and Arts in Kragujevac	67	6	13	86

Table 3b: Survey results in percents by faculty.

Faculty	Yes (%)	No (%)	I don’t know (%)
Faculty of Music in Belgrade	71.4	4.7	23.9
Faculty of Philology and Arts in Kragujevac	77.9	7.0	15.1

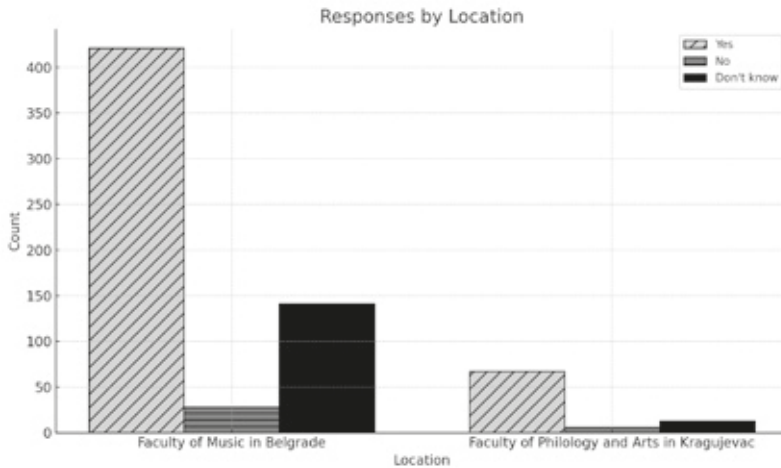


Figure 3. Willingness for future participation in socially engaged projects

The survey data reveals a significant inclination among music students at both the Faculty of Music in Belgrade and the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac towards engaging in future socially oriented projects. This strong response highlights the students' readiness to use their musical skills for societal betterment, signalling a growing recognition of the vital role artists play in shaping community and cultural dialogues.

At the Faculty of Music in Belgrade, 71.4% of students expressed a desire to participate in such initiatives, with only 4.7% not interested, and 23.9% uncertain. This high level of interest is promising, yet considerable uncertainty about such participation suggests a need for more comprehensive experience of the benefits of these initiatives. Meanwhile, at the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac, 77.9% of students are showing interest, indicating perhaps more direct experiences with such projects.

The comparison between both faculties reveals a strong inclination towards future engagement in socially impactful projects. However, the data also highlights the need to address uncertainties through enhanced educational strategies, such as clearer communication of project benefits. Gaunt and Westerlund (2013) discuss the transformative potential of integrating societal engagement into music education, noting that such programmes not only enhance artistic skills but also cultivate a deep sense of social responsibility.

The overwhelming interest among students to participate in future socially engaged projects signals the potential for cultivating a generation of socially responsible professionals. By addressing informational gaps and uncertainties with targeted educational reforms, educational institutions can significantly increase student readiness for social engagement.

4. Artistic Level vs. Participation in Socially Engaged Projects

Question: “Do you think that in a socially engaged project artistic level of performance is affected by the act of participation?”

This question delves into the intricate relationship between artistic performance and social engagement, prompting students to reflect on how their involvement in socially engaged projects might influence their artistic standards. Munnely (2020: 45) explores this dynamic, emphasizing the evolving educational goals within music degrees that prepare students not just for artistic excellence but also for professional readiness. She states that “the majority of respondents believe that their schools have a responsibility to train them to be both highly skilled musicians and employable musicians” highlighting a shift towards integrating social purpose with artistic endeavours. Renshaw supports this view, arguing that even if artists are not especially interested in working in the wider community, their artistic life and insight benefit from experiencing social engagement during their training. He contends that “creative engagement in social settings becomes a pale shadow of what is possible if it is not driven by an artistic voice that is appropriately nuanced in its response to the particular human context” (RENSHAW 2013: 6). This broader experience expands their horizons, places their artistic voice in a wider human context, and deepens their understanding of what it means to be an artist in society. However, there are opinions that focusing on social engagement can impact the quality of artistic work by prioritizing social objectives over artistic integrity, potentially diluting creative depth. This viewpoint echoes Adorno’s concerns about art being subordinated to social agendas. Genuine artistic expression has to maintain its independence to fully explore and critique societal conditions (ADORNO 1974).

To better understand the students’ perspectives on whether socially engaged projects influence the artistic level of performance, Tables 4a and 4b, and Figure 4 summarize their responses, providing a detailed overview by faculty.

Table 4a: Impact of participation on artistic level—summary of responses.

Faculty	Yes	No	I don’t know	Total
Faculty of Music in Belgrade	122	233	235	590
Faculty of Philology and Arts in Kragujevac	40	46	0	86

Table 4b: Survey results in percents by faculty.

Faculty	Yes (%)	No (%)	I don’t know (%)
Faculty of Music in Belgrade	20.7	39.5	39.8
Faculty of Philology and Arts in Kragujevac	46.5	53.5	0

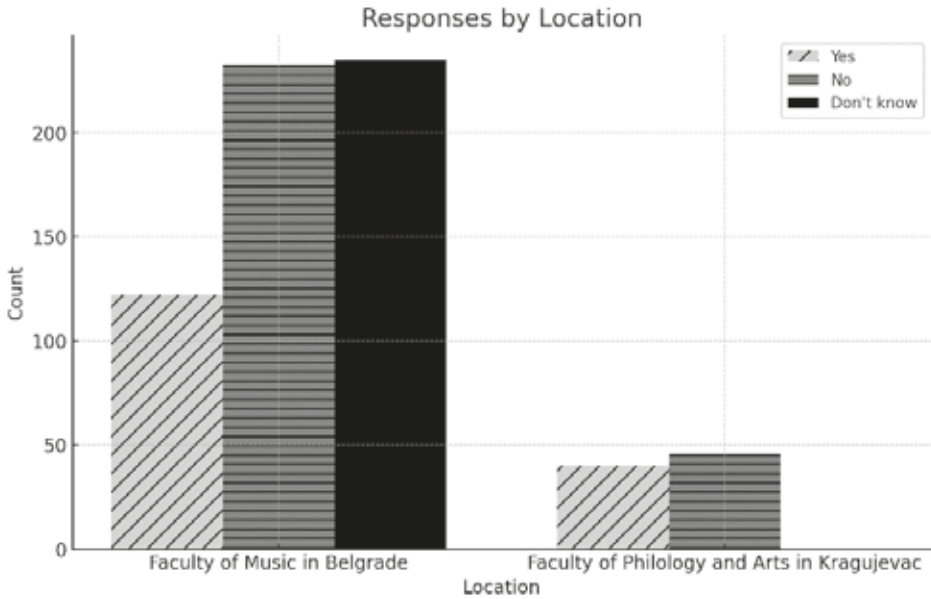


Figure 4. Impact of participation in socially engaged projects on artistic performance

The survey data from the Faculty of Music in Belgrade reveals that 20.7% of students believe participation in socially engaged projects affects their artistic performance, suggesting a relatively subdued perception of the benefits of such engagements. In contrast, 39.5% of the students do not perceive any impact, which could be attributed to skepticism about integrating social elements into their formal artistic training, or perhaps a reflection of their experiences where such projects were not adequately aligned with their artistic goals. Most notably, a significant 39.8% of students are undecided, indicating a gap in understanding or a lack of exposure to well-integrated social and artistic projects. This uncertainty may also stem from insufficient discussion within the curriculum about the potential of social engagement to enrich artistic expression, or from a limited number of exemplary projects that clearly demonstrate this synergy.

Students at the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac exhibit more decisive views, with 46.5% affirming that such engagement impacts artistic performance. However, 53.5% of students from Kragujevac believe that participation in socially engaged projects does not impact their artistic performance. This negative response might indicate a perception that social engagement and artistic excellence are separate endeavours, suggesting a need for further curricular integration to demonstrate their potential synergy.

The mixed responses regarding the impact of social engagement on artistic performance mirror a nuanced understanding that resonates with contemporary educational objectives in music. Emphasizing the integration of social engagement into artistic training allows music education to play a broader role in developing not only skilled performers but also socially conscious artists. As reinforced by Munnelly (2020: 45) and Renshaw (2013), adopting educational strategies that promote an understanding of the symbiotic relationship between social engagement and artistic development can significantly enhance the relevance and impact of music education. Preparing students for a professional landscape that values both artistic excellence and social responsibility is essential, ensuring that the future of music education is both vibrant and socially impactful. This approach helps students understand that their artistic pursuits do not exist in a vacuum but are part of a broader societal fabric that can be positively influenced by their work.

5. Potential for Social Relevance in the Profession

Question: “Do you think that the profession you are studying has the potential to develop social relevance?”

This question examines students’ perceptions of the social impact and relevance of their future careers in music. The responses from students at the Faculty of Music in Belgrade and the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac provide valuable insights into how they view the social roles of their professions. Jääskeläinen (2022: 101) notes that “music students often see their future roles not only as performers but also as educators and community leaders,” which aligns with the general optimism reflected in the survey data.

To further elucidate the students’ perceptions regarding the social relevance of their future professions, the Tables 5a and 5b and Figure 5 summarize their responses, providing a detailed overview by faculty.

Table 5a: Belief in social relevance of profession—summary of responses.

Faculty	Yes	No	I don’t know	Total
Faculty of Music in Belgrade	378	59	153	590
Faculty of Philology and Arts in Kragujevac	76	10	–	86

Table 5b: Survey results in percents by faculty.

Faculty	Yes	No	I don’t know
Faculty of Music in Belgrade	64.07%	10.00%	25.93%
Faculty of Philology and Arts in Kragujevac	88.37%	11.63%	0.00%

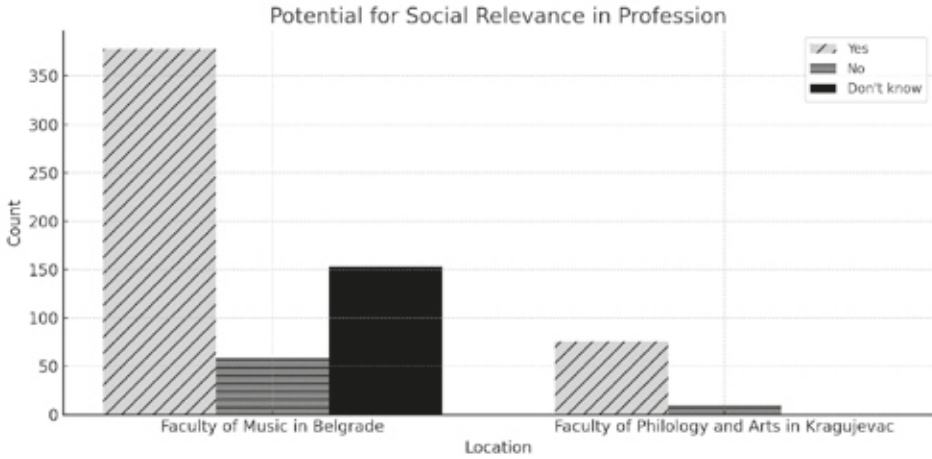


Figure 5. Potential for social relevance of profession

At the Faculty of Music in Belgrade, 64.07% of students believe that their profession has the potential to develop social relevance, indicating a strong recognition of the societal impact of their future careers. In contrast, 10% do not see this potential, and a significant 25.93% are uncertain. This uncertainty suggests a need for more explicit integration of social engagement components in their education to clarify and enhance their understanding of the profession’s social roles. The high percentage of uncertainty might be due to a lack of concrete examples or role models demonstrating the social impact of music professionals within the curriculum.

On the other hand, students at the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac exhibit high confidence, with 88.37% affirming the potential for social relevance and only 11.63% expressing doubt. As Bowman et al. highlight, “When students are encouraged to see their artistic practice as part of a broader social fabric, they are more likely to engage in meaningful community interactions and projects” (2016: 7). This approach not only prepares students to be effective performers but also equips them to be proactive community members who understand the broader implications of their work.

The high number of affirmative responses underscores an existing acknowledgement of the social relevance of music professions among students. Such recognition indicates a potential for curricular enhancements that further empower students to explore and exploit this relevance, preparing them to function as performers but also as influential social figures. Emphasizing the integration of social engagement into artistic training, as suggested by Jääskeläinen (2022) and Bowman et al. (2016), can significantly enhance the educational experience by fostering a clearer understanding of

how professional skills can contribute to societal development. This approach aligns with contemporary educational trends advocating for the formation of well-rounded professionals equipped to navigate and influence the complex social landscapes of their respective fields. Preparing students for a professional landscape that values both artistic excellence and social responsibility is essential, ensuring that the future of music education is impactful and socially conscious.

Conclusion

The purpose of this paper is to analyze music students' views in Serbia on the shifting roles of higher music education in the face of substantial cultural, societal, and other changes. Through the analysis of survey responses, the authors sought to understand how students perceive their societal and artistic roles and the role of the audience, to compare the responses from different faculties, identify educational issues, and suggest beneficial changes for the education of the 21st century academic musicians in the global society.

The survey results reveal that students recognize the social relevance of their future professions, with a majority expressing willingness to engage in socially oriented projects. However, a considerable portion of students show uncertainty regarding their target audience and the impact of social engagement on their artistic performance. This highlights the necessity for curricular enhancements that integrate practical experiences, exemplify successful socially engaged projects, and provide mentorship to bridge these gaps.

The data underscores the importance of fostering an educational environment where students can develop a deep understanding of their audience and appreciate the broader societal implications of their artistic endeavours. By incorporating modules on audience analysis, providing more opportunities for direct audience engagement, and facilitating discussions on the benefits of social projects, educational institutions can better prepare students for their professional roles.

Furthermore, the strong interest in future participation in socially engaged activities indicates that students are eager to utilize their skills for societal betterment. This enthusiasm can be harnessed by making socially engaged initiatives a core part of the curriculum, thus ensuring that all students gain valuable experience in this area.

Based on the research questions, it is evident that there is a need for a more comprehensive approach to integrating social engagement within the music education curriculum. By comparing the responses from the Faculty of Music in Belgrade and the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac, the benefits of a curriculum that emphasizes social responsibility and community interaction are evident. This comparative analysis suggests that the

implementation of similar strategies could enhance students' educational experiences and prepare them for diverse professional challenges.

Ultimately, the findings from this study advocate for a curriculum that not only focuses on professional and artistic skills but also cultivates socially conscious and culturally responsive musicians. Such an approach aligns with contemporary educational trends, emphasizing the formation of well-rounded professionals who can effectively navigate and influence the complex social landscapes of their respective fields. By embracing these changes, higher music education in Serbia can significantly enhance its relevance and impact, fostering a more engaged and dynamic arts community.

REFERENCES

- ADORNO, W. Theodor. *Minima Moralia: Reflections from Damaged life*. London: Verso, 1974.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.
- BOWMAN Wayne, David Elliott, Marissa Silverman. *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*. New York: Oxford University Press, 2016.
- BROWN, Alan. *Making Sense of Audience Engagement*. San Francisco: The James Irvine Foundation, 2012.
- CREECH Anrea, Ioulia Papageorgi, Celia Duffy, Frances Morton, Elizabeht Haddon, John Potter, Christophe de Bezenac, Tony Whyton, Evangelos Himonides, Graham Welch. "From Music Student to Professional: The Process of Transition." *British Journal of Music Education* 25(3) (2008): 315–331.
- CROOKE Alexander, Hew Dale, William Forde Thompson, Trisnasari Fraser, Jane Davidson. "Music, Social Cohesion, and Intercultural Understanding: A Conceptual Framework for Intercultural Music Engagement." *Musicae Scientiae* 28(1) (2023): 18–38.
- FORD, Biranda. "Approaches to performance: A comparison of music and acting students' concepts of preparation, audience and performance." *Music Performance Research* (2013): 152–169.
- GAUNT Helena, Ana Coric, Isabel R. González Delgado, Linda Messas, Oleskandr Pryimenko, Henrik Sveidahl. "Musicians as 'Makers in Society': A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education." *Frontiers in Psychology* 12 (August), 2021.
- GRANT, Catherine. "What Does It Mean for a Musician to Be Socially Engaged? How Undergraduate Music Students Perceive Their Possible Social Roles as Musicians." *Music Education Research* 21(4) (2019): 387–398.
- HIETANEN, Lenita, Heikki Ruismäki. "Entrepreneurial Identity Formation through Musical Identity Formation." *Music Education Research* 23(4) (2021): 443–453.
- JÄÄSKELÄINEN, Tuula. "Music Is My Life": Examining the Connections between Music Students' Workload Experiences in Higher Education and Meaningful Engagement in Music." *Research Studies in Music Education* 45(2) (2023): 260–278.
- MUNNELLY, P. Karen. "The Undergraduate Music Degree: Artistry or Employability?" *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 50(4-5) (2020): 234–248.
- PERKOVIĆ, Ivana, Ivana Vuksanović, Dušanka Jelenković Vidović, Milica Petrović. "Cross-curricular learning in higher music education: entrepreneurial bootcamp for music students *Music – here and now*." In: *Folklore in Music Education*. Ed. Milena Petrović. Belgrade: Faculty of Music, 2023, 178–188.
- RENSHAW, Phil. *Being In-Tune: A Provocation Paper*. London: Guildhall School of Music and Drama and Barbican Centre, 2013.

RINK John, Helena Gaunt, Aaron Williamson (eds.). *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

WESTERLUND, Heidi, Helena Gaunt. *Expanding Professionalism in Music and Higher Music Education: A Changing Game*. Routledge, 2021.

Ивана Б. Перковић и Биљана Ј. Мандић

**Кретање кроз друштвени ангажман и свест публике:
изазови и могућности у високом музичком образовању у Србији**

Сажетак

Ова студија истражује перспективе студената музике у Србији у вези са еволуцијом улоге високог музичког образовања усред промена културних вредности, економских притисака, технолошког напретка, глобализације и промене образовне политике. Истраживање спроведено у оквиру пројекта ДЕМУСИС који суфинансира Еразмус+ програм Европске уније прикупило је 677 одговора студената Факултета музичке уметности у Београду и Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Студија има за циљ да разуме перцепцију ученика о њиховим друштвеним и културним улогама, упореди одговоре на факултетима, идентификује недостатке у образовању и предложи побољшања наставног плана и програма. Анализа података открива општи оптимизам у вези са друштвеном релевантношћу музичких професија, при чему су многи студенти вољни да учествују у друштвено ангажованим пројектима. Међутим, идентификоване су празнине у свести публике и уоченом утицају друштвеног ангажовања на уметничко извођење. Уклањањем ових неслагања, образовне институције би могле боље да припреме студенте за друштвене аспекте њихове каријере, подстичући свеобухватније разумевање њихових професионалних улога. Ова студија наглашава важност наставног плана и програма који се не фокусира само на техничке и уметничке вештине, већ негује и друштвено свесне и културно одговорне музичаре, усклађујући се са савременим глобалним образовним трендовима.

Кључне речи: високо музичко образовање, друштвени ангажман, свест публике, развој курикулума, студенти музике, друштвени утицај, културна динамика, Србија, професионална спремност.

LINA NAVICKAITĖ-MARTINELLI
 Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius*
 Original scientific paper / Оригинални научни рад

BEING A “PIANO ACTIVIST” AND OTHER WAYS OF CONNECTING WITH SOCIAL REALITY

ABSTRACT: Throughout music history until today, the cultural and professional role of a musical performer has been perceived in various ways. The social function of a musical performer is, therefore, a question subject to numerous variations, depending on historical and geographical contexts, reaching far beyond musically-inherent roles. The “job” of a performer hardly ever consists of mere music playing but encompasses a number of private and public, musical and extra-musical elements, particularly nowadays. Each of these variables produces several different (yet, often inter-related) discourses that make “performance” and “performer” extremely complex and dynamic concepts. When looking at a pianist’s record covers, posters, ads, or political representations of such classical musical performers as Yuja Wang, Igor Levit, or Hélène Grimaud, it is obvious that a “performer’s discourse” is a rich mix of ingredients that may include, besides music, pop culture, rhetoric, advertisement, and ideology.

This paper’s objective is to propose a theoretical framework for considering a broader concept of musical performance. It seeks to demonstrate, using several historical and contemporary examples, whether classical musicians are willing or unwilling to employ their cultural and social status as opinion leaders, as well as various publicity tools, to promote important political, cultural, or social issues they believe in.

KEYWORDS: classical musical performer, opinion leader, public persona, politics, music, ideology.

Introduction

This paper focuses on academic musical performers, whether pianists or not, as a potentially significant part of sociocultural discourse. Throughout music history, the cultural and professional roles of musical performers have been perceived in various ways, and this perception continues to evolve. The social function of a musician is particularly subject to numerous variations

* lina.martinelli@lmta.lt

influenced by historical and geographical contexts and often extends well beyond roles inherent to the music itself.

One premise of this paper refers to the common opinion of perceiving an artist as someone who does not possess a social responsibility and should remain, following the somewhat romanticized perception, above the mundane matters. Another assumption is related specifically to the realm of classical music. Differently from popular culture, theatre, film, or literature, it is treated as a much more abstract, non-narrative and hence less or totally non-ideological type of art. Classical music and its practitioners have always been more silent in society than other art forms. However, according to Christopher Small, *musicking*¹ *has always functioned powerfully as a means of social definition and self-definition.*

[...] if members of different social groups have different values, that is, different concepts of relationships and of the pattern which connects, then the enactment of those relationships that takes place during a musical performance will differ also. Each musical performance articulates the values of a specific social group, large or small, powerful or powerless, rich or poor, at a specific point in its history, and no kind of performance is any more universal or absolute than any other. All are to be judged, if judged at all, on their efficacy in articulating those values (SMALL 1998: 133).

Mainly agreeing with Small's framework of treating all *musicking* as "a human activity, to understand not just how but why taking part in a musical performance acts in such complex ways on our existence as individual, social and political beings" (SMALL 1998: 12), this paper examines if classical musicians are willing or unwilling to employ their cultural and social status as opinion leaders, as well as various tools of publicity, to promote important political, cultural or social issues they believe in.²

There is seemingly little room for being "political" while playing a piano recital consisting of the repertoire of the Western musical canon (although the choice of the canon *is* already a political act). Even if a necessary distinction between "politics" and "political"³ is taken into account, classical musicians have much less at hand in this respect, from the artistic point

¹ Small proposes the following definition for the word *musicking*: "To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practising, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing" (SMALL 1998: 9).

² The phrase "piano activist" in the title of the article is borrowed from numerous texts about one of such opinion leaders, pianist Igor Levit.

³ The former refers to the institutionalized practices and discourses seeking to establish a certain order within a society, while the latter is something that, on the contrary, opposes a fully formed social organization and mainly refers to the non-articulated forces and willingness to participate in the societal structures.

of view. It is important to keep in mind that the object of the present reflection is not the supposed political message of the music performed, and only partially the programming of concerts is of interest here. Mainly, the focus is on the function of academic musical performers in society, as manifested primarily through their expression of social, cultural, and political opinions.

The author has been interested in the topic for a long time. However, it has been once again intensified by the abounding voices of “not mixing art with politics” that followed Russian musicians being cancelled from Western concert halls due to the outburst of a full-scale war in Ukraine in February 2022. There is little doubt that music is an important component of a country’s soft power—very often it is popular music but occasionally also classical. In this respect, it is very interesting to investigate the possible involvement of musicians in promoting this power. However, this discussion should not be confined to ideological matters only and political engagement or disengagement of musicians. Some of them are vocal in their pacifist opinions, some mindful and active in raising awareness about sustainability—from environmental concern to issues of cultural preservation of social justice—while some others are active in advocating human rights. Hence, any type of musicians’ social commitment and its public expression is in principle significant. The author claims that every kind of extramusical communication potentially influences our perception of a given artist. Such, for instance, was the case of the prominent 20th-century pianist Glenn Gould, who used to present his often controversial ideas on music, aesthetics, and technology in periodical articles, public lectures, interviews, and original programmes for CBC radio and television. As Kevin Bazzana states in his thorough study (1997), the wide range of opinions related to Gould was equally concerned with his personality, idiosyncrasies, and philosophical ideas and with his musical interpretations. It is frequently the case with other artists, too, which shall be discussed later.

A (Quasi)Semiotic Premise: The Art of Musical Performance and Its Paratexts

Responding to the need to extend and enrich current trends in the study of the art of musical performance, this paper aims to provide insight into musical performers’ role in society based on the musical, cultural, and social messages they create and disseminate. This approach does not deny the priority of mainstream musicological research, which primarily takes into account the relations of Western academic musical performance to musical works. In addition to the endogenous musical systems of meanings, it embraces a broader viewpoint and studies the art of musical performance as generating external—extra-musical, or exogenous—meanings. The author

suggests that musical phenomena are not always exclusively musical—it makes sense to study them in the light of many social, economic, and cultural factors. Without indulging too much into theories that may diverge from the focus of the present study, a semiotic approach to the art of musical performance is proposed. It validates certain aspects of the performers' work as "performance" not explicitly being a part of the music-making process.

The processes of musical semiosis, also in the field of musical performance, are affected by many cultural, social, and psychological factors. A performer's artistic identity, interpretive choices, and mental and physical selfhood are determined by a variety of circumstances, including innate qualities, personal environment, the constraints of a particular tradition, the stylistic requirements of a particular piece of music, and so on. Concerning this, the analysis of a great number of specifically performance-related issues, as well as much broader socio-cultural concerns, could potentially be enriched and extended by a semiotic point of view.

From a semiotic perspective, musical performance is seen as a model of communication—the performer sends or embodies certain coded messages whose meanings are perceived and decoded by the receivers. For example, in theatre, opera, or dance performances, which have long been analysed by semioticians, meaning is encoded and conveyed through various staging systems: set design, lighting, costume design, music, and others. In addition, the performers/actors/dancers—their bodies, actions, and interpretative decisions—provide the meaningful and complex signification of these performances. All of this can be applied to the art of musical performance as well, since thinking of it merely as the realization of a musical score overlooks the potential complexity of its semiosis. Thus, one of the fundamental assumptions of this paper is that the art of musical performance can be studied by focusing on musical performers as a particular phenomenon of cultural life. It is possible to investigate the practices of musical performance not only by studying the interpretation of music in its relationship to the musical work but also by taking into account the phenomena of contemporary culture and society, the various media and types of performance, and the different forms of performer-audience communication processes.

This process is a multifaceted one. According to Gino Stefani,

[...] the production of musical sense occurs through codes that stem from social practices. It is due to this that the beginning of a classical piece may be constructed/perceived as a ceremonial entrance or the beginning of a speech; that the articulation of a melody may remind of a spoken utterance [...]; that so many rhythms and meters in music recall similar patterns in poetry or dance; and so forth. It is within this network of sense that one ends up constructing, more or less systematically, the relations among the different practices of a society (STEFANI 1985: 87).

In other words, there are various forms of cultural discourse manifested in music at the level of social practices. Needless to say, a very important component of music is its social significance, which also applies to the specific case of musical performance. The artists' choices, worldviews, and approach to interpretation can provide a great deal of information about the community (or several) to which the artists belong (or feel they represent), with all the customs, values, dynamics and mythologies inherent to that environment.

Thus, a semiotic performance analysis presupposes a wide range of issues to be addressed, including the social context of the performance, the nature of the performance itself, the performer's intentions, as well as the composer's directions and listener's experiences. It is argued here that a semiotic approach contributes to a deeper understanding of the art of musical performance by suggesting that, while dealing with musical performance, it is meaningful to extract and distinguish those semantic and pragmatic elements that stem from the musical work itself from those deriving from the performer's input. Accordingly, it should be possible to extract the meanings emerging from the opus in se, that is, the modalities of the musical work—the meanings produced by the performance—for instance, how a performer builds the piece, what kind of effort produces certain new significations, and what elements are present in the activity of a performer as a cultural figure. Hence, the model presented in Figure 1 (which employs the Greimassian square⁴ and posits four types of logical relations between performance and musical work) was designed to enable an analysis of a great variety of meanings communicated—produced and received—while experiencing a musical (live or recorded) performance.

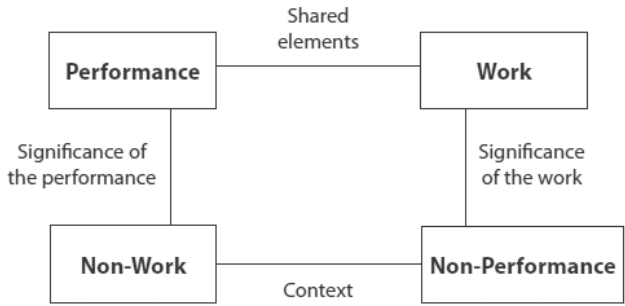


Figure 1. Four types of logical relations between performance and musical work

⁴ The Greimassian semiotic square is a means of refining oppositional analyses by increasing the number of analytical classes stemming from a given opposition from two (life vs death, for instance) to four (e.g. life, death, life and death, and neither life nor death). Due to its wide usage and familiarity in the multiple works of semioticians, the semiotic square is employed merely as a schematized illustration here, without its further theoretical explications. A more thorough explication of the present model can be found in NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 62–67.

Within the duality of Performance–Work, the combined or shared elements can be traced. These are signs that stem from both the performance and the work; they are produced out of the interaction between the composer, score, and performer. The Performance–Non-Work relation has to do with significations that are purely up to the performers: their characteristics, creative individuality, corporeality, imagination, and so on. Work–Non-Performance area signifies the parameters determined explicitly by the score/musical work. And, finally, Non-Work–Non-Performance side of relations includes context-related or even ideological matters, such as romanticized performance, the *Werktreue* ideal, or the requirements of the authenticity movement, among many others.

It is to be noted that any performance is culturally and socially mediated—no performance, be it a live concert, a recording, or any other representation, exists in isolation from the surrounding culture. If what has been previously discussed is a *performance-as-text* (where text is purely “musical” action: performance and/or musical work), here starts the realm of *performance-as-paratext*. This includes, for instance, those socio-cultural elements surrounding the text that normally support one’s comprehension of it, offering clues, alternative interpretations, and others, while not being the musical action itself. Such socio-cultural matters as institutions, notions of schools and traditions, styles and identities, repertoire choices, competitions, different media, marketing, image constructing, and verbal communication of and about the performers constitute a significant part of the phenomenon of musical performance. With this in mind, the attention shall be further turned to the possible social role that classical musicians may have within society.

The Social Role of a Academic Musical Performer

The concept of a musician as both a performer and an interpreter, as we know it today, is the product of the modern era. This role began to emerge in the 18th century and became culturally significant in the 19th century when contemporary performance art was shaped by its idiomatic ideologies and practices. It was during this period that the performer’s role started to be viewed as independent within socio-cultural processes. Despite the relatively brief history of music interpretation, perspectives on this cultural phenomenon have undergone significant and continual changes over time, as well as the relationships among composers, performers, and individuals who assess their work, whether audience members, music critics, or music scholars. However, a common stereotype about performance art is yet to see the performing artist as a “mediator” or a bridge between the composer and the listener.

When considering the act of musical performance and the work of a musical performer in general, we overlook its intrinsic value far too often. This is unsurprising, given the longstanding emphasis on the musical work as the central focus of Western art music. The idea that musical significance is solely contained within the musical works leads to the belief that musical performance has little impact on the creative process. Instead, it is seen as a conduit through which a finished and independent musical work must pass to reach the listener. Consequently, musical performance is typically viewed as a linear form of communication, originating from the composer and delivered to the listener through the performer. The composer's intentions are often perceived as definitive, requiring the performer to remain as unobtrusive as possible.

A key element in this performance paradigm is that of mediation. Historically, music creation and appreciation were social activities deeply intertwined with religious or ceremonial practices. Therefore, rather naturally, Western classical music retains traces of its Christian origins. Additionally, the practice of linking art to sacred contexts is evident through the ongoing use of theological ideas and metaphors in discussions about art over the centuries. In this light, our contemporary era can be viewed as a continuation of this tradition. The historian Tim Blanning in his book *The Triumph of Music* offers a convincing history of music's sacralization—the process that was happening towards the end of the 18th century and by which, in his words, “culture lost its representational and recreational function and became an activity to be worshipped in its own right” (BLANNING 2007: 96). The author argues that individuals in the musical world are still regarded as somewhat sanctified and elevated. They are supposed to almost despise the mundane around them. This vision of a performer partly retains its sacred origin inherited from the Romanticist tradition. Therefore, the author acknowledges that musical performance, especially within Western classical music, is inevitably linked to the opus, but a broader perspective should be adopted. This perspective should view musical performance as encompassing not only the intrinsic musical elements but also the external, extra-musical meanings, and the various cultural, institutional, and individual discourses that are not necessarily tied to a specific musical work.

What meanings and discourses are involved and what roles do musical performers actually have within the society and culture at large? It is widely acknowledged by now that the role of a performer extends far beyond simply playing music. Especially today, it involves a multitude of factors that are both private and public, musical and extra-musical. Performers have their own personalities and preferences, shaped by their identities as individuals, not just as musicians. They are influenced by various forms of education, as well as their teachers who help them develop specific technical

and stylistic skills. They may find certain repertoires more fitting than others and often engage with composers, either ideally or personally, considering their requests and indications. Performers must also be mindful of the social demands for certain repertoires, which can be influenced by politics, fashion, historical contexts, and other non-artistic factors. Additionally, they inevitably cultivate a public persona, which leads to the creation of a reputation and social expectations that extend beyond mere musical performance. Lastly, and especially today, performers create various media interfaces that provide the public with access to all the previously mentioned aspects (such as concert promotions, recordings, websites, interviews, and others). Naturally, each of these elements generates multiple, often interconnected, discourses that render the concepts of “performance” and “performer” highly complex and dynamic. Understanding these concepts thus necessitates a broader musicological perspective. When looking at a pianist’s album covers, posters, advertisements, or even political representations of such artists as Yuja Wang, Igor Levit or Hélène Grimaud, it becomes evident that a “performer’s discourse” is a rich blend of ingredients. This blend includes not just music but elements of pop culture, rhetoric, advertising, and ideology.

Moreover, it is important to recognize that there are many other intermediaries in the current (not-so-linear) communication chain, such as music managers, producers, and recording engineers. The relationships between these intermediaries and the performers vary widely based on personal, cultural, and economic circumstances. Thus, performance art can be liberated from traditional paradigms by examining not only the performer’s musical identity and the meanings they create but also the contemporary cultural constructs through which these meanings are conveyed. These constructs include various aspects of media, modes of performance, institutional settings, and different forms of performer–listener communication, such as live concert experiences, sound recordings, and publicity efforts. One way to explore the meanings generated by musical performance is to consider the social meanings produced through the performers’ activities and how the musical performer is perceived as a social figure.

Towards the end of the 20th century, performance studies became an established part of the various branches of musicology. Several different essays and books appeared dealing with socio-cultural problems related to the art of musical performers and various circumstances and peculiarities of their professional (as well as social) life—some written by musicologists, while others by sociologists, historians, or philosophers (such as LOESSER 1954; LEBRECHT 1991; 1996; 2007; CHANAN 1994; KNIF 1995; COWEN 1998; WEBER 2004; and BLANNING 2008, to name but a few). Interestingly, in many of the mentioned studies, the assumptions of the authors or even prognoses they make for the art vary a great deal—from the most catastrophic ones

(as in Lebrecht's book *Who Killed Classical Music?*) to those which, on the contrary, see music and musicians as privileged members of society (such as Blanning's *The Triumph of Music*). Issues such as the enormous "exploitation" of musicians by their managers on one hand and the common perception of a musician as an elite figure on the other hand; the vicious circle of the dominating star system on one side to the closing of music schools and orchestras on the other, or the ways performers use to increase sales of their recordings, find their place in the sociologically oriented writings on the art of musical performance.

However, in those studies, a music performer is seen as an intrinsic part of the cultural and economic society. This role of a musical performer is also subject to numerous variations, depending on historical and geographical contexts. There are numerous examples—from shaman musicians being at the very centre of their respective communities where such practices existed (or still exist) to numerous pop stars being fashion leaders of entire generations. Back to the classical music scene, there are also numerous examples—Franz Liszt was well known for his charity concerts that helped to establish and develop several cultural institutions and contemporary associations in Hungary; two famous Italian conductors—Arturo Toscanini (in 1949) and Claudio Abbado (in 2013)—were proclaimed senators for life by parliament; the Lithuanian Independence movement in the late 1980s was led by a pianist and musicologist Vytautas Landsbergis; in China, Lang Lang is a passe-partout ambassador for events that range from UNICEF fundraising to carrying the Olympic torch. The 2014 Olympic Winter Games in Sochi in the Russian Federation is a recent and telling example of how artists, particularly classical musicians (such as soprano Anna Netrebko, conductor Valery Gergiev, violist Yuri Bashmet, and pianist Denis Matsuev, among others) participated and celebrated their country in the opening ceremony.

It is rather evident, indeed, that one of the most significant social roles of the musical performer is being a particularly strong element in creating a country's soft power. Even though the public fame of a classical musician may rarely equal that of pop culture entertainers, the celebrity status of some academic performers allows them to instrumentalize this status and reach their audiences not only in terms of professional content—to market their music(-making)—but also as an opportunity to shape cultural trends and consumer behaviour and to address certain values. This, in particular, is evident lately due to the enormous potential of social media.

Artists have embraced the role of influencing in the last decade. After recognizing the power of social media, musicians often leverage platforms, such as TikTok, to grow their fan bases and drive engagement. They achieve

this by sharing behind-the-scenes peeks into their creative process or endorsing products and lifestyle choices (NEU 2024).

This process is not an easy one, as a strong social media presence requires not only specific management skills but also a great deal of sensibility, especially when it comes to merging classical music with commerce. “[...] balancing the demands of artistic authenticity with commercialization is a challenge. That’s because maintaining credibility and staying true to their craft amidst the allure of corporate partnerships requires a fragile balancing act” (NEU 2024).

Instances of taking the role of an influencer, a trend-setter, albeit more on the side of mass-market appeal are surely more numerous than those venturing into ideological matters and would as such require a separate discussion more related to the building of one’s personal brand and/or public persona. Pursuing a different aim, the last section of this paper is devoted to the communication of political messages by classical musicians.

To Be or Not to Be “Political”

In the context of popular songs of social protest and positioning them within conceptual environments of time and space, Dario Martinelli distinguishes four possible types of spatial visibility of social messages. According to Martinelli, ideological/political elements are always present at any stage of music-making, yet in some instances they are more explicitly manifested than in others, thus creating (or not) specific cognitive/cultural associations with a given genre, act, or repertoire (MARTINELLI 2017: 22). The four categories distinguished by the author are: exposed, clear, ambiguous/neutral, and hidden/rejected space (see Figure 2).

These categories can be aptly applied to the realm of classical musicians communicating their ideological beliefs with their potential audiences, which shall be demonstrated through concrete examples. For instance, when we are dealing with the *exposed* category, an explicit effort is produced by an artist to communicate a given ideology or political stand in such a way that the audience receives a firm message helping to create a strong association with a specific case. The “exposed” message does not require intense cooperation with the audience, writes Martinelli (MARTINELLI: 28), since it has already given all the necessary tools not to misinterpret the contents of that message. There are some examples of classical musicians’ reactions to one of the recent events that have shaken the world—the Russian invasion of Ukraine on February 24, 2022—like an unambiguous message by artists such as Evgeny Kissin, who has released a video posted on social media condemning Russia’s attack just three days after the war began, or an actively

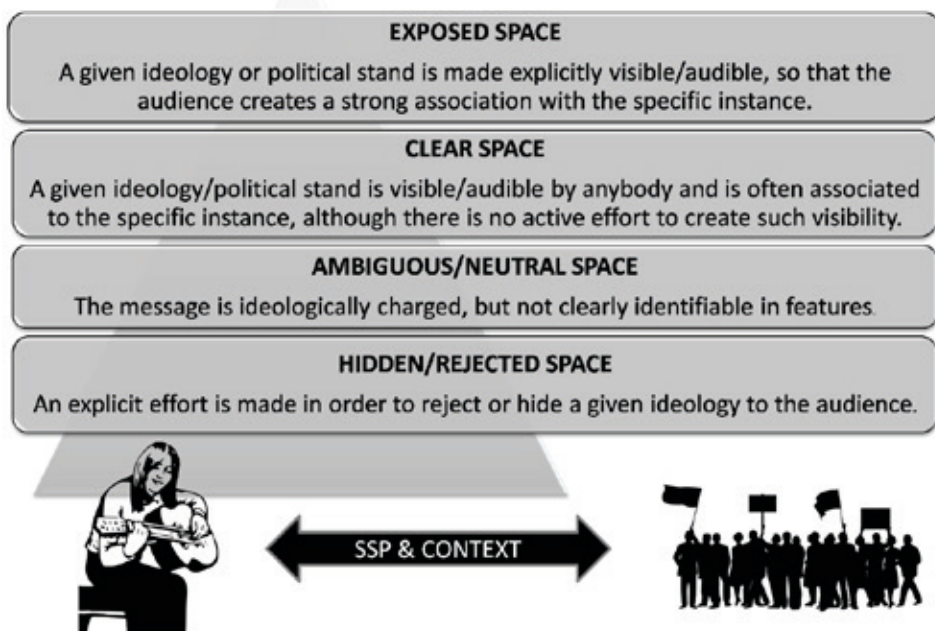


Figure 2. Four categories of spatial visibility of songs of social protest (SSP), as put in MARTINELLI 2017: 27, Fig. 2.3

anti-Ukrainian position of the pianist Boris Berezovsky in the TV programme “Vremya pokazhet” (*Time Will Tell*)⁵. Interestingly, Kissin has for a long time been avoiding politics and controversy. However, he had first raised his voice “after all this time of anti-Israel hysteria” (KISSIN n.d.) and has been actively political ever since. The pianist takes this change very seriously, as “we should be extremely careful if we decide to speak out about politics because we can influence people’s minds. It’s a great responsibility” (KISSIN n.d.).

A *clear* message in this case refers to an ideological stand or political views visible enough and expressed in a sufficiently clear manner. However, there is no active effort by an artist to make that visibility unequivocal. As Martinelli writes, the “clear” message is less particular, “it metaphorically stands in front of the audience with an open message, but without giving

⁵ Berezovsky’s participation in the programme on March 10, 2022, is featured on YouTube at <https://www.youtube.com/watch?v=Nsd2F4JeyqY> [accessed July 15, 2024]. Berezovsky says there: “I have a naïve question. I don’t know much about war; here is a military man standing next to me, but I am just a musician. Should we really care about the timeline (of the ‘military operation’)? I understand that we pity them, we are being very delicate. But can’t we just spit on all that, surround them and cut off the electricity... ?” Partly, these words refer to the “hidden” message from Martinelli’s categories (see below) in a sense of conveniently hiding one’s views behind “being just a musician.”

such details that would confine its interpretation to specific references. The listeners are therefore invited to cooperate at a certain level, and add a bit of contextualization [...]” (IBID.). It would perhaps be reasonable to ascribe to this category the post-February 24 message on social media by the pianist Ivo Pogorelich. On March 1, 2022, he wrote:

As a Croatian citizen, I am particularly proud of the noble and dignified stance taken by our president Zoran Milanović, our prime minister Andrej Plenković and our Parliament in the aftermath of the calamity befallen all Ukrainian people. This is reflected in the immediate material aid provided by our small but courageous nation.⁶

Clear enough to demonstrate the pianist’s side, this message still requires a certain knowledge of his dual origin (Croatian and Serbian) and the actual stand of the Croatian state. Finally, it is relatively free to interpret the following words condemning the situation of “innocent women and children” suffering, but at the same time not saying much about the country responsible for all this suffering—incidentally, the country where Pogorelich himself had studied and lived.

If we proceed with Martinelli’s categories, the message of an ambiguous/neutral nature is ideologically charged but not in a way that would be easy to clearly identify its composition, characteristics, political nuances, ideological standpoints, and others. This may happen because “either the message is purposively ‘neutral’ (that is, it expresses dissatisfaction for the current state of things and intention to change but in a way that is openly pleasing to all political views and/or it is populist [...]) or ‘ambiguous’ (ambiguity being either intentional [...] or unintentional)” (IBID.). Some performers’ messages are indeed purposively “neutral” to avoid expressing a clear position about the pressing matters. Numerous “dove of peace” messages, profile picture frames, and memes shared on social media come to mind in relation to this category. Such messages with the “peace for the world” intention, yet without taking clear sides, perhaps have been the most recurrent reaction by classical musicians to the event under discussion. (A movie with the title *Taking Sides* about the conductor Wilhelm Furtwängler testifies that such periods of artists *having* to take sides are sadly recurrent in the history of humanity.) This very reaction offers tools for interpretation (for instance, that the person cheering for peace in the world is sympathetic to the world’s sufferings). However, the very articulation of the political message is unclear (that is, no side is taken and nobody is blamed for the outburst of violence).

⁶ <https://www.facebook.com/share/p/1Jk2t4bjsFVweH9S/> [accessed July 15, 2024].

Finally, when it comes to the hidden/rejected messages of political significance, an explicit effort is made by an artist in order to hide a certain ideological content from the audience. This, Martinelli writes, may happen for at least three reasons: “first, and most common, the artist actively wants to make a point that art and politics should not mix, so the work is devoid of any possible connection to social commentaries” (IBID.: 29). One may still argue that rather often such a standpoint is a political statement in itself. This was likely the case of the star musicians such as the soprano Anna Netrebko, or conductors Valery Gergiev and Teodor Currentzis, among many others, who are related in one way or another to the Russian political regime and, above all, its finances. “Second, a very common option too, the artist needs to hide his/her political opinion for reasons of personal safety, or risks of censorship” (IBID.). This may indeed be the case for the majority of “lesser mortals” living and working in Russia or other non-democratic states, where expressing an ideological opinion may lead to severe (to a different extent) consequences either personally or professionally. “The final option, a bit rarer, consists of the artist trying to make a point against political engagement in music, not because s/he thinks that arts and politics should not mix [...], but because s/he maintains that the protest artists are cunning hypocrites who make business out of political commitment” (IBID.). Interestingly, when some musicians, such as Lithuanian pianist Darius Mažintas, decided to travel to Ukraine and bring music to the destroyed areas, there were indeed some voices of mistrust from fellow musicians in the sincerity of such voyages, claiming this to be yet another way of gaining audience’s attention.

Going a little back in history, the mentioned Anna Netrebko got into political turmoil in December 2014, when her donation to the national opera and ballet theatre in Donetsk was publicized featuring the soprano with the flag of Ukrainian separatists (the famous soprano’s earlier photos featuring the Russian military symbols are regularly appearing online). On that occasion and also after the outburst of the full-scale war in 2022, Netrebko has been denying her political stance. Such examples, thus, still fall under the category where the artists do not clearly speak their own opinion and where they would rather remain under the “I’m only an artist” umbrella.

As already mentioned, there is another type of classical musicians, who tend to openly and regularly employ their cultural and social status as opinion leaders, as well as various tools of publicity, to promote political, cultural, or social causes they believe important. Some of them, like Netrebko, received controversial reactions. It is known that in 2015 when the Toronto Symphony Orchestra refused to play with the pianist Valentina Lisitsa due to her pro-Putin tweets. Lisitsa’s response was posted on Facebook, where she justified her position and asked her fans to help her not “being silenced

as a musician”⁷ Others, on the contrary, keep on being vocal against this very political power, as, for instance, the violinist Gidon Kremer and his protégé, a Georgian pianist Khatia Buniatishvili. The famous 2013 initiative of Kremer “To Russia with Love” was focused on human rights and dedicated to the anniversary of the killing of Anna Politkovskaya, a Russian journalist. Other reasons to hold such a concert were a Russian law restricting the discussion of homosexuality, as well as the birthday of another Kremlin critic, Michail Khodorkovsky, and his famous political imprisonment.⁸

Of course, there are plenty of other examples of political and ideological tensions, as there are many more classical musicians who are vigorous participants in European and Middle Eastern political debates. The pianist and conductor Daniel Barenboim remains perhaps the quintessential example of somebody who, according to reviewers, “uses his eminence as a musician to give politicians masterclasses in how society can and should work” (Anthony Holden, in BRAUND 2008). His attempt at creating the West-Eastern Divan Orchestra, whose members are from Israel, Palestine, Jordan, Syria, Lebanon, and Egypt, “is proof that given the right conditions, and with visionary leadership, estranged peoples can come together to create something positive and inclusive; something that enriches their diverse cultures” (BRAUND 2008). Barenboim currently publishes an online journal on his website (<https://danielbarenboim.com/>), where his views on pressing political matters are featured. There is an essay on Brexit, for example, and surely a lot is said about the Israel/Gaza conflict, but there is nothing on the war in Ukraine, which suggests that there exists some sort of “geography of traumas.” Certain pressing issues are perceived as relevant differently in various parts of the world by more or less active participants in those events. Curiously, Barenboim’s views and also his close friendship with the Palestinian–American philosopher and political activist Edward Said, have been criticized by Evgeny Kissin, who thinks that “in such an undertaking, each participant should be critical of his own side, but while Barenboim has been critical of Israel, Said too was critical of Israel” (KISSIN n.d.).

Another musician who stands out as an ardent political figure and social advocate is the Russian-born pianist Igor Levit. He has become a familiar face on mainstream TV. He expresses his worldviews on social

⁷ Lisitsa wrote that her Twitter activity was born of a feeling that the Western media coverage of events in Ukraine was unfairly favouring the new government in Kyiv (<https://www.facebook.com/share/p/GU68isXhkfL7reSL/> [accessed July 15, 2024]).

⁸ Martha Argerich, Daniel Barenboim, Emanuel Pahud, and other famous musicians participated in this event. “Mephisto-like” deals of Herbert von Karajan and Wilhelm Furtwängler were mentioned by Kremer. The violinist emphasized, however, that this was not an anti- but rather pro-love event: “We, musicians, are carriers of this message, this is our mission” (KREMER, in COOPER 2013).

media channels and is a frequent guest on European talk shows, playing at the national conventions in Germany, performing at demonstrations on behalf of social inclusion, protesting climate change at his concerts, traveling to refugee camps, dedicating his albums to social causes, and so on.⁹ Significantly, Levit is very conscious and vocal about his political and social activism, and he bases this vocality on the conviction that reality cannot be substituted with music:

Music has astonishing powers of communication, but it cannot name things. To be free requires employing your own senses. To hear, to see, to feel, to smell. Music allows us to feel this kind of freedom. But music is not a substitute, it cannot be a substitute. Not for truth, not for politics, not for human understanding and sympathy. It cannot be a substitute for calling racism—racism. It cannot be a substitute for calling misogyny—misogyny. It can never be a substitute for being a wakeful, critical, loving, living, and active citizen (LEVIT, in PREDOTA 2022).

On a more local scale, yet comparable to that of Levit, is the social engagement of a Lithuanian pianist Darius Mažintas. Figure 3 features a photograph of Mažintas playing Fryderyk Chopin's nocturnes in front of the ruins of the Palace of Culture in Irpin, Ukraine, on April 27, 2022. In December of the same year, Mažintas held another performance on Mount Kremenets, near Iziur, where he played Valentin Silvestrov's cycle *Naïve Music* next to the destroyed objects of cultural heritage.

The socially responsible initiatives of this pianist are not confined solely to the topics of political and ideological cataclysms. He also organizes and participates in charity events related to children's hospitals, animal shelters,¹⁰ and the like. Convinced that classical music can have a strong impact on various spheres of life, human welfare, and clarification of values, the pianist also aims at drawing people's attention to various problematic social groups, regularly giving concerts in jails and working on bridging the gap between prisoners and society. Noticeably, such a role undertaken by a pianist is surpassing a merely musical one.

⁹ His commitment to using his platform and artistry for the betterment of the world has earned him the International Beethoven Prize for Human Rights, Statue B of the International Auschwitz Committee, and the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. This has also come at a cost—Levit has played under police protection after receiving antisemitic death threats (<https://www.visitprinceton.org/event/healing-with-music%3A-igor-levit-citizen-european-activist/19111/> [accessed July 10, 2024]).

¹⁰ Among those most preoccupied with animal rights, a French pianist H el ene Grimaud must be mentioned if only briefly. Her official website introduces Grimaud as an "acclaimed pianist, passionate wildlife advocate, human rights activist, and published author" (<https://helenegrimaud.com/>). Rare is a review on Grimaud's concerts or releases that would miss mentioning her affinity to and passionate long-term work with wolves.



Figure 3. Darius Mažintas playing Chopin in front of the destroyed Palace of Culture in Irpin, Ukraine. Photo by Evgen Kotenko, property of the Looking at the Stars Foundation

Concluding Comments

The performative dimension of music—above all because of its ephemeral, intangible nature—has long been on the margins of scholarly inquiry. Only recently has the performance been recognized as an object of research on par with the written aspect of music in various cultural fields. An interesting and, in the author’s opinion, meaningful perspective in the study of musical performance art is the premise that musical performance is an interconnected sequence of processes and gestures that encompasses the entire field of the musician’s/performer’s perception, including those aspects that, as such, transcend the music itself.

It would be difficult to exhaust all the social topics and meanings of the phenomenon of musical performance and all the components that contribute to it in one or another way. Musical performance is a much richer and more complicated affair than it is assumed by those who attend exclusively to the musical work and its effects on the listener. If we widen the circle of our attention to take in the entire set of relationships that constitute a performance, we see that its primary meanings encompass much more than just the piece that is being played.

In the essence of musical performance, the author suggests, is the constructing a network of relations not limited to the performed work but that

calls into question anthropological, contextual, and individual aspects. Performance stems from a physical body, exists within a society, finds its way backwards or forwards in time and history, manifests the presence of an aesthetic programme, develops into an artistic code, and much else. It empowers itself as the most sensible reflection of our existence dealing with the current wounds of society—not necessarily including political involvement but being “political” in the broadest sense of the word. Today’s performers transmit meanings through an increasingly wide variety of media—some of which are more or less socially directed, whereas others appeal to listeners’ sense of individualism and their craving for internal, personalized engagements with musical sounds. None of these meanings should be separated from the meaning of the sounds and the understanding of the overall activity of performing or consuming music.

REFERENCES

- AUSLANDER, Philip. *In Concert: Performing Musical Persona*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.
- BAZZANA, Kevin. *Glenn Gould: The Performer in the Work. A Study in Performance Practice*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- BLANNING, Tim. *The Triumph of Music. Composers, Musicians and Their Audiences, 1700 to the Present*. London: Penguin Books, 2009 [2008].
- BRAUND, Mark. The Artist as Leader. *The Guardian*, February 17, 2008. <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2008/feb/17/theartistasleader>>. 05. 07. 2024.
- CHANAN, Michael. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London and New York: Verso, 1994.
- COOPER, Michael. Q. and A.: “Gidon Kremer on Freedom and Human Rights in Russia”. *The New York Times*, August 20, 2013. <<https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/08/20/q-and-a-gidon-kremer-on-freedom-and-human-rights-in-russia/>>. 05. 07. 2024.
- COWEN, Tyler. *In Praise of Commercial Culture*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1998.
- KISSIN, Evgeny. Interview: Evgeny Kissin, ‘Why I had to speak out on anti-Israel hysteria’. *The Jewish Chronicle*, no date. <<https://www.thejc.com/life-and-culture/interview-evgeny-kissin-nbrmluw6>>. 05. 07. 2024.
- KNIF, Henrik. *Gentlemen and Spectators: Studies in Journals, Opera and the Social Scene in Late Stuart London (= Bibliotheca Historica 7)*. Helsinki: Finnish Historical Society, 1995.
- LEBRECHT, Norman. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. London: Simon & Schuster, 1991.
- LEBRECHT, Norman. *When the Music Stops... Managers, Maestros and the Corporate Murder of Classical Music*. London, Sydney, New York, Tokyo, Singapore, Toronto: Pocket Books, 1997 [1996].
- LEBRECHT, Norman. *Maestros, Masterpieces and Madness: The Secret Life and Shameful Death of the Classical Record Industry*. London: Allen Lane, 2007.
- LOESSER, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*. London: Dover Publications, 1954.
- MARTINELLI, Dario. *Give Peace a Chant: Popular Music, Politics and Social Protest*. Cham: Springer, 2017.
- NAVICKAITĖ-MARTINELLI, Lina. *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014.

- NEU, Mathilde. Influencing in the Music Industry. *Music Industry Essentials* (blog), April 22, 2024. <<https://www.reprtoir.com/blog/music-influencers>>. 05. 07. 2024.
- PREDOTA, Georg. On This Day 10 March: Igor Levit Was Born. *Interlude*, March 10, 2022. <<https://interlude.hk/on-this-day-10-march-igor-levit-was-born/>>. 05. 07. 2024.
- SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998.
- STEFANI, Gino. *Competenza musicale e cultura della pace*. Bologna: CLUEB, 1985.
- WEBER, William (ed.). *The Musician as Entrepreneur 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

Лина Навицкајте Мартинели

Улога „клавирског активисте“ и други начини повезивања са друштвеном стварношћу

Сажетак

Кроз историју музике до данас, културна и професионална улога музичког извођача сагледавана је на различите начине. Друштвена функција музичког извођача је, дакле, питање подложно бројним варијацијама, у зависности од историјског и географског контекста, које сеже знатно даље од музички инхерентних улога. „Посао“ извођача ретко када се састоји од пуког свирања музике, и обухвата низ приватних и јавних, музичких и ванмузичких елемената, посебно у данашње време. Свака од ових варијабли производи неколико различитих (а ипак, често међусобно повезаних) дискурса који чине „перформанс“ и „извођача“ изузетно сложеним и динамичним концептима. Када погледате омоте плоча, постере, рекламе или политичке представе пијанисте, извођача класичне музике као што су Јуца Ванг, Игор Левит или Елен Гримо, очигледно је да је „извођачки дискурс“ богата мешавина састојака који могу укључивати, поред музике, поп културе, још и реторику, рекламе и идеологије.

Циљ овог рада је да предложи теоријски оквир за разматрање ширег концепта музичког извођења. Настоји да истражи, користећи неколико историјских и савремених примера, да ли су класични музичари вољни или не да искористе свој културни и друштвени статус као лидери јавног мњења, да ли употребљавају разна средства за оглашавање да промовишу важна политичка, културна или друштвена питања у која верују.

Кључне речи: класични музички извођач, вођа мишљења, јавна личност, политика, музика, идеологија.

PAUL CRAENEN

Royal Conservatoire The Hague*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

NOMADIC MUSICIANS**

ABSTRACT: This paper explores the evolving landscape of higher music education through the lens of curriculum reforms over the past two decades. It identifies three waves of reforms that have shaped the curricula in Dutch conservatories: the integration of research, the promotion of entrepreneurial skills, and the current emphasis on creativity, citizenship, and social engagement. The paper highlights the shift from externally imposed changes to student-driven demands for reform, reflecting a growing disconnection between traditional art music and society. It examines the nomadic approach of modern musicians, who seek to connect their craft with broader social contexts and other artistic disciplines. This shift towards project-based education and student-centred learning challenges traditional notions of musical autonomy, raising questions about the future direction of higher music education and the professional roles it prepares students for. The study argues for a balanced approach that maintains the core competencies of musicianship while embracing the flexibility and interdisciplinary connections demanded by contemporary society.

KEYWORDS: higher music education, curriculum reforms, nomadic musicianship, student-centred learning, project-based education, musical autonomy, social engagement, interdisciplinary approaches, creativity in music, entrepreneurial skills in music.

Looking at curriculum reforms in higher music education (henceforth HME) in the past two decades, several waves of reforms can be distinguished, not necessarily happening simultaneously or in the same order at every place but following broader developments in culture and society, and in national and European educational policy. At Dutch conservatories, three waves of curriculum reforms can be distinguished in the past decades (TITRE 2022).

* p.craenen@koncon.nl

** This text is a revised transcript of a lecture given at the symposium *The Music/ian is Present* (Novi Sad, 16 September 2022), in the context of the DEMUSIS Erasmus+ capacity-building project. It summarises and discusses insights from the book *The Promise of Music. Hopes and Expectations in Higher Music Education* (Craenen et al. 2022), a collection of 19 texts by teachers and students from the Royal Conservatoire The Hague, and more particularly the author's concept of "nomadic musicianship."

The first major reform took place almost two decades ago when research was integrated as part of the Bologna process. In the next phase, in the wake of the 2008 financial crisis, entrepreneurial attitudes and competencies received increasing attention, with the underlying aim of helping young professional musicians become more independent of the goodwill of politics and taxpayer support. Today, we entered a third phase of reforms that extend the notions of research and entrepreneurship through concepts of creativity, citizenship, and social engagement, leading to the concept of the musician as a “maker in society.” It has been conceptualised in a recent paper and used as the theme of an overarching European-funded project of the AEC (GAUNT et al. 2021).

Curriculum reforms in HME are often prepared by thematic working groups and collaborative projects such as the DEMUSIS project. In the outcomes of such projects, we usually find optimistic and persuasive language that seeks to convince people inside music institutions of the need for a change—for instance through an emphasis on the role of research and entrepreneurship in higher music education—and of the new opportunities that such change may bring about. At the same time, depending on one’s perspective, reforms can also be perceived as a threat or a danger. A word like “entrepreneurship” can be understood as promoting creativity and risk-taking on the one hand and as an undesirable symptom of neoliberal and capitalist worldviews on the other. The same mixed reception may be found with the current emphasis on qualities such as flexibility and versatility. Reform-minded music teachers welcome the renewed interest in all things related to improvisation or interdisciplinary projects. However, more concerned classically-trained musicians might also hear in these words a possible devaluation of their specialised expertise and perceive them as the harbingers of a less stable professional environment.

While previous reforms—such as the integration of research into music curricula two decades ago—were seen by many as imposed from above, an interesting observation is that now it seems to be the students themselves who are pushing conservatories to speed up reforms (TITRE 2022). It is as if the COVID-19 pandemic and the past years of isolation have unleashed a sense of urgency on all sides of the educational spectrum, creating an acceleration of change.

One of the main drives in this climate of change is the loss of social prestige of art music in the past decades. The term “art music” indicates fields such as classical music not only or primarily motivated by commercial interests, which also implies that they at least partly rely on funding of different kinds—governmental or private. As such, they are also very sensitive to changes in the cultural discourse in society and politics. This explains why a broadly shared concern amongst musicians in this field is the perceived

weakness of the connections between their profession and society. In his essay “Nomadic Musicianship” (CRAENEN 2022), the author links this situation to the ideal of the autonomy of music, which still pervades our conservatories. Without going too much into history, it is relevant to remind here that the emergence of the European conservatory model, with the birth of the Paris Conservatoire at the end of the 18th century, happened at a time when music emancipated rapidly as an independent art form, and instrumental music forms such as symphonies, concertos, and string quartets became the embodiment of this autonomy of music.

Today, music presented in such a “pure” form, not in combination with other disciplines, i.e. not at the service of language or any other external purpose, seems to have lost a lot of its attractive force, and this seems to be true not only for classical music. For most people today, instrumental music is not something to listen to attentively in silence but rather something to dance to, to create an atmosphere for other activities, or it may have a therapeutical function as well.

In this regard, it might be disturbing to see how much conservatories are still investing in labour-intensive instrumental repertoires and craftsmanship. At the same time, the status of classical music also remains ambiguous. It has been declared a dead art form many times, and while its audiences have indeed been ageing and declining, it still shows remarkable resilience and versatility. It seems this phenomenon is often not very well understood by sociologists of music. From a socio-economic perspective, it is difficult to explain why so many young talented musicians still apply for conservatory programmes every year. But as we can read in the contributions of the students in *The Promise of Music*, there is something in dealing with music that remains very rewarding. Therefore, it can be said that the vitality of this field today is much more dependent on its makers than its audiences, and this might be different from the situation in commercial music.

Nevertheless, it also seems that the newest generation of our students is searching for new connections, for better ways to share their passion felt inside the music with the world. And it seems that this long-held ideal, the autonomy of music, is no longer felt by them as something to defend or worry about. In 2020 and 2021, together with pianist and curator Heloisa Amaral, the author conducted research into the choices master students in The Hague make in their so-called Master Project, a format in which students are expected to combine research, professional activities, and artistic development. It was surprising that more than half of over 120 students—a large majority of which came from the classical department—chose projects that focused on making crossovers to other musical genres or other artistic disciplines. These outcomes were confirmed in follow-up surveys of student

proposals in 2022 and 2023¹. Next to this cross-disciplinary interest, many students show a curatorial interest in emphasizing narrativity, storytelling, and audience interaction in their practice, while some (although not many) also mention topical subjects in their motivations such as gender-related issues or climate change. This reflects a tendency in the professional field as well—music festivals have been working with thematic approaches since long. This trend only seems to be intensifying, as if today's audiences need a theme or a personal story to connect to the music. It probably explains the search for what can be called the “aboutness of music” amongst the current generation of students, and this clearly goes against the famous quote of Igor Stravinsky that music is incapable of expressing anything but itself (STRAVINSKY 1936: 83). Unlike the traditional opposition between “absolute” and “programmatic” music, the current quest for “aboutness” should not be understood simply as a more narrative approach to musical composition and performance, but rather as an attempt to embed concert practice in a larger context. This may also be realised through focussing on changes within the musical creation process itself. For instance, in the testimonies and proposals of many master students, we can read their concern about the lack of diversity in classical music or the capitalist mechanisms to which the field of classical music is also subjected. Students also increasingly display an awareness that valuable knowledge for their career path is to be found outside the domain of music. Therefore, they engage with knowledge from health and wellbeing studies, sports sciences, culinary experiments, and much more. As composer Richard Barrett states, in contemporary composed and improvised art music, a shift of focus can be observed from what music can be (the musical material) to *how it is made* (BARRETT 2023: 70). With this question of the *how*, ethical considerations also start to come to the table. Who is involved in the making of music? What is the relation between composers and performers in a creation process? Can we still fly around the globe whole symphony orchestras in times of climate crisis?

These questions explain why there is an eagerness in HME to make new connections to other knowledge fields, other artistic concepts, and other communities, although it is also clear that conservatories cannot accommodate all these possibilities at once. The result is a more nomadic behaviour of our music students, in artistic, academic, and engaged ways. They start exploring new themes and possibilities, sometimes from a strong personal engagement with the world but also in more pragmatic ways, depending on the opportunities and the expertise available. These nomadic musicians are driven by a combination of curiosity, concern, scarcity or perhaps also an

¹ A discussion of these results can be found in “Creative and Social Intentions in Research Proposals of Music Performance Students. A Reality Check of Curriculum Discourse in Higher Music Education” (CRAENEN 2024).

abundance of resources, and above all by a desire to make a meaningful contribution to the world they live in.

Nomadic approaches to music creation imply less predictability. How do conservatories cope with this? What should be the core of the music curriculum if valuable expertise is often to be found outside the conservatory? Three general, often complementary tendencies of a reorientation can be observed:

1. The first is the emphasis on the so-called meta-competencies. These can range from problem-solving, reflective or communicative skills, to aspects of citizenship and social engagement. A risk of using such words is that they remain too abstract or sloganeering, or seem much more complex to realise when transposed to concrete situations. Social engagement may also come into conflict with values of artistic autonomy or quality. Nevertheless, there is a tendency today in the discourse around the curriculum to bridge such oppositions by proposing combinations of different sorts: traditional craftsmanship with co-creation, social engagement, activism, and more. In “The Musician as a Maker in Society” (GAUNT et al. 2021), such combinations are called “partnering values.” This sounds very interesting as a concept, although there is a doubt that “adding up” values, skills, and competencies is always the best response to the current challenges. Taking into account the pressure on curriculum, one could also imagine new programmes in which other and more specific choices are made, implying that existing norms and standards have to be adjusted to make room for something new.
2. The second feature of the reorientation is to be found in the greater responsibility given to students to define their own learning trajectory. The so-called “student-centred” learning promotes the autonomy of students. The experience of the Royal Conservatoire in The Hague with such approach is that it may indeed stimulate ownership and foster experimentation and autodidactic learning, especially when students search beyond their own discipline. A drawback is that students may sometimes lose a lot of time reinventing the wheel, or get lost in possibilities. Therefore, giving more autonomy to students can never be enough. Institutions have a responsibility to bring together musicians, researchers, and experts in specific areas, such as the role of music in public space. This may lead to new “communities of practice” and perhaps even to new professional profiles that are quite different from the ones we are familiar with.
3. The third form of reorientation can be found in project-based approaches to curriculum, which strongly resonates with the notion of the nomadic. The central idea of project-based education is that people learn by doing,

and that real-world situations can offer a context to integrate a diversity of skills in a holistic and reflective way. Project-based approaches often oppose the ideal of the autonomy of music because they usually start from an already existing context that to a large extent determines what is possible. Performing music in public spaces, in shelters or refugee centres, or at the bedside of a patient, requires insight into the situation and background of the participants, and this will inevitably have an impact on what is possible artistically.

A crucial question concerning project-based education is what provides the ground or the continuity in curriculum. If an educational programme becomes a project, to what extent can it really prepare for a future practice that will probably consist of very different and unforeseeable types of projects? A part of the answer may be found in the first reorientation discussed above—a focus on meta-competencies rather than specialisation. However, most conservatories will look first at traditional craftsmanship as a starting point from which new orientations can take place. Therefore, they emphasize developing social competencies *as a pianist* or finding a role in a community through doing local projects *as a composer*. Some institutions are experimenting with programmes where traditional craftsmanship seems to be less central to the thinking and the focus is more on specific contexts or curatorial approaches. In most cases, mastering an instrument and musical skills is still a requirement to enter such a programme, but in the long term, this might lead to a fundamental change of perspective, and only time will tell to what extent this also can lead to new professional profiles.

It has to be acknowledged that student-centric and project- or context-driven approaches in HME are still in an experimental phase to properly evaluate their impact on professional music practice, and this is something that should be monitored and evaluated in the near future. Therefore, while searching for new grounding, it may be worthwhile to return to the music itself. All students and teachers who contributed to *The Promise of Music* seem to share a trust in what can be called the “resonating power” of music. It can be argued that this power precedes any communicative, social, or therapeutic functions of music. In that sense giving up completely the ideal of music autonomy might be a mistake because it is not only a cultural construct or an invention of idealist philosophers and composers but also an expression of a universal human sensitivity, a *musicality* that can resonate beyond borders of identity, language and culture, at least if we create the conditions for it.

Defending this ideal requires reinforcing the social and political trust in music and creating the conditions, including financial ones, for music to resonate and for music education to amplify this resonance. Therefore, we

need projects like the DEMUSIS to offer living examples of how art music can play its role in society in the most diverse places and contexts.

REFERENCES

- AMARAL, Heloisa. "The Master Project. A Student-Centred Approach to the 2nd Cycle Degree." *Latimpe website*. <https://latimpe.eu/wp-content/uploads/sites/18/2021/09/LATIMPE-Master-Project-The-Hague.-2021-PDF.pdf> 05/03/2023.
- BARRETT, Richard. "The composition of Promise." In: *The Promise of Music. Hopes and expectations in higher music education*. Antwerpen: Garant, 2022, 67–80.
- CRAENEN, Paul. "Nomadic Musicianship." In: *The Promise of Music. Hopes and expectations in higher music education*. Antwerpen: Garant, 2022, 19–39.
- CRAENEN, Paul. "Creative and social intentions in research proposals of music performance students. A reality check of curriculum discourse in higher music education." *Music Performance Research* 12 (2024): 95–126.
- GAUNT, Helena, Celia Duffy, Ana Coric, Isabel R. González Delgado, Linda Messas, Oleskandr Pryimenko, Henrik Sveidahl. "Musicians as 'Makers in Society': A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education." *Frontiers in Psychology* 12 (2021): 1–20.
- STRAVINSKY, Igor. *An Autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1936.
- TITRE, Marlon. "Shock Therapy. The Royal Conservatoire and its classical department before, during and after COVID-19." In: *The Promise of Music. Hopes and expectations in higher music education*. Antwerpen: Garant, 2022, 143–159.

Пол Кранен

Музичари номади

Сажетак

Овај рад истражује развој високог музичког образовања кроз призму реформи курикулума током последње две деценије. Идентификује три таласа реформи које су обликовале наставне планове и програме у холандским конзерваторијумима: интеграција истраживања, промоција предузетничких вештина и тренутни нагласак на креативности, грађанској свести и друштвеном ангажману. Рад наглашава прелазак са промена наметнутих споља ка захтевима за реформом које су покретали студенти, што одражава растућу неповезаност између традиционалне уметничке музике и друштва. Испитује номадски приступ савремених музичара, који настоје да повежу свој занат са ширим друштвеним контекстима и другим уметничким дисциплинама. Ова промена ка образовању заснованом на пројектима и учењу, усмерава студента да доводи у питање традиционалне појмове музичке аутономије, постављајући питања о будућем правцу високог музичког образовања и професионалним улогама за које оно припрема студенте. Студија се залаже за избалансиран приступ који одржава основне компетенције музичара, истовремено прихватајући флексибилност и интердисциплинарне везе које захтева савремено друштво.

Кључне речи: високо музичко образовање, реформа наставног плана и програма, номадско музицирање, учење усмерено на студента, образовање засновано на пројектима, музичка аутономија, друштвени ангажман, интердисциплинарни приступи, креативност у музици, предузетничке вештине у музици.

ИВАНА ИЛИЋ КИШ

Српско народно позориште, Нови Сад*

Прегледни чланак / Review paper

ОГЛЕДИ ЂОРЂА Д. ПЕРИЋА О ШКОЛСКОМ ПОЗОРИШТУ

САЖЕТАК: У овом раду приказујемо шест огледа Ђорђа Д. Перића: *Плач мајке цара Уроша, најстарија позоришна њесма* (1976), *Позоришни дијалог, најстарији сценски облик црквено-школских игара у XVIII веку* (2021), *Орације Рождествова Христјева, вертејска школска игра из XVIII века* (2010), *Вертејска њесма Јована Рајића на Рождество Христјево* (1977), *Умовенје ногъ – ѡумачење једној месци из Живоїа и прикљученија Досиїеја Обрадовића* (2007) и *Ускршња школска игра Христјеов ѡроб* (2020). Огледи су значајни за периодизацију наше претпозоришне историје и вредни су прилози за упознавање са истраживачким радом овог аутора. Перић се доследно бави проучавањем нематеријалног блага, певаним песмама, које реконструише на основу нотних записа, третирајући их у целовитој димензији – текст и пратећа мелодија. Огледи потврђују комплексност истраживања барокних црквено-школских игара битних за ревитализацију претпозоришне историје као и периода с почетка оснивања првог професионалног позоришта у Срба, 1861, данашњег Српског народног позоришта. У својим огледима аутор је настојао да реконструише песму помоћу мелографских записа Корнелија Станковића, испитивао је њихову рефлексију и одредио старину напева чија изворност припада епохи српског барока. На српској позорници у прошлости приказана су три кратка сценска дела: две позоришне игре барокног периода – *Вертеј* (пре 1728/1762) и *Умовенје ногъ* (1745), а трећа, из предромантичарске епохе, *Христјеов ѡроб* (1820). Перић их назива *позоришном трилогијом* која чини основу историјата српске театрологије и припада заборављеној традицији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ђорђе Перић, барокно школско позориште, вертепи, позоришне песме, Српско народно позориште, Корнелије Станковић.

Предмет нашег прилога јесу шест огледа историчара књижевности Ђорђа Д. Перића (1947) о црквено-школским барокним играма који су значајни за периодизацију наше претпозоришне историје и вредни су прилози за упознавање са истраживачком делатношћу овог аутора. Перић се доследно бави проучавањем нематеријалног блага, певаним песмама, које реконструише на основу нотних записа, третирајући их у целовитој димензији – текст и пратећа мелодија – како би се очували за будућност. У светлу нових сазнања и комплетираних података о години, месту и аутору барокне ускршње школске позоришне игре *Христјеов ѡроб*, тема је којој се вратио 30 година касније,

* ivana.ilic@snp.org.rs

што овог аутора представља као једног од оних чија упорност показује да старе теме још нису исцрпљене. Стални је члан-сарадник Матице српске и један је од сарадника *Енциклопедије Српској народној позоришћу 1861–1986*, за коју је урадио више десетина јединица.¹

Као ученик академика Мирослава Пантића у начелима методолошког приступа истраживањима и саопштавања огледних резултата, Перић систематично проучава најмање истражен домен: позоришне песме. Образлаже их поједностављено, детаљно излаже закључке других научних проучаваца, што га чини објективним, етички одговорним и заинтересованим за области сродне предмету интересовања. У дијахронијској перспективи истражује старину, ауторство и порекло непознатих, мање познатих и познатих записа. У рукописној грађи трага за изворима песама, мотивима, стиховима и нотним записима, прати рефлексије ове форме у широком временском распону: од средњег века, феудалног доба, барока, класицизма, предромантизма, романтизма, до Првог светског рата.

Његов допринос проучавању и ревитализацији барокног школског црквеног позоришта, нажалост, није у домету шире стручне јавности, будући да је радове са барокном тематиком објављивао, претежно, у *Гласнику Српске православне цркве*. У овом раду хронолошки представљамо његове огледе према старини црквено-школске барокне врсте која је предмет његова изучавања.

Позоришни дијалог – најстарији сценски облик црквено-школских игара у XVIII веку

Оглед је објављен у *Гласнику Српске православне цркве* 2021. године. Значајан је као резултат дугогодишњег истраживања које аутор није одвојио од историје српског позоришта прве половине XVIII века. Предмет огледа је најстарији позоришни дијалог између магистра и богослова *Ој њи ђаче учени*, који су донели први украјински учитељи Максим Суворов и наставници Карловачке богословије на челу са Козачинским. Овај кратки али значајни позоришни дијалог преносиле су генерације српских богослова усменим појањем више од века, све док га Корнелије Станковић није нотно записао и сачувао од заборава. Управо овом рано преминулом српском композитору Перић посвећује оглед, поводом 190-годишњице Станковићева рођења.

Аутор дефинише позоришне дијалог према сличностима са књижевним дијалозима, с обзиром на то да се сведе на исту форму излагања – питања (*војпроси*) и одговори (*оџвѣѣти*), а разликују се по томе што су „књижевни дијалози писани без директног контакта и њихово коренспондирање је у писмима, посланицама и другим књижевним и црквеним делима почевши још од византијске епохе српске световне и црквене историје, док се позори-

¹ За ову прилику истичемо: „Позоришне песме у драмским представама СНП-а (1861–1914)“, „Прва позоришна – Плач мајке цара Уроша (Ты, создавший око...)“ и „Шлезингер Јосиф“, објављене у: *Енциклопедија Српској народној позоришћу (1861–1986)*. Књ. III. Нови Сад: Српско народно позориште, 2021, 17–23, 71–72, 496–497.

шни дијалози, звани и *разлаољсївїја между маїсїром и клириком*, одвијају ту, одмах испред нас у директном контакту два учесника“ (ПЕРИЋ 2021: 136). Будући да се позоришни дијалози везују својим црквеним, библијским и историјским темама за српску православну цркву, природно је да су извођачи били богослови, док им је театарска сцена била учионица или нека украшена црквена сала, где се дијалог одвијао. У досадашњим историјама српских позоришта црквено-школски дијалози једва да се и помињу као извор зачетка првих облика наше позоришне уметности, а Перић сматра да су то „прва врата српског театра која отварамо кад листамо хронику српске театрологије, и они се налазе на почетку два стила књижевности, позоришне културе и црквене културне историје“ (ПЕРИЋ 2021: 136).

Када је Корнелије Станковић боравио у Карловцима средином XIX века, записивао је нотама српско народно црквено појање карловачког свештенства, међу којем је била и једна нелитургијска црквена песма – *Ой ты ђаче ученый*. Објавио ју је у свом издању *Србске народне љесме* заједно са народним песмама (Беч, 1859), под бр. 28, као „народну“ традиционалну песму уз пратњу клавира, иако је она појана без икакве пратње, што је био обичај и у другим духовним песмама. Перић је ту уочио дијалог двају лица, питања којима појац А загонета лице Б, централна тема је испит у појаном облику, у дијалогу између магистра и клирика који се одвија пред аудиторijумом. Перић реконструира околности и одређује време када је Станковић могао да мелографски запише дијалог. Користећи се податком из историје украјинске књижевности Михаила Возњака, где је ова песма била позната, аутор запажа како су многи студенти Кијевске академије „ходили са звездом и вертепом по домовима мајстора свих цехова“, и даље, у слободном Перићевом преводу², наводи: „а сами давали дијалози и драми... спевали разне канте, приказивали дијалог, комедије и трагедије. Учители поезије су имали обавезу писати комедије и трагедије, а други учители – дијалог. По сведочењу ауторитативног историка митрополита Јевгенија, ови радови украјинске писмености, као комедије, трагедије, дијалози, канти и вирши развили су се у XVII и XVIII столећу у Западној Украјини, почев од друге половине XVII века“. Посебна песма из тог времена је *Евангелистска пїсня* са дванаест питања и одговора на њих. Аутор сматра да је стварни род песме „грамски и она иде у најстарији облик позоришних дијалога, настао у Кијеву, тадашњој ученој православној Кијевској академији, о којој су сањали да се у њој образују многи српски монаси из XVIII века“ (ПЕРИЋ 2021: 137).

Плач Мајке цара Уроша, најстарија српска позоришна песма

Рад је објављен у *Гласнику Српске љравославне цркве* 1976. и садржи нотни запис као прилог проучавању најстарије српске позоришне песме.³ У

² Аутор упућује на дело Михаила С. Возњака: *История Украинской литературы*. Књ. 2. Львїв: Видавництво „Свїт“, 1994, 21–22.

³ Након што је објавио оглед у *Гласнику Српске љравославне цркве* 1976, аутор га је касније прилагодио потребама енциклопедијске одреднице у: *Енциклопедїја Српскої народної љозоришїа (1861–1986)*. Књ. III. Нови Сад: Српско народно позориште, 2021, 71–72.

историји новије српске књижевности и позоришта трајно ће остати спомен на Емануила Козачинског, руског просветитеља и аутора прве српске школске драме *Трагедокомедија*,⁴ коју су извели његови ученици крајем школске 1736. године. У драми је било и песама које су ђаци певали, а на две нам Перић скреће пажњу: *Ти создавиј око*, коју је Јован Рајић, ученик Козачинскога, унео у својој преради, и *Преславна Србије*, која је значајна и по томе што се Рајић њоме инспирисао за своју познату песму *Прискорбна Ђорлице*. Прва песма Козачинскога није изазвала већу пажњу у круговима историчара књижевности, иако је у нашој прошлости била дуго позната. Певала се кад год се драма изводила и сигурно се певушила и изван драмског оквира, самостално, те пратећи прештампавање ове Козачинскове песме, Перић успоставља два периода током којих се песма одржала.

Од 1736, када се први пут песма чула „од неког ђака коме је додељено да игра улогу царице Јелене, до почетка XIX века, ова песма дугује своју популарност богословима који су је са генерације на генерацију младих ђака и богослова једнако преносила“ (Перић 1976: 234), трагове њеној популарности налази у: рукописној грађанској *Зайисној књижици* (1813), под насловом „Сетованије императрице Стефана Душана за сином јеја Урошем“, у *Сербском народном листу* (април 1837), где је објављена као *Плачевна ѿјесн над царем Урошеј*, а потписан је Јован Рајић. Овим штампањем, како је то аутор лепо запазио, прослављена је стогодишњица постојања Козачинскове песме, сматрајући да се песма одржала захваљујући мелодији, што поткрепљује текстом Јована Суботића.⁵ Перић налази трага последњем запису текста ове песме у *Рукописној ѿесмарици Арсенија Тирића* (1846).

Други период витализације песме утврђује према музикалији Корнелија Станковића, где је нотно записана под бр. 5. Уз напев *Ти создавиј око* композитор је напоменуо да му је мелодију певао владика шабачки Гаврило коју је још „у детињству од своје мајке слушао“ (Перић 1976: 236), и та је забелешка омогућила аутору да изведе неколико закључака о песми и о њеном певачу, док је чињеница да ју је владика слушао од своје мајке значајна са више аспекта. Наиме, податак говори о томе да се песма певала, поред строго црквених кругова (Ј. Рајић), школских кругова у Карловцима, интелектуалних кругова (Ј. Суботић), односно да је из духовних прелазила у световне кругове. Расветљавајући и територијалну димензију песме, аутор закључује: „Отац владике Гаврила, јамачно ју је донео у Бају, а Гаврило ју је, служећи, однео даље у Крагујевац, Шабац, Београд...“ (Перић 1976: 236). О самом напеву, а према запису Корнелија Станковића, Перић констатује да песма има јасан руски карактер који иде у прилог претпоставци да је напев добро очуван, при чему је нарочито занимљив завршетак, омиљен у руским мелодијама, и да је Козачински, осим текста песме, спевао и мелодију.

⁴ Обимна монографија Властимира Ерчића *Трагедокомедија* Емануила Козачинског објављена је четири година касније, 1980, пошто је Перић објавио овај рад.

⁵ Чланак Јована Суботића „Неке черте из повјестнице сербског књижевства“, објављен је у *Летопису Мајнице српске* књ. 75 (1846), 104–124.

Орације Рождества Христова – вертепска школска игра из XVIII века

У Историјској збирци Архива САНУ Перић је пронашао рукопис *Орације Рождестѿва Христѿова* непознатог писца. Реч је о драмском тексту, вертепу, написаном на црквенословенском језику руске редакције, већим делом у стиху, мањим у прози, и чије се време настанка може датирати између 1733. и 1736. године. Текст садржи три стране, у потпуности их је реконструисао и резултате објавио у *Зборнику Мајѿице срѿске за сценске уметѿности и музику* 2010. године. Перић претпоставља да би аутор рукописа могао бити један од магистара славенско-латинске школе у Карловцима.

У литератури XVIII века која се односи на историју српског театра о вертепу *Орације Рождестѿва Христѿова* нема помена, а Перић сматра да овај вертеп није био познат ни историчарима српског позоришта, будући да га не спомињу у својим делима.⁶ Иако није могао да установи тачне податке о вертепу, Перић је изнео следећа запажања: да је вертеп написан за српске ђаке, да је по пореклу српска редакција украјинског вертепа, скраћеног да би га ученици изводили, и да је аутор српске редакције морао бити неко од украјинских учитеља који су дошли 1733. у Карловце. Примиетио је и да су четири вертепске песме намењене певању, од којих су прве две биле познате раније (донете из Кијева: *Слава во вишњѿих Боѿу* и *Шедше ѿрије цари*), док су друге две песме скоро непознате. До њихових текстова је дошао с потешкоћама јер чак ни напеви до данас нису откривени. Пажњу му је привукла друга песма – *Вишѿја геѿѿја малоје*, први пут објављена код Р. Грујића, датира између 1733. и 1736, а рукопис је пронађен у Карловцима. С обзиром на то да писац вертепа *Орације Рождестѿва Христѿова* ту исту песму уноси у рукопис, Перић закључује да би и само дело могло да потиче из тог доба и да би аутор могао бити један од магистара: Синесије Залуцки, Емануил Козачински, Петар Падунски или Трофим Климовски.

Перић је мишљења да је ауторству ових песама ближи Козачински на основу једног детаља, у чему се ослонио на рад Милорада Павића *Зборник неѿознатѿој карловачкој маѿистѿра из 1743. године*.⁷ Перић повезује догађај када је митрополит Викентије Јовановић, на путу из Беча, свратио у Карловце 1735. и када га је Козачински поздравио пригодном песмом *Привѿтствѿе* у којој му жели „многа лета“ и уписује у акростихованој реченици његово име и усклик: *Виваѿѿ!* И у песми *Вишѿјај геѿѿја малоје* постоји у почетним словима уграђен исти акростих: ВИ-В-А-Т! Објављујући песме непознатог карловачког магистара по рукопису из 1734. године, Милорад Павић је записао: „А последња песма зборника бр. 31 има акростих: *Пеѿѿр Виваѿѿ!* Она је посвећена очигледно некој угледној личности и вероватно је било предвиђено да

⁶ С. Шумаревић, *Позоришѿе код Срба*, 1939; М. Кићовић, *Стѿаро ѿзоришѿе код Срба*, 1961; М. Томандл, *Срѿско ѿзоришѿе у Војводини (1736–1868)*, 1953; Б. С. Стојковић, *Срѿско ѿзоришѿе од средњѿега века до модерној доба*, 1979.

⁷ Вид. Павић, Милорад. „Зборник непознатог карловачког магистара из 1734. године.“ *Лезичко ѿамћење и ѿеснички облици*. Нови Сад, 1976, 9–39.

песму о празнику Петра и Павла (29. VI, Петровдан) ученици поднесу, подсећајући да је то дан ‘патрона’ тог њиховог и вероватно школског заштитника...“ (Перић 2021: 101). Пошто исти акростих налазимо и у петровданској орацији непознатог карловачког маистра и у божићној песми *Вишња геија малоје*, Перић даје предност Козачинском у ауторизацији *Орација Рождества Христова*.

Од средине XX века о вертепу се није писало, пало је у заборав истраживање вертепске тематике и његово извођење јер, како аутор даље каже, сматрало се да је вертеп црквена манифестација, „извор србовања’ који треба забраном или неизвођењем заборавити“ (Перић 2021: 100). С обзиром на то да вертеп, вертепске песме и орације нису само део црквене историје него да представљају корене српске културе и образовања, књижевности и музике, театрологије, сматрају се значајним појавама српског барокног друштва. Стога „вертеп и његово приказивање улазе у сам темељ српске духовности рускословенског периода српског барока (1726–1780/90) и њега би требало обновити“ (Перић 2021: 101). На крају огледа, аутор даје прегледну библиографију радова о вертепима у којима се, уз пропратне стихове, налазе нотни записи, а у контексту овековних студија ваља додати и рад о *Орацији Рождества Христова*.

Вертепска песма Јована Рајића на Рождество Христово

Прелиставајући *Невен* бр. 24 (1885), Перић је уочио занимљиву *Божићну њесму* са нотама, коју је Јован Јовановић Змај препоручио својим најмлађим читаоцима. Ова духовна стародревна песма има своју књижевноисторијску позадину јер ју је први поменуо прота Димитрије Руварац, откривши њенога песника у делу *Архимандрит Јован Рајић (1726–1801)* (Сремски Карловци, 1901). Иако је песма штампана 1790, Перић сматра да је она морала настати много раније, 1760. године, мада њен оригинални рукопис није пронађен. Оглед о Рајићевој вертепској песми Перић је објавио у *Гласнику Српске њравославне цркве* 1977. и у њему је приложио нотни запис. Добивши мелодију, песма се певала на Христово рођење као пригодна нелитургијска духовна песма. Од 1790, када је први пут штампан текст у песмарици, песма се, што је нотирао Боривоје Маринковић,⁸ преписивала и по приватним рукописним песмарицама: у песмарици свештеника Јована Пајића (1820), у песмарици извесног Павла Панајотовића (1830), али су је касније преносили и панчевачки учитељи.

Враћајући се музикалији Корнелија Станковића, Перић је закључио да је ту први пут нотно забележена *Песма на Рождество Христово* (1859), али да нотни запис није био познат јавности. Тек 1885, вероватно на Змајеву иницијативу, млади музичар Јован К. Борјановић бележи песму под насловом „Песма на Божић, по старинском српском напеву покојнога Димитрија Поповића, пароха и катихете у Сомбору, забележио у ноте и за два гласа удесио Ј(ован) К. Борјановић“ (Перић 1977: 252). Перић не износи само једно

⁸ Вид. Маринковић, Боривоје. *Српска ѡраћанска ѡезија*. Књ. II. Београд, 1966, 518–519.

виђење о проблему којим се бави него узгредно и ненаметљиво подсећа на историјске околности, износи корисне биографске црте о личностима, те омогућава целовитије сагледавање теме. Тако нас подсећа на то ко је био поменути Поповић: „намесник сомборски и катихета тамошње чувене препарандије, био је један од најбољих познавалаца целокупног српског црквеног народног појања православне цркве“ (Перић 1977: 252).

Песма на Рождество Христово, коју је певао Јован Рајић, појала се од 1790. и била позната до тридесетих година XX века, докад је и обичај вертепа био познат у нас, што је Перићев допринос у ревитализацији рефлексije вертепа у времену садашњем, али „чим је вертеп као обичај згаснуо, и ова песма би се заборавила да је није забележио Јован Јовановић Змај, као што би се заборавило и на њеног аутора Јована Рајића“ (Перић 1977: 254).

Умовеније ногъ – тумачење једног места из Живота и прикљученија Доситеја Обрадовића

Аутор у раду описује Доситејево сећање на свечаност *умовеније ної* (свештено омивање) као обред црквеног приказања. Томе додаје нову грађу о обреду у XVIII веку у Карловачкој митрополији, уз пратеће текстове. У њима су најзанимљивије претпоставке о најранијим барокним формама позоришних плаката на којима су пописана имена учесника свечаности као и то да је свечаност одиграна по свим правилима позоришне игре. Рад је објавио у зборнику радова са међународног научног скупа *Дело Доситеја Обрадовића 1807–2007*.⁹

Читајући *Живот и прикљученија* (1783) Димитрија Обрадовића, Перићу је пажњу привукао одломак који се односи на сведочење младога ђакона Доситеја да је присуствовао *Умовеније ногъ*, обичају који се одржавао пред Ускрс. Иако Доситеј није навео годину када је то било, накнадно је пронађен запис у црквеном протоколу манастира Хопова којим се потврђује година – 1758, а податак је забележио Тихомир Остојић у студији *Доситеј Обрадовић у Хопову* (1907). Два века се ћутке прелазило преко *Умовеније ної* због „неразумљивог израза“ (Перић 2008: 322), а који је послужио аутору да повеже леп хришћански обичај са театарским обликом. Обред је разложио у трима сегментима, анализирајући га с аспекта црквене традиције, затим у поглављу омивања ногу у Карловачкој митрополији у XVIII веку и којем овде посвећујемо пажњу јер је у вези са барокним извођачима на отвореном театру, док у трећем поглављу износи рефлексije обреда које је запазио у српским књижевним текстовима.

Перић је указао на ранију годину – 1745, када је приказан обред, позивајући се на Димитрија Руварца и његове *Српске сџарине* (1889). Према Перићу, у том делу је објављено циркуларно писмо тадашњег пакрачког

⁹ Вид. Перић, Ђорђе. „Умовеније ногъ – тумачење једног места из Живота и прикљученија Доситеја Обрадовића.“ *Дело Доситеја Обрадовића 1807–2007* (ур. Душан Иванић). Београд, 2008, 321–334.

владике Софронија Јовановића којим позива свештенство да дође к њему у Пакрац, у саборни храм. Наслов писма реферише на обредни чин омивања, што је Перићу омогућило да утврди да се представа одржала на Велики четвртак и то не само 1745. него и наредних година: 1746, 1747. и 1750. Списак свештених лица која учествују у обреду представља неку врсту прве позоришне листе, плаката, са поделом улога: „владика пакрачки Софроније Јовановић је у спомен на догађај прања ногу играо улогу Исуса, док је апостоле приказивало око двадесет духовних лица из његове епархије; по чиновима: егзарх, игуман, намесник, јеромонах, протопрезвитер, поп и магистар“ (Перић 2008: 327).

Још једну занимљиву чињеницу аутор огледа доводи у везу с барокним позориштем. У Пешти су се задржале представе све до Ускрса, а то потврђује белешка у Руварчевом *Пројоколону* о томе да су дванаест свештеника као дванаест апостола на Велики четвртак 1753, после службе „сотворили [...] *Умивание ној* [...] на *сойвореному ѿеаѿрону* (!)“¹⁰ Ваља запазити да сцена *Умовеније ној* није одиграна у саборној цркви у склопу литургије него након службе пред народом, „на посебно саграђеној бини“ (Перић 2008: 239). Тај податак показује да је текст игран по правилима позоришних приказања као кратко али посебно сценско дело.

Ускршња школска позоришна игра – Христов гроб:
*о ѿдини ѿриказивања и моѿућем ауѿору Христов гроб,
ѿводом 200-ѿодишњице 1820–2020.*

Оглед је објављен у *Гласнику Српске ѿравославне цркве* 2020. године. Аутор реконструира текст ускршње позоришне игра *Христѿов ѿроб*, прилажући фрагмент рукописа нотног записа, односно завршни напев *Воскрес Исус оѿ ѿроба* који је реконструисао академик Димитрије Стефановић. Напев песме је пронашао, указао је на њену музичку реткост, а дошао је и до текста критички прилазећи његовој реконструкцији.

Први историчари позоришта током прве половине XIX века покушали су да одговоре на основна питања: ко су били први аутори првих сценских дела, када су се приказивали најстарији позоришни комади и ко су били први глумци. Прикупљајући грађу о томе, наишли су на необрађено и неистражено подручје српске театрологије. Тако се 1871. почело са објављивањем низа чланака у листу *Позоришће* Српског народног позоришта (тадашњег Друштва за СНП) о првим представама и њиховим ауторима. Познати професор новосадске гимназије и зналац целокупног српског црквеног народног појања Александар Сандић записао је сећања, тада 82-годишњег, учитеља Василија Бајића на приказивање старе ускршње позоришне игре *Христѿов ѿроб*.¹¹ Василије Бајић је још као ученик основне школе у овој једночинки играо,

¹⁰ Вид. Руварац, Димитрије. „Протоколон.“ *Српски Сион* бр. 14 (15. јул 1904), 399.

¹¹ Сандић, Александар. „Христов гроб, побожна игра с појањем у 1 чину.“ *Позоришће* бр. 43 (1. мај 1874), 174–175.

па је препричао текст комада који је углавном састављен од духовних литургијских песама које се поју на Васкрс.

О самом опису радње Перић сматра да нема ничег спорног и да овај једночин комад садржи пет призора, дидаскалије, мушка и женска лица, дванаест апостола који је чинио хор, анђела на гробу Христа и лутку Исуса Христа на крсту. Ипак, према Сандићевом тексту, наведено је да је игру написао Јефрем Секулић, доктор филозофије и тадашњи адвокат у Земуну, као и да је комад писан 1802. године.¹² То су спорна места која Перић разрешава овако: „постоји један други доктор, лекар Григорије Секулић, који је живео у Новом Саду и који би могао бити аутор ове позоришне игре, али тек од 1820. године, када би се с много разлога могло претпоставити да је ова ускршња игра изведена“ (Перић 2020: 359). У прилог тврдњи о тачној години, аутор наводи да је „*Христџов Гроб* прва у низу оних позоришних представа давањих под руководством Атанасија Николића које су најављиване од 1825. године у часопису Матице српске ‘Сербскџе Лџтописи’. Она тамо није најављена, па према томе, година њеног приказивања мора се ставити у предлоњжени период 1820–1824.“ (Перић 2020: 359). Зато износи релевантне претпоставке о аутору – о др Григорију Секулићу, патрону гимназије новосадске и новосадском лекару, о којем, иначе, није сачувано много биографских података. Познато је да је докторску тезу објавио на латинском језику 1828. године, а да би се, пре него што је стекао титулу доктора, могло посматрати његово ангажовање око приказивања игре *Христџов џроб*. Уосталом, завршна, 17. песма „Воскрес Исус от гроба“ атрибуира се Григорију Секулићу, састављачу и организатору ове једночинке.

Истраживањем текста и напева ускршње школске игре до данас су откривена три различита ретка нотна бележења, од којих су два објављена, а Перић прилаже у огледу један запис који до тада није био публикован.¹³

Закључна размајрања

Захваљујући Перићевом познавању мелографске рукописне грађе, нарочито Корнелија Станковића, нотна грађа служи као првокласан извор за реконструкцију многих података који се директно односе на српско барокно позориште и касније напеве који су силазили са позорнице и улазили у гра-

¹² Перић је указао да је наведена 1802. година погрешна, као и атрибуција Ј. Секулићу. Година 1802. из Сандићевог текста узимала се као полазиште и тако преносила у каснијим радовима: М. Томандл, *Срџско џозоришће у Војводини*, 1953, 18; М. Павић, *Исџорија срџске барокне књижевносџи барокној доба*, 1970, 271. Оглед је објављен пре четири године, поводом 200-годишњице од извођења ове ускршње школске игре, на шта реферише поднаслов овог Перићевог огледа.

¹³ То су следећи мелографски записи, наведени у фусноти бр. 7 Перићевог огледа, а ми их овде изворно преносимо ради прегледности: „1. Непознати. *Воскрес Исус оџ џроба*. *Гласник Срџске џравославне цркве*, 1977; 2. Н. Барачки. *Срџско народно црквено џојање*. Крагујевац, 2000: 25; 3. Непознати. *Сџара лиџурија*. Архив Занатлијског ПД у Земуну при цркви Св. Николаја, изнад сачуване алтске деонице дописао водећи сопрански глас академик Димитрије Стефановић“ (Перић 2020: 360).

ђанске песмарице. Мелографски записи су провокативна музичка рукописна блага Музиколошког института САНУ и Архива САНУ и захтевала би опсежна истраживања на која би најпозванији били студенти музичких академија, српске књижевности и језика, историје уметности, театрологије, јер овакви записи задиру у подручје српских песама, грађанских и других варијанти напева и односе се на подручје српских песама које су се могле певати и на српској позорници и које су доприносиле популарности позоришних комада.

Податак о првом српском позоришном дијалогу *Ој ти ђаче учени* значајан је не само за историјат театра него и за ране школске књижевности, допире до поезије и музике и може се посматрати и као почетак других уметности у српској култури. Користећи се посредним изворима са израженим осећајем за научну обавезу, Перић је разрешавао кључне податке у вези са барокним напевима и драмским позоришним дијалогом. Заслужан је што је *Плач Мајке цара Уроша*, засад, најстарија текстовно позната а нотно забележена песма историјско-патриотског садржаја, а коју је сачувао Корнелије Станковић. Откриће вертепа *Орације Рождества Христова* непознатог аутора упућује на нова истраживања историје српских вертепа XVIII века. Као културно-историјско добро, вертеп је препуштен заборава, од 1940-их година XX века до данас није прештампан ниједан такав текст, нити је одиграна представа, и Перић је ту у праву када је реч о обнављању вертепских игара, али с тим у вези намеће се питање како да се барокне игре поново уселе у памћење савременог гледаоца.

Посматрајући укупну европску сценско-уметничку продукцију каква се деценијама уназад негује, савремени човек западноевропске постдрамске позоришне уметности цени такве догађаје као одјеке барокне епохе, у прилици је да сведочи националној баштини у несвакидашњим просторима: средњовековним манастирима, катедралама, на летњим позорницама, у амфитеатрима. Део нашег културног наслеђа је и нематеријална баштина која се, судећи по огледима, занемарује и заборавља. Перић актуелизује српску барокну позоришту баштину, па и покреће на питања: како пробудити потребу савременика за стваралаштвом српског барока, како представити садржаје и вредности школских игара, вертепа, ускршњих комада, како оживети уметничку софру епохе и учинити је примамљивом укусу савременика. Ако је барок доба за које Медаковић вели да је почетак модерног времена и националног постојања, одговори се могу наћи у ревитализацији естетске, књижевноуметничке и културолошке вредности, њиховој синкретичности и необичним спојевима уметности са занатима, вештинама, костимима епохе, изложбама и др. Карневализацијско оживљавање епохе у реалном окружењу, у Сремским Карловцима, било би само наговештај да се о бароку треба практично размишљати. Иако су писане црквенословенским и рускословенским језиком и њиховим редакцијама, српске барокне позоришне игре могле би се учинити занимљивим нашем постдрамском гледаоцу, ако се у несвакидашњем режијском кључу и у прихватљивој мери језички прилагоде савременој норми српскога језика, у оној мери колико се одговорно интерпретирају Шекспирова дела данас у Британији.

ИЗВОРИ

- Перић, Ђорђе. „Плач Мајке цара Уроша, најстарија српска позоришна песма.“ *Гласник Српске православне цркве* бр. 12 (12. децембар 1976): 234–238.
- Перић, Ђорђе. „Воскрес Исус от гроба, радост возија...“ *Гласник Српске православне цркве* бр. 4 (4. април 1977): 92–94.
- Перић, Ђорђе. „Орације Рождества Христова – вертепска школска игра из XVIII века.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 43 (2010): 81–120.
- Перић, Ђорђе. „Песма на ‘Рождество Христово’.“ *Гласник Српске православне цркве* бр. 12 (12. новембар 1977): 251–254.
- Перић, Ђорђе. „Умовеніе ногъ тумачење једног места из *Животија* и *прикљученија* Доситеја Обрадовића.“ *Дело Доситеја Обрадовића 1807–2007*. Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић“, 2008, [321]–334.
- Перић, Ђорђе. „Ускршња школска позоришна игра ‘Христов гроб’: о години приказивања и могућем аутору: О писцу, казивачу и записивачу ускршње игре ‘Христов гроб’: поводом 200-годишњице 1820–2020.“ *Гласник Српске православне цркве* бр. 7 (7. јул 2020): 354–360.
- Перић, Ђорђе. „Увод у почетак српског барокног црквено-школског театра. Позоришни дијалог – најстарији сценски облик црквено-школских игара у XVIII веку.“ *Гласник Српске православне цркве* бр. 3 (3. март 2021): 135–141.

ЛИТЕРАТУРА

- Ерчић, Властимир. *Маџул (Михаил) Козачинскиј и његова Трагедокомеџија*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Нови Сад: Матица српска – Српско народно позориште, 1980.
- Иванић, Душан (ур.). *Дело Доситеја Обрадовића 1807–2007*. Међународни научни скуп, Београд, 14–15. децембра 2007. Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић“, 2008.
- Кићовић, Миращ. *Сџаро џозоришџије код Срба*. Београд: Институт за проучавање књижевности, 1951.
- Ковачек, Божидар. *Талија и Клио I*. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- Маринковић, Боривоје. *Српска џраћанска џоезија*. Књ. II. Београд: Просвета, 1966.
- Медаковић, Дејан. *Барок код Срба*. 1. изд. Нови Сад: Прометеј; Петроварадин: Покрајински завод за заштиту споменика културе, 2022.
- Павић, Милорад. *Исџорија српске књижевности барокној доба (XVII и XVIII век)*. Београд: Нолит, 1970.
- Павић, Милорад. *Гаврил Сџефановић Венџловић*. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- Павић, Милорад. *Језичко џамћење и џеснички облик*. Нови Сад: Матица српска, 1976.
- Поповић, Душан (ур.). *Енциклопедија Српској народној џозоришџија (1861–1986)*. Том III. Нови Сад: Српско народно позориште, 2021.
- Томандл, Миховил. *Српско џозоришџије у Војводини (1736–1868)*. Књ. I. Нови Сад: Матица српска, 1953.
- Томашевић, Катарина. *Време џромена: музика и српски џеаџар барокној доба*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018.
- Томашевић, Катарина. „Певана поезија у српским позоришним облицима Доситејевог доба.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 8/9 (1991): 17–23.
- Шумаревић, Светислав. *Позоришџије код Срба*. Београд: Луча, 1939.
- СТОЈКОВИЋ, Боривоје S. *Srpsko pozorište od srednjeg veka do modernog doba*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1979.

The sample texts by Đorđe D. Perić about the baroque school theatre

Summary

The subject of our review are six sample texts by Đorđe D. Perić: *The Cry of Emperor Uroš's Mother, the oldest theater song* (1976), *Theatrical Dialogue, the oldest stage form of church-school plays in the 18th century* (2021), *Orations of the Nativity of Christ, the Vertep school play from the 18th century* (2010), *Vertep's song by Jovan Rajić on The Nativity of Christ* (1977), *Umovenije nog, an interpretation of particular part from the Život i priključenija of Dositej Obradović* (2007) and *The Easter school play Christ's Grave* (2020). The texts are significant for the periodization of our pre-theatre history and they are valuable additions to the research work of this author. Perić consistently deals with the study of intangible treasures, sung songs, which he reconstructs on the basis of sheet music, treating them in a complete dimension – the text and the accompanying melody. The texts confirm the complexity of the research of baroque church-school plays, essential for the revitalization of pre-theatre history as well as the period from the beginning of the establishment the first professional theatre in the Serbs, in 1861, today's Serbian National Theatre. In his sample texts, he tried to reconstruct the songs using the melographic records of Kornelije Stanković, examined their reflections and determined the age of the tunes, whose origins belong to the Serbian Baroque. Three short plays were presented on the Serbian stage: two theatre plays were created in the Baroque – *Vertep* (1728/1762) and *Umovenije nog* (1745), and the third, *Christ's Tomb* (1820) in the pre-romantic period. Perić calls these plays a *theatre trilogy*, which form the basis of the history of Serbian theatre, and belong to a forgotten tradition.

Keywords: Đorđe D. Perić, baroque school theatre, verteps, theatre songs, Serbian National Theatre, Kornelije Stanković.

КАТАЛИН М. КАИЧ

проф. емерита Филозофског факултета у Новом Саду

ДР ЛАЈОШ КИШ, „БОГОМ ДАНИ УМЕТНИК“

САЖЕТАК: Др Лајоша Киша историја музике памти пре свега као етномузиколога и као сарадника светски познатог и признатог композитора и музиколога Золтана Кодаља, међутим, нико се није бавио његовим радом између два светска рата у његовом родном граду Сомбору, где је деловао између 1926. и 1939. године, пре свега као диригент, хоровађа и као директор и педагог Музичке школе. Захваљујући њему, у то време у Сомбору је изграђен континуирани музички живот високог нивоа, који није био урушен ни његовим одласком из града. Разноврсност делања др Лајоша Киша у Сомбору огледа се пре свега у његовом педагошком и диригентском раду у оквирима Музичке школе, односно Аmaterског оркестра.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Лајош Киш, диригент, хоровађа, музички педагог.

Мађарска научна јавност бележи др Лајоша Киша (Kiss Lajos) пре свега као етномузиколога, као свестраног сарадника светски познатог и признатог музиколога Золтана Кодаља (Kodály Zoltán), међутим, нико се није бавио његовим радом између два светска рата и то у његовом родном граду, Сомбору, где је деловао између 1926. и 1939. године, пре свега као диригент, хоровађа и као директор и педагог Музичке школе. Успут је сакупио близу 20.000 изворних народних песама, што мађарских, што српских, хрватских, бугарских, румунских и турских. Њихову детаљну обраду започео је након завршетка Другог светског рата, када се преселио са породицом у Мађарску, те је после 1950. постао научни сарадник Мађарске академије (Magyar Tudományos Akadémia). Прославио се, између осталог, и као уредник академских етномузиколошких издања.

Један део сакупљене грађе из сомборског периода објавио је као први том серијала под називом *Изворне народне њесме Мађара у Југославији (A Jugoszláviaia Magyar Népzene Tára)* тек након његове смрти 1982. године Институт за мађарски језик, књижевност и хунгаролошка истраживања у Новом Саду (A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete). Други том је изашао из штампе 1984. године, а приредила га је етномузиколог Анико Бодор (Bodor Anikó).

Др Лајош Киш (Сомбор, 14. март 1900. – Будимпешта, 8. мај 1982) након завршетка музичких студија на Високошколској музичкој академији у Будимпешти, где је паралелно студирао филозофију на Факултету Етвеш Лоранд (Eötvös Lóránd Tudományegyetem), одбранивши и докторску дисертацију из

естетике, вратио се у свој родни град, и одмах био постављен за директора Музичке школе. На тој функцији је остао све до свог одласка у Београд, септембра 1939. године, где је био позван и постављен за првог диригента Академског хора Југославије, те за заменика директора Музичке школе „Станковић“. Директорско место у Сомбору је припало његовом брату, Јаношу Кишу (Kiss János), врсном пијанисти и оргуљашу.

Након бомбардовања Београда, др Киш је био постављен за директора и диригента Музичког конзерваторија у Новом Саду од 1941. године. Крајем 1944. године, преселивши се у Мађарску, живео је у Ђеру (Győr). Радио је као управитељ Државног конзерваторија (Állami Konzervatórium) и био је диригент градске филхармоније (Győri Filharmoniai Zenekar).

Боравак др Лајоша Киша у Сомбору представља један веома плодотворан и значајан период у његовој професионалној каријери, а уједно и у музичком животу града у контексту утемељивања и обликовања разноврсности музичких збивања. Захваљујући њему, изграђен је континуирани музички живот високог нивоа, који није био урушен ни његовим одласком из града. Чак ни ратни вихор није нанео штету већ постигнутом, што доказује и значај делатности знаменитог музичара у другој половини XX века, Душана Трбојевића, који је 1961. године установио Сомборске музичке вечери.

Вишеврност делања др Лајоша Киша у Сомбору огледа се, пре свега, у његовом педагошком и диригентском раду. Узгред, његова диригентска каријера је трајала све до 1958. године, након чега се у потпуности посветио етномузиколошким научним истраживањима и уредничком раду при Академији. Један од његових последњих диригентских наступа био је у Сарајеву, када је изведено дело Золтана Кодаља *Psalmus Hungaricus*, и то на српскохрватском језику уз суделовање заједничког хора Радио Сарајева и Опере.

Свестрана музичка делатност др Лајоша Киша у Сомбору између два светска рата досада није била истражена. Чак ни кратки историјат Музичке школе „Петар Коњовић“ не садржи податак о томе како је он био директор те образовне установе, између 1926. и 1939. године.

Његов педагошки и диригентски рад се одвијао у оквирима Музичке школе, односно Аматерског оркестра (Műkedvelő Zenekar) основаног на прекретници 1918/19. године, у суделовању постављања на сцену градског театра музичке представе на мађарском језику, заједно са тзв. сценским редитељем, оцем знаменитог српског писца јеврејског порекла Ђорђа Лебовића, Палом Лебовићем (Lebovics Pál), и кореографом Гезом Ландауом (Landau Géza). Међутим, земаљску славу у Краљевини Југославији стекао је као први диригент/хоровођа здружених сомборских, српских и мађарских хорова под именом „Др Лаза Костић“, у чијем су саставу били Српски православни црквени хор, Српски занатлијски хор, Мађарски занатлијски хор (Magyar Iparos Dalárda) и Грађански хор мађарске касине (Magyar Kaszinó Egyleti Dalárda). Уз то, свим важнијим наступима православног црквеног хора увек је дириговао др Лајош Киш. Управо те две његове веома делотворне и успешне делатности су резултирале његовим постављањем за главног диригента Академског хора Југославије, септембра 1939. године.

Његов рад у сомборској музичкој школи није подразумевао само вођење те културолошки важне институције. Као професор, он је увео и праксу концертних наступа ученика те образовне установе на крају сваке школске године, што је сомборско грађанство веома добро прихватило.

Ванпартијски лист *Глас народа* објавио је 24. августа 1929. године – што је учинио и мађарски лист *Бачкаи ујсаџ* (*Bácskai Újság*) 31. марта – подуже саопштење о томе да ће се у просторијама Српског црквеног певачког друштва од 1. септембра отворити „једна нова музичка школа“, такође под руководством др Лајоша Киша, где ће се образовати, у циљу стицања теоријског и практичног знања, будући чланови црквеног хора. Уписнина је износила 30 динара, а школарина 160 или 220 динара у зависности од тога да ли је ђак похађао месечно 8 или 12 часова. Полазници ове школе су такође имали јавни наступ крајем школске године, на велико задовољство Сомборца.

Да би се имао увид у свестрану делатност др Лајоша Киша у том тринаестогодишњем раду, навешћемо неколико важних музичких манифестација не само у граду Сомбору већ и шире. Лист *Глас народа* посветио је исцрпан приказ 5. и 12. марта 1932. године несвакидашњој музичкој приредби у Сомбору – Аматерски оркестар употпуњен члановима месног војничког дувачког оркестра, те здружени српски и мађарски хорови под вођством др Киша, извели су Моцартов *Реквијем* (*Mozart, Requiem*). Према сазнању извештача, ово извођење је било прво у тадашњој Краљевини Југославији. Поред оркестра и хорова извештај спомиње и учешће концертмајстора Јована Чајовца, као и сопранисткиња госпође Ђуришић и госпође Келер (*Kellerné*), алта госпођу Вирст (*Würst*), те тенора Иштвана Храбовског (*Hrabovszky István*) и баса Светозара Кротина.

С обзиром на велико интересовање, концерт је имао два извођења, 20. и 21. марта 1932, у великој сали Соколског дома. У књижари Миливоја Каракашевића која се налазила у згради некадашње Палате Инфоро – срушене због изградње Робне куће Београд – поред улазница, заинтересовани су могли купити и програмску свеску, како би што боље разумели то ремек-дело. Постала је пракса да се, приликом извођења захтевнијих музичких дела, омогући концертној публици прилика да путем програмских свезака што боље проникне у суштину изведених дела.

Извештач листа *Глас народа* имао је само речи похвале поводом извођења Моцартовог *Реквијема*, констатујући за др Киша:

Да није њега било овај се концерт у Сомбору уопште не би могао приредити. Др Киш је богом дани уметник, музичар од расе, темељно спреман, у пуној мери способан да ауторитативно интерпретише и најзамршенија музичка дела. Поред тога енергичан, вредан и пун челичне воље и издрживости. Његова диригентска палица је суверено господарила над целим ансамблом и извукла је из њега све што се из оваквог ансамбла уопште може да извуче. Данас је др Киш првокласни фактор у музичком животу нашега града, који се не само да не мож' обићи, него без кога се уопште наш музички живот не да ни замислити.

Даље је извештач констатовао како „заједнички рад и концентрисање свих наших културних и друштвених снага је неоспорна потреба за даљи здрав развитак и напредак нашег града“.

Комеморативни концерт у знак сећања на убијеног краља Александра у великој сали Соколског дома изведен је 24. марта 1935. године. Био је то такође један захтеван подухват. Истовремено служи за пример и поткрепљује претходно цитирану констатацију о благотворности заједничког рада на плану музичке уметности у интересу постизања што изванреднијих резултата, када се ради о извођењу и најкомпликованијих музичких дела.

Поменути концерт у Сомбору је био заједнички наступ осам хорова: здружена четири сомборска хора под именом „Др Лаза Костић“, суботички хор „Граничар“, осигечки „Штросмајер“ (Strossmayer), винковачка „Вила“ и занатлијски хор из Куле. Диригент је био др Лајош Киш. Приликом извођења *Несџи свјай Мокрањчев* и *Со свјайшми, те Вјечнаја ѓамјай* Биничког, тристочланим мешовитим хором је такође дириговао др Киш. Његова заслуга је била и презентовање једног дела Керубинијевог *Реквијема* (Cherubini, *Requiem*).

Сомборски Аматерски оркестар је поседовао веома разноврстан репертоар. Извођена су дела Моцарта, Бетовена, Вагнера, Јохана Себастијана Баха, Франца Листа, Шопена, Шуберта, Шумана, Брамса, Дворжака, Сметане, Римског Корсакова итд. Места извођења су била већ споменута велика сала Соколског дома, свечана сала Градске куће, те православна Црква Светог Ђорђа и кармелићанска католичка црква.

Од почетка тридесетих година XX века, приликом извођења најзахтевнијих музичких дела од стране православног црквеног хора, диригентска палица је увек припадала др Лајошу Кишу.

Значајни музички јубилеји били су такође обележени извршним концертима. У априлу 1935. године, поводом двадесет година од смрти Стевана Мокрањца, православни црквени хор је у свечаној сали Градске куће извео, између осталог, VIII, X, XII и XV руковет, којима је дириговао др Киш. Сећање на Сметану и Дворжака је обележено концертом у истој сали 31. маја 1934. године. Пре наступа извођача, др Јоца Лалошевић, председник хорског округа, одржао је предавање о двојници композитора, након чега су наступали чланови Аматерског оркестра са вршним солистима. Били су то Антал Русњак (Rusznayk Antal), Станоје Лалошевић и брат диригента Јанош Киш на клавиру, те Корнел Бењач (Benyacs Kornel) и Јован Чајовац, виолина. Диригент је био др Киш.

Један од највећих подухвата овог изванредног музичког стручњака је био његово активно учествовање у организовању прославе поводом јубилеја православног црквеног хора Светог Ђорђа, који је 1931. године славио своје шездесетогодишње постојање, и то 30. и 31. маја и 1. јуна. О тродневној манифестацији су детаљно извештавали месни и српски и мађарски листови (*Bácskai Újság*, *Глас народа*), па чак и суботички *Најло* (*Napló*). На прослави су учествовали хорови са свих страна Краљевине Југославије – њих 21, и српски хор из Темишвара.

Глас народа је већ 18. априла објавио саопштење Министарства саобраћаја о погодностима свима онима који су, користећи железнички превоз, желели да присуствују тој манифестацији. И певачи и учесници конгреса имали су попуст приликом куповине возних карата.

Глас народа се у више наврата бавио тродневном прославом сомборског Српског црквеног певачког друштва. Први напис о припремама јубилеја објављен је 10. јануара 1931. године. Између осталог, новине су известиле о започетим пробама са диригентом др Кишом, а 28. фебруара је био обелодањен детаљан програм прославе. Тада су биле послате и позивнице хорovima. Поред више концерата, било је предвиђено и такмичење хорова. Од присутних, њих шеснаест је пријавило своје учешће.

Тродневним свечаностима је присуствовао, између осталих, изасланик краља др Иринеј Ћирић, бан Дунавске бановине и епископ бачки, а уједно и представник Министарства за просвету и веру.

Дана 30. маја је црквени хор извео месецима припреман свечани концерт под руководством др Киша. Програм је био замишљен као приказ развојног пута војвођанског хорског певања. Изведена су дела Јована Пачуа, Корнелија Станковића, Даворина Јенка, Исидора Бајића, Петра Коњовића итд. На основу извештаја у новинама, концерт је постигао веома велики успех код публике.

Епископ бачки је 31. маја преподне служио литургију у Цркви Светог Ђорђа, након чега је на Тргу Светог Ђорђа наступио темишварски хор. Место конгреса Југословенског савеза певачких друштава била је велика сала Градске куће. Поподневна поворка месног војничког оркестра је прошла главном улицом, на велику радост присутних грађана.

Велика сала Соколског дома је увече била испуњена члановима такмичарских хорова, те радозналом публиком и, наравно, члановима жирија, међу којима се налазио и др Киш. Такмичило се у три категорије. Прва је била најбројнија, а прво место је припало хору „Јавор“ из Вуковара. У другој категорији се такмичило и Хор сомборских занатлија, и заузео прво место.

О значају ове манифестације известио је и суботички дневни мађарски лист *Најло*. По процени репортера листа, тродневним сомборским свечаностима је присуствовало око 1500 учесника, а свечани завршни концерт, којим је дириговао др Лајош Киш, преносио је и Радио Београд.

У другој половини октобра 1930. године др Киш је био именован за водећег диригента хорова у Сомбору, и као такав, од тог периода, био је хоровођа и приликом свих важнијих наступа православног црквеног хора. Тај хор је имао три значајна и веома успешна концертна путовања по земљи, и то 1933, 1934. и 1936. године.

Управа дружине 1933. године на челу са агилним председником, инж. Светозарем Кротином, достојним наследником свог претходника др Јоце Лалошевића, сматрала је како је дошло време да се организује једна турнеја црквеног хора, који се био прославио приликом обележавања јубилеја. Хор је, између осталог, наступио у Новом Саду и Београду, а извештач *Гласа народа* је оценио то представљање као „врло важан датум у историји ове дружине.

Дружина је и овог пута доказала своју високу музичку вредност.“ Успеху турнеје је у великој мери допринео „вредни и савесни шеф дружине [...] талентовани музичар финог, укуса и великог уметничког смисла“, др Лајош Киш, који је „добрио у седишту Бановине и престоници домовине комплетно признање својих музичких способности“ – тврдио је писац чланка.

Лист *Полиџика* је 21. марта објавио текст др М. Милојевића о концерту који је био изведен у Коларчевој задужбини. У свом приказу он је истакао како је „Прексиноћни концерт превазиша сва наша очекивања“ те како је сомборски хор „способан да решава и веома сложене техничке проблеме“. Такође је констатовао како је хор био вођен „лепим уметничким смислом од свога шефа, др Киша“.

Програм је био сачињен од музичких дела београдских композитора, и то Стевана Мокрањца, М. Вукдраговића, Маринковића, Б. Јоксимовића, Ст. Биничког, Ст. Христића, М. Милојевића и П. Словенског. Извођење њихових дела је изискивало „изразито модерне технике“, тврдио је Милојевић, а програм је био сачињен тако да „приказује историјски развој хорске песме у нас“.

Даље је аутор приказа констатовао како је „хор беспрекорно решио све проблема које је имао да решава, од јасних контура Маринковићеве црквене хомофоније и изразите вибрантности Мокрањчевог националног стила, преко националистичких композиција Биничког и Јоксимовића до разних прелива модерне“. Др Лајош Киш је „млади уметник, који је показао лепе музикалне способности интерпретујући верно интенцијама аутора сав програм. Очигледно је да између њега и његовог збора постоји потпун склад. Тај присни однос шефа и његових сарадника је јамство, да ће српско црквено певачко друштво из Сомбора остати на висини на којој је данас, и да ће се још и даље развијати“.

Милојевић је имао само једну малу примедбу. Сматрао је да би др Киш боље урадио „Кад би у извесним тренуцима смањио мах свог диригентског геста“.

Сомборски *Глас народа* је цитирао и приказ који је објављен 22. марта у листу *Време*. Аутор тог текста је констатовао како др Киш припада пионирима „у савременом југословенском музичком животу“, те поседује „бујан и полетан темперамент“, а краси га „и тежња за широким линијама и природним динамичким сенчењима. [...] Интонација хора највећим делом чиста, боја басовске округла, тенора и алта дискретнија. Под руком темпераментног г. др Киша хор је реагирао полетно и звучно, иако је кадкада велики темпераментни полет утицао да је хор у звуку био мање хомоген и једначен“. Извештач се није слагао са брзином темпа приликом извођења Христићевог *Дубровачкој реквијема* као ни са тумачењем XIV руковета Стевана Мокрањца. За сопрански соло Вере Самоњенкове је имао само речи похвале.

Православни сомборски црквени хор је 1934. године гостовао у Хрватској: у Загребу и у Новој Градишки. На репертоару су била музичка дела Петра Коњовића, Пере Готовца, Тајчевића као и Папандопулова *Божјићна химна*, коју је композитор посветио управо сомборском збору.

Своје треће значајно концертно кружно путовање хор је уприличио крајем априла 1936. године, како је наведено у новинском извештају, „да путем песме шире љубав и братство међу браћом”. Том приликом је хор обишао Београд, Земун, Панчево и Петровград (Зрењанин). Ти концерти су били такође веома добро посећени. У Земуну је хор добио сребрни пехар, у Панчеву је Месни црквени хор поклонио збору лаворов венац и плакету, а др Киш и инж. Кротин су постали њихови почасни чланови.

Као диригент сомборског Аматерског оркестра (Műkedvelő Zenekar), др Киш је имао велике заслуге у утемељивању и креирању музичке културе града, те у изграђивању, развијању и обликовању музичког укуса грађанства, које је имало прилике, месечно бар једном, да присуствује и ужива у концертима, што камерног, што великооркестарског карактера са солистима. Најчешћи гости су били Станоје Лалошевић, клавири, Иван Алага (Allaga Iván), Јован Чајовац и Корнел Бењач, виолина. Он је био уједно и први виолиниста у оркестру. Брат др Киша Јанош Киш је такође био не само добар наставник клавира већ и свестрани уметник. Његове оргуљашке интерпретације су биле веома омиљене код публике.

На основу овог фрагментарног приказа диригентског и педагошког рада др Лајоша Киша може се закључити да је његова свестрана делатност била изванредни темељ на плану оживљавања, обликовања и учвршћивања свестране музичке културе у контексту не само хорског певања већ и музичке културе уопште, и то не само у Сомбору већ и шире. Његово опхођење када су у питању међунационални односи између два светска рата може послужити за пример. Оно потврђује истинитост тврдњи како међусобни односи помоћу музичке културе могу бити оплемењени, а резултати заједничког рада увек доприносе и изградњи квалитетног људског живота. Марљивост, високо професионалан, одан и истрајан рад, као и љубав према музици и човеку умногоме су допринели томе да је септембра 1939. године управо др Киш био постављен за водећег диригента Академског хора Југославије у Београду. А сви његови људски квалитети и дан-данас – када смо сведоци брзом ишчезавању наведених квалитета – могу нам послужити за пример.

КОРИШЋЕНИ ИЗВОРИ

Клаич, Каталин. „Пал Лебовић, позоришни редитељ.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 67 (2022): 11–22.

BOKRÉTA. *Jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja*. Szerk.: Farkas Frigyesné Lichtnecker Margit, Szabadka, 1940.

BÁCSKAI ÚJSÁG, 1929, 1930, 1931.

GLAS NARODA, VANPARTIJSKI LIST, 1. dec. 1928. do dec. 1936.

KLÁICH, Katalin. “Dr. Kiss Lajos, a karmester.” *Bácsország* 100 (2022): 46–49.

NAPLÓ / BÁCSEMEGYEI NAPLÓ, 1931.

PROGRAMFÜZET. Zombori Kaszinó Egyleti Dalárda, 1939.

ÚJ HÍREK, maj i jun 1934.

Dr. Lajoš Kiš – “the God-given artist”

Summary

The history of music remembers Dr. Lajoš Kiš first of all as an ethnomusicologist and as an associate of the world-famous and recognized composer and musicologist Zoltán Kodály. However, no one dealt with his work between the two World wars in his hometown of Sombor, where he worked between 1926 and 1939., primarily as a conductor, choirmaster and as a director and pedagogue of the Music School. Thanks to him, a continuous musical life of high level was built in Sombor at that time, which had not deteriorated even by his departure from the city. The diversity of Dr. Lajoš Kiš's activities in Sombor is reflected, first of all, in his teaching and conducting work within the framework of the Music School, i.e. the Amateur Orchestra. In the Kingdom of Yugoslavia, he became known as the first conductor/choir leader of the combined Sombor, Serbian and Hungarian choirs under the name of “Dr. Laza Kostić”, which included the Serbian Orthodox Church Choir, the Serbian Craftsmen's Choir, the Hungarian Craftsmen's Choir and the Civic Choir of the Hungarian Meeting room. These two very effective and successful activities led to his appointment as the chief conductor of the Academic Choir of Yugoslavia in September 1939. Based on this fragmentary presentation of the conducting and pedagogic work of Dr. Lajoš Kiš, it can be concluded that his versatile activity was an extraordinary foundation in terms of reviving, shaping and consolidating a multifaceted musical culture in the context of not only choral singing, but also musical culture in general, and not only in Sombor, but also beyond. His behavior when it comes to inter-ethnic relations between the two World wars can serve as an example. It confirms the truth of the claims that mutual relations can be refined through musical culture, and that the result of joint work always contributes to building a quality human life.

Keywords: Lajoš Kiš, conductor, choirmaster, music pedagogue.

ТЕОДОРА Н. ТРАЈКОВИЋ

Библиотекар Музиколошког института САНУ*
Стручни рад – грађа / Professional paper – data

АНОТИРАНА БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА О ЗЛАТАНУ ВАУДИ

САЖЕТАК: У раду ће бити представљена библиографија текстова и чланака о композитору, диригенту и музичком педагогу Златану Вауди (1923–2010) из одабраних библиографских извора. Овај уметник био је доскоро на маргинама музиколошких истраживања. Међутим, његова заоставштина, која се огледа у композицијама, диригентским активностима и у раду са децом, последњих година је закупила пажњу истраживача. С тим у вези, ова библиографија треба да донесе збир свих до сада објављених радова о Вауди, у монографским и серијским публикацијама, као и у лексиконима и енциклопедијама. У њима се могу пронаћи важни подаци, анализе и тумачења о Ваудином преданом уметничко-педагошком раду на пољу музике у Србији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Златан Вауда, библиографија, биографија, монографске публикације, лексикони и енциклопедије, музичка периодика.

Биографија Златана Вауде

Златан Вауда рођен је у Шмарјети (данас Пернице) код Марибора, 14. јануара 1923. године. Његова породица изнедрила је генерације просветних радника – деду Винка¹, који је био композитор и диригент у Врежју код Љутомера, и оца Мирка, управника школе у Перници. Тим путем пошао је и Златан. Па ипак, тај пут није увек био утабан и пријатан. Године његове младости носиле су печат неизвесности због ратних времена. У немачкој акцији расељавања Словенаца из мариборске области по читавој Југославији, на почетку Другог светског рата, 1941. године, Вауда је стигао у Крагујевац. Пуком срећом преживео је стрељање,² али га то није обесхрабрило да се бори на себи својствен начин. Из његове борбе је произашао мушки хор који је основао, те је почео да се бави компоновањем и дириговањем. То га је довело до познанства са композитором Марком Тајчевићем (1900–1984), који ће након завршетка рата бити његов професор на Музичкој академији

* teodora.trajkovic93@gmail.com

¹ Занимљив податак је да је Винко Вауда био учитељ музике словеначком модернисти Славку Остерцу (1895–1941).

² О томе се детаљније може прочитати у тексту „Прича о Златану Вауди“ у Столковић 2011: 47–48.

у Београду. Након завршетка студија, Вауда је усавршавао дириговање у Бечу код Ханса Јелинека (Hanns Jelinek) и Ханса Сваровског (Hans Swarowsky).

Препознатљивост лика Златана Вауде увек се везује за Дечји хор РТБ-а, на чијем је челу био од 1953.³ до 1986. године. У текстовима који се баве делатношћу Дечјег хора, могу се пронаћи вредни подаци о раду Златана Вауде, као и о његовој способности и ангажовању да један дечји ансамбл усаврши до врхунског извођачког нивоа. Пример тога огледа се у учествовању Дечјег хора у извођењу опере *Отаџбина* Петра Коњовића.⁴ Такође, Ваудина свестраност сагледава се и у чињеници да је увек подржавао колеге композиторе, не само на речима већ и извођењем њихових композиција. Поред многих других, извео је ораторијум Николе Херцигоње под називом *Месио свевиго*.⁵ Тим поводом, дириговао је великим ансамблом који је био сачињен од чланова Оркестра гарде, хора Београдске опере, ученика крагујевачких школа и Дечјег хора РТБ-а (Стојковић 2011: 15). Овоме у прилог иде и чињеница да је Вауда учествовао на важном фестивалу „Музика у Србији“. Њега је организовало Удружење композитора Србије са циљем извођења дела српских композитора. Вауда је на овом фестивалу 1983. године са Дечјим хором РТБ-а прославио 40 година композиторског рада и 30 година дириговања овим ансамблом (Нешић 1984: 108–109).

Велико искуство у раду са Дечјим хором Вауда није чувао само за себе. „На особен и креативан начин своје педагошко искуство Вауда је преносио просветним радницима на бројним саветовањима, семинарима и конгресима код нас и у свету. [...] За 30 година рада са Дечјим хором РТБ постао је ауторитет од кога су се радо учили методички поступци у раду са децом, обогаћивањем репертоара хорског извођења“ (Стојковић 2011: 108). Његова мисија је била да своја знања, искуства и љубав према музици преноси на нове генерације, што говори о алтруизму овог уметника.

Поред истакнутих заслуга које има као диригент и музички педагог, не треба занемарити ни композиторски опус Златана Вауде који чини око 300 дела. Разумљиво, у његовом опусу проналази се велики број песама и хорова за децу. Сам Вауда коментарише своју потребу да рад на песмама за децу надгради у сценско дело: „Те дечје песме постале су претесне, па је у извесном тренутку искрела потреба за обликовањем једног сценског дела“ (Стојковић 2011: 109). Тада је Вауда ступио у контакт са књижевником Бранком Ћопићем и написао оперу *Јежева кућа*.⁶ Либрето је сачинио и допунио сликама новинар РТБ-а Јован Алексић. Поред ове опере, Вауда је компоно-

³ Из чланка Нине Аксић сазнајемо да се у литератури могу пронаћи и 1953. и 1954. година као почетне године Ваудиног рада са Дечјим хором РТБ-а. Вауда у свом Извештају Музичкој продукцији РТБ 14. априла 1975. наводи ову годину као почетну. Према: Аксић 2023: 107–137.

⁴ Реч је о извођењу из 1983. године у оквиру затварања Бемуса, а поводом стогодишњице рођења Петра Коњовића. Вид. детаљније у: Стојковић 2011: 84.

⁵ Овај ораторијум, написан на стихове књижевнице и песникиње Мире Алечковић, изведен је 14. октобра 1978. године, на традиционалној прослави „Великог школског часа“ у Крагујевцу.

⁶ Оперу је компоновао 1957. године. О извођењима опере вид.: GRBOVIĆ 2023: 37–60.

вао три ораторијума која су посвећена жртвама у Крагујевцу – *Јуџиро*, на текст српског и југословенског књижевника Пера Зупца, *Сан им чува историју* и *Ојворена њесма*⁷, на текстове хрватског песника Јура Каштелана. Поред хорске и сценске музике, у Ваудином опусу значајно место заузима камерна музика. Ту се издвајају *Пасџели I и II* за дувачки квинтет, *Сеансе I, II и III* за клавирски трио⁸, више циклуса соло песама, *Покошени осмеси* за сопран и дувачки квинтет, *Дијалои* за обоу и виолончело, итд. Вауда је такође компоновао и на стихове и мотиве из народне традиције, па је тако настала збирка обрада фолклорних мелодија под називом *Звуци моја завицаја* (ЂУКАНОВИЋ 2015: 115). Међутим, у Ваудином целокупном стваралаштву посебно место заузима музика за кларинет, па су тако значајни његова *Сонаџа бревис* и *Концерџи за кларинет и оркестар*.⁹

Уз композиторски, диригентски и педагошки рад, Вауда се бавио још и продукцијом и аранжирањем. На двоструком албуму ПГП РТБ-а поводом *50 година Симфонијског оркестра РТБ* Вауда се истакао као продуцент (Стојковић 2011: 252), док је на двоструком албуму *Песама из џијанског траћанског раџа*, исте издавачке куће, урадио аранжмане за 28 песама.¹⁰ Ово су само два примера која сведоче о Ваудином продуцентском раду и аранжманима, али их има још много. Добитник је многих награда, од којих овде издвајамо Повељу Удружења композитора Србије (1981) и Вукову награду за животно дело (1985).¹¹ Преминуо је у Београду, 4. новембра 2010. године. Сахрањен је 13. новембра у Алеји заслужних грађана на Новом гробљу у Београду.

У години иза нас, 2023, обележена је стогодишњица рођења Златана Вауде, и тим поводом је девети број часописа *Словеника*¹² посвећен овом јубилеју.¹³ Различите аспекте живота овог уметника обухватило је шест научних радова. У тим радовима се могу пронаћи и анализе његових дела,

⁷ Ораторијум *Ојворена њесма* извођен је и на Дубровачким љетним играма, 9. јула 1981. године.

⁸ *Сеансе* су компоноване у периоду од 1969. до 1972. године. У последњим, композитор је додао и глас – мецосопран.

⁹ Занимљив податак је да је овај концерт извео диригент Зубин Мехта са Ернестом Ачкуном као солистом и Симфонијским оркестром Радио-телевизије Београд, 18. јануара 1960. године. Дело је изведено на Коларцу, на првом концерту циклуса „Млади који освајају свет“.

¹⁰ Песме са овог двоструког албума изводи Хор РТБ-а под управом Младена Јагушта (Стојковић 2011: 140).

¹¹ Више о наградама које је добио Златан Вауда: АКСИЋ 2023: 107–137.

¹² Реч је двојезичном часопису који издају Филолошки факултет Универзитета у Београду и Национални савет словеначке националне мањине у Републици Србији, а број 9 посвећен је стогодишњици рођења Златана Вауде. Ту се може пронаћи шест радова који су важни за тумачење Ваудине музике са савременим освртима. Вид.: <https://slovinci.rs/slovenika-ix/> (приступљено 13. јула 2024).

¹³ Поред темата у часопису, после уметникове смрти обележени су и други пригодни догађаји њему посвећени: изложба у Универзитетској библиотеци у Марибору и откривање спомен-плоче у родној Перници (2012), пројекција кратког филма под називом *Три акорда* у Установи културе „Пароброд“ (2016), предавање „Златан Вауда – Сеансе и Дијалози“ у Културном центру Београда (Галерија Артгет) праћено концертном „Камерна музика Златана Вауде“ (2023).

информације о његовом раду са Дечјим хором, подаци о концертима на којима је учествовао, као и преглед звучне архивске грађе која се налази у фонотеци РТС-а. Ови прилози доприносе бољем, али и другачијем разумевању Златана Вауде као комплексног уметника и његовог завештања новим генерацијама.

Библиографски опис

Повод за састављање ове библиографије је обележавање стогодишњице рођења Златана Вауде. Намера аутора огледа се у потреби да се представе текстови којима су предмет сам Златан Вауда и његов просветни, педагошки и уметнички опус. Управо због тога је ова библиографија подељена у три целине: Прилози у монографским публикацијама, Лексикони и енциклопедије и Прилози у часописима. Треба напоменути да у ову библиографију нису укључени прилози из штампе, то јест, дневних листова, и да ће они бити тема посебног рада.

Ова персонална библиографија конципирана је према језику и писму сваке публикације, сређена је нумерички и хронолошки, а обрађена је *de visu*. Јединице у оквиру исте године су поређане азбучно. Библиографски опис је скраћен. За монографске публикације коришћен је међународни стандард за библиографски опис књига ISBD (M), док је за библиографски опис саставних делова серијских публикација коришћен међународни стандард ISBD (CP). Уз неколико библиографских јединица налазе се информативне анотације, које су корисне за тему и читаоце, са циљем да појасне садржај текста који није увек јасан из наслова. Библиографију Златана Вауде чине 62 јединице, потом су наведени списак литературе која је коришћена за њено састављање и регистар имена (аутора, уредника, приређивача, преводилаца, сарадника, итд.), са упутним бројевима библиографских јединица.

За састављање библиографије рађено је истраживање у Библиотеци САНУ, Библиотеци Музиколошког института САНУ, Библиотеци Етнографског института САНУ, Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду и у Библиотеци Радио-телевизије Србије.

Библиографија

Прилози у монографским публикацијама

1. **Vauda Zlatan : 1923** – / Vlastimir Peričić (uz saradnju Dušana Kostića i Dušana Skovrana) // *Muzički stvaraoци u Srbiji*. – Beograd : Prosveta, 1969. – Str. 563–566.
2. [**Zlatan Vauda**] // *Glazbeno stvaralaštvo naroda i narodnosti Jugoslavije* / urednik Srećko Lipovčan. – Beograd : Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 1980. – Str. 64, 120–121.
3. **Zlatno doba dečjeg hora** / Zoran Đuričić // *Mali ljudi iz čarobne kutije : 40 godina rada dečjih i omladinskih ansambala RTB*. – Beograd : Radio Beograd, 1987. – Str. 320–325. О Ваудином раду са Дечјим хором.
4. **Zlatan Vauda i njegovi Pokošeni osmesi** / Petar Bingulac // *Napisi o muzici : studije i eseji*. – Beograd : Univerzitet umetnosti, 1988. – Str. 320–325.

5. [Zlatan Vauda] / Darinka Simić Mitrović // *Da Capo all' Infinito : pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. – Beograd : Radio Beograd, 1988. – Str. 183, 200.
У овој књизи могу се пронаћи вредни подаци о догађајима на којима је учествовао Златан Вауда.
6. [Zlatan Vauda] / Slobodan A. Kodela, Danijela Stojanović, Sonja Cvetković // *Slovenski muzičari u niškom kraju*. – Niš : Slovenačka kulturna zajednica „France Prešern“, 2006. – Str. 10.
7. Vauda Zlatan : skladatelj, zborovodja (1923) // *Slovenski u Beogradu* / Pavle Jović. – Beograd : P. Jović, 2008. – Str. 180–181.
8. Златан Вауда / Соња Маринковић // *Историја српске музике*. – Београд : Завод за уџбенике, 2008. – Стр. 175.
9. [Златан Вауда и Дечји хор РТБ-а] / Роксанда Пејовић // *Преглед музичких догађаја : (1944–1971). Бранко Драђушиновић (1903–1971)*. – Београд : Универзитет, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију : Сигнатуре, 2009. – Стр. 334.
10. Slovenački kompozitori u Srbiji. Davorin Jenko, Mihovil Logar, Zlatan Vauda / Anica Sabo // *Srbi v Sloveniji, Slovenci v Srbiji* / Ingrid Slavec Gradišnik, Dragana Radonjičić. – Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010. – Str. 261–273.
Књига *Srbi v Sloveniji, Slovenci v Srbiji* у целини је прештампан број часописа *Traditiones* 39/1 (2010). Види: биб. одредницу 47.
11. [Златан Вауда] / Роксанда Пејовић // *Есејисти и кријичари : од Пејтра Коњовића до Оскара Данона*. – Београд : Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2010. – Стр. 72, 75, 85–86, 316. – (Музиколошке студије – Монографије ; св. бр. 12. Музичари-писци у београдском музичком животу друге половине 20. века).
12. Адио драги професоре Вауда : опроштајни концерт Златана Вауде са Дечјим хором РТБ претворно се у концерт генерације / Милица Стојковић // *Била сам сведок : музичка продукција РТБ 1976–1999*. – Београд : РДУ Радио-телевизија Србије, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума, Истраживачка делатност, 2011. – Стр. 135–136.
Прештампано из листа *Информатор*, бр. 340, мај 1986.
13. Деца певају деци / Милица Стојковић // *Била сам сведок : музичка продукција РТБ 1976–1999*. – Београд : РДУ Радио-телевизија Србије, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума, Истраживачка делатност, 2011. – Стр. 18–19.
Текст је посвећен манифестацијама у оквиру прослава 30 година Дечјег хора РТБ и 25 година Ваудиног рада са овим ансамблом.
14. Златан Вауда човек и уметник : разговор са добитником „Вукове награде“ / Милица Стојковић // *Била сам сведок : музичка продукција РТБ 1976–1999*. – Београд : РДУ Радио-телевизија Србије, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума, Истраживачка делатност, 2011. – Стр. 108–109.
Прештампано из листа *Информатор*, бр. 326, јануар 1985.
15. Прича о Златану Вауди / Милица Стојковић // *Била сам сведок : музичка продукција РТБ 1976–1999*. – Београд : РДУ Радио-телевизија Србије, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума, Истраживачка делатност, 2011. – Стр. 47–48.
Прештампано из листа *Информатор*, бр. 280, новембар 1980.
16. Променлики концерт на Коларцу / Милица Стојковић // *Била сам сведок : музичка продукција РТБ 1976–1999*. – Београд : РДУ Радио-телевизија Србије, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума, Истраживачка делатност, 2011. – Стр. 149–150.
У тексту се говори о Ваудином опраштању са Дечјим хором РТБ-а, променадним концертном на Коларцу, 1987. године.

17. **Са децом и за децу : Двоструки јубилеј Златана Вауде / Милица Стојковић // Била сам сведок : музичка продукција РТБ 1976–1999.** – Београд : РДУ Радио-телевизија Србије, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума, Истраживачка делатност, 2011. – Стр. 84–85.
Прештампано из листа *Информатор*, бр. 311, септембар 1983. и часописа *Pro Musica*, бр. 119, 1983..
18. **Композитори словенаčkog porekla u Srbiji / Adriana Sabo // Strune, mило se glasite : horsko stvaralaštvo slovenačkih kompozitora u Srbiji.** – Крагујевац : Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine, 2012. – Стр. 9–15.
19. **Златно доба : Златан Вауда 1953–1986.** / Александра Паладин // *Дечју хор Радио-телевизије Србије (1947–2012) : изазов који храни надањуће.* – Београд : РДУ Радио-телевизија Србије, 2013. – Стр. 19–107.
20. **Камерна дела Златана Вауде / Anica B. Sabo // Српски језик, књижевности, уметности : зборник радова са VIII међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (25–26. X 2013), Књига III – Папанско и хришћанско у ликовној уметности & саопштења у музици.** – Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2014. – Стр. 343–352.
<http://www.filum.kg.ac.rs/dokumenta/izdavastvo/zbornici/2014%20Zbornik%20VIII%20veliki%20skup%202013%20knjiga3.pdf>
21. **Златан Вауда // Имаинарни музеј Мокрањчевих дела [Звучни снимак] : снимци световне хорске музике = Imaginary museum of Mokranjac's works : recordings of secular choral music / уредник Мелита Милин, приређивач програмске књижице Биљана Милановић.** – Београд : Музиколошки институт САНУ, 2014. – Стр. 110–111, 120–121.
Текст је упоредо на српском и енглеском језику. Збирка: *Пробуђени архив*.
Поред биографије, у књижици се могу пронаћи и важни подаци о Ваудиним диригентским активностима, пре свега у оквиру РТБ-а, о композицијама које је дириговао и концертима на којима је учествовао.
<https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/4810>
22. **Zlatan Vauda / Mirjana Živković // Interakcija muzike i vremena : zbirka tekstova.** – Београд : Fakultet muzičke umetnosti, 2014. – Стр. 179–181.
Текст је прештампан из часописа *Pro Musica* (1985, бр. 125, стр. 4–5). Штампан је без последњег пасуса.
23. **Zlatan Vauda / Dušan Sindik, Slobodan Jakoš, Saša Verbič // Znameniti Slovenci u/v Beogradu, I.** – Београд : Друштво Slovenaca Sava, 2014. – Стр. [20–21], ilustr.
Каталог изложбе „Знаменити Словенци у Београду“ одржане 18. јуна 2014. године у Београду. Текст је упоредо на српском и словеначком језику.
<https://slovinci.rs/wp-content/uploads/2014/06/Znameniti-Slovinci-v-BG.pdf>
24. **Slovenački stvaraoci na srpskoj kulturnoj sceni : slovenački stvaraoci na području muzičke umetnosti u Srbiji / Maja Đukanović // Poglavlja iz slovenačke kulture.** – Београд : Филолошки факултет, 2015. – Стр. 109–118.
У овом поглављу ауторка говори о три словеначка композитора, Даворину Јенку, Миховилу Логару и Златану Вауди.
25. **Zlatan Vauda; Sonata brevis / Sanja Hvalec // Solistična literatura za klarinet slovenskih skladateljev med letoma 1950 in 2012 : magistrsko delo.** – Maribor : Univerza v Mariboru, Pedagoška Fakulteta, Oddelek za glasbo, 2015. – Стр. 25–27, 37–41.
<https://dk.um.si/Dokument.php?id=72934&lang=slv>
26. **Српско-словеначке међукултурне студије кроз призму урбане микротопоније Београда / Маја Ђукановић // Културни њрејлеји.** – Београд : Филолошки факултет, 2018. – Стр. 153–174.
У чланку се могу пронаћи веома вредни подаци о Златану Вауди, његовој делатности, али и повезаности са културном историјом времена у ком је живео.
DOI: https://doi.org/10.18485/kud_kp.2018.ch8
https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=eb_book&y=2018&issue=kud_kp-2018&i=8

27. [Златан Вауда] / Мила Медиговић Стефановић // *Музичка историја Крајујеваца (1818–2018)*. – Крагујевац : Кораци, 2020. – Стр. 123–124.
28. »Strune, milo se glasite«: slovenska poezija v skladbah slovenskih skladateljev v Srbiji / Maja Đukanović // *Obdobja 40 : Slovenska poezija* / urednik Darja Pavlič. – Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2021. – Стр. 521–527.
DOI: 10.4312/Obdobja.40.521-527
https://centerslo.si/wp-content/uploads/2021/11/Dukanovic_Obdobja-40.pdf

Лексикони и енциклопедије

29. **Vauda, Zlatan** // *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije : članovi Saveza kompozitora Jugoslavije 1945–1967* / urednik Zija Kučukalić. – Beograd : Savez kompozitora Jugoslavije, 1968. – Стр. 612.
30. **Vauda Zlatan** // *Jugoslovenski savremenici : Ko je ko u Jugoslaviji* / glavni redaktor Radošin Rajović. – Beograd : Hronometar, 1970. – Стр. 1119.
31. **Vauda, Zlatan** // *Narodno pozorište Sarajevo : 1921–1971* / odgovorni urednik Vljako Ubavić, glavni urednik Josip Lešić. – [Sarajevo : Narodno pozorište, 1971?]. – Стр. 564.
32. **Vauda, Zlatan** // *Muzička enciklopedija* (drugo izdanje), том 3, Or – Ž / urednik Krešimir Kovačević. – Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. – Стр. 645.
33. **Vauda, Zlatan** / Vlastimir Peričić // *Jugoslovenska glasbena dela* / urednici Akil Koci, Krešimir Kovačević, Zija Kučukalić, Dragoslav Ortakov, Vlastimir Peričić. – Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1980. – Стр. 527–529.
34. **Vauda, Zlatan** // *Leksikon jugoslavenske muzike*, том 2, М – Ž. / urednik Krešimir Kovačević. – Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984. – Стр. 495–496.
35. **Vauda, Zlatan** / M. S. [Marko Studen] // *Enciklopedija Slovenije*, том 14, U – We / glavni urednik Marjan Javornik. – Ljubljana : Mladinska knjiga, 2000. – Стр. 158–159.
36. **Вауда, Златан** / Весна Микић // *Енциклопедија српског народа* / главни и одговорни уредник Радослав Љушић. – Београд : Завод за уџбенике, 2008. – Стр. 160.
37. **Вауда, Златан** // *Српска енциклопедија*, том III, В – Вшетечка / уредници Чедомир Попов, Драган Станић. – Нови Сад : Матица српска ; Београд : Српска академија наука и уметности ; Београд : Завод за уџбенике, 2013. – Стр. 169.

Прилози у часописима

38. **Zlatan Vauda i njegovi „Pokošeni osmesi“** / Petar Bingulac // *Zvuk : jugoslovenska muzička revija*. – Бр. 1 (1978), стр. 37–40.
39. **Двоструки јубилеј Златана Вауде** / М. С. [Милица Стојковић] // *ProMusica*. – ISSN 0555-2117. – Бр. 119 (1983), стр. 29–30.
40. **Музика у Србији – Концерт Дечјег хора РТБ** / Војна Нешић // *Кораци : часопис за књижевност, уметност и културу*. – ISSN 0454-3556. – Свеска 1–2 (1984), стр. 108–109.
Важни подаци из биографије Златана Вауде, као и подаци о Дечјем хору РТБ.
41. **Златан Вауда : поводом 40-годишњице композиторског рада и додељивања Вукове награде за 1984. годину** / Мирјана Живковић // *ProMusica*. – ISSN 0555-2117. – Бр. 125 (1985), стр. 4–5.
42. **Словенци у српској музици (I)** / Ђура Јакшић // *ProMusica*. – ISSN 0555-2117. – Бр. 140 (март, 1989), стр. 31–32.
43. **Zlatan Vauda: „Imeti moraš rad, da bi lahko znal, znati moraš, da bi lahko imel rad.“** / Karmen Salmič Kovačić // *Dialogi*. – ISSN 0012-2068. – Letnik 35, številka 7/8 (1999), стр. 3–11.

Интервју са композитором.

<https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-3EW3ENOO>

44. **Дела наших музичких стваралаца компонована на стихове Десанке Максимовић** / Владимир Јовановић // *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*. – ISSN 0543-1220. – Књига 51, свеска 1–2 (2003), стр. 207–242.
<https://www.cceol.com/search/article-detail?id=692236>
45. **Интервју : Zlatan Vauda / Anica Sabo // Bilten : Društvo Slovenaca u Beogradu = Društvo Slovencev v Beogradu**. – ISSN 1452-9092. – Letn. 1, št. 2 (novembar, 2003), str. 3.
https://static1.squarespace.com/static/5ae31e20ec4eb78dcd296f0d/t/5b08024f8a922d-804a987adb/1527251552502/Bilten_02.pdf
46. **Три акорда Златана Вауде: разговор са композитором** / Аница Сабо // *Нови звук : ињтернационални часопис за музику*. – ISSN 0354-818X ; eISSN 1821-3782. – Бр. 23 (2004), стр. 28–33.
47. **Slovenački kompozitori u Srbiji: Davorin Jenko, Mihovil Logar, Zlatan Vauda / Anica Sabo // Traditiones**. – ISSN 0352-0447 ; eISSN 1855-6369. – Бр. 39 (1) (2010), str. 261–272.
DOI: <https://doi.org/10.3986/Traditio2010390118>
<https://ojs.zrc-sazu.si/traditiones/article/view/1037>
48. **Zlatanu Vaudi в spomin (1923–2010) / Anica Sabo // Bilten : Društvo Slovenaca u Beogradu = Društvo Slovencev v Beogradu**. – ISSN 1452-9092. – Letn. 8, št. 16 (decembar, 2010), str. 1–2.
https://static1.squarespace.com/static/5ae31e20ec4eb78dcd296f0d/t/5b080914575d1-f998b7a7f96/1527253275481/Bilten_16.pdf
49. **Maribor 2012 – evropska prestolnica kulture : In memoriam Zlatanu Vaudi (1923–2010) / Marija Vauda // Bilten : Društvo Slovenaca u Beogradu = Društvo Slovencev v Beogradu**. – ISSN 1452-9092. – Letn. 10, št. 19 (jun, 2012), str. 12–13.
<https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-EXTPWTMV>
50. **Skladatelji slovenskega rodu v Srbiji**. – Sažetak. – Abstract / Adriana Sabo // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 1 (2015), str. 83–95.
Чланак је уз сагласност уредништва преузет из: *Meddobje: splošno kulturna revija* (Buenos Aires, Argentina), год. / лет. 47, бр. / шт. 1–4, 2013 : 90–103.
<https://slovinci.rs/adriana-sabo-skladatelji-slovenskega-rodu-v-srbiji/>
51. **Glasbene migracije : stičišće evropske glasbene raznolikosti na DVD-ju RTS KOP (Srbija) : skladatelj, dirigent in predagog Zlatan Vauda (1923–2010) / Franc Križnar // Glasba v šoli in vrtcu : revija za glasbene dejavnosti v vrtcu, za glasbeni pouk v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah ter za zborovstvo**. – ISSN 1854-9721. – Vol. 20, No. 3 (2017), str. 55–56.
<https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-DOYEHCSX>
52. **Slovensko srbski kulturni in še posebej glasbeni odnosi Glasba je brezmejna!**. – Sažetak. – Abstract / Franc Križnar // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 5 (2019), str. 111–128.
Део текста посвећен је музици и уметничкој делатности Златана Вауде.
DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2019.5.1.7>
<https://slovinci.rs/franc-kriznar-slovensko-srbski-kulturni-in-se-posebej-glasbeni-odnosi-glasba-je-brezmejna/>
53. **NePOKOŠENI OSMESI : Zlatan Vauda (1923–2010)**. – Povzetek. – Abstract / Anica Sabo, Marija Vauda // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 6 (2020), str. 193–209.
<https://slovinci.rs/anica-sabo-marija-vauda-nepokoseni-osmesi-zlatan-vauda-1923-2010/>
54. **Zaostavština Zlatana Vaude u Muzikološkom institutu SANU : arhivska građa**. – Povzetek. – Abstract / Teodora Trajković // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 7 (2021), str. 137–152.
DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2021.7.1.8>
<https://slovinci.rs/teodora-trajkovic-zaostavstina-zlatana-vaude-u-muzikoloskom-institutu-sanu-arhivska-grada/>

- 55. Dečja opera Ježeva kuća Zlatana Vaude u svetlu različitih interpretacija.** – Povzetek. – Abstract / Vanja Grbović // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 9 (2023), str. 37–60.
DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2023.9.1.2>
<https://slovinci.rs/vanja-grbovic-decja-opera-jezeva-kuca-zlatana-vaude-u-svetlu-razlicitih-interpretacija/>
- 56. Oslušnimo koncertni plakat i program : Zlatan Vauda i Dečki hor RTB.** – Povzetek. – Abstract / Nina Aksić // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 9 (2023), str. 107–137.
DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2023.9.1.5>
<https://slovinci.rs/nina-aksic-oslusnimo-koncertni-plakat-i-program-zlatan-vauda-i-deciji-hor-rtb/>
- 57. Prilog obeležavanju jubileja – Pregled zvučne arhivske građe Zlatana Vaude u Fonoteci Radio Beograda.** – Povzetek. – Abstract / Irina Maksimović Šašić // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 9 (2023), str. 139–179.
DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2023.9.1.6>
<https://slovinci.rs/irina-maksimovic-sasic-prilog-obelezavanju-jubileja-pregled-zvucne-arhivske-gradje-zlatana-vaude-u-fonoteci-radio-beograda/>
- 58. Stoletnica rojstva skladatelja, dirigenta in pedagoga Zlatana Vaude : otroški zbor, Ježeva hišica in klarinet** / Maja Ilić, Tatjana Ilić // *Sloart : časopis za slovensko kulturo, umetnost, zgodovino in družbo*. – ISSN 3009-4852. – Številka 1 (2023), str. 11.
- 59. Uvodna reč = Uvodnik = Editorial** / Teodora Trajković // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 9 (2023), str. 7–18.
Тема часописа *Словеника* 9 посвећен је 100-годишњици рођења Златана Вауде и садржи шест текстова посвећених њему.
<https://slovinci.rs/teodora-trajkovic-uvodna-rec-uvodnik-editorial/>
- 60. Zlatan Vauda (1923–2010) – Retrospekcije: izazovi tumačenja muzičkog toka.** – Povzetek. – Abstract / Anica Sabo // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 9 (2023), str. 23–36.
DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2023.9.1.1>
<https://slovinci.rs/anica-sabo-zlatan-vauda-1923-2010-retrospekcije-izazovi-tumacenja-muzickog-toka/>
- 61. Zlatan Vauda – dirigent Dečjeg hora Radio-televizije Beograd.** – Povzetek. – Abstract / Aleksandra Paladin // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 9 (2023), str. 89–106.
DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2023.9.1.4>
<https://slovinci.rs/aleksandra-paladin-zlatan-vauda-dirigent-decjeg-hora-radio-televizije-beograd/>
- 62. Zlatan Vauda in njegov opus med dvema domovinama.** – Sažetak. – Abstract / Karmen Salmić Kovačić // *Slovenika : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje*. – ISSN 2466-555X ; eISSN 2466-2852. – Br. 9 (2023), str. 61–87.
DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2023.9.1.3>
<https://slovinci.rs/karmen-salmic-kovacic-zlatan-vauda-in-njegov-opus-med-dvema-domovinama/>

Именски регистар

Аксић, Нина 56
Вауда, Марија 49, 53
Грбовић, Вања 55
Ђуричић, Зоран 3
Илић, Маја 58
Јаворник, Марјан 35

Бингулац, Петар 4, 38
Вербич, Саша 23
Ђукановић, Маја 24, 26, 28
Живковић, Мирјана 22, 41
Илић, Татјана 58
Јакшић, Ђура 42

Јакош, Слободан 23	Јовановић, Владимир 44
Јовић, Павле 7	Ковачевић, Крешимир 32–34
Кодела, Слободан А. 6	Костић, Душан 1
Коци, Акил 33	Крижнар, Франц 51–52
Кучукалић, Зија 29, 33	Лешић, Јосип 31
Липовчан, Срећко 2	Љушић, Радош 36
Максимовић Шашић, Ирина 57	Маринковић, Соња 8
Медиговић Стефановић, Мила 27	Микић, Весна 36
Милановић, Биљана 21	Милин, Мелита 21
Нешић, Војна 40	Ортаков, Драгослав 33
Павлич, Дарја 28	Паладин, Александра 19, 61
Пејовић, Роксанда 9, 11	Перичић, Властимир 1, 33
Попов, Чедомир 37	Радојичић, Драгана 10
Рајовић, Радошин 30	Сабо, Адриана 18, 50
Сабо, Аница 10, 20, 45–48, 53, 60	Салмић Ковачић, Кармен 43, 62
Сковран, Душан 1	Славец Градишник, Ингрид 10
Симић Митровић, Даринка 5	Синдик, Душан 23
Станић, Драган 37	Стојановић, Данијела 6
Стојковић, Милица 12–17, 39	Студен, Марко 35
Трајковић, Теодора 54, 59	Убавић, Влајко 31
Хлавец, Сања 25	Цветковић, Соња 6

ЛИТЕРАТУРА

- Нешић, Војна. „Музика у Србији – Концерт Дечјег хора РТВ.“ *Кораџи: часопис за књижевност, уметност и културу* св. 1–2 (1984): 108–109.
- СТОЈКОВИЋ, Милица. *Била сам сведок: Музичка продукција РТВ 1976–1999*. Београд: РДУ Радио-телевизија Србије, Центар за истраживање јавног мњења, програма и аудиторинума, Истраживачка делатност, 2011.
- AKSIĆ, Nina. „Oslušnimo koncertni plakat i program: Zlatan Vauda i Dečji hor RTB.“ *Slovenika: časopis za kulturu, nauku i obrazovanje* br. 9 (2023): 107–137.
- DUKANOVIĆ, Maja. *Poglavlja iz slovenačke kulture*. Београд: Filološki fakultet, 2015.
- GRBOVIĆ, Vanja. „Dečja opera Ježeva kuća Zlatana Vaude u svetlu različitih interpretacija.“ *Slovenika: časopis za kulturu, nauku i obrazovanje* br. 9 (2023): 37–60.

Teodora N. Trajković

Annotated Bibliography of Works on Zlatan Vauda

Summary

The paper will present a bibliography of texts and articles about the composer, conductor and music pedagogue Zlatan Vauda (1923–2010) from selected bibliographic sources. This artist was until recently on the margins of musicological research. However, his legacy, which is reflected in his compositions, conducting activities and work with children, has attracted the attention of researchers in recent years. In this regard, this bibliography should bring together all the works published so far about Vauda, in monographic and serial publications, as well as in lexicons and encyclopedias. They contain important data, analyses and interpretations about Vauda's dedicated artistic and pedagogical work in the field of music in Serbia.

Keywords: Zlatan Vauda, bibliography, biography, monographic publications, lexicons and encyclopedias, music periodicals.

MAGDALINI KALOPANA

Laboratory Teaching Staff at the Department of Music Studies
National and Kapodistrian University of Athens (Greece)*
Original scientific paper / Оригинални научни рад

THE LIFE AND WORK OF MARIA KALOGRIDOU
(1922–2001) AS REVEALED BY THE STUDY OF
HER ARCHIVE: EMPHASIS ON HER LONDON YEARS
(1954–1967)**

ABSTRACT: The rich and extensive archive of the pianist and composer Maria Kalogridou (1922–2001) found in the collections of the Music Library of Greece “Lilian Voudouri” has been the main source of primary material for this research. As a first research result is the creation of a short biography of Kalogridou. Further research outcomes consider her career as a pianist in central European cities. Moreover, her first works as a composer are also discussed. Pivotal in both her soloist and composition career was her stay in London and her apprenticeship next to Harold Craxton and Alan Bush. Overall, the life and work of Maria Kalogridou as emerged by the study of her archive constitute evidence of a lesser-known chapter of Greek Art music.

KEYWORDS: archival research, Maria Kalogridou, Greek woman pianist and composer, London, Harold Craxton, Alan Bush.

Introduction

A short-term scholarship by “The Friends of Music Society” of the Megaron-The Athens Concert Hall to the undersigned was the incentive for three-month research in the archives’ collection of the Music Library of Greece “Lilian Voudouri” (July, September, October 2023). The numerous –610– Kalogridou’s archive items –autographs, manuscripts, editions of works, concert programmes, articles in the

* mkalopana@music.uoa.gr

** This study was prepared under a special sponsorship of the Friends of Music Association from the Kyveli-Giannis Horn Scholarship Organization (July–October 2023). A first report of the research process was presented at the BASEES Study Group for Slavonic and Eastern European Music Annual Conference 2024 (Institute of Advanced Study, Durham University, February 17th, 2024). I would like to thank Maria Theofili, English philologist and musicologist, for proofreading this English text.

daily and periodical press, correspondence, personal documents, pictures, tapes, personal items— have been: 1. arranged according to their existing taxonomy, according to the principles of provenance and original order (BAGIAS 1999), 2. described in detail according to given research protocol (KOSTIOS 2000), 3. indexed, according to the principles of systematic catalogues of works (KALOPANA 2019) and 4. protected, using preventive conservation materials (ZERVOS 2015). Kalogridou’s original documents were presented to the public for the first time at the exhibition of documents of Greek women composers curated by the author (National and Kapodistrian University of Athens – Friends of Music Society, Music Library of Greece, 16.10.2023–30.11.2023). Further outcomes of Kalogridou’s archive study are presented in the following paragraphs.

Studying the Archive of Maria Kalogridou

LIFE

A short history of the Kalogridou family, as well as a description of its musical influences, is presented by Kostas Loukakis (1987: 41). The family’s ancestor, grandfather Dimitris Kalogridis,¹ came from a noble family of the island of Andros –village Korthi (KOVAIOU 2021)— established as a constructor in Athens at the Stadium area (Pankrati) and even built a church where he chanted along with renowned personalities, such as the litterateurs Alexandros Papadiamantis, Alexandros Moraitidis, and Stratis Papanikolas. His son, Giannis Kalogridis, a doctor, and Panagiota Athanasiadou –a graduate of the reputed Arsakeion school living in Vilia, Attica— got married at the beginning of the 20th century and settled in the centre of Athens, next to the family church of the Three Hierarchs. The Giannis Kalogridis family was soon among the first to move to the northern Athenian suburb of Pefki. Their first daughter, Tasia, became a litterateur who excelled in children’s literature –her daughter, Jenny Drosou, later became a painter (DROSSOU 1984)— Dafne, their second one, a pianist –her son, Amarandos Amarandides (1947–1995), was a composer and professor of Advanced Music Theory at the Orfeion Conservatory— Dimitris, their only son, a translator, and Anna –the penultimate—a cellist in the Hellenic Radio-Television orchestra. Last but not least, the youngest, Maria, became a professional pianist and composer. Recently, Maria’s nieces donated her piano to the Municipality of Pefki (“ΔΩΡΕΑ ΠΙΑΝΟΥ (ΠΕΥΚΗ)” 2009).

In her autograph biography dated January 8th, 1988 (KALOGRIDOU 1988: 6), Maria Kalogridou affirms that she was “born in Athens in 1922,² graduated from

¹ Homonymous ancestor Dimitrios Kalogridis, hieromonk, from the orthodox monastery of “Panachrantou” in Andros, went twice and trice to Chios to buy a codex which the Agarenoi (pirates) had stolen from the monastery and sold to a rich merchant (1773) (KALOGRIDIS, n.d.).

² Her first passport (KALOGRIDOU 1964c) states 1924 as year of birth, while the digit 4 is corrected. Her second passport (KALOGRIDOU 1968) writes “1921.” Her autograph curriculum vitae (KALOGRIDOU 1988: 6) – which was included in her application to the Ministry of Culture for the award of an honorary pension (KALOGRIDOU 1988: 1-2)— mentions the widely accepted (KALOGEROPOULOS 1998: 540) date of her birth, “1922”.



Picture 1. Maria Kalogridou in the late 1960s (KALOGRIDOU [1960–1970]).
Published with the kind permission of the Music Library of Greece “Lilian Voudouri”.

High school in 1941 and studied piano at the Hellenicon Odeion and at the Athens Conservatoire, in the latter with –Marika Papaioannou (LOUKAKIS 1987) and– Spyros Farantatos, obtaining her diploma with 1st prize in 1950.” *News Chronicle* (“MARIA HERE?” 1958), mentions that she began her studies at the age of ten when she “came across a book of Bach’s work and memorised it”, while “everyone [in the family] is an amateur musician and I remember playing as a small girl on a little piano before I started taking lessons”. Maria Kalogridou gave her first recital in Athens in 1949 with the W. A. Mozart *Piano Concerto in C minor* and the next year (1950) with the R. Schumann *Piano Concerto in A minor*, op. 54.

Under the scholarship that accompanied her First Prize diploma (KALOGRIDOU 1956: 3) she found herself in Rome, on December 17th, 1950 (KALOGRIDOU 1964c: 11), where she studied “next to Tito Aprea” (KALOGRIDOU 1988: 6) for 3 years, while giving at least one recital in Rome (KALOGRIDOU 1952) which included, among other works, the Italian premiere of the “*Suite per una piccola conchiglia bianca*” by Manos Hadjidakis (KALOGRIDOU 1952a). Furthermore, Kalogridou expanded her repertoire on Italian contemporary composers (I. Pizzetti, G.F. Malipiero) in collaboration with the artists agency “Intermusic” (KALOGRIDOU 1952b). It is very likely that she spent two full academic years in Italy, with her last confirmed Italian concert taking place in Livorno on March 1st, 1953 (GR.1953).

On November the 28th, 1952, she also gave a solo recital at the hall “Parnassos” in Athens (KALOGRIDOU 1952c) which drew enthusiastic reviews from Alexandra Lalaouni (1952), Georgios Vokos (1952) and Minos Dounias (1952), distinguished critics of the era. Meanwhile, she was also perfecting her technique with Marios Laskaris (KALOGRIDOU 1956: 3; “MARIOS LASKARIS” 1978).

“In 1955 she goes to London” (KALOGRIDOU 1988: 6), “under a scholarship of the British Council of Greece” (KALOGRIDOU 1965a), “where she continues her studies next to Harold Craxton, giving also solo recitals and taking part in concerts” (KALOGRIDOU 1988, 6). In fact, she reached Dover—leaving Peiraeus (2/10/1954), and making intermediate stops at Venice (4/10/1954), Suisse (6/10/1954) and Paris (8/10/1954)—on November 22nd, 1954 (KALOGRIDOU 1964c: 22; KALOGRIDOU 1968: 2). She stayed in London for 13 years, travelling every July back to Athens (via train and boat) and every October–November to London, up to April 11th, 1967, when she finally relocated to Greece (KALOGRIDOU 1968: 12).

During her stay in London (1954–1967) Kalogridou lived at 62, Camden Rd., NW1 [Northwest London] as written on the manuscript of her song *Landscapes III: Usk* (KALOGRIDOU 1965b). Her first recital in London—at the Working Men’s College, organised by the Musical Society—took place on January 16th, 1956, with a selection of her repertoire already presented in Athens and Rome, and the addition of two Chopin works—*Twelve Studies*, op. 25, and *Andante spianato and Polonaise in E flat*, op. 22 (KALOGRIDOU 1956).

On April 28th, 1959, she played at the Wigmore Hall in London. The day after, *London Times* (“COMMONSENSE VIEW OF PIANO MUSIC. AWAY WITH THE POETRY” 1959) commented:

“Commonsense view of piano music. Away with the poetry”

Hardened recital-goers can often sum up a pianist’s qualities before he or she has played a note. There was no nonsense about the way in which Miss Maria Kalogridou walked on to the platform of Wigmore Hall last night; her step was business-like, her expression pleasant, fresh, and frank and unassuming. And her piano playing was all these things.

The ear’s first impression was misleading, for she played Bach’s *C minor Partita* with a slapdash percussive touch that seemed in retrospect to have been merely nervous. Having cleared this first hurdle, she went on to Beethoven, Schumann, and Debussy, and played without fluster and with fewer inaccuracies.

The poetry of music is not up her street; her performances, indeed seemed concerned to show that all this talk about profundity and the interaction of heart and brain is so much highfalutin pretentiousness—piano playing for her is a healthy, jolly activity, and music, when she plays it, is really extremely sensible, a matter simply of lively tunes and spruce rhythm.

On February 29th, 1960, Maria Kalogridou gave a solo recital as part of the St Pancras Arts Festival at the Working Men’s College (KALOGRIDOU 1960). *N[orth] London Press* (“GREEK PIANIST GIVES SOLE SOLO RECITAL” 1960) remarked positively:

“GREEK PIANIST GIVES SOLE SOLO RECITAL”

The only solo recital of the present St. Pancras Arts Festival was given by the Greek pianist, Maria Kalogridou, at the Working Men’s College, Crowndale Road, N.W.A, on Monday. Besides studying at the Athens Conservatoire, she has worked in Italy, and also in this country for several years (with Harold Craxton).

One of the avowed aims of the festival is to present a few unusual works, and here we had some most welcome and rarely heard Bartok. It is gratifying to record that it also produced the best playing of the night. [...]

On March 4th, 1964, Kalogridou played the *Two Sea Ballads*, op. 50 (“Cruel Sea captain”, “Reuben Ranzo”) of Alan Bush at the “Club des amis des arts et des lettres,” in the Balle Berlioz in Paris, as the second piece of her recital (KALOGRIDOU 1964a). She repeated this programme on Monday, March 16th, 1964, at the Wigmore Hall in London (KALOGRIDOU 1964b). On this recital, the *Daily Telegraph* (R.L.H. 1964), wrote a rather negative review entitled “Piano playing of little subtlety:”

Apart from a few delicately shaded passages notably in Ravel’s *Tombeau de Couperin* the playing of Mr. Kalogr. at Wigmore Hall last night showed little subtlety or polish.

Her failure to give any distinctive character to descriptive pieces by composers as different as Falla [,] A. Bush [,] A. Nezeritis seemed to be a direct result of her rather rigid, over deliberate keyboard manner. Her playing was mostly strong and assured but lacked fluency. [...]

A part of this programme was repeated on April 26th, 1965, at the Great Drawing Room under the Workers Music Association (KALOGRIDOU 1965a). In this concert Kalogridou collaborated with the tenor William Morrell and his accompanist, Clement Bethell. She started this recital with the *Two Ballads of the Sea*. Furthermore, she presented for the first time a work of her own, *Six Preludes and fugues on ancient Greek modes* (“ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΜΑΡΙΑ ΚΑΛΟΓΡΙΔΟΥ ΚΑΙ ΤΟ “ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ” 1969).

In her next London recital on March 14th, 1967 at the Maurice Hall of the Working Men’s College-Music Workshop (KALOGRIDOU 1967) she presented again the *Six Preludes and Fugues*, dedicated now to her piano teacher at the Royal Academy of Music/RAM, Harold Craxton (1885-1971) (MATTHEWS n.d.). She also played some of her *22 Children’s pieces for piano* (I. Moderato, II. Byzantine tune, III. Chorale, IV. March, V. Pentozalis, VI. Improvisation, VII. Lullaby, VIII. Variation on the theme of Kyra Maria).

Nine months later (December 2nd, 1967), the Frinton Arts and Music Society Saturday Evenings recital of the soprano Gita de la Fuente, with the accompaniment of Mortimer Furber, featured two songs of Kalogridou (“Paradochi” [“Acceptance”] and “Mythos” [“Myth”]) on poems of the cycle *From the notes on the margin of time* written by the distinguished Greek poet Giannis Ritsos (DE LA FUENTE & FURBER 1967).

On April 11th, 1967³ (KALOGRIDOU 1968: 12) Maria Kalogridou “returns to Athens to continue her career as a piano soloist, a piano teacher (Conservatory

³ A few days later, on 21 April 1967, the dictatorship of the Colonels (Junta) was imposed which would end on July 23rd, 1974. No evidence in Kalogridou’s archive links her return to Greece with this historical event.

“Orfeion”) and a composer” (KALOGRIDOU 1988: 6). In fact, there is a last record on her passport (KALOGRIDOU 1968: 12), on October 3rd, 1968, at the airport of Brindisi. This trip includes neither an arrival in London or Rome nor a return to Greece. It is possible that a health problem led her back from Italy without official registration.⁴

On April 17th, 1969, the Symphonic Orchestra of the National Radio Foundation (E.I.R.) under Alekos Athanasiadis presented her *Byzantine Concerto*, with Maria at the piano, via a radio transmission (ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΜΑΡΙΑ ΚΑΛΟΓΡΙΔΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ” 1969: 11). The recording of this concert (KALOGRIDOU 1969) demonstrates an enviable piano sound, skillfulness, malleable dynamics, rhythmic precision, and a single weak point –missing of some inner notes in very quick passages– incompatible perhaps with the professional level of her performance. Maria’s first solo recital in Athens after her return was given on May 28th, 1970, at the Hall of the Orfeion Conservatory, with a selection of her repertoire, including her work *Six Preludes and fugues* (KALOGRIDOU 1970).

Following a very active period as a pianist and composer (1967–1979), in the 1980s up to 1988, she appeared only as a composer in nine concerts in Athens, with works from the previous decade, due to health reasons. In 1985 and 1986 she received awards for her work as a composer.⁵ In 1996 –5 years before her death⁶– a concert tribute with her own music was organised by her students and colleagues (KALOGRIDOU 1996a), while in 2002 a smaller posthumous concert took place (AGRAFIOTI 2002).

PIANO CAREER

In this effort of tracing Maria’s Kalogridou piano repertoire, are included performances stated in programme notes and/or press reviews found in her archive. In 1949-1950 Maria gave two early piano recitals in Athens, presenting the two concertos already mentioned (KALOGRIDOU 1953: 1). Her first recital in Italy (1950) included five solo piano works⁷ (KALOGRIDOU 1952a), while she must have had a much larger repertoire, as it is presented by the Italian art agency “Intermusic” (KALOGRIDOU 1952b).⁸ Moreover, her repertoire soon extended also to Lied ac-

⁴ This is a hypothesis of the author, formed after an oral communication with composer’s niece, Alexandra Kalogridou (Music Library of Greece, 30/10/2023).

⁵ By the Hellenic Composers Association (15/6/1985) and the Amarousion Music Association (17/5/1986).

⁶ Maria never got married nor had children. After returning to Athens, she lived with her sister Anna Kalogridou in their paternal residence.

⁷ *Adagio* (A. Vivaldi), J. S. Bach; *Sonata in fa maggiore*, W. A. Mozart; *Kreisleriana* op. 16, R. Schumann; *Suite per una piccola conchiglie bianca* [1st perf. in Italy], M. Hadjidakis; *Partita in do minore*, J. S. Bach.

⁸ *2 Preludi e Fuge*, J. S. Bach; *Sonata in la maggiore*, R. Schubert; *Suite bergamasque*, C. Debussy; *Après un reve impromptu*, G. Faure; *2 Sonate*, D. Scarlatti; *Toccata*, P. D. Paradisi; *Grandi variazioni*, Bach-Liszt; *Preludio*, Pizzetti; *Preludio e fuga*, G. F. Malipiero; *2 Arabesche*, R. Schumann; *2 Arabesche*, R. Schumann; *Phantasiestuecke*, R. Schumann; *Kinderszenen*, op. 15, R. Schumann; *Concerto in re minore*, J. S. Bach.

companiment (GR. 1953). As stated in her archive, during 1950–1953 she gave four recitals in Italy (Rome, Livorno) and Greece (Athens).

Alongside Harold Craxton her repertoire was soon enriched with twenty-seven more works,⁹ building up a rich late romantic corpus. As a whole, in her concerts during 1954–1967 she presented thirty-three piano works of other composers. Among them notable are the *Pianoforte Concerto in G minor* by A. Dvorak and the *Pianoforte Concerto in D*, by J. Haydn, as well as the first performance in England and in France of the work “*A Small White Shell*” by M. Hadjidakis. Meanwhile, and alongside Alan Bush, she began to write her own music, thus presenting parts of three of her works in London: *Six Preludes & Fugues* for piano; *22 Children’s pieces* for piano; *From the notes on the margin of time*, on poems by G. Ritsos, for voice and piano. The evidence in Kalogridou’s archive indicates that during 1954–1967 she gave twenty recitals in London, Paris and Athens, eighteen as a pianist and two as a pianist and composer, while she also had her two songs on Ritsos premiered at the recital of the soprano Gita de la Fuente and the pianist Mortimer Furber (DE LA FUENTE & FURBER 1967).

Returning to Greece in 1967 and until 1979 she was very active both as a pianist –adding four classical pieces to her piano repertoire¹⁰ and performing in total thirty-seven pieces by others– and mainly as a composer, presenting twenty-three¹¹ of her own works. Overall, in this period she gave twenty-three recitals in Athens, performing in twelve of them works of other composers, and in all of them her own pieces, while works of hers were also presented by other soloists, including one concert celebrating her career (HELLENIC AMERICAN UNION & GREEK

⁹ *Sonatina*, L. van Beethoven; *Suite Bergamasque*, C. Debussy; *Toccata and fugue in D minor*, Bach-Busoni; *Sonata in C*, *Sonata in D*, D. Scarlatti; *12 Studies op. 25*, F. Chopin; *Andante spianato and Polonaise in E flat*, op. 22, F. Chopin; *Pianoforte concerto in g minor*, A. Dvorak; *Grand Polonaise A flat*, F. Chopin; *Pianoforte concerto in D*, J. Haydn; *Three fantastic dances*, D. Shostakovich; *Polonaise en mi b*, F. Chopin; *Nine pieces for children*, B. Bartok; *Three Hungarian folk tunes*, B. Bartok; *Rumanian Dance*, B. Bartok; *Prelude, fugue and allegro in E flat*, Bach-Busoni; *Four pieces espagnoles*, Manuel de Falla; *Sonata op. 16 in A minor*, F. Schubert; *Sonata (ouvre postume) in A major*, F. Schubert; *Sonata op. 81a (Les adieux)*, L. van Beethoven; *Sonata op. 164*, F. Schubert; *Tombeau de Couperin*, M. Ravel; *Sonatine*, M. Ravel; *Valse nobles & sentimentales*, M. Ravel; *Prelude et fugue en re min*, op. 87, n. 24, D. Shostakovich; *Two Sea Ballads*, op. 50, A. Bush; *Cinq danses*, A. Nezeritis; *Gaspard de la Nuit*, M. Ravel; *Sonata in D major*, op. 55, F. Schubert.

¹⁰ *Sonata op. 2, no. 2*, L. van Beethoven; *Sonatina op. 79, no. 25*, L. van Beethoven; *Sonata, op. 54, no. 22*, L. van Beethoven; *Jeu d’eau*, M. Ravel.

¹¹ *Byzantine concerto*, pf, symph orch; *Children suite*, pf, cv, perc [under various titles]; *Nostalgia* – M. Peranthis, vo, pf; *Leaning within the roses* – S. Sperantzas, vo, pf; *Sonata for violin and piano*; *Melody on a little prelude of J. S. Bach*, solo vln, string orch; *Three pieces for 2 pianos for Elia*; *Sonatina for piano*; *Suite n. 1 “For Mirella and Lydia”* [under various titles], pf 4 hands; *Three children’s pieces for cello and piano*; *The mother’s songs* – P. Antonopoulos [under another title], vo, pf; *Suite n. 2, “Cretan”* [under various titles], pf 4 hands; *Obsecration* – K. Kavafis, vo, pf; *First drops* – K. Kokorovich, vo, pf; *Promise* – M. Peranthis, vo, pf; *Tribute to Cyprus*, duo for cello and piano; *1821 Rhapsody* – T. Kalogridou, vo, pf; *Thief song* – K. Kyristallis, vo, pf; *Dances for violin and piano*; *The songs of God* [under various poems], vo, pf; *Quartet for three woodwinds and piano*; *6 Music moments*, pf; *Dutch Rhapsody (Anna Franck)* – M. Bousbourelis, vo, pf, Kalogridou [lost work].

COMPOSERS LEAGUE 1980). Notable is also her last public performance on March 29th, 1979 (DELPHIC AMPHICTYONES 1979), with her own work *Tribute to Cyprus*, a duo for cello and piano.

WORKS OF THE LONDON YEARS (1954–1967)

If Harold Craxton was the one that enriched and expanded Maria's piano repertoire, it was Alan Dudley Bush (1900–1995) (MASON, COLE & WATSON 2001) who set the stage for her turn to composition.¹² Professor of composition at the RAM for 40 years (1938–1978), he was the founder and long-time president of the Workers' Music Association, where Kalogridou gave many recitals. Bush's musical language has been characterized by the sophisticated, advanced central-European idioms of the 1920s and 30s, while in other works he uses a simpler harmonic style, with mild dominant discords, of consonant effect (MASON, COLE & WATSON 2001).

The little known relationship between Bush and Kalogridou is depicted to a great extent in their unique correspondence evidence saved in Kalogridou's archive: in a letter from Alan Bush to Maria Kalogridou dated May 3rd, 1965 (BUSH 1965: 1–2). It is written on a typewriter on a letterhead with his address in the London suburbs (25 Christchurch Crescent, Radlett, Hertfordshire, 6422) and it bears his signature. It is folded into eight, while its envelope was not found. The letter is a reply to a previous letter of Maria, received or dated May the 1st. The letter of Alan Bush is eight paragraphs long and is extended on both sides of a single sheet.

Paragraphs two to four consider Alan Bush's work *2 Ballads of the Sea*, op. 50, 1957–8. Bush expresses his satisfaction for Kalogridou's enthusiasm about the piece, and is then occupied with matters of tempo and pedal use. It is interesting that in the third paragraph he refers to technical matters regarding the first of the ballads, "Cruel Sea Captain," which probably exceeds the boundaries of politeness towards a professional artist, as Kalogridou. More specifically, he comments on how "These spread chords should be played rapidly but without missing a single note of them!" while after that he refers to the use of the –sostenuto– pedal and the coming out of the theme melody on the piece's climax. These technical difficulties are evident even in the composer's own interpretation of the work (BUSH 2008). Moreover, his comment on Maria's pedal use questions her study next to Tito Aperia (1950–1953), who was a point of reference on the pedal technique (APERIA 1959).

In the next three paragraphs (5 to 7)¹³ Bush comments on the work *Six Preludes and fugues* of Kalogridou: "Apart from this [the welcoming scarce use of pedal] I do sincerely congratulate you on these compositions". Furthermore, he writes: "the development and structure of some of the fugues seem [...] to be insufficiently cumulative", and "In some of them there was little more than successive

¹² After her return to Greece, Maria Kalogridou also studied composition next to Andreas Nezeritis (1897–1980) (ANOGEIANAKIS 1976: 67).

¹³ In the second to last paragraph, Alan comments on Maria's request to be "considered as a prospective teacher of the piano" at the Royal Academy of Music. He concludes the letter (last paragraph) by asking her to write about what she is going to do on the RAM matter and by mentioning that he will reply to her about a pending issue related to the Two Ballads.

entries of the subject, clearly contrasted episodes being absent, and insufficient significance attached to the final entry of the subject”. Alan’s kind, but critical attitude towards Maria’s work and overall performance gave immediate birth to a scathing comment on her part: under Bush’s signature she noted “I should have lost a gesture and a pose” (ELIOT 1917).

In fact, Maria Kalogridou demonstrated great care in composing her *Six Preludes and fugues*. A detailed autograph (KALOGRIDOU n.d.f), a full autograph’s photocopy (KALOGRIDOU n.d.a), as well as four professional handwritten copies (KALOGRIDOU n.d.b.; KALOGRIDOU n.d.c.; KALOGRIDOU n.d.d.; KALOGRIDOU n.d.e.) are found in her archive, while a private edition was compiled during her life, edited by the musicologist and composer Maria Ntourou¹⁴ (KALOGRIDOU 1996b). In addition, in the composer’s archive there is a reel recording of the work (KALOGRIDOU n.d.g). Analysis of the *Six Preludes and fugues* (NTOUROU 2019) provides structural and tonal characteristics, which are presented here adapted by the author (Table 1). It is rather evident that Kalogridou is faithful to the characteristics of the prelude and stays close to the fugue structure, while she furthermore demonstrates idiosyncratic elements through the supernumerary expositions of the theme, as well as with the incorporation of the variations form in the fugue. In fact, the innovative element she introduced was the use of the modes as the tonal material of the work, which eventually became a model for the next generation of Greek composers, her nephew Amarantos Amarantidis being one of the first to emulate her (NTOUROU 2015).

Table 1. M. Kalogridou, *Six Preludes and fugues* structure (adapted from Ntourou 2019).

	Expositions	Episodes	Mode¹⁵
<i>Prelude I</i>	–	–	Aeolian [Hypodorian] A-A
<i>Fugue I</i>	3	2	Aeolian [Hypodorian] A-A
<i>Prelude II</i>	–	–	Mixolydian [Hypophrygian] G-G (from F: Bb, Eb)
<i>Fugue II</i>	3	2	Mixolydian [Hypophrygian] G-G (from F: Bb, Eb)
<i>Prelude III</i>	–	–	Lydian [Hypolydian] F-F
<i>Fugue III</i>	2 & 1 supernumerary exposition (FULIAS, 2022)	1 (fugato / variations)	Lydian [Hypolydian] F-F
<i>Prelude IV</i>	–	–	Phrygian [Dorian.] E-E (from D: Bb-Eb)
<i>Fugue IV</i>	3 & 1 supernumerary exposition	2	Phrygian [Dorian] E-E (from D: Bb-Eb)

¹⁴ Ntourou describes autographs, manuscripts, and photocopied material of the Kalogridou Archive, which do not, however, fully correspond to the documents found at her repository at the Music Library of Greece during my recent research (summer 2023). The possibility that there are differences between the archival material Ntourou referred to in her 1996 edition and the material donated to the Library in 2017 is open, considering also that the composer died in 2001.

¹⁵ Note that, in the column “mode” the name shown is the one used by the composer (ecclesiastical mode), while the name in brackets corresponds to the ancient Greek modes.

<i>Prelude V</i>	–	–	D major
<i>Fugue V</i>	4	2	Dorian [Phrygian] D-D
<i>Prelude VI</i>	–	–	Ionian [Lydian] C-C
<i>Fugue VI</i>	2	2	Ionian [Lydian] V. Tsitsanis Theme: “Synnefiameni Kyriaki”/“Συννεφιασμένη Κυριακή” [Cloudy Sunday]

It seems that both the prelude and fugue forms, as well as the modal scales (ancient Greek or ecclesiastical) show an important impact of Alan Bush on Maria Kalogridou. This refers not only to *Six Preludes and fugues* op. 2 (1965), but also to other works of hers (*Byzantine concerto for piano and symphony orchestra/chamber orchestra*, op. 5, 1965; *Landscapes: I. Hampshire, II. Virginia, III. Usk*, op. 6, 1965; *22 children’s pieces for piano* (edition 1998) [also stated as: *Children’s pieces from “The Way to Greek Music”* [1967]). Modal scales and Baroque forms had already attracted Bush’s interest in his early works (*Prelude and Fugue*, op. 9, pf, 1927; *3 Eng. Song Preludes*, op. 40, org, 1952; *2 Ballads of the Sea*, op. 50, pf, 1957–8; *Dorian Passacaglia and Fugue*, op. 52, 1959, for symphony orchestra). Moreover, he returned to modes (*The Six Modes*, op. 119, pf duet, 1987), and to the form of preludes and fugues (*24 Preludes*, op. 84, pf, 1977; *2 Preludes and Fugues*, op. 108, vn, pf, 1986; *2 Preludes and Fugues*, op. 123, pf, 1987) during the years 1977–1987, after Maria had left England. It could be said that Maria’s preference of these features of Bush’s work may have acted as positive feedback for him.

Kalogridou’s first dated compositions date back to 1964. In her CV, however, she mentions that “in as early as 1952 she had written incidental music, as well as other, small-scale works” (KALOGRIDOU 1988: 6).¹⁶ Research in Kalogridou’s archive indicates that many of her early works were composed during her years in England (1954–1967), with the oldest dated autographs spanning 1964 to 1967 (Table 2). A thorough examination of the autographs from her ‘London period’ reveals a total of thirty-five works: the *Six Preludes and fugues* for piano (1965), the *Byzantine concerto* for piano and symphony orchestra/chamber orchestra (1965), the *22 Children’s pieces for piano* [1967], the *Inventions*, for violin and cello (1967), and thirty-one songs for voice and piano on poems of renowned Greek poets –such as K. Kavafis, G. Ritsos, G. Seferis, K. Varnalis, N. Vrettakos– as well as T. S. Eliot (1964–1967). In some cases, many autographs are connected to the same work; this applies to *Six Preludes and fugues* (6 autographs/as.); *Landscapes I* (2 as.); *Landscapes III* (2 as.); *The fatal ones* (2 as.); *Byzantine concerto* (14 as.); *Pleasure* (2 as.);

¹⁶ It is possible that the composer refers to either lost or undated works, because no autographs dated before 1964 were found at her archive.

In the road (2 as.); *In the month of Athir* (3 as.); *Inventions* (3 as.); *From the notes on the margin of time* (4 as.); *Sine nomine* (2 as.). The majority of the autographs –twenty-six– are dated between July 23rd, 1964 and December 2nd, 1967, while the nine rest are undated. Two of the works bear no date on the autograph, but were dated on the basis of their premiere.¹⁷ Twenty out of thirty-five works are written on staves by English publishing companies, while three on Greek printed staves and twelve bear no stamp at all. Note that some of the manuscripts carry titles or indication marks in the English language.¹⁸ A last point to be mentioned about these early works is the age of certain manuscripts.¹⁹

Table 2: Kalogridou’s output during the London years (1954–1967)

S/N	M. KALO-GRIDOU ARCHIVE DOCUMENT	TITLE	DATE	Manuscript description
1. 1	8	<i>Ομνύει</i> [Swears], K. Kavafis	23/07/64	Two-sheet 20-staff with stamp: A.L. No. 14 – Printed in England.
2. 2	10	<i>Πέρασμα</i> [Passage], K. Kavafis	14/01/65	Two-sheet 16-staff with Greek stamp.
3. 3	297-302	<i>Six Preludes and fugues</i> op. 2	[premiered on 26/04/65, London]	Titles in English. Very old autograph.
4. 4	8	<i>Φωνές</i> [Voices], K. Kavafis	7/5/65	Two-sheet 20-staff with stamp: A.L. No. 14 – Printed in England.
5. 5	8	<i>Ουκ έγνωσ</i> [You didn't know], K. Kavafis	22/5/65	Two-sheet 20-staff with stamp: A.L. No. 14 – Printed in England.
6. 6	209, 210	<i>Landscapes I: Hampshire</i> , op. 6 no. 2, T. S. Eliot	12/6/65	Two-sheet 14-staff with stamp: A.L. No. 8 – Printed in England. Very old autograph.
7. 7	211	<i>Landscapes II: Virginia</i> , T. S. Eliot	19/06/65	Two-sheet 14-staff with stamp: A.L. No. 8 – Printed in England.
8. 8	93	<i>Λυπimeni/Ανπημύmηνη</i> [Sad], G. Seferis	19/06/65	Two-sheet 12-staff with stamp: R.C.I. A particularly old autograph.
9. 9	212, 213	[<i>Landscapes</i>] III <i>Usk</i> , op. 6 no. 2, T.S. Eliot	24/07/65	Two-sheet 16-staff with stamp: A.L. No. 10 – Printed in England. On 213: Adress note: 62, Camden Rd. NW1.
10. 11	97-98	<i>Οι μοιραίοι</i> [The fatal ones], K. Varnalis	10/08/65	A one and a two-sheet 16-staff united, with Greek stamp.
11. 12	7	<i>Επήγα</i> [I went], K. Kavafis	28/12/65	Two-sheet 20-staff without stamp.

¹⁷ *Six Preludes and fugues* op. 2; *22 Children's pieces for piano*; *From the notes on the margin of time*, G. Ritsos.

¹⁸ *Six Preludes and fugues*; *Landscapes III, Usk*; *Byzantine concert*; *A God of them*; *Sine nomine*.

¹⁹ *Six Preludes and fugues*; *Landscapes I*; *Sad*; *In the road*; *In the month of Athir*; *Inventions*; *Agianapa B – spring 1156*; *The madman*; *The kid with harmonica: 2 songs on N. Vrettakos*.

S/N	M. KALO-GRIDOU ARCHIVE DOCUMENT	TITLE	DATE	Manuscript description
12. 13	372-385, 405	<i>Byzantine concert</i> for piano and symphony orchestra/chamber orchestra, op. 5	1965	Document 376: a piano reduction included in an envelope with English postmark.
13. 14	7	<i>Πολυέλειος</i> [<i>Polyeleos</i>], K. Kavafis	01/01/66	Two-sheet 20-staff without stamp.
14. 15	84, 85	<i>ΧΙ. Ηδονή</i> [<i>Pleasure</i>], K. Kavafis	06/03/66	One-sheet (cut off from a two-sheet) 20-staff with stamp: A.L. No. 14 – Printed in England.
15. 16	85	<i>Χ. Επέστρεφε</i> [<i>Return</i>], K. Kavafis	14/03/66	One-sheet (cut off from a two-sheet) 20-staff with stamp: A.L. No. 14 – Printed in England.
16. 17	78	<i>ΧΙΙ. Εκόμισα εις την τέχνην</i> [<i>I brought to the art</i>], K. Kavafis	29/03/66	Two-sheet 14-staff with stamp: A.L. No. 8 – Printed in England.
17. 18	78	<i>ΧΙΙΙ. Του μαγαζιού</i> [<i>Of the shop</i>], K. Kavafis	02/04/66	Two-sheet 14-staff with stamp: A.L. No. 8 – Printed in England.
18. 19	11	<i>Ένας Θεός των</i> [<i>A God of them</i>], K. Kavafis	09/04/66	Note at the bottom of page v: “voice written 8va higher”.
19. 20	11	<i>Κάτω απ’ το σπίτι</i> [<i>Under the house</i>], K. Kavafis	09/04/66	Two-sheet 20-staff with stamp: A.L. No. 14 – Printed in England.
20. 21	63	<i>Ενώπιον του αγάλματος του Ενδυμίωνος</i> [<i>In front of the statue of Endymion</i>], K. Kavafis	14/04/66	One sheet (cut off from a two-sheet) 20-staff with stamp: A.L. No. 14 – Printed in England.
21. 22	64,65	<i>Εν τη οδῶ</i> [<i>In the road</i>], K. Kavafis	16/04/66	Very old autograph, and a newer copy.
22. 23	66	<i>Ζωγραφισμένα</i> [<i>Painted</i>], K. Kavafis	04/66	One sheet (cut off from a two-sheet) 20-staff with stamp: A.L. No. 14 – Printed in England.
23. 24	56, 68, 424	<i>Εν τῷ μηνί Αθύρ</i> [<i>In the month of Athir</i>], K. Kavafis	07/05/066	Very old autograph.
24. 25	[edition 1998]	<i>22 Children's pieces for piano</i>	[premiered on 14/03/67, London]	–
25. 26	326, 327, 328,	<i>Inventions</i> , vln, vc	22/04/67	Very old autograph.
26. 27	129, 130, 131, 202	<i>Από τις σημειώσεις στο περιθώριο του χρόνου</i> [<i>From the notes on the margin of time</i>], G. Ritsos, vo, pf: “Παραδοχή” [“Acceptance”], “Μύθος” [“Myth”]	[10/67] [1 st performance: 02/12/67, London]	G. Ritsos letter on 12.II.67. [1 st performance in London]
27. 28	10	<i>Μενεξεδένια πολιτεία</i> [<i>Violet state</i>], Teukros Anthias	–	Two-sheet 12-staff with stamp: A.L. No. 63 – Printed in England.
28. 29	13	<i>Το 25ον έτος του βίου του</i> [<i>The 25th year of his life</i>], K. Kavafis	–	One and two-sheet 20-staff (united) with stamp: A.L. No. 14 – Printed in England.

S/N	M. KALOGRIDOU ARCHIVE DOCUMENT	TITLE	DATE	Manuscript description
29. 30	13	<i>Μέρες του 1908</i> [<i>Days of 1908</i>], K. Kavafis	–	One and two-sheet 20-staff (united) with stamp: A.L. No. 14 – Printed in England.
30. 31	61	<i>Για νάρθουν</i> [<i>For them to come</i>], K. Kavafis	–	One sheet (cut off from a two-sheet) 16-staff with stamp: A.L. No. 10 – Printed in England.
31. 32	70	<i>Κύκλος 4 τραγουδιών (Πορτραίτο Α)</i> [<i>Cycle of 4 songs (portrait A)</i>], K. Kavafis	–	A particularly old autograph.
32. 33	92	<i>Αγιάννα Β' άνοιξη 1156</i> [<i>Agianara B – spring 1156</i>], G. Seferis	–	A particularly old autograph.
33. 34	95	<i>Ο τρελλός</i> [<i>The madman</i>], K. Varnalis	–	A particularly old autograph.
34. 35	117, 194	<i>Sine nomine</i> , M. Bousboureli	–	One sheet (cut off from a two-sheet) 20-staff with stamp: A.L. No. 13 – Printed in England. Note in English: Meter: “¾ + 3/8 Greek folk rhythm named Karsilamas.”
35. 36	176	<i>Το παιδί με τη φουσαρόνικα-3 τραγούδια του Ν. Βρεττάκου</i> [<i>The kid with harmonica: 2 songs on N. Vrettakos</i>], N. Vrettakos	–	A particularly old autograph.

Conclusions

The central outcomes of the research in the archive of the pianist and composer Maria Kalogridou concerning her life, her career as a soloist and her works written during her stay in London (1954–1967) can be summarised as follows:

- Maria Kalogridou came from a prosperous socio-economic environment, which supported her early interest in music.

- She was a professional artist who focused on solo piano concerts –her performances with orchestras and chamber ensembles are fewer compared to her solo recitals– performing in central cities of Western Europe (London, Paris) and the European South (Athens, Rome). The critics of her era emphasized on both positive (clear articulation, dynamism) and negative elements of her performances (sporadic inaccuracies, lack of interpretative depth).

- London was for her a pivotal city both regarding her career as a soloist and that as a composer; her piano repertoire was really expanded next to the piano professor Harold Craxton with twenty-seven new pieces, while next to Alan Bush she turned her attention to composition, writing her first corpus of thirty-five works.

- The influence of Alan Bush on her work is vividly captured in the only evidence of their communication preserved in Kalogridou’s archive.

- Returning to Athens in 1967, Kalogridou relied on her eminence as a pianist achieving immediate artistic recognition, which she then used as a means of

promoting her compositional work. Unfortunately, after the first particularly dynamic decade, her subsequent activity was limited for health reasons.

A proposal for further research is the completion of Kalogridou's Catalogue of Works, a task already in preparation by the author (KALOPANA 2022), with the aims of rendering the archive fully available to the public and studying Kalogridou's life and work in depth. A more complete overview of Kalogridou's position in Greek Art music will also include her interconnections within Greek musical life.

LIST OF REFERENCES

- AGRAFIOTI, EPI. 2002. *Μουσική για πιάνο των Ελλήνων συνθετών [Piano music of Greek composers]*. Athens Municipal Theatre, Athens, May 23, 2002. Music Library of Greece "Lilian Voudouri", Kalogridou archive, Document 511.
- ANOGEIANAKIS, FOIVOS. [1976]. "Συνθέσεις Χ. Χαλικιά και Μ. Καλογρίδου" ["Compositions of Ch. Chalikia and M. Kalogridou"]. [*unknown press*], [1/1976]: 67. Music Library of Greece "Lilian Voudouri", Kalogridou archive, Document 564.
- APREA, TITO. 1959. *L'arte del pedale nel pianoforte*. Roma: De Santis.
- BAGIAS, ANDREAS. 1999. *Εγχειρίδιο Αρχαιονομίας. Η επεξεργασία ενός ιστορικού αρχείου [Handbook of Archival Science. Working on a historical archive]*. Athens: Kritiki.
- BUSH, ALAN. 1965. *Letter to Maria Kalogridou*. London, May 3, 1965. Music Library of Greece "Lilian Voudouri", Kalogridou archive, Document 444: 1–2.
- BUSH, ALAN. 2008. *2 Ballads of the Sea, Op. 50: No. 1, The Cruel Sea Captain* <https://www.youtube.com/watch?v=4jP_-eTCE5M>
- "COMMONSENSE VIEW OF PIANO MUSIC. AWAY WITH POETRY". 1959. *London Times*, April 29, 1959. Music Library of Greece "Lilian Voudouri", Kalogridou archive, Document 531.
- DE LA FUENTE, GITA & FURBER, MORTIMER. 1967. *Frinton Saturday Evenings*. Frinton Arts and Music Society, London, December 2, 1967. Music Library of Greece "Lilian Voudouri", Kalogridou archive, Document 474.
- DELPHIC AMPHICTYONES. (1979). *Concert with works by M. Kalogridou*. Parnassos, Athens, March 29, 1979. Music Library of Greece "Lilian Voudouri", Kalogridou archive, Document 497.
- DOUNIAS, MINOS. 1952. "Μουσικοκριτικά σημειώματα. Η μουσική εβδομάς (Μαρία Φραντζέσκου, Μαρία Καλογρίδου, Η Συμφωνική)" ["Music Notes. Music week (Maria Frantzeskou, Maria Kalogridou, The Symphonic)]. *Kathimerini*, December 4, 1952. Music Library of Greece "Lilian Voudouri", Kalogridou archive, Document 474.
- DROSOY, JENNY. 1984. "Τίμα τον πατέρα σου και τη μητέρα σου" ["Honor your father and your mother"]. <<https://jennydrosoy.gr/tima-ton-patera-sou-ke-ti-mitera-sou/>>
- "ΔΩΡΕΑ ΠΙΑΝΟΥ (ΠΕΥΚΗ)" ["PIANO DONATION (PEFKI)"]. 2009. *Amarysia*, April 13, 2009. <<https://amarysia.gr/likovrisipeuki/koinonia/20110-%CE%B4%CF%89%CF%81%CE%B5%-CE%AC-%CF%80%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%85-%CF%80%-CE%B5%CF%85%CE%BA%CE%B7>>
- ELIOT, THOMAS S. 1917. "La Figlia Che Piange." *Prufrock and Other Observations*. London: The egoist Ltd.
- KOVAIOY, EVANTHIA. 2021. "Δημήτρης Καλογρίδης, ο Χρυσοσπηλιώτης, ένας άρχοντας στ' Αλάδου" ["Dimitris Kalogridis, the ChysoSPIliotis, a Lord in Aladou"]. *Ο περίγυρος της κινηματογραφικής Λέσχης Άνδρου [The surroundings of the Andros cinematographic club]*. <<https://www.androsfilm.gr/2021/03/31/dimitris-i-kalogridis-a-landlord-in-aladou/>>
- FULIAS, IOANNIS. 2022. *Elements of music analysis: Harmonic vocabulary, a glossary of musical terms, and guidance for writing papers*. Athens: Kallipos/Open Academic Editions. <<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/8564?&locale=en>>

- GR. 1953. “Concerto Petrovna-Kalogridou alla ‘Cassa della Cultura.’” *Tireno Livorno*, March 2, 1953. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 559.
- “GREEK PIANIST GIVES SOLE SOLO RECITAL”. *N.[orth] London Press*, March 4, 1960: 6. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 525.
- HELLENIC AMERICAN UNION & GREEK COMPOSERS LEAGUE. 1980. *Concert with works by Maria Kalogridou and George Gershwin*. Hellenic American Union Theatre, Athens, March 12, 1980. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 498.
- KALOGEROPOULOS, Takis. 1998. *To λεξικό της ελληνικής μουσικής [The Lexicon of Greek Music]* vol. 2. Athens: Gialleli.
- “KALOGRIDIS, Dimitrios.” (n.d.). *Προσωπογραφικό και τοπωνυμικό αρχείο (15^{ος}-19^{ος} αιώνας) [Personal and place-name archive (15th-19th century)]*. Athens: Academy of Athens/Medieval and Modern Hellenism Research Centre. <<http://repository.academyofathens.gr/kemne/index.php/gr/listItems/222809>>
- KALOGRIDOU, Maria. 1952a. *Primo recital in Italia [First Concert in Italy]*. Teatro Valle, Rome, March 17, 1952. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 453.
- KALOGRIDOU, Maria. 1952b. *Stagione di concerti [Concert period] 1952–1953*. Italy, 1952. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 454.
- KALOGRIDOU, Maria. 1952c. *Special concert*. Parnassos, Athens, November 28, 1952. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 455.
- KALOGRIDOU, Maria. 1953. *[Typed selection of press releases]*. 1949-1953. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 528.
- KALOGRIDOU, Maria, 1956. *Musical Society Concert*. Working Men’s College, London, January 16, 1956. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 456.
- KALOGRIDOU, Maria. 1960. *A piano recital by Maria Kalogridou*. St. Pancras Town Hall, London, February 29, 1960. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 463.
- KALOGRIDOU, Maria. 1964a. *Maria Kalogridou. Pianiste*. Balle Berlioz, Paris, March 4, 1964. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 470.
- KALOGRIDOU, Maria. 1964b. *Maria Kalogridou, pianoforte*. Wigmore Hall, London, March 16, 1964. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 471.
- KALOGRIDOU, Maria. 1964c. *Royaume de Grece Passeport [19/9/1950-23/12/1964]*. Athens, September 19, 1950. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 580.
- KALOGRIDOU, Maria. 1965a. *A concert of Greek and British music*. Great Drawing Room, London, April 26, 1965. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 472.
- KALOGRIDOU, Maria. 1965b. *Landscapes III: Usk (op. 6 no2) [autograph]*. July 24, 1965. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 213.
- KALOGRIDOU, Maria. 1967. *Recital by Maria Kalogridou*. Maurice Hall-Working Men’s College, London, March 14, 1967. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 473.
- KALOGRIDOU, Maria. 1968. *Royaume de Grece Passeport [16/5/1966-3/10/1968]*. London, May 16th, 1966. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 581.
- KALOGRIDOU, Maria. 1969. *Byzantine concerto*. <<https://youtu.be/GdYtxHj2SjI?si=uG3AiSTShSuxY30>>
- KALOGRIDOU, Maria. 1970. *Ρεσιτάλ πιάνο Μαρίας Καλογρίδου [Piano recital of Maria Kalogridou]*. Orfeion Conservatory, Athens, May 28, 1970. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 477.
- KALOGRIDOU, Maria. [1960-1970]. *Portrait photo black and white*. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 584.
- KALOGRIDOU, Maria. 1988. *Application to the Ministry of Culture*. Athens, March 31, 1988. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 438.

- KALOGRIDOU, Maria. 1996a. *Πρόγραμμα συναυλίας Μαρίας Καλογρίδου* [*Maria's Kalogridou concert programme*]. Nakas Conservatory, Athens, November 1996. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 510.
- KALOGRIDOU, Maria. 1996b. *Preludes and Fugues in ancient Greek modes*. Edited by Maria Ntourou. Athens [private edition].
- KALOGRIDOU, Maria. n.d.a. *Πρελούδια και φούγκες* [*Preludes and Fugues*] op.2. Autograph’s photocopy (21 loose sheets A4). Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 297.
- KALOGRIDOU, Maria. n.d.b. *Πρελούδιο σε αιολικό τρόπο* [*Prelude in aeolian mode*], op.2-no1. Professional copyist’s manuscript (2 sheets upright staff, writing in black ink). Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 298.
- KALOGRIDOU, Maria. n.d.c. *Φούγκα σε αιολικό τρόπο* [*Fugue in aeolian mode*], op.2-no1. Professional copyist’s manuscript (2 sheets upright staff, writing in black ink). Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 299.
- KALOGRIDOU, Maria. n.d.d. *Πρελούδιο και Φούγκα* [*Prelude and Fugue*] op.2-no4. Professional copyist’s manuscript (2 sheets upright staffs joined in a trefoil –gluing pages r and v of two successive sheets– writing in black ink). Professional copyist’s handwriting Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 300.
- KALOGRIDOU, Maria. n.d.e. *Φούγκα* [*Fugue*] op.2-no6 (on a Tsitsanis theme). Professional copyist’s manuscript (2 sheets upright staff, writing in black ink). Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 301.
- KALOGRIDOU, Maria. n.d.f. *6 preludes + fugues*. 13 joined autographs (27 sheets upright staff, writing in black ink). Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 302.
- KALOGRIDOU, Maria. n.d.g. *Preludes + Fugues* (Reel recording (3 ½ inches). Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 607.
- KALOPANA, Magdalini. 2019. *Συστηματικός & Βιο-βιβλιογραφικός Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη* [*Systematic and Bio-Bibliographic Catalogue of Works of Dimitris Dragatakis*]. Athens: F. Nakas.
- KALOPANA, Magdalini. 2022. *Ο Κατάλογος Έργων στην έντεχνη μουσική: ιστορική επισκόπηση, είδη, αξιοποίηση. Πανεπιστημιακές σημειώσεις*. [*The Works Catalogue in Art Music: Historical Overview, Genres, Utilization. University notes*]. Athens: National and Kapodistrian University of Athens.
- KOSTIOS, Apostolos. 2000. *Μέθοδος Μουσικο-λογικής Έρευνας* [*Method of Musicological Research*]. Athens: C. Papagrigroriou-H. Nakas Co.
- LALAOUNI, Alexandra. 1952. [“no title”]. [*no title*], November 28, 1952.
- LOUKAKIS, Kostas. 1987. “Καλλιτέχνες ανάμεσά μας. Η μουσουργός κ. Μαρία Καλογρίδου” [“Artists in our midst. The composer Maria Kalogridou”]. *Πενκιώτικοι αντίλαλοι* [*Pefkian echoes*], December 1987: 41.
- “MARIA HERE?”. 1958. *News Chronicle*, April 2, 1958. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 560.
- MASON, COLIN, HUGO COLE, AND DEREK WATSON. 2001. “Bush, Alan”. *Grove Music Online*. <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004432>>
- MATTHEWS, Denis. (n.d.). *The Craxton family: Harold Craxton*. Craxton Memorial Trust <<http://www.craxtonmemorialtrust.org.uk/html/hcraxton.htm>>
- “ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΜΑΡΙΑ ΚΑΛΟΓΡΙΔΟΥ ΚΑΙ ΤΟ “BYZANTINO ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ” [“MUSIC AND SONGS. GREEK AND FOREIGN ARTISTS. MARIA KALOGRIDOU AND THE “BYZANTINE” CONCERTO”]. 1969. *Radio-television* 330 (13-19 April, 1969): 11. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 528.
- ΝΤΟΥΡΟΥ, Maria. 2015. “Το πρελούδιο και η φούγκα στη μουσική ελληνική εργογραφία του 20ού αιώνα. Πρελούδια και Φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα του Αμάραντου Αμαραντίδη” [“Prelude and fugue in Greek music ergography of 20th century. *Preludes*

- and *Fugues for the 12-tone music system* by Amarantos Amarantidis”]. In *7th Interdepartmental Musicological Conference: “Music and musicology. Present and future”* (Conference proceedings, under the auspices of the Hellenic Musicological Society, Thessaloniki, 21–23 November 2014), edited by Ioannis Foulis, Petros Vouvaris, Giorgos Kitsios and Kostas Chardas, 161-171. Thessaloniki: Hellenic Musicological Society. <<https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2015/10/ConfProc2014.pdf>>
- ΝΤΟΥΡΟΥ, Μαρία. 2019. “Το πρελούδιο και η φούγκα στη μουσική ελληνική εργογραφία του 20ού αιώνα. 6 *Πρελούδια και Φούγκες σε αρχαίους ελληνικούς τρόπους για πιάνο της Μαρίας Καλογρίδου*” [“Prelude and fugue in Greek music ergography of 20th century. 6 *Preludes and Fugues on ancient Greek modes for piano by Maria Kalogridou*”]. In *8th Musicological Conference: “Influences and cross-influences”* (Conference proceedings, under the auspices of the Hellenic Musicological Society, Athens, 25-27 November 2016), edited by Kostas Chardas, Petros Vouvaris, Kostas Kardamis, Giorgos Sakallieros and Ioannis Foulis, 218-232. Thessaloniki: Hellenic Musicological Society. <<https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2019/04/ConfProc2016.pdf>>
- PATSI, Charis. 1978. “Kalogridou, Maria/Καλογρίδου Μαρία.” *Νέα ελληνική εγκυκλοπαίδεια* [New Hellenic Encyclopedia]. Athens: 45.
- “ΡΕΣΙΤΑΛ ΜΑΡΙΟΥ ΛΑΣΚΑΡΗ” [“MARIOS LASKARIS RECITAL”]. 1978. *Ημερήσιος Κήρυξ Πατρών* [Patras daily herald], November 11, 1978: 5.
- R.L.H. 1964. “Piano playing of little subtlety”. *Daily Telegraph*, March 17, 1964. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 520.
- VOKOS, Georgios. 1952. [“no title”]. *Akropolis*, November 1952. Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, Kalogridou archive, Document 547.
- ZERVOS, Spyros. 2015. *Συντήρηση και διατήρηση χαρτιού, βιβλίων και αρχειακού υλικού* [Maintenance and preservation of paper, books and archival material]. Kallipos, Open Academic Publications. <<https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-872>>

Магдалини Калопана

Живот и дело Марије Калогриду (1922–2001) кроз призму проучавања њене архиве, са нагласком на њене лондонске године (1954–1967)

Сажетак

Богата и обимна архива Марије Калогриду у Музичкој библиотеци Грчке „Лилиан Вудури“ појавила се као важна студија случаја; рукописи, радна издања, концертни програми, чланци у дневној и периодичној штампи, преписка и лични документи чинили су не само вишеструки запис каријере уметнице већ су, штавише, сведочанство о мање познатом поглављу грчке музике. Истраживачки предмети су сређени, описани, индексирани, тако да је настала кратка биографија, а појавила су се и питања у вези са каријером Калогриду као пијанисткиње и композиторке.

Марија Калогриду (1922–2001) важна је пијанисткиња и композиторка европског формата и признања у другој половини XX века, која је углавном заборављена 20 година након своје смрти. Студирала је клавир на Атинском конзерваторијуму (дипломирала 1950), затим је усавршавала технику у Риму поред Тита Апрее, и одржала солистичке реситале у оба града (1950–1953). Убрзо се настанила у Лондону, где је остала 13 година (1954–1967), пре него што се вратила у Грчку. Осим што је Лондон био место где је напредовала њена извођачка каријера – посебно уз професора Харолда Крактона – у том граду је почела да се бави композицијом, а њени први радови датирају из 1964. Чини се да је њено шегртовање поред Алана Буша на Краљевској музичкој академији било пресудно за овај преокрет у њеној каријери.

Пресељење Марије Калогриду у Атину 1967. обележено је њеним реситалима и педагошком улогом професорке клавира. Постепено, међутим, њена преокупација компоновањем и извођењем сопствених дела трансформисала је њен имиџ тако да је пре свега доживљена као композиторка, а секундарно као пијанисткиња. Заиста, стекла је значајно признање за свој композиторски рад током последњих година свог живота, када су организовани концерти у њену част и додељене јој бројне награде.

Кључне речи: архивска истраживања, Марија Калогриду, Гркиња пијанисткиња и композиторка, Лондон, Харолд Крекстон, Алан Буш.

IN MEMORIAM

Проф. др Даница Петровић
(Београд, 2. децембар 1945. – Београд, 20. август 2024)

*Ја у сивари никада нисам очекивала
од њосла неку сатишфакцију.
Ја њросио волим њо циио радим.
Ја волим њу њрошлоси.*

Даница Петровић

Др Даница Петровић, научни саветник у пензији Музиколошког института Српске академије наука и уметности, истакнути музиколог и педагог, упокојила се 20. августа 2024. године. Своје широко образовање и искуства стицала је на студијама музикологије и етномузикологије на Музичкој академији у Београду (данас Факултет музичке уметности) и на усвршавањима у Оксфорду, Минхену и Бојрону, код истакнутих професора Егона Велеса, Ивана фон Гарднера и Мауруса Фафа. На Филозофском факултету у Љубљани одбранила је докторску дисертацију *Осмољасник у музичкој њтрадицији Јужних Словена* 1980. године. Истрајно посвећена проучавању традиције српске црквене музике, као најближа сарадница академика Димитрија Стефановића, радни век је провела у Музиколошком институту САНУ (1970–2012), где је тринаест година (2001–2012) обављала и дужност директора.

Њен научни опус обухвата преко 250 студија и чланака објављених у домаћим и иностраним публикацијама, покретање и уређивање *Сабраних дела Корнелија Сиванковића* (2004, 2007, 2014, 2023), појачких зборника Ненада Барачког (1995, 2000) и Тихомира Остојића (2010). Приредила је критичко издање записа српског црквеног појања Стевана Ст. Мокрањца у три књиге (1996, 1998), као и нотну и звучну збирку *Хиландарски кииијори у њравославном њојању*, за коју јој је Вукова задужбина доделила награду за науку (1999). Поводом 150-годишњице Првог београдског певачког друштва објавила је књигу и приредила изложбу у Галерији САНУ (2004).

Др Даница Петровић је градила мостове, повезујући људе и институције. У преданом научноистраживачком, педагошком и просветитељском раду чврсто је, у сарадњи, повезала своју матичну институцију Музиколошки институт САНУ са Матицом српском и Академијом уметности у Новом Саду, које су биле њене „друге куће“. Богати плодови тих преплета очитовали су се у заједничкој организацији научних скупова и објављивању зборника радова посвећених корифејима наше националне историје музике, као и у укључивању сарадника и студентата са Академије уметности на пројекте којима је руководила.

Била је одана сарадница Матице српске: стални члан-сарадник Одељења за сценске уметности и музику и члан Управног одбора, руководилац научних пројеката, те један од покретача и заменик главног и одговорног уредника *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* (1992–2012). Као ауторка многобројних лексикографских прилога и члан редакције у водећим националним и интернационалним енциклопедијама, лексиконима и речницима, својим искуством дала је значајан допринос раду Уређивачког одбора *Српској биографској речника* (уредник за музику). Била је и члан Редакције за музику у *Српској енциклопедији*.

На Академији уметности у Новом Саду др Даница Петровић предала је Историју националне музике од 1993. до 2010. године, студентима музикологије, али и свих других смерова на Музичком департману. Своју љубав и искрену посвећеност истраживању наше музичке прошлости несебично је преносила на млађе генерације. Студенте музикологије водила је у Библиотеку Матице српске, као и у Рукописно одељење и Одељење за стару и ретку књигу, где су стицали прва искуства у обради архивске грађе. Извела је прве генерације дипломираних музиколога, а потом и магистара и доктора наука у овој институцији. Четири докторске дисертације одбрањене су на Академији уметности под њеним менторством 2012. и 2013. године. На Музичкој академији у Источном Сарајеву, на Одсеку за црквену музику, организовала је предмет Историја црквене музике. Теме дипломских радова, магистарских теза и докторских дисертација њених кандидата, и објављена издања која су из њих проистекла, те примењена методологија и њен менторски удео у том захтевном процесу, сведоче о преданом педагошком раду.

Посвећено и с љубављу, током двадесет пет година, организовала је и водила школе црквеног појања „Корнелију у спомен“ у Сремским Карловцима. Сличан програм организован је деведесетих година прошлог века на Опленцу, у Тополи, Аранђеловцу и у манастиру Јошаници, као и у Сентандреји и Будимпешти, те у Нишу, Трстенику и Прокупљу. Као оснивач и аутор програма, а у сарадњи са главним организатором

школе Друштвом за неговање традиција и развој Сремских Карловаца, стварала је преплет познанстава, повезујући људе и институције: хоро-ве, диригенте, универзитетске професоре, као и ђаке и студенте. Више од хиљаду и пет стотина полазника школе похађало је хорске и појачке пробе, учествујући на богослужењима и завршним концертима, те слушајући предавања из различитих области. Генерације црквених појаца, диригентата и хорских певача стасавале су у окриљу школе, певајући и појући Господу у срцу своме.

Далекосежност њених доприноса у интернационалним оквирима огледа се у активnoj сарадњи и деловању у међународним друштвима чији је била члан: Међународног друштва за православну црквену музику у Јоенсу (International Society of Orthodox Church Music), Америчког друштва за византијску музику и химнологију (American Society of Byzantine Music and Hymnology), као и групе *Cantus Planus* у оквиру Међународног музиколошког друштва, као и у учествовању на међународним научним скуповима у земљи¹ и иностранству (Велика Британија, Данска, Немачка, Холандија, Француска, Италија, Пољска, Аустрија, Мађарска, Румунија, Бугарска, Грчка, Финска, Русија, САД). Добитница је Грамате Руског патријарха Алексеја II, 2008. године, за сарадњу на *Руској православној енциклопедији*.

Научни, педагошки, те уопште културни и друштвени допринос проф. др Данице Петровић оставио је дубок траг у историји српске музике и културе. Поред узорног научноистраживачког рада, континуирано је ширила своју просветитељску мисију, кроз многобројна предавања и гостовања у радио и телевизијским емисијама. Искреним истраживачким жаром и дубоким осећањем захвалности и поштовања према великим и „малим“ именима наше музичке прошлости, јер сви су важни, „сви су део мозаика, и велика и мала коцка“ (то је била и порука њеног последњег пројекта у Матици српској „Музика са маргина: допринос општој култури и просвети“), бодрила је своје сараднике и студенте, подстичући их и брижљиво негујући оно најбоље у њима. Богати научни и педагошки опус проф. др Данице Петровић, као и њен укупни ангажман на пољу опште културе и просвете, широко су поље за будућа истраживања која ће показати вишеслојност и значај њеног просветитељског портрета.

Маријана Н. Кокановић Марковић
Академија уметности, Нови Сад

¹ Укључујући конференције организоване на просторима СФР Југославије: данас Хрватска, Црна Гора, Северна Македонија.

Saša Brajović, *LUJO DAVIČO. FRAGMENTI ŽIVOTA*.
Beograd: „Clio“ (Biblioteka „Klepsidra“), 2019.

Државна балетска школа у Београду основана је 1947. године а од 1960. носи име „Лујо Давичо“. Проф. др Саша Брајовић је написала животопис о њеном имену – Лују Давичу.¹

Након што сам прочитала књигу Саше Брајовић, спровела сам кратку анкету међу ученицама државне Балетске школе у Новом Саду, са само једним једноставним питањем: „Да ли знаш ко је био Лујо Давичо?“, и дознала да је сасвим мали број оних који чувају сећање на ову уметничку личност, а повезану са балетском игром и школом у Београду. Вест комплетирам одговорима на исто питање, овога пута упућено наставницима (различитих предмета) исте школе; исход је исти: само неколико њих знају да одговоре на ово питање. Затим сам одговор потражила на сајту Балетске школе „Лујо Давичо“ у Београду (у одељку о историјату школе) и констатовала да изостаје информација о пореклу њеног имена. Сазнање да сећање на балетског уметника не „станује“ код оних који су сада у државним балетским школама код нас, растужује ме и окрећем се записима.

Проф. др Саша Брајовић, ауторка књиге *Лујо Давичо: фрагменти живота*, решила је да испуни празнину у сећању данашњих житеља балетске заједнице и објавила важну књигу за нашу културну историју, засновану на фрагментима (одломцима) живота Луја Давича, а намењену свима који се игром баве. Сегментирала је делове свога текста поднасловима који упућују на фрагменте хронолошког следа кратког живота уметника: о детињству, о игрању, о педагошком раду и професионалном деловању у Београду, а онда о антифашистичком раду међу партизанима и смрти у Никшићу (1942). На

¹ Др Саша Брајовић (Београд, 1965) редовна је професорка на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, на којем предаје историју и методологију изучавања европске уметности од XV до краја XIX века. Тежиште њеног научног интересовања су медитеранске студије и визуелна култура Југоисточне Европе. Написала је осам научних монографија, више десетина студија, уредница је два зборника научних радова. Чланица је Научног већа Центра за визуелну културу Балкана и Центра за студије јеврејске уметности и културе Филозофског факултета у Београду, као и Савјета Лексикографског центра и Института за језик и књижевност „Петар II Петровић Његош“ Црногорске академије наука и умјетности. Пет година је похађала Основну музичку школу „Васа Павић“ у Титограду и часове балета код Маргите Братоножић. За књигу *Лујо Давичо – конјуре идентитета* 2020. године добила је Награду „Павле Васић“ Удружења ликовних уметника Србије.

самом крају књиге под насловом „Фрагменти идентитета“, ауторка нам сасвим приближава уметника тако што одређује његове специфичне карактерне особине: „Давичо је био тих и повучен човек. Имао је, по свему судећи, чврст а благ карактер, који је његове ученике, сараднике и пријатеље ослобађао и подстицао на креативност. Посвећен модерном изразу, снажно је следио његова идејна и естетска упоришта, прилагођавао их и развијао у складу са сопственим системом вредности... Његова персоналност надилазила је окви-ре јеврејске заједнице, друштвеног естаблишмента престонице, овештале патронатске системе“ (стр. 159).

Детинство. Први фрагмент за сећање јесте генеза угледне јеврејске породице Давичо у Београду, тачније, импресионира нас сазнање да је Лујо Давичо потомак породице Хајима Давича, пословног сарадника кнеза Михаила, „а његови синови и унуци били су трговци, посвећени развоју јеврејске заједнице у Србији“. Податак за незаборав је да је Лујо Давичо, уметник и антифашиста, потомак породице угледних сефардских Јевреја у Београду, која му је омогућила да искаже свој таленат за музику и игру и оствари жељу да стекне широко образовање, да путује и да се повезује са интелектуалном елитом у свету; он ће се до краја живота понашати као патриота своје земље.

Школовање и балетска каријера. Лујо Давичо је рођен у Београду почетком XX века (1908). Мајка је рано остала удовица са три сина, па Први светски рат проводи са децом у Швајцарској код родбине. Ту Лујо похађа школу за игру засновану на теоријским идејама Емила Жак-Далкроза (Émile Jaques-Dalcroze, 1865–1950). У књизи се овај вид модерне, и у свету нове игре, различито именује: некада, пренето из медија, под називом ‘пластична игра’, други пут је ‘еуритмика’, „метод учења музике путем покрета тела“ (стр. 44). Овај вид нове игре хвата корене у београдској средини у време младости Луја Давича, када се он враћа у Београд, где тај нови приступ преноси Мага Магазиновић. Сарађују на многим пројектима јер им је повезница ослобођено тело за игру уз музику. Требало је да прође одређено време да се шири културна јавност у Београду заинтересује за овај вид игре, који није био шире познат јавности, мада је постао део образовног програма ученика и ученица у новоотвореним државним балетским школама у Београду и у Новом Саду непосредно након Другог светског рата (предмет нам је у Новом Саду предавала Милена Поповић под називом Модеран балет).

Лујо Давичо је био носилац нових визија у балетској игри и плесу које ће се учврстити својим богатством понуде тек осамдесет година касније у Београду. Мада на неким плакатима за представе у Београду пише да је Лујо Давичо члан Народног позоришта, чињеница је да он никада није био његов стални члан, него члан различитих алтернативних група и програма којима се у главном граду афирмисао нови талас размишљања о игри, али и о слободи тела играчица и играча. У том смислу је деловање Луја Давича 30-их година XX века у Београду било слично овоме што данас у истом том граду раде различите групе, алтернативне институционалном ансамблу у државном позоришту. Али и сада подаци о њима не „станују“ у институцијама двају државних позоришта са балетским ансамблима. Где се чува сећање на алтер-

нативне покушаје и остварења у историји наше уметничке, пре свега позоришне културе, део је једне обимније расправе на ту тему, али она недостаје.

Антифашистички рад међу јартизанима и смрт у Никшићу. Лујо Давичо је био „балетски играч, кореограф, сценограф и педагог, учесник Народноослободилачког покрета Југославије“ (стр. 39). Антифашиста који је страдао у једном антиратном задатку у Никшићу: „Извршио га је у име посвећености партији чији су га чланови прихватили као уметника и Јевреја, спасли 1941, и били посвећени борби против фашизма. Али га није извео зато што му је тако било наређено. Извршио га је у име антифашизма и борбе за слободу, жртвујући себе, зато што је био јунак“. Све је то формирало његову храбру личност за патриотизам и „спремност да се жртвује за слободу“ (стр. 159–160). Укратко, једна специфична уметничка балетска личност код нас, чије име већ 65 година с правом носи балетска школа у Београду, део је наше бурне историјске прошлости за коју се недовољно зна у садашњости. „Школа је понела име које је симболизовало симбиозу појединачне ратне жртве, страдања целог народа и револуционарног садржаја“, закључује ауторка (стр. 157), чиме обесмишљава дискусију о томе да ли балетска школа у Београду треба да носи име Лујо Давичо. Да, треба, јер он је део нас.

Фрагменти из књиге Саше Брајовић покрећу бројна актуелна питања у балетској уметности данас код нас. Једно од питања је како се чува сећање на заслужне уметнице и уметнике.

У Србији су безмало 80 година образоване бројне играчице и играчи расути широм света, поред оних који су у Србији остали да сведоче о својој уметности. Поред двеју државних балетских школа основаних 1947. (у Београду и Новом Саду), данас су настале (најпре као истурена одељења) нове самосталне школе у разним градовима, укључујући и више приватних. Само неке носе име познатих балетских уметника. Надаље, Удружење балетских уметника у Србији (основано касних 60-их година XX века) потрудило се да сећање на балетске уметнике закодира у годишњим наградама заслужним уметницима (у Београду и у Новом Саду); у Београду „Димитрије Парлић“, а у Новом Саду „Марина Олењина“. Оно што недостаје јесу животописи, фрагменти живота за многе добитнике и добитнице признања, а чији су подаци доступни у *Лексикону српских признања балетским уметницима*.²

Књига проф. др Саше Брајовић покреће и дискусију на тему: Како се пишу текстови о значајним уметницима у балету код нас данас? Ауторка је сакупила расуту а драгоцену документацију о Лују Давичу, изузетном уметнику јеврејске заједнице, активном у културном животу Београда у периоду између два светска рата, а трагично страдалом у једном диверзантском чину у Никшићу, који је сам организовао. Зато је и његово име урезано на плочи насловљеној „Погинули у НОБ и жртве рата: 1941–1945“ у Првој београдској гимназији. Податак који не сме да се заборави у времену редефинисања политичких догађаја из блиске нам прошлости код нас, уз изузетно брижљиво прикупљене историјске податке, као пример другима.

² Ratko B. Stojković, *Leksikon srpskih priznanja baletskim umetnicima*, Beograd: „Alma“, 2024.

Књига покреће дискусију и о методу писања животописа (животне приче) појединаца и појединки као делу новије модерне историографије: Да ли су сведочења појединаца једнако валидна колико и документа сачувана у институцијама? Метод примењен у књизи, уз сведочења појединих особа, помоћ је свима који желе да објаве књигу на основу прикупљених фрагмената, да би их формирали у целину. Ауторка то тако ради што књигу организује на два нивоа: један ниво је јасан текст књиге о балетском уметнику, а други ниво је политички, друштвени, културни, интимни живот у Београду његовог времена – визуелно издвојен – у напоменама (укупно њих 158). Ту су, у ствари, две књиге које се надопуњују, и њих обједињује не сам текст него и многобројне фотографије (укупно 75) и разна документа (више од 10) стављена на увид читаоцима да сами формирају своја мишљења.

Драгоцен је сваки податак који је ауторка добила, од особа, у институцијама, или из медија, и уврстила их у свој текст фрагмената: фотографије (уредно датирани податак у чијем се поседу налазе, најчешће из приватних датотека), којима ауторка потврђује контекст и атмосферу времена о којем се у тексту саопштава; десетак докумената (плакати и др.), различите друге податке из писаних медија, за које све даје порекло у дугом списку литературе на крају књиге (стр. 161–175). Едукативни су подаци о пореклу, уз објашњења из ширег друштвеног контекста (на пример, један од синова пише мајци приватно писмо на француском језику, а коментар ауторке је: „што сведочи да се сефардска елита овим језиком служила у личној комуникацији“). Податак наизглед неважан, али битан за текућу полемику у Србији данас да је државни идеал: један језик, једна нација, један народ. Онда подаци о употреби другог (страног) језика у приватној комуникацији охрабрују, јер заједница може опстати и уз употребу других (нематерњих) језика. Други податак, наизглед неважан, стоји уз објашњење да је мајка била чланица Светског ционистичког удружења жена, а онда читамо детаљно објашњење те прогресивне организације, чиме заправо ауторка едукује јавност, шири знање о важности женског активизма и истовремено разбија код нас устаљене стереотипе о ционизму (стр. 35).

Даље ауторка значење употребљених термина не оставља подразумеваним, него их објашњава (најчешће у напоменама), како би широк круг читалаца могао наћи довољно нових података за формирање сопственог знања. Та окренутост широком читалачком аудиторијуму с намером едукације о теми која је уско уметничка, једна је од чари ове књиге.

Како се догодио заборав уметника који је био ту поред нас у различитим улогама: играч, кореограф, сценограф и антифашиста? Има више одговора на ово питање. Сви који су могли сведочити – пријатељи, културни радници из јеврејске заједнице у Београду – прогресивни уметници, страдали су у погромима током рата; од велике јеврејске заједнице у Београду значајан број страдао је у рату, а значајан број се одселио из Србије у новоформирану државу Израел. Надаље, угашена су многобројна удружења повезана са делатницима јеврејске заједнице након Другог светског рата, или бар већина у којима је Лујо Давичо био активан није обновила и наставила своју делат-

ност, па је прекинута веза између прошлог и садашњег. Али сведочења нису потпуно утихнула, како нам открива Саша Брајовић. Подаци се налазе у Јеврејском историјском музеју, у многобројним забелешкама у тадашњим писаним медијима, али највећи број је у различитим приватним архивама. Управо је ове 'датотеке' користила Саша Брајовић када је правила слагалицу живота и професионалног рада Луја Давича. Ово она сваки пут нагласи у напоменама (које су својеврстан каталог за сваког ко ову тему наставља).

Ипак, остаје питање: Где још увек „станује“ сећање на особе које су дале допринос култури, данас код нас, не само из домена уметности? Јер заборав неких догађаја и особе поспешује и начин на који се сећање идеолошки чува. Музеј уметничке игре недостаје, а требало би да је одавно ту међу нама, уз већ довољно обављених истраживања. На пример, вредело би истражити одговор на питање: Колико школа данас у Србији још увек носи име заслужних особа које су живот дале повезане са антифашистичким идејама у друштву, особа које су притом дале значајан допринос својом делатношћу у култури, уметности, образовању?

Због изузетног филигранског истраживачког метода, због поузданих података, а пре свега због љубави с којом је текст писан, с намером да јој верујемо, књигу проф. др Саше Брајовић *Лујо Давичо: фрагменти живога* требало би да има свака библиотека, свака школа у Србији, не само две државне балетске школе.

Свенка Л. Савић
проф. емерита Филозофског факултета у Новом Саду
svenka@eunet.rs

О ПРИНЦИПИЈЕЛНОМ КАРАКТЕРУ И ОДБРАНИ ПРОФЕСИОНАЛНИХ СТАНДАРДА

(Вера Обрадовић, *ЈОВАНКА БЈЕГОЈЕВИЋ: ПТИЦО,
НЕ СКЛАПАЈ СВОЈА КРИЛА*. Београд: Удружење балетских
уметника Србије, 2022)

Након две научне монографије – о кореодрами и о Маги Магазиновић – професорка Вера Обрадовић је написала књигу о животу и раду Јованке Бјегојевић, истакнуте југословенске и српске примабалерине. Вера Обрадовић је без идеализације представила домаће и међународне успехе и постигнућа ове славне балетске уметнице, осветљавајући отежане факторе Јованкиног живота и рада: неуспехе, непријатељства, незадовољства, мизогинију и злостављања.

Експертиза Vere Обрадовић је сложена и слојевита. Она живи у свету уметности, веома га добро познаје и разуме. Дуго година предаје и подучава младе. Осим тога, изградила је научни ауторитет бројним, методолошки добро утемељеним, историографским истраживањима развоја плесне уметности. Но, у односу на претходне студије, сада је задатак био деликатнији. Ту деликатност условљавају два разлога. Први разлог је позиција ауторке: она је Јованку Бјегојевић познавала у јавном и приватном простору, и њен однос је могао бити исувише субјективно обојен. Зато се питамо да ли је задобила поверење читалаца, да ли је сачувала научни интегритет. Други разлог су веома непријатне чињенице о институционалном насиљу према Јованки Бјегојевић. Овој веома осетљивој фузији субјективног и објективног, осећања и чињеница, ауторка је приступила самодисциплиновано, поштујући стандарде научног рада и предано проучавајући разноврсне изворе.

Као у претходним својим монографијама, Вера Обрадовић је и овом приликом показала да је брижљива историчарка. Она је и сада веома посвећено прикупљала, пажљиво и одговорно читала, и критички опрезно тумачила веома разноврсну грађу – од приватних писама, радио и телевизијских емисија и филмова преко новинских чланака и критика на српскохрватском и на још девет страних језика, настојећи да тврдње поткрепи разноврсним документарним материјалом. Књига има 411 страна и 82 фотографије које су одличан, сасвим комплементаран, визуелни део хронолошког наратива.

Премда је сложено осмишљена, књига о Јованки Бјегојевић је написана једноставним и разумљивим језиком. У књизи до израза долазе два заплета. Први заплет чини судар професионалних стандарда надалеко славне прима-

балерине са слабо уређеном институцијом. Испоставило се да за Јованку Бјегојевић препреке није постављао инострани професионални уметнички свет, него домаћи простор: надасве Народно позориште у Београду. Сигурна сам да ће читаоци приметити једно важно питање које искрсава између редова, а то је: Како то да нико од иностраних плесача и плесачица никада и нигде није говорио да је Јованка Бјегојевић „тешка“ и „незгодна за сарадњу“? Зашто су неке њене домаће колеге и колегинице те трачеве упорно преносили у јавност? То је збуњивало свакога ко је ван позоришног круга радио с Јованком Бјегојевић јер су тада многи примећивали сасвим супротно: да је с њом сарадња била „врло успешна и изнад свих очекивања“.

Други заплет је неодвојив од првог, а представља га строг и принципијелан карактер Јованке Бјегојевић, чврст, непопустљив и неподмитљив карактер. Људи углавном нису разумевали да та строгост проистиче из принципијелности Јованке Бјегојевић. Она је том принципијелношћу бранила људске и професионалне вредности. Јованка Бјегојевић је добро знала да се свака професија брани поштовањем правила професије, радом и резултатима рада. За сваког ко има другачије вредности, то је увек разлог за сукоб. Многи истакнути људи у нашем друштву, а често су у питању предводници у некој сфери рада, имали су такав исти – строг и принципијелан – карактер, али и веома сличне врсте сукоба као што их је имала Јованка Бјегојевић.

У оквиру обиља извора које је Вера Обрадовић користила, нарочито издвајам метатекстове. То су они текстови које је Јованка Бјегојевић стварала уписујући их на друге штампане и писане материјале. У ову групу текстова спадају и њена јавна реаговања на нетачне новинске текстове. Једно такво реаговање, захваљујући професорки Обрадовић, сада је први пут доступно у целини и то после 52 године! Са оваквим јавним корекцијама, Јованка Бјегојевић, као и друге истакнуте жене у српској култури, не шаље само поруку – да властити интегритет мора јавно да се брани. Она тим текстовима суштински јача свест о томе да историја почива на писаним изворима и да су зато ови „ја-документарни извори“ као примарни извори – важни, потребни и корисни за реконструкцију прошлости.

У овој студији Вера Обрадовић је јасно, добро организовано и аналитично представила лик и дело Јованке Бјегојевић стално осветљавајући контекст разних догађаја и чувајући се презентизма. Главна тема је сложено обрађена па је због тога ова књига ризница података и може да потпомогне у проучавању различитих дисциплина: историје друштва и културе, историје балетске уметности, школског система, историје језика, социологије уметности, медија, политике уметности, менаџмента у култури итд. На пример, може се дијахроно пратити језик медија и критике али и данас актуелно питање „родно осетљивог језика“. Потом, какав је стил Јованкиног аутобиографског „ја-сећања“. Она јесте одраније била позната као уметница покрета, али сада се потпуније открива и један други њен таленат, који професорка Обрадовић сагледава из више угла, а то је лепорекост Јованке Бјегојевић.

У оквиру овог слоја аутобиографског сећања издвајам и оне делове књиге који се тичу подучавања, преноса балетског искуства, вештине и знања.

Зашто? У књизи је више пута напоменуто да је Јованка Бјегојевић патила зато што није могла да предаје и пренеси своје знање онима који ће се професионално бавити балетом. Вера Обрадовић је управо пред крај живота ове изузетне уметнице, дакле у последњем моменту, записала и сачувала за будуће нараштаје речи славне примабалерине о подучавању, о игри, о учењу, о раду, о педагогији; пренесени су и интервјуи и сећања студената и студенткиња, колегиница и колега, разних сарадника, као и сећања ауторке о Јованки Бјегојевић, тако да смо добили својеврстан педагошки, методички, дидактички материјал. Сматрам да је у томе додатна вредност ове књиге, јер се може користити и у образовне, наставне сврхе, као уџбеник.

Данас, када се губе људске вредности и професионална етика, књига Vere Обрадовић нас позива да вратимо свест о вредностима, да се суочимо са чињеницама о вредностима појединаца и њиховог рада, али нас позива и на суочавање с личном и институционалном одговорношћу. Позива нас да се стално питамо: шта радимо, како и због чега, како се понашамо, како и кога бирамо у институције, шта производимо својим изборима, коме то може бити од користи. Са одлуком Удружења балетских уметника Србије да објави ову прву монографију о Јованки Бјегојевић, институционално се вратио дуг некадашњој чланици ансамбла Народног позоришта. Суштински, то је постигнуто захваљујући Вери Обрадовић, чији ће огроман истраживачки посао без сумње инспирисати друге појединце на даља проучавања. У 2023. години, за подршку развоју стварања знања из области родних и феминистичких студија у Србији, професорка Вера Обрадовић је добила Награду „Анђелка Милић“, коју додељује Секција за феминистичка истраживања и критичке студије маскулинитета (СЕФЕМ) Српског социолошког друштва.

Светлана Е. Томић
Факултет за стране језике
Алфа БК Универзитет, Београд
tomic.svetlana@gmail.com

ПОЗОРИШНО ПОТКАЗИВАЊЕ ЖИВОТА: ЈУЧЕ, ДАНАС, СУТРА

(Љиљана Пешикан-Љуштановић, *СМЕХ И СУЗЕ У РАЉАМА ИСТОРИЈЕ*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2024)

Услед настојања да оцрта исходишта властите поетике, поводом објављивања својих Сабраних романа 1988. године, Слободан Селенић примећује да је човек балканског поднебља изложен политици „као голишави купач немилосрдном сунцу на песковитом жалу“.¹ Прихватимо ли уверење да је људска историја суштински неодојива од превирања која трасирају различите политичке тенденције, није тешко разумети ни истинитост тезе да се иза сваког уметничког дела налазе стваралац и његова епоха.

Унутар простора који формирају ова два схватања могуће је препознати једну од основних нити око које је сачињена најновија монографија Љиљане Пешикан-Љуштановић *Смех и сузе у раљама историје* (2024). Након студије *Када је била кнежева вечера* (2009), реч је о другој књизи коју ауторка у целини посвећује феноменима драме и театрологије. Шест аналитичких текстова приређених у новој студији обухвата четворо стваралаца и временски опсег од Сремчевих приповедака о путујућим глумцима и почецима српског позоришног живота, преко савремених комада – чији су изразити представници Борислав Михајловић Михиз и Душан Ковачевић – до постхуманистичког театарског израза Маје Пелевић. Како ауторка сама наводи у „Речи на почетку“, идејна преокупација која обједињује текстове у књизи јесу „однос позоришта/драме према историји – политичкој и културној – и начини на које позоришна представа и драмски текст транспонују однос појединца и колектива према властитој прошлости или према својеврсном ‘крају историје’ као хуманистичке дисциплине“ (стр. 5).

Текст „Од устаничког барјака до позоришне реkvизите: позориште и глумци као тема и инспирација у делу Стевана Сремца“, који чини прву целину књиге, доноси испитивање и предочавање позоришта као сасвим новог вида културне комуникације међу Србима. Темелним познавањем Сремчевих приповедака, али и захваљујући осећању за националну књижевну и културну историју, ауторка показује како свет позоришта и свакодневног живота никада нису у *идојљивости* одељени. На трагу Шекспирове опаске да је цео свет глумиште, читаоцу су уверљиво предочени примери

¹ Slobodan Selenić, *Iskorak u stvarnost*, Prosveta, Beograd, 2003, 27–29.

који показују како су позорница и путујући глумци који је чине, за оновремену публику, били стварност вишега реда, док је стварност ван позорнице, са становишта глумца, вреднована у складу с тим колико – реквизитима и људством – може допринети сцени. Ауторкина разматрања представљају темеље на којима је заснована читава студија. Реч је о тексту који јесте изходште многих тема и феномена којих ће се Љиљана Пешикан-Љуштановић, у већој или мањој мери, дотицати и у осталим текстовима. Показано је како се колектив у Сремчевим приповеткама суочава са позориштем као новим ентитетом, док му, истовремено, искуство континуираних сукоба и борбе за слободу и националну државу суштински обележава културни идентитет и блискије му је од искуства позоришта. Реч је о свету у коме позоришни плакат прво асоцира на позив за мобилизацију, али и чије изразито осећање за епску прошлост налаже да од глумаца одушевљено захтевају да се на бис понови сцена када Милош Обилић убија султана Мурата (18). Из овог и других упечатљивих примера које ауторка преноси из Сремчевог опуса, бива јасно да је баш у дане када су токе, јатаган, пиштољи и устанички барјак постали позоришни реквизити живот почео да функционише као позорје историје.

Кроз тако успостављену онтолошку визуру могуће је сагледати и текстове друге целине. Љиљана Пешикан-Љуштановић, са херменеутичком прецизношћу проучаваоца народне књижевности и театрологије, уз страст пажљивог читаоца, залази у слојевитост драма Борислава Михајловића Михиза смештајући их у простор „између ироније и морања“. Дијалог са националном историјом, који је у случају Сремчевих јунака био присутан у знацима и прожет хумором, у модерном театру бива сложенији и као такав постављен у средиште Михизових драма. Њихов есенцијални значај и семантичку вишеслојност Љиљана Пешикан-Љуштановић налази у дослуху који је Михиз остварио како са епским песмама као предлошком тако и с традицијским начелима на којима су те песме засноване. Препознавши суштинску непоновљивост и једнократност као стабилну тачку додира између позоришног комада и епске песме, ауторка посвећено и у танчине показује обликотворно устројство и интерпретативна начела Михизових драма. *Бановић Сйрахиња* и *Краљевић Марко*, али и остали епски јунаци присутни у драмама, с једне стране, бивају сагледани кроз визуру пародијске ресемантизације властите функције у песмама. С друге стране, ауторка показује да оно што ове комаде чини модерним, поред осталог, јесте вредносни систем пишевог времена инкорпориран у текст. Ово нарочито бива видљиво када је реч о обликовању женских ликова – Банове Жене и Мајке Југовића. Запажање да Борислав Михајловић Михиз у својим драмама помера фокус с питања *шта* на питање *како* и *зашто* се догодило, ауторка поткрепљује закључком који у великој мери сублимира значај овог ствараоца у оквирина српске књижевности. Он се огледа у елиотовски схваћеној спрези између традиције и индивидуалног талента и у проналажењу садашњег у прошлом и прошлог у садашњем: „Тежиште драме умерено је ка модерној осећајности и модерном виђењу породичних и друштвених односа, па, могуће је, и ка политичкој сатири“ (48). Ауторка ће посветити пажњу и драмама мањег

значаја (према њеном виђењу) у односу на раније написане комаде – *Командант Сајлер* и *Опшужени Пера Тодоровић* – чиме тумачење Михизових драма бива у пуној мери заокружено.

Иако четири драме важног критичара, писца и драматурга нису квалитативно уједначене, без обзира на мисаони потенцијал и интерпретативну продорност сваке од њих, Љиљана Пешикан-Љуштановић упоришну тачку ових комада проналази у Михизовом сагледавању „психолошких ломова својих јунака на фону ‘велике историје’“ која бива схваћена као „сложени наратив у коме се преплићу чињенице и фикција, реалност и мит“ (68) и који активно обликује судбине ликова. Искусни познавалац начела по којима функционишу драмски текст и позоришна сцена, те истински префињени тумач књижевности, Љиљана Пешикан-Љуштановић припада ретким проучаваоцима који на темељан и целовит начин оцртавају колико појединачну и укупну сложеност и меру вредности Михизових драма толико и широку ерудицију на којој је заснована обликотворна моћ њиховога творца. Управо у тексту „Између ироније и морања – драме Борислава Михајловића Михиза“, уверени смо, најучљивије су „раље историје“ из наслова ове студије. Национална и глобална историја овде се установљавају као једна од упоришних тачака како ове књиге тако и књижевног стваралаштва у целини.

Да похвалама изреченим на рачун домета нечијег уметничког опуса више верујемо онда када се онај ко их изриче не либи да елегантно и добронамерно говори и о слабостима предмета проучавања потврђује текст посвећен Михизовим драматизацијама – „У клопци политике и историје“. Разматрајући Михиза са овог аспекта, Љиљана Пешикан-Љуштановић не посеже за априорним судовима и некритичким одбацивањем дела у целини. Ауторка валоризује Михизову поетску панораму *Војводина*, истиче драматизацију *Ситрације* Радоја Домановића, као најуспелији Михизов драматуршки подухват, док с аргументованим замеркама говори о драматизацији *Горској вијенци*.

Она сугерише да највише домете драматуршког талента Борислава Михајловића Михиза чини умеће вођења полилога с текстом који драматизује, писцем и глумцима, али и дубинска идеја водилца коју она назире: „Однос Михизових драматизација према историји условљен је, уз остало, и његовим веровањем да смисао књижевности, али и позоришта, јесте да унутар националне културе и памћења трајно упишу и ревитализују поједине делове националне историје, узорите и вредне памћења“ (86).

Трећу целину ове студије чине два текста која се умногоме међусобно надовезују и чине целину у чијем је средишту стваралаштво Душана Ковачевића – „Оживљавање позоришта и театрализоване живота“ и „Жанровски синкретизам Душана Ковачевића“. *Драме* ствараоца чије су реплике сада већ постале део вербалног дискурса, ауторка сасвим опрезно и *неујтрално* жанровски објашњава, прецизно закључујући да би синтагма *йозоришије йойказује живој народу* могла бити мото свих Ковачевић драма (93). Ток студије *Смех и сузе у раљама историје* започет је Сремчевим делом где стварност функционише као непрегледни фондус позоришних реквизита, наставља се пародијском ресемантизацијом унутар Михизових драма како

би се сагледало садашње у прошлом и обрнуто. Наставак тога процеса збио се 1972. године извођењем комада *Марайџонци ѿрче ѿочасни круѿ*, када долази до „потказивања“ живота који се „прелива на сцену и постаје театарски чин“ (93). Живот и сцена у Ковачевићевим делима бивају засновани на низу дихотомија које чине својеврсно јединство супротности (лат. *coincidentia oppositorum*²). Тесно скопчани, поред осталог, лудило и нормалност, живот и неживот, дом и гроб, те схватање правде и неправде постају тако обликотворна начела стваралаштва Душана Ковачевића. Свет његових драма Љиљана Пешикан-Љуштановић минуциозно осветљава из два важна правца. Најпре, ауторка чини избор од неколико аналитички најпровокативнијих драма (*Марайџонци ѿрче ѿочасни круѿ*, *Сабирни ценѿар*, *Професионалац*, *Свети Георѿије убива аждаху*, *Лари Томѿсон – ѿраѿедија једне младосѿи*, *Хиѿноза једне љубави*) како би показала све аспекте „савим обичног лудила“ и сву немогућност досезања јединства супротности присутног, на различите начине, у свакој од њих. То чини посредством разматрања рефлексивна одређеног феномена (лудило), анализом односа међу ликовима (очеви и деца), предочавањем слике света чија ишчашеност превазилази границе гротескног.

Веома важан методолошки оквир Љиљане Пешикан-Љуштановић јесте и корпус одређен обредним подтекстом усменог предања. У складу с тим, односи између очева и синова – духовних и биолошких – у драми *Професионалац* бивају алегорички сагледани на трагу лапота, док најмлађи Топаловић у *Марайџонцима* за породицу постаје „наш“ у часу када, као и *очеви* пре њега, почини феминизид, и тако прође својеврсни обред иницијације. Ауторкино настојање да објасни природу жанровске синкретичности присутне у сваком Ковачевићевом делу најупечатљивије се да поткрепити анализом која нас уверава да би *Професионалац* могао бити доживљен и као камерна монодрама уоквирена приповедним оквиром. На сличан начин, Љиљана Пешикан-Љуштановић, разлагањем структурног устројства, односа међу ликовима и семантички бременитог феномена времена показује кључне особености које драму *Свети Георѿије убива аждаху* приближавају жанру романа.

Слутимо да управо странице посвећене опусу Душана Ковачевића пружају уверљиво сазнање да слика света устројена према традицијским схватањима и нормама није тек бледи обрис удаљеног брда већ нешто живо присутно, али неретко затомњено слојевима актуелних, свакодневних заокупљености. Због тога је поштено рећи да данас, у традицијска исходишта модерног и савременог, савременог читаоца може убедити само проучавалац који у себи обједињује страственог читаоца и минуциозног познаваоца историје и теорије књижевности, какав несумњиво јесте Љиљана Пешикан-Љуштановић. Ако је тачно да се истински смислена истраживања завршавају сталним трагањем, онда простор за трагање када је реч о опусу Душана Ковачевића може бити формулисан ауторкиним питањем „колико је Кова-

² Подсећамо да се ова синтагма налази и на плочи коју професор Михајло Павловић проналази у филму *Сабирни ценѿар* (1989) Горана Марковића.

чевић критичар посувраћених резона наше патријархалне породице, а колико, у ствари, говори о темељној пропасти и осипању света својих јунака, која се не може зауставити променом идеологије или типа социјалне организације живота“ (116). Чини се сасвим уверљивим ауторкино објашњење Ковачевићеве поетике према коме она досеже *антиројолошки ангажман*.

Човек унутар антихуманистичких процеса у средишту је четврте целине коју чини текст који затвара ову студију – „Као да је од срца рођено“ или купљено?“ Полазиште за причу о комаду у режији Кокана Младеновића, по тексту Маје Пелевић *Последње девојчице на земљи. Либрејто о будућности људске (ре)продукције у 15 слика*, Љиљана Пешикан-Љуштановић налази у присећању на властити утисак током и након гледања овог комада. Човек сведен на машину за рађање или материјал о коме се говори као о роби похрањеној у фабрици, бива последња тачка „развоја“ у процесу укидања хуманистичких норми које су постојале како би се људско друштво очувало у каквим-таквим границама достојанственог живота. Реч је о процесима који доприносе осећању о апокалиптичним, последњим временима након којих не преостаје ништа друго но да се крене испочетка. Премда у сенци свих закона вреба варварство, док у сенци хуманизма бди суровост, легитимно ауторкино питање јесте је ли нови почетак могућ након што је човек и дословно укинуо себе као врсту, те је ли ишта замисливо „без људи какви јесмо“. Нови светови увек се формирају раније него што се сасвим разаберемо у њиховим појавним облицима.

Човеку који не може пронаћи хладовину у којој би се сакрио од политике, историје и, напослетку, себе самог, каква-таква утеха јесу ствараоци који промишљају властиту епоху. Томе би се могла додати једино чињеница да је позоришна сцена место на коме су се одувек, до наших дана, најочитије разоткривали многи заноси и пркоси времена прошлих и садашњих, али и многе слутње времена будућих. Дисперзивна по предметима проучавања, методолошки еклектична и критичко-теоријски утемељена књига *Смех и сузе у раљама историје* Љиљане Пешикан-Љуштановић, сасвим смо уверени, заузеће важно место унутар корпуса театролошких студија. И то баш онако како је своје место заузео и „Башибозук“ на њеним светлим корицама – у пуном сјају и поносито.

Милан Б. Радоичић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
milanradoicic2816@gmail.com

СЕНКА ЈЕДНЕ ОПЕРЕ

(Larry Wolff, *THE SHADOW OF THE EMPRESS: FAIRY-TALE OPERA AND THE END OF THE HABSBURG MONARCHY*. Stanford University Press: Stanford, 2023. Pp. 435 [Лари Вулф, *СЕНКА ЦАРИЦЕ. БАЈКОВИТА ОПЕРА И КРАЈ ХАБЗБУРШКЕ МОНАРХИЈЕ*. Станфорд, 2023])

Жена без сенке (*Die Frau ohne Schatten*), опера Рихарда Штрауса (Richard Strauss) компонована на либрето Хуга фон Хофманстала (Hugo von Hofmannsthal), премијерно је приказана на сцени Бечке државне опере 10. октобра 1919. године. Грандиозно осмишљена, она се састојала од три чина у којима изведбу пет водећих вокала (тенор, високи сопран, мецосопран, бас-баритон и сопран), на комплексној сценској поставци која се непрестано трансформисала, прати велики оркестар од сто шездесет четири инструмента са чак осам хорни, шест труба, шест тромбона и пет кинеских гонгова. Радња опере смештена је на измишљеним Југоисточним острвима. По Хофмансталовим замислима била је то *мајична бајка* (*Zaubermärchen*), конципирана као извесна аналогија *Чаробне фруле* Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart). У средишту фабуле налазе се два пара, митолошки Цар и Царица, смештени у империјалној палати, и фарбар Барак и његова Жена, који живе у свету оријенталног сиромаштва. Царица је ћерка невидљивог бога-духа Кејкобада, те и сама полудух. Она је биће без сенке и с обзиром на своју нељудску природу чак ни након годину дана брака са Царем они немају потомство. Стога Кејкобад преко гласника даје ултиматум Царици, уколико у року од три дана не буде стекла сенку, њен супруг ће бити претворен у камен и њихов брак окончан. Заstraшена претњом она моли за помоћ своју заштитницу Дадилу. У потрази за сенком оне се заједно спуштају у свет људи, где се Царица подвргава различитим искушењима у процесу стицања своје људскости. Кроз авантуре са Бараком и његовом Женом, који се и сами суочавају са изазовима који стају на пут њиховој љубави, Царица почиње да саосећа са патњама човечанства. Одбивши у пресудном тренутку да отме сенку од Жене и тако спаси Цара, она стиче хуманост откривајући своју савест. Доказавши своју људског, самопожртвовање и одговорност према човечанству, она превазилази сва искушења и тако добија сенку постајући човек. Тријумфални завршетак опере устоличавањем Цара и Царице, нераскидиво повезаних са својим срећним поданицима, није могао бити даље од политичке реалности Беча током јесени 1919. године. Описујући свој повратак у послератну аустријску републику мало више од шест месеци пре прве

изведбе *Жене без сенке*, писац Штефан Цвајг (Stefan Zweig) присетио се једног дубоко симболичног догађаја. На пограничној станици у Фелдкирху, у западном делу државе, ускомешана маса пажљиво је посматрала воз који је пристизао. Кроз стакло на једном од луксузних вагона Цвајг је препознао лица цара Карла (Karl) и његове супруге Ците (Zita): „Био сам запањен; последњи цар Аустрије, наследник династије Хабзбурга која је владала седам стотина година, напуштао је своје царство!“ Био је то судбински тренутак, сви присутни „осећали су историју, светску историју“ која им се одиграла пред очима. После овога, наводи Цвајг, „знао сам да је то била друга Аустрија, други свет, којем сам се враћао“.

Премијера *Жене без сенке* у новој, постимперијалној Аустрији имала је другачији одјек од Штраусове и Хофмансталове првобитне намере. Амерички историчар Лари Вулф (Larry Wolff) у својој књизи *The Shadow of the Empress: Fairy-tale Opera and the End of the Habsburg Monarchy* прати генезу ове опере, начин на који је мењање политичких, друштвених и културних околности у касном Хабзбуршком царству трансформисало њен садржај и значење, осветљавајући притом историјски тренутак у којем су цареви и царице нестали са политичке сцене. Стављајући пред читаоца шаролику слику културног живота у предвечерје аустроугарске државе, Вулф се не зауставља на томе. Он паралелно с тим прати живот последње аустријске царице и угарске краљице Ците од Бурбон-Парме, кратку владавину њеног супруга Карла, распад вишевековног Хабзбуршког царства, преображај културног модернизма у жеку Првог светског рата, утицај овог сукоба на ширем пољу европске културе. Експозиција наведених проблема је испреплетена, али захваљујући изузетном осећају за аналитичност Вулф са лакоћом ствара јединствени наратив који комбинује ове теме у кохезивну целину. У основи свега налази се *Жена без сенке*. Вулф оперу не користи као алегорију за историјска дешавања, поштујући Хофмансталову визију по којој она „није представљала историјску анегдоту, већ вечити, односно ванвременски, симболички субјект“. Узрочно-последичне везе између овог уметничког дела и света који га окружује нису увек директне и аутор не инсистира на томе. Уместо тога амерички историчар их испитује на симболичком нивоу стварањем две паралелне радње од којих једна прати фабулу саме опере, док се друга креће историјским током догађаја. Тако се спуштање Царице у свет људи на крају првог чина користи као прилика да се испитају посете Хофманстала и Ците Галицији, његова током служења војног рока у овој области средином 1890-их, њена приликом премештаја њеног супруга у овај регион 1912. године. Прелазак митолошке Царице у свет обичних људи ставља се у раван са преласком Ците из империјалне метрополе у најсиромашнију провинцију царства. Директан утицај ових боравака у Галицији на фабулу *Жене без сенке* највероватније је тривијалан и тешко се може доказати њихов већи значај. Али за Вулфа то није ни циљ. Сврха је користећи мотиве опере испитати епоху касне Монархије, њене конфузне токове и судбоносне тренутке.

Текстуалном анализом Хофмансталовог либрета, музиколошком анализом Штраусове композиције и кроз међусобну кореспонденцију ауторског

двојца, Вулф педантно реконструише ток стварања опере и њен садржај. У средишту њене контекстуализације је епохална промена до које је дошло услед Првог светског рата. Када је 1911. Хофманстал почео да ради на тексту за *Жену без сенке*, Европа је, истиче Вулф, била „континент царских палата и дворова, царских ритуала и прилика, империјалних савеза и ривалства“, који су се простирали „од Шенбруна преко Топкапија до Зимског дворца“. Стога почетак стварања *Жене без сенке* он разматра на трагу старих барокних опера, које су имале важну функцију у „модерној културној конструкцији династичког политичког легитимитета“. Међутим, избијањем рата показало се да опера може задобити и нове функције. Хофманстал, који је након кратке мобилизације помоћу својих веза добио премештај у Канцеларији за ратну помоћ (Kriegsfürsorgeamt), где је током рата писао пропагандне есеје, закључује да би *Жена без сенке* могла бити идеална опера за послератни период. Након победе у рату у „сасвим одређеној атмосфери, са сасвим одређеним захтевима (и предрасудама) у погледу свега, а посебно уметности... *Жена без сенке*, због своје теме и извођења, могла би изгледати изузетно добро и часно“. Док је аустријски писац размишљао о улози и функцији опере у будућем свету предвођеном победоносним Централним силама, немачки композитор ју је посматрао и у оквиру ширих културних токова. По Штраусу, *Жена без сенке* морала је бити „последња романтична опера“. Ове речи написане Хофмансталу на лето 1916. јасно су одсликавале нови контекст у којем је двојца стварао дело – европска култура неповратно је измењена после 1914. и почетка Великог рата. Није се радило само о стваралачком духоклонућу немачког композитора, био је то одјек колективног очајања у којем се налазио ратом изморени европски континент.

Извођење опере у послератном периоду није пошло по Хофмансталовим плановима. Уместо Немачке и Аустроугарске империје, силе Антанте и Сједињене Државе изашле су као победнице из светског рата. Уместо да послужи као бајковити израз стварних царстава, *Жена без сенке* сада је била *гејше бола* (*Schmerzenskind*), реликт света који је нестајао. Када су Хофманстал и Штраус почели са њеним стварањем, цареви и царице нису били фантастична, бајковита бића, већ саставни део политичког поретка. Када је опера коначно доживела премијеру, Беч није био место у којем су столовали цареви и царице, већ престоница нове републиканске државе на чијем челу се налазио социјалиста Карл Ренер (Karl Renner). Можда зато и не треба да чуди што је у социјалдемократском листу *Раџничке новине* (*Arbeiter-Zeitung*) анализа опере ставила нагласак на сиромашног Барака, уместо на краљевски пар. Док су они били *вила* и *бајковити цар* (*Märchenkaiser*), фарбар је био „стваран“, „носилац судбине која прети да сатре простог и ниског човека, али га уздиже због његовог доброг срца“. У времену несташица, глади и класно-политичке реконфигурације, *Жена без сенке* добила је ново рухо, био је то свет где су цареви и царице били бајковита прошлост. Стога Вулф са разлогом сматра да је ова опера била „културни пројекат који је преомошћавао предратни и послератни свет“. Реконструкцијом тог пројекта он испитује различите аспекте трансформације која се догодила у Хабзбуршкој

монархији током друге деценије XX века. Пре свега на културном, али и политичком, друштвеном, идеолошком, дипломатском и војном плану. Праћећи Хофмансталову идеју да смисао ове опере није могао бити схваћен очигледно или директно, тек као „ $2 \times 2 = 4$ “, већ само разумевањем мистерије разломака ове једначине, Вулф улази у историографски дијалог са централним питањем *Жене без сенке*: шта је то што царева и царице чини људским бићима? Резултат тог дијалога је импресиван, како у стилу и ерудицији, тако и у креативној снази. На концу, Вулфова монографија представља слику распада Хабзбуршке монархије кроз призму бајковите опере коју истраживачи ове теме не би смели заобићи.

Вукашин Г. Марић
vukasin.maric@ff.uns.ac.rs

Снежана Николајевић и Бранка Радовић,
*АЛЕКСАНДАР ВУЈИЋ ОД А ДО Ш: КОМПОЗИТОР,
 ДИРИГЕНТ, ПИЈАНИСТА...*

Београд: Камерни оркестар „Симфонијета“, 2023.

Еминентне српске музиколошкиње др Бранка Радовић и др Снежана Николајевић иницирале су настанак ове, несвакидашње конципиране биографије Александра Вујића (1945–2017), вишестраног културног посленика, уважавајући с недвосмисленим и сигурним уверењем његов значај као композитора, ствараоца бар неколико ремек-дела у разноврсном опусу и изванредног педагога на београдском Факултету музичке уметности, такође истичући и учинак уметничког реалног доприноса у домену интерпретације на различитим диригентским и пијанистичким подручјима, као и у организацији музичког живота. Састављање монографије осим професионалног умећа и савести подразумева одговорност и према читаоцима, били они „само“ љубитељи који познају музику, или они којима је она животно опредељење, без обзира на то којим се облицима ове уметности баве.

Замишљена као заједнички подухват две угледне списатељице и музичке критичарке, ова биографско-монографска књига следи азбуку српског ћириличног писма, под свако слово смештајући више садржајних „сличица“ из уметничког школовања, рада и стваралаштва, маштовито али и носталгично мешајући факте из различитих сфера, истанчано и увек аргументовано изражавајући компетентне оцене појединих опуса и појединачних, жанровски различитих остварења. Разумљиво и широј читалачкој публици колико и пасионираним љубитељима музике, из сваког појмовника и одреднице (њих седамдесет) „промаља“ се експлицитно дефинисано мишљење о ауторској поезији, музичком језику и изразу, поткрепљено цитираним речима критике, нарочито поводом значајних премијерних извођења, као својеврсних докумената првих доживљаја музичких рецензена, али и других бројних представника струке који су им присуствовали. С обзиром на коришћење богате (иако не и сасвим комплетне) грађе, највише сабране захваљујући архиви композиторове удовице Ане Марије Ковенц Вујић, која је у име Камерног оркестра „Симфонијета“ потписана и као уредница издања, ова топло осмишљена и занимљиво структурирана публикација тако постаје и аутентично сведочанство једног сегмента наше музичке историје, која се, осветљена кроз лични избор сачуваних докумената, али и аутентична сећања и утиске њених креаторки, открива на један специфичан, подједнако музиколошки колико и „питак“ начин.

Ренесансна ширина музичких дисциплина којима се Александар Вујић бавио започиње учењем клавира у родној Сенти, потом Суботици и Београду, те стицањем дипломе (1968) на Музичкој академији и потоњим солистичким и камерним концертирањем. Његова наступања с угледним уметницима добијају „врло повољне критике“ Милана Раденковића и Петра Озгијана, а како читамо у наративним сегментима „Пијанизам“ и „Дириговање“, сазнајемо и како иницијални пијаниста постаје наставник клавира, а онда и веома цењен, строг али правичан професор хорских па оркестарских партитура (до пензионисања) на факултету на којем је, као своју другу специјалност, завршио и дириговање (1977). Пишући у *Полиџици* о његовом дипломском концерту с Београдском филхармонијом, Михаило Вукдраговић поред „даровитости, знања и културе“ истиче управо срећан спој ових професија (будући да је млади уметник, и сâм пијаниста, поред тумачења симфонијских композиција Сметане [Berdřich Smetana] и Бетовена [Ludwig van Beethoven], у Првом клавирском концерту Прокофјева [Сергей С. Прокофьев] „сигурно, лако и спретно пратио солисткињу...“), обе током разгранате извођачке каријере везујући на различите начине с разноврсним ансамблима и манифестацијама. Ипак, како музиколошкиње наводе, Вујићева већа ангажованост као диригента током осамдесетих година XX века протеже се на сарадњу са свим актуелним оркестрима у Србији и Црној Гори, од 1987. и на рад и наступања с Камерним оркестром „Симфонијета“ (у књизи детаљније описани под тим насловом), понекад и на оперску сцену, мада његова највећа пасија остаје хорско дириговање. Оно је у истоименим поглављима приказано кроз репертоарске и интерпретативне успехе с „Барухом“ (1980–1986), на такмичењима и фестивалима у Шпанији, Италији, Београду, Грчкој и Израелу и Мадригалским хором Факултета музичке уметности (2001–2013) с којим је освојио прву награду и златну медаљу на Међународном хорском такмичењу у Будимпешти 2009, концертирајући и у Швајцарској, Румунији, Грчкој и домовини.

У одсеку „Компоновање“ Бранка Радовић и Снежана Николајевић говоре о креативном процесу и менама ауторових стилских фаза, будући да је Вујић касније (1983) завршио и студије композиције у класи проф. Станојла Рајичића. Вреднујући потенцијал и утицај стваралачког опуса Александра Вујића, нарочито развијаног и богаћеног у зрелом животном раздобљу, уз библиографски попис његових дела и дискографије, Бранка Радовић и Снежана Николајевић нарочито акцентују вокално подручје којем припадају и соло песме. Неке од њих, уобличене на текстове Црњанског, Еве Рас и Светозара Вујића, живе на концертном подијуму, и то не само због пијетета неколицине певача према аутору који их је подржавао (а неке и открио) у грађењу обећавајућих лепих каријера. Свој животни, стваралачки и извођачки ентузијазам, па и ове композиције, он је као уметнички директор и програмски селектор, уважавајући и предлоге учесника, унео и у Фестивал камерне музике „Тисин цвет“ у Новом Кнежевцу. Захваљујући њему као једном од идејних зачетника, манифестација је од оснивања (2005) до данас постала једна реална и квалитетна датост, саставни део програма месне би-

блиотеке „Бранислав Нушић“, а често и најзначајнији догађај сезоне у том питорескном градићу на северу Баната у коме је и лично као клавирски сарадник суделовао. Духовитост сола и упитност дијалošких улпета певачких, често фолклорним напевима из источне Србије инспирисаних двопева (на народне стихове), и равноправан учинак развијене клавирске партије, допринео је томе да публика одлично прихвати ове минијатуре, а и многа друга дела (често у различитим верзијама и варијантама прерађивана за нове интерпретаторе и другачије комбинације инструмената), редовно су се попут лајтмотива провлачила кроз све концерте и годишња издања те дуговечне манифестације. Мајсторство у грађењу мале форме у инструменталној (клавирској и камерној музици) перфектно подвучених контрастних расположења и садржаја, ритмичка прегнантност, „покретност“ често и перпетуум-мобиловски, бодар и „срдчан“ ток већине остварења ових жанрова у складу с оптимистичким карактером њиховог аутора, „вицкасти“, дисонантним сазвучјима обојени комади (неки надахнути ванмузичким идејама, али и играма различитог порекла), памтиће се као заштитни знак Вујићеве музике, верујемо и даље присутне у програмима сличних захтева и садржаја. Супротном, драматичнијем полу припадају опсежне, технички веома захтевне и „озбиљне“ *Метаморфозе* за клавир и раритетна, тематски бујна *Јеврејска свиџа* (израсла из његовог занимања за старе хебрејске мелодије, једну од овде употребљених аутор користи и у хорској песми *Анену*), препознатој и у каснијој, још разуђенијој и динамичнијој верзији за виолончело и клавир, и сјајном предавању Ирене Јосифоске и Ивана Башића, посебно оном другом, посвећеном успомени на композитора, поводом петогодишњице смрти, септембра 2022. године (сегменти „Вокална лирика“, „Клавир“, „Тисин цвет“, „Верзије/Варијанте“).

Вујићеве композиције намењене хору (крунисане међународним признањима и проношене широм света), о којима се говори у неколико одредница, у складу са значајем хорског певаштва у нашој традицији, повезане су с његовом духовношћу (којој је посвећен и посебан део), родољубљем, али и космополитизмом, и, разуме се, и уметниковим диригентским образовањем и ангажманом као руководиоца бројних ансамбала с којима је радио: „Браћа Барух“ (отуда и дела инспирисана хебрејским напевима, попут *Хасидске њесме*, у Италији одликоване *Хаг љаг ја* и поменуте молитве-успаванке *Анену*, редовно заступљење у репертоару Хора Јеврејске општине Нови Сад „Хашира“, код нас и у иностранству), Прво београдско певачко друштво, Мадригалски хор Факултета музичке уметности, Хор Духовне академије у Студеници, сомборски „Juventus cantat“ с којим је за кратко време финалног рада стигао до златне медаље на Другој хорској олимпијади у Јужној Кореји 2002. године. С тим у вези он је и један од најуспешнијих српских стваралаца хорске музике којом се оригинално и самосвојно „уклопио“ у етничко, али и шире европско наслеђе, посебно у домену наше духовне традиције и баштину њених родоначелника Мокрањца и Маринковића. Велики аудиторијум (о чему извештава новосадски *Дневник*, 23. маја 2015), био је у прилици да чује драматуршки лепо осмишљен избор из овог подручја представљен у препуној

Саборној цркви Светог архангела Михаила у Београду поводом прославе седмдесетог рођендана и педесетогодишњице уметниковог рада, који само у овом жанру чини око педесет дела а *carrella* или с инструменталном пратњом, надахнутих управо националном историјом и традицијом, и овде користећи „продорна сазвучја српског фолкора“. Десетак одабраних композиција, технички и изражајно захтевних и особених деоница, најчешће солистичког третирања, тј. појединачног вођења гласова, необичних хармонија и полифоних кретања, те свих начина вокалног изражавања од декламације до музикално обликованих кантилена, у изванредном поимању Камерног хора „Класика нова“ (састављеног од тринаест чланова оперског хора Српског народног позоришта у Новом Саду) префињено вајаних деоница, под сигурним и дејственим диригентским вођством Весне Кесић Крсмановић, откриле су суштину ауторовог продуктивног и стилски изграђеног рукописа. Отпеван је низ пластично обликованих, сажетих а разумејених вокалних форми (*Христос воскрес, Кирије елеисон, Христие елеисон, Госјоди возвах, Иже херувими, јако да царја*, с врхунцем у дванаестогласном, на начин трохорског става писаном, озареном *Вјерују*, затим *Тјело Христово* и *Вкуситије*, те завршно, вишезначно осветљено *Сјаси, Христие Боже, и ѿмилуј*). Одавно најпопуларније Вујићево хорско дело, и једно од његових ремек-дела, *Ојче наш* (о којем је у књизи написан и цео одељак), кратка и ефектна, универзална хришћанска молитва („расписана“ на чак једанаест језика па је тако сваки на свој начин „изговарају“ хором разних земаља), с пуно изражајних и динамичких нијанси и супротности (од молитвеног до звонког заповедног тона „Да буде воља твоја“), изврских хармонија и хроматских, за православну музику нетипичних кретања (првонаграђена композиција на Међународном такмичењу „Роберт Шуман“ у немачком граду Цвикауу, 1995, на којем је *Слава Теби* освојила трећу награду), два пута је зазвучала током вечери; најпре под вођством бањалучког госта Немање Савића, а на крају концерта, као додатак, и под диригентским руком аутора, чиме је новосадски хор „Класика нова“ успешно решио и реализовао сложене интерпретативне задатке и духовна озрачења Вујићеве, на модернији начин виђене православне музичке праксе.

Апострофирајући још неке од његових мајсторских радова, у категорију капиталних, ауторке монографије несумњиво убрајају и *Српско коло* (које је добило посебне странице) доступно у 27 верзија које понаособ исказују „ведри карактер, заносни елан, добронамерност и изванредну дозу позитивне, односно креативне опуштености“ свог аутора. Одлике којима звони и свака од варијаната ове енергичне, ритмички наглашене, метрички занимљиве и националним фолклором инспирисане композиције, учиниле су да их многи уметници у најразличитијим саставима својим гласом, бојом и особеностима с радошћу и пијететом увек изнова откривају већ скоро петнаестак година (од премијере), подједнако веселећи и себе и публику најразноликијих сцена и окружења. Скупу ремек-дела, по нашем мишљењу, припада и репертоарски ретко присутан а вредан *Гудачки кваријет*, опус 1, из младалачког периода, који смо као „новооткривен“ чули тек 2021. (и то у кратком размаку два пута, у Београду и Новом Кнежевцу) после праизвођења у Будимпешти

осамдесетих година прошлог века. Овај „драгуљ наше камерне литературе“, како су га оцениле Снежана Николајевић и Бранка Радовић, сведочи о Вујићевој привржености опусу Беле Бартока (Béla Bartók), његовом поред Баха (Johann Sebastian Bach) иницијалном узору и инспирацији, што потврђује и посвета *Сећање на Бартока*. Најзад, значење завештања у композиторском каснијем периоду које одише дубоком духовном и моралном снагом и рецепцијом, али и универзалним хуманистичким апелом и поуком (о којем се говори у посебној глави) има још недовољно широј јавности познат ораторијум *Голоша Јасеновачка* (први пут под ауторовим диригентским вођством озвучен у Бањалуци уочи дана победе, 8. маја 2013), једно од његових најзначајнијих и најобимнијих остварења, које као уметничка транспозиција и доживљај једног трагичног времена на достојанствен начин позива на чврсту веру, наду, етичност и љубав, поручујући човечанству да „зло не треба заборавити, већ веровати да се оно никада више неће поновити“.

Монографију о Александру Вујића са свим елементима праве хрестоматије (чије је објављивање подржао и Сокој), до сада неколико пута приказану у јавности (Подгорица, Нови Кнежевац, Београд), без сумње можемо уврстити у духовно благо њених писаца, покојне др Бранке Радовић (идејног творца овог својеврсног портрета, која је ипак доживела да види тек одштампано издање) и др Снежане Николајевић, али и наше музикологије и музикологије. Проткана документима, фотографијама, исечцима из новина, плакатима, и, што јој даје посебну ноту: обогаћена мишљењима аналитичара и речима колега, пријатеља, некадашњих студената и поштовалаца, она остаје сведочанство не само о једном богатом уметничком и духовном животу него и о једном историјском раздобљу и стваралачким прегнућима на културном и музичком небу наше земље у којој, упркос турбулентним временима, трајемо и опстајемо.

Марија Агамов

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абадо, Клаудио (Claudio Abbado) 131
Адамов, Марија 218–222
Адорно, Теодор Визенгрунд (Theodor Wiesengrund-Adorno) 115
Акомбо, Дејвид (David Akombo) 66
Аксић, Нина 170, 171, 177
Алага, Иван (Allaga Iván) 167
Албахари, Давид 38
Албуљ, Дивна 14, 15, 16
Алексић, Јован 170
Алечковић, Мира 170
Амарал, Елоиза (Heloisa Amaral) 143
Андрић, Иво 32
Антал, Силард (Antal Szilárd) 62
Аргерич, Марта (Martha Argerich) 136
Аћимовић, Јован 63
Ачкун, Ернест (Ernest Ačkun) 171
- Бабић, Радомир Раде 33, 34
Бабић Станковић, Гордана 33, 34
Базен, Андре (André Bazin) 95
Бајић, Василије 156
Бајић, Исидор 165
Балдини, Бјанка 53
Барачки, Ненад 197
Баренбојм, Данијел (Daniel Barenboim) 136
Барет, Ричард (Richard Barrett) 144
Барток, Бела (Béla Bartók) 222
Батић, Брана 52
Бауман, Зигмунт (Zygmunt Bauman) 104, 105, 106, 107
Бауман, Херман (Hermann Baumann) 88
Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 37, 164, 222
Бацана, Кевин (Kevin Bazzana) 125
Башић, Иван 220
- Башмет, Јуриј Абрамович (Юрий Абра-
мович Башмет / Yuri Abramovich Bash-
met) 131
Баштић, Јулијана 62, 63, 66, 68, 69, 75
Бегли, Алфред (Alfred Bögli) 91
Бедов, Драгана 33
Бел, Фред (Fred Bell) 90, 91
Белић, Александар 32
Бењач, Корнел (Benyács Kornél) 164, 167
Бергсон, Анри-Луј (Henri-Louis Bergson) 34
Березовски, Борис Вадимович (Борис
Вадимович Березовский / Boris Vadi-
movich Berezovsky) 133
Бернар, Сара (Henriette-Rosine Bernard) 25
Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beet-
hoven) 164, 219
Берчел, Дона Блејк (Donna Blake Bir-
chell) 89
Бингулац, Петар 177
Бинички, Станислав 164, 166
Бјегојевић, Јованка 206–208
Бланинг, Тимоти Чарлс Вилијам (Tim-
othy Charles William Blanning) 129,
130, 131
Бодалија, Бјанка (Bianca Bodalia) 52, 53
Бодор, Анико (Bodor Anikó) 161
Божиновић, Љубомир 13, 14
Божић, Жојица 52
Борјановић, Јован К. 154
Боуман, Вејн (Wayne Bowman) 106, 110,
118
Брајовић, Саша 201–205
Брајт, Мајкл (Michael Bright) 91
Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 164
Братоножић, Маргита 201
Браун, Алан (Alan Brown) 104, 106

- Браунд, Марк (Mark Braund) 136
 Броз, Јованка 53
 Броз, Јосип Тито 47–60
 Були, Мони де 38
 Бунијатишвили, Катја (Khatia Buniatishvili) 136
 Буњак, Петар 36
 Бурерак, Бејрек (Beyrek Burerak) 92
 Буш, Алан (Alan Bush) 179, 196
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 164
 Вајт, Вилијам (William B. White) 90, 92
 Валент, Марија 52
 Валер, Том (Tom Waller) 92
 Ванг, Јуца (Yuja Wang) 123, 130, 140
 Варадпанде, Монохар Лаксман (Manohar Laxman Varadpande) 86
 Васиљевић, Маја 35
 Васић, Александар 38
 Вауда, Винко 169
 Вауда, Златан 169–178
 Вауда, Марија 177
 Вауда, Мирко 169
 Вебер, Вилијам (William Weber) 130
 Вејновић, Доротеа 61–84
 Велес, Егон 197
 Велимировић, Николај (Никола) 32
 Велмар-Јанковић, Владимир 31
 Вен-Чунг, Чу (Cu Ven-Cung) 75
 Вербич, Саша 177
 Веселиновић Хофман, Мирјана 74
 Весић, Ивана С. 47–60
 Викентије Јовановић, митрополит 153
 Вилијамон, Арон (Aaron Williamon) 105, 107, 114
 Винавер, Аврам (Abraham Joseph Vinaver / Аврам Јосиф Винавер) 29, 30, 33, 34
 Винавер, Константин 30, 36
 Винавер, Мјечеслава Мјећа 37
 Винавер, Ружа (Розалија Роза Ружа Винавер, рођена Розенберг /Rosalia Rosenberg/) 29, 30, 35, 36
 Винавер, Станислав 29–46
 Випотник, Јанез 57
 Вирст (Würst), оперска певачица 163
 Возњак, Михаил С. (Mykhailo S. Vozniak) 151
 Војиновић, Живана 35, 36
 Волтам, Тони (Tony Waltham) 90, 91
 Вујић, Александар 218–222
- Вујић, Светозар 219
 Вукановић, Бета 32
 Вукановић, Риста 32
 Вукдраговић, Михаило 166, 219
 Вуксановић, Ивана 106
 Вулф, Лари (Larry Wolff) 214–217
 Вуљевић, Иво 52, 53, 54
 Вучина Симовић, Ивана Ј. 38
- Гаврило, владика шабачки 152
 Гаврић, Горан Т. 85–98
 Гајић, Станислава 61–84
 Гарднер, Иван фон 197
 Гаунт, Хелена (Helena Gaunt) 105, 107, 114, 142, 145
 Гергијев, Валериј Абисалович (Валерий Абисалович Гергиев / Valery Abisalovich Gergiev) 131, 135
 Готовац, Перо 166
 Грант, Кетрин (Catherine Grant) 104, 111
 Грбовић, Вања М. 61–84, 170, 177
 Гргуорова, Милка 27
 Гримо, Елен (Hélène Grimaud) 123, 130, 137, 140
 Грозај, Вера 52, 53, 56
 Гротовски, Јежи Марјан (Jerzy Marian Grotowski) 17
 Грујић, Радослав 153
 Грчић, Јован 13, 16
 Гулд, Глен (Glenn Gould) 125
- Давид, Филип 38
 Давичо, Лујо 201–205
 Давичо, Оскар 38
 Давичо, Хајим 38, 202
 Даргомишки, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Даргомыжский) 56
 Дворжак, Антоњин (Antonín Dvořák) 164
 Де Квинси, Кватремер (Quatremère de Quincy) 95
 Де Лорм, Филибер (Philibert de l'Orme) 95
 Добриновић, Петар 32
 Долички, Антун 52
 Домановић, Радоје 211
 Думнић Вилотијевић, Марија 64, 65, 72
 Дучић, Јован 32, 40
- Ђукановић, Маја 171, 177
 Ђурановић, Богдан 63

- Бурић Клајн, Стана 38
 Буричић, Зоран 177
 Буришић, оперска певачица 163
- Екмечић, Милорад 32
 Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 88
 Елиот, Дејвид (David Elliott) 106, 110
 Еронсон, Марк (Marc Aronson) 92
 Ерић, Зоран 72
 Ерчић, Властимир 152
- Жак-Далкроз, Емил (Émile Jaques-Dalcroze) 202
 Жебељан, Исидора 67, 68
 Живковић, Мирјана 177
- Залуцки, Синесије 153
 Здравкова Ђепароска, Соња 47, 58, 59
 Златић, Славко 50
 Зубац, Перо 171
- Иванић, Душан 155
 Илић, Маја 177
 Илић, Тајјана 177
 Илић Киш, Ивана 149–160
- Јаворник, Марјан 177
 Јагушт, Младен 171
 Јакош, Слободан 177
 Јакшић, Ђура 177
 Јанковић, Светлана 62, 63
 Јевгеније, митрополит 151
 Јеленковић Видовић, Душанка 106
 Јелинек, Ханс (Hanns Jelinek) 170
 Јенко, Даворин 165
 Јескелеинен, Тула (Tuula Jääskeläinen) 110, 117, 118
 Јованов, Јелена 63
 Јовановић, Владимир 177
 Јовановић, Јован Змај 13, 154
 Јовановић, Паја 32
 Јовановић, Слободан 32
 Јовановић, Софроније 156
 Јовановић, Теодора 62
 Јовић, Павле 177
 Јосимовић, Божидар 166
 Јосифоска, Ирена 220
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 11, 12, 17, 18, 26, 27
 Јунес, Самир (Samir Younés) 95
- Каич, Каталин М. 161–168
 Кајзер, Лотар Емануел (Lothar Emanuel Kaiser) 91
 Калвер, Дејвид (David Culver) 90, 92
 Калогриду, Марија (Maria Kalogridou) 179–196
 Калопана, Магдалини (Magdalini Kalopana) 179–196
 Карађорђевић, династија 30
 Карађорђевић, Александар Први 40, 164
 Карађорђевић, Петар Први 29, 30, 31
 Карајан, Херберт фон (Herbert von Karajan) 136
 Карл I Аустријски (Karl I), цар 215
 Кауел, Хенри (Henry Cowell) 75
 Кауен, Тајлер (Tyler Cowen) 130
 Каштелан, Јуре 171
 Кејц, Џон (John Cage) 75
 Келер (Kellerne), оперска певачица 163
 Кембел Купер, Џин (Jean Campbell Cooper) 17
 Керубини, Луиђи (Luigi Cherubini) 164
 Кесић Крсмановић, Весна 221
 Кисин, Јевгениј Игорјевић (Евгений Игоревич Кисин / Evgeny Igorevich Kissin) 132, 133, 136
 Кићовић, Мираш 153
 Киш, Данило 38
 Киш, Јанош (Kiss János) 162, 164, 167
 Киш, Лајош (Kiss Lajos) 161–168
 Клејван, Инге (Inge Kleivan) 88
 Климовски, Трофим 153
 Кнежевић, Божидар 32
 Книф, Хенрик (Henrik Knif) 130
 Ковач, Роло 52
 Ковачевић, Душан 209, 211, 212
 Ковачевић, Крешимир 177
 Ковенц Вујић, Ана Марија 218
 Ковјанић, Драшко 52
 Кодал, Золтан (Kodály Zoltán) 161, 162
 Кодела, Слободан А. 177
 Козачински, Емануил (Мануїл Козачинський) 150, 152, 153
 Кокановић Марковић, Маријана Н. 35, 197–199
 Конфино, Жак 38
 Коњовић, Петар 32, 165, 166, 170
 Костић, Душан 177
 Костић, Лазар Лаза 32, 38
 Котенко, Јевген (Evgen Kotenko) 138

- Коци, Акил Марк (Akil Mark Koci) 177
Кочић, Петар 32
Кранен, Пол (Paul Craenen) 101, 141–148
Крекстон, Харолд (Harold Craxton) 179, 196
Кремер, Гидон (Gidon Kremer) 136
Крижнар, Франц (Franc Križnar) 177
Крич, Андреа (Andrea Creech) 107
Кротерс, Џорџ (George Crothers) 87
Кротин, Светозар 163, 165, 167
Крук, Александар (Alexander Crooke) 110
Ксенакис, Јанис (Iannis Xenakis) 68
Кук, Питер (Peter Cooke) 66
Култер Харис, Дебора М. (Deborah M. Coulter-Harris) 95
Кунан, Саман (Saman Kunan) 92
Кунтарић, Антун 52
Купер, Мајкл (Michael Cooper) 136
Куренцис, Теодор (Θεόδωρος Κουρεντζής / Teodor Currentzis) 135
Кучукалић, Зија 177
- Лалић, Бранка 50, 51, 52, 53
Лалошевић, Јоца 164, 165
Лалошевић, Станоје 164, 167
Ландау, Геза (Landau Géza) 162
Ландовска, Ванда (Wanda Aleksandra Landowska) 34, 39
Ландсбергис, Витаутас (Vytautas Landsbergis) 131
Лебовић, Ђорђе 162
Лебовић, Пал (Lebovics Pál) 162
Лебрехт, Норман (Norman Lebrecht) 130, 131
Левит, Игор (Igor Levit) 123, 124, 130, 136, 137, 140
Лесер, Артур Адолф (Arthur Adolph Loesser) 130
Лешић, Јосип 177
Лигети, Ђерђ (Ligeti György) 68
Липовчан, Срећко 177
Лисица, Валентина Јевгењевна (Валентина Евгеньевна Лисица / Valentina Yevhenivna Lisitsa) 135, 136
Лист, Франц (Franz Liszt) 131, 164
Ложије, Марк Антоан (Marc-Antoine Laugier) 94
Лозанић, Сима 32
Љушић, Радош 177
- Магазиновић, Мага 202, 206
Маглов, Марија 64
Мажинтас, Даријус (Darius Mažintas) 135, 137, 138
Максимовић, Миодраг 38
Максимовић Шашић, Ирина 177
Мандић, Биљана Ј. 101, 103–122
Мандић, Блажо 53, 57
Манели, Карен Патриша (Karen Patricia Munnely) 106, 107, 115, 117
Маринковић, Боривоје 154
Маринковић, Јосиф 166, 220
Маринковић, Милош М. 61–84
Маринковић, Соња 177
Марић, Вукашин Г. 214–217
Марић, Љубица 68
Марковић, Горан 212
Марковић, Милка 12, 27
Мартинели, Дарио (Dario Martinelli) 132, 133, 134, 135
Матавуљ, Симо 32
Мацуев, Денис Леонидович (Денис Леонидович Мацуев / Denis Leonidovich Matsuev) 131
Медаковић, Дејан 157
Медиговић Стефановић, Мила 177
Медић, Ивана 64
Мехта, Зубин (Zubin Mehta) 171
Микић, Весна 177
Миланковић, Милутин 32
Милановић, Биљана 177
Милановић, Зоран 134
Милин, Мелита 177
Милојевић, Милоје 166
Милојковић, Милан 68, 71
Милорадовић, Горан 40
Милутиновић, Добрица 32
Миндроп, Метју (Matthew Mindrup) 95
Митриновић, Димитрије 32
Михајловић, Борислав Михиз 209, 210, 211
Михајловић, Зорица 52, 53, 56
Михић, Љубица 50, 51, 52, 57
Младеновић, Кокан 213
Мокрањац, Стеван Стојановић 164, 166, 197, 220
Молан, Бранко 52, 53
Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 163, 164, 214
Мршевић, Зорица 62, 63

- Мулић, Зоран 67
Муџић, Стана 35
Мусоргски, Модест Петрович (Модест Петрович Мусоргский) 56
- Навицкајте Мартинели, Лина (Lina Naviskaitė-Martinelli) 101, 123–140
Настасијевић, Момчило 32
Не, Матилда (Mathilde Neu) 132
Недић, Љубомир 32
Нетрепко, Ана Јурјевна (Анна Юрьевна Нетребко / Anna Yuryevna Netrebko) 131, 135
Нешић, Војна 170, 177
Николајевић, Снежана 218–222
Новаковић, Стојан 32
Нушић, Бранислав 15, 32
- Обрадовић, Вера 206–208
Обреновић, династија 30, 32
Обрадовић, Доситеј 155
Обреновић, Милош, кнез 33
Обреновић, Михаило, кнез 202
Озгијан, Петар 219
Ортаков, Драгослав 177
Остерц, Славко 169
Остојић, Тихомир 155, 197
- Павић, Милорад 153, 157
Павлич, Дарја 177
Павловић, Миодраг 52
Павловић, Михајло 212
Падуновски, Петар 153
Паји, Емануел (Emmanuel Pahud) 136
Пајић, Јован 154
Палавестра, Петар 38
Паладин, Александра 177
Панајотовић, Павле 154
Пандуровић, Сима 32
Пантић, Андријана 63
Пантић, Мирослав 150
Папандопуло, Борис 166
Паулик, Фрањо 53, 56
Пачу, Јован 165
Пашић, Никола 32
Пејовић, Роксанда 35, 36, 38, 177
Пелевић, Маја 209, 213
Перић, Ђорђе Д. 149–160
Перић, Татјана 52
Перичић, Властимир 69, 177
- Перковић, Ивана Б. 99–102, 103–122
Петан, Сванибор (Svanibor Pettan) 64
Петковић, Владислав Дис 32
Петровић, Вељко 30
Петровић, Даница 197–199
Петровић, Милена 106
Петровић, Михаило Алас 32
Петровић, Надежда 32
Петровић, Растко 32
Петронијевић, Бранислав 32
Пешикан-Љуштановић, Љиљана 209–213
Пијаде, Моша 37
Пијановић, Петар 32
Платон (Πλάτων) 95
Пленковић, Андреј (Andrej Plenković) 134
Погорелић, Иво (Ivo Pogorelich) 134
Поенкаре, Анри (Jules Henri Poincaré) 34
Политковска, Ана Степановна (Анна Степановна Политковская / Anna Stepanovna Politkovskaya) 136
Попов, Чедомир 177
Поповић, Богдан 32
Поповић, Димитрије 154, 155
Поповић, Јован М. 30, 31, 37, 38, 40
Поповић, Јустин (Благоје) 32
Поповић, Милена 202
Поповић, Небојша 33
Поповић, Павле 32
Поповић Млађеновић, Тијана 69, 74
Предић, Урош 32
Предота, Џорџ Антон (Georg Anton Predota) 137
Проданов, Ира 62, 63, 66, 68, 69, 70, 68
Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Прокофьев) 219
Прпа Финк, Маријана В. 11–28
Пупин, Михајло 32
- Рабле, Франсоа (François Rabelais) 38
Равел, Морис (Maurice Ravel) 56, 68
Раденковић, Милан 219
Радета, Игор 38, 39
Радивојевић, Жижа 34
Радовановић, Бојана 74
Радовић, Бранка 218–222
Радоичић, Милан Б. 209–213
Радојичић, Драгана 177
Рајић, Јован 152, 154, 155
Рајичић, Станојло 36, 219
Рајовић, Радошин 177

- Ракић, Милан 32
 Рас, Ева 219
 Рашковић, Ферн 52, 56
 Реина, Хуан (Juan Reina) 92
 Ренолдс, Ен (Ann Reynolds) 95
 Реншо, Фил (Phil Renshaw) 110, 115, 117
 Римски Корсаков, Николај Андрејевич (Николај Андреевич Римский-Корсаков) 164
 Ринк, Џон (John Rink) 105, 107, 114
 Ричардс, Томас (Thomas Richards) 17
 Ројас, Милена 64
 Роксандић, Симеон 32
 Руварац, Димитрије 154, 155, 156
 Ружић Поповић, Драгиња 27
 Руисмеки, Хеики (Heikki Ruismäki) 105
 Русњак, Антал (Rusznayák Antal) 164
- Сабо, Адриана 177
 Сабо, Аница 177
 Савић, Немања 221
 Савић, Олга 56
 Савић, Свенка Ј. 201–205
 Саид, Едвард (Edward Said) 136
 Салмич Ковачич, Кармен (Karmen Salmič Kovačić) 177
 Самоковлија, Исак 38
 Самоњенкова, Вера 166
 Сандић, Александар 156
 Сарасате, Пабло Мартин Мелитон де (Pablo Martín Melitón de Sarasate) 56
 Сваровски, Ханс (Hans Swarowsky) 170
 Секулић, Григорије 157
 Секулић, Исидора 32
 Секулић, Јефрем 157
 Селенић, Слободан 209
 Сеносијан, Хавијер (Javier Senosiain) 94
 Силверман, Мариса (Marissa Silverman) 106, 110
 Силвестров, Валентин Васиљович (Валентин Васиљович Силвестров / Valentin Vasylyovych Sylvestrov) 137
 Симић Митровић, Даринка 177
 Синдик, Душан 177
 Скерлић, Јован 32
 Скворан, Душан 69, 177
 Славец Градишник, Ингрид 177
 Словенски, Петар 166
 Сметана, Беджих (Berdřich Smetana) 56, 164, 219
- Смитсон, Роберт (Robert Smithson) 85, 88, 89, 94, 95, 96
 Смол, Кристофер (Christopher Small) 124
 Совтић, Немања 66, 68, 71
 Сондермајер, Роман (Roman Sondermeyer) 33
 Соне, Биргите (Birgitte Sonne) 88
 Софронијевић, Милорад 38
 Спасић, Драга рођ. Стефановић 11–28
 Сремац, Стеван 209, 210, 211
 Станић, Драган 177
 Станковић, Борисав 32
 Станковић, Корнелије 149, 150, 151, 152, 154, 157, 165
 Станојевић, Чича Илија 32
 Стефани, Ђино (Gino Stefani) 126
 Стефановић, Ана 38, 39
 Стефановић, Димитрије 156, 157, 197
 Стојановић, Данијела 177
 Стојановић, Стеван Мокрањац 32
 Стојановић-Новичић, Драгана П. 29–46, 69
 Стојковић, Боровоје С. 16, 153
 Стојковић, Милица 169, 170, 171, 177
 Стојковић, Ратко Б. 203
 Стравински, Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский / Igor Fyodorovich Stravinsky) 144
 Студен, Марко 177
 Суботин, Стојан 36
 Суботић, Јован 152
 Суворов, Максим 150
- Тајлер, Паркер (Parker Tyler) 95, 96
 Тајчевић, Марко 56, 166, 169
 Тесла, Никола 32
 Тешић, Гојко 36, 38
 Титре, Марлон (Marlon Titre) 141, 142
 Тишма, Александар 38
 Толингер, Роберт 35
 Томандл, Миховил 153, 157
 Томашевић, Катарина 34, 37, 38
 Томић, Светлана Е. 206–208
 Тонц, Мирјана 52
 Тосканини, Артуро (Arturo Toscanini) 131
 Трајковић, Теодора Н. 169–178
 Трбојевић, Душан 52, 53, 56, 162
 Трир, Ларс фон (Lars von Trier) 90
 Турнвалд, Рихард Кристијан (Richard Christian Thurnwald) 88

- Ђирилов, Јован 38
 Ђирић, Арсеније 152
 Ђирић, Иринеј 165
 Ђопић, Бранко 170
- Убавић, Влајко 177
 Убавкић, Петар 32
- Фаф, Маурус (Maurus Pfaff) 197
 Флем, Џек (Jack Flam) 89
 Форд, Биранда (Biranda Ford) 106
 Форстен, Филип (Filip August Karl Forstén) 13
 Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 37, 89
 Фуртвенглер, Вилхелм (Wilhelm Furtwängler) 136
- Хабзбург (Habsburg), династија 215
 Харисон, Лу (Lou Harrison) 75
 Хауард, Рон (Ron Howard) 92
 Хаџић, Антоније 13
 Хашек, Јарослав (Jaroslav Hašek) 38
 Херцигоња, Никола 170
 Хијетанен, Ленита (Lenita Hietanen) 105
 Хлавец, Сања 177
 Ходорковски, Михаил Борисович (Михаил Борисович Ходорковский / Mikhail Borisovich Khodorkovsky) 136
 Холден, Ентони (Anthony Holden) 136
 Хофман Сретеновић, Неда 74
 Хофманстал, Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 214, 215, 216
 Храбовски, Иштван (Hrabovszky István) 163
- Христић, Стеван 32, 166
- Цветковић, Соња 177
 Цвајг, Штефан (Stefan Zweig) 215
 Цвијић, Анђелка 31
 Цвијић, Јован 32
 Цита од Бурбон-Парме (Zita of Bourbon-Parma), царица 215
 Црнобрња, Богдан 50, 51
 Црњански, Милош 32, 219
 Црњански, Наташа 61
- Чајовац, Јован 163, 164, 167
 Чангаловић, Мирослав 52, 53, 55, 56
 Ченан, Мајкл (Michael Chanan) 130
- Шантић, Алекса 32
 Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 157, 209
 Шеховић, Лана 47
 Шлезингер, Јосиф 150
 Шопен, Фредерик Франсоа (Fryderyk Franciszek Chopin / Frédéric François Chopin) 37, 56, 137, 138, 164
 Штраус, Рихард (Richard Strauss) 214, 215, 216
 Шуберт, Франц (Franz Schubert) 164
 Шуман, Роберт (Robert Schumann) 164
 Шумановић, Сава 32
 Шумаревић, Светислав 153
 Шчедров, Владимир 52
- Реџистар сачинила*
 Татјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ; СЕЋАЊА, ГРАЋА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом приреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска њарениџеза и Цитирана лиџераџура* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на CD-у или електронском поштом а истовремено и у штампаном примерку на адресу Уредништва:

Весна Гајић, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: vgajic@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (нотни примери, фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на CD-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
јединицу:

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
128–130) јединицу:

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
128, 130) јединицу:

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95) за библиографску MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.
јединицу:

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (MURPHY 1974a: 12).

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

(Ивић, Клајн за библиографску Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Брани-
и др. 2007) јединицу: слав Брборић. *Српски језички љруичник*. 4. изд.
Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, презет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према).

„Усменост“ и „народност“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лијтература

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лијтература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана лијтература наводи се према стандарду за цитирање Матиче српске (МСЦ):

Монографска љубликација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора, име и презиме другог аутора. *Наслов књије*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој њироги и језичком развиику: линвистиичка исиитивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском ишиању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска њубликација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

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

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

Бугарштице. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске њубликације са више издавача:

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избеллице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

Соларић, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Радовановић, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

Јовановић, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукојис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукојиса* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилој у серијској њубликацији:

Прилој у часојису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летјојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилој у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

Монојрафска њубликација досјујна оп-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02. 02. 2002.

Прилој у серијској њубликацији досјујан оп-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилој у енциклоједији досјујан оп-лине:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.

Александар Васић

Миљан Војновић

Вања Грбовић

Зоран Ђерић

Владимир Живановић

Слободан Кодела

Зоран Максимовић

Марија Масникоса

Ивана Миладиновић Прица

Биљана Милановић

Биљана Миленковић Вуковић

Ратомир Миликић

Felix Pastor

Ивана Перковић

Живко Поповић

Бојана Радовановић

Нада Савковић

Giorgos Sakallieros

Rūta Stanevičiūtė

Катарина Томашевић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: vgajic@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music
Published semi-annually by Matica Srpska
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1
Phone: 381 21 420-199, 6615-038
e-mail: vgajic@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 71/2024 закључило 24. септембра 2024. године
За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Весна Гајић
Преводилац за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Катарина Томашевић. – 1987, 1-. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987-. – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе Републике Србије