

SERBIAN AND ANTI-SERBIAN POSITIONS IN
THE MAGAZINE *ZVUK: JUGOSLOVENSKA MUZIČKA REVIJA* –
ON THE SELF-DENYING SPIRIT IN
THE FIELD OF MUSICAL ART

Vesna Sara Peno*

Principal Research Fellow, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

СРПСКО И АНТИСРПСКО СТАНОВИШТЕ У ЧАСОПИСУ
ZVUK: JUGOSLOVENSKA MUZIČKA REVIJA – О
САМОПОРИЦАЈУЋЕМ ДУХУ У ПОЉУ
МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ**

Весна Сара Пено

Научни саветник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

Received: 15 November 2025

Accepted: 3 December 2025

Original scientific paper

ABSTRACT

Based on the material of the first and only professional music periodical published after World War II – *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, in its “Belgrade” phase, when the position of editor-in-chief was held by the musicologist Stana Đurić Klajn (1955–1966) – this study isolates and analytically examines the interplay of themes and narratives articulated by Serbian authors, as well as by contributors from other republics of the former Yugoslav federation. The status of Serbian music within the Yugoslav platform – the absence or the blurring of its immediate national identification, on the one hand, and the transparent national orientation of the articles dealing with other national musical traditions, on the other – is

*  sara.kasiana@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-1323-284X>

** Ова студија представља резултат истраживања спроведеног у научној установи Музиколошки институт Српске академије наука и уметности у Београду, коју институционално финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (РС–200176).

presented in connection with numerous figures and events that have shaped the Yugoslav musical sphere. The thesis concerning the porous character of the Yugoslav platform – advocated primarily from Serbia – and, conversely, its distinctly national interpretation, often marked by an explicit animosity toward the “Serbian” element in the contributions of authors from the rest of the country, is likewise documented. The self-denying spirit evident in the attitudes and actions of the majority of Serbian musical workers is further demonstrated through examples drawn from the field of church music – both Serbian and Byzantine – as well as from sacred musical traditions and practices of Western provenance.

KEYWORDS: *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* [Sound: Yugoslav Music Review], Yugoslav platform, supranational Yugoslav identity, Serbian standpoint, self-denying Serbian spirit, Stana Đurić Klajn, Serbian church music, Byzantium.

АПСТРАКТ

На материјалу првог и јединог стручног музичког гласила после Другог светског рата – *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, у „београдској” фази излажења, када се на месту Главног уредника налазила Стана Ђурић Клајн (1955–1966), музиколог, издвојен је и аналитички сагледан однос тема и наратива српских, али и аутора из других република бивше југословенске федерације. Статус српске музике на југословенској платформи, одсуство или замагљивање њене непосредне националне идентификације, с једне стране, и транспарентна национална усмереност прилога о осталим националним музичким традицијама, приказани су у вези с бројним личностима и догађајима који су обележили југословенски музички простор. Теза о порозној југословенској платформи, првенствено заступаној из Србије, односно – њена изразито национална интерпретација, често и с израженим анимозитетом према „српском” елементу у прилозима аутора из остатка земље, такође је документована. Самопорицајући дух у држању и делању већине српских музичких посленика показан је и на примерима из поља црквене – српске и византијске музике, као и духовних музичких традиција и пракси западне провенијенције.

Кључне речи: *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, југословенска платформа, наднационални југословенски идентитет, српско становиште, самопорицајући српски дух, Стана Ђурић Клајн, српска црквена музика, Византија.

*За оцаџдину се не њине само на дојном пољу.
За оцаџдину се може умирајти на сваком корисном
рагу. И оно што смо који узели на се, или што нам
је њало у део, дужни смо радити свом снајом својом,
свом крејошћу своје воље,
и кад њако извршимо свако своју дужност, онда
можемо одужити народу дуј који му дујемо.*

Ђура Даничић

Композитор Александар Обрадовић се 1966. године, на почетку 67. броја часописа *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, опростио од Стане Ђурић Клајн, која је своју више од деценије стару дужност главног уредника напустила „по својој жељи и због својих других обавеза” (Obradović 1966). Да се наведени разлози нису нашли на самом почетку захвалнице, пажљив, а ни проницљивији читалац не би осетио потребу да у њих бар мало не посумња. Слутњу да иза изненадног и у претходним бројевима никаквим детаљем најављеног отказа ипак стоји (и) нешто друго, „подгрејао” је аутор у наставку.

Тада генерални секретар Савеза композитора Југославије, под чијим је окриљем од 1955. године часопис публикован, наине, пре осврта на учинак Стане Ђурић Клајн, подвукао је да је поратни *Zvuk* покренут „uz ličnu podršku i pomoć Predsednika Tita”. Ова, у оно време уобичајена реторска конвенција, широко упражњавана као знак и потврда личне и свеопште подобности, била је својствена композитору Обрадовићу, и не само њему. Музички писци и ствараоци, нарочито српског порекла, или који су се из Србије оглашавали, штедро су је користили и о томе управо сведоче странице часописа *Zvuk* за време Стане Ђурић Клајн. Отуда, упитали би се они који бављење детаљима сматрају цепидлачењем – какве везе имају помињање Председника и смена уредника и зашто се томе придаје било какав значај? Експлицитнији одговор понудићу у завршиници рада, до тада је упутно рећи да секретар и композитор Обрадовић није имао оправдања да председнику Титу, који је, додуше, свирао клавир (бар на фотографији), припише конкретније заслуге у вези с јединим стручним музичким гласилом у земљи, али то јесте учинио на рачун Редакције, на челу с уредником. Признао им је да су испунили „značajnu ulogu u muzičkom životu, zadovoljavajući u znatnoj meri potrebu razvoja naše muzičko-teoretske misli, prateći razmah našeg stvaralaštva, kao i druge pojave i događaje koji su usko povezani sa razvitkom opšte muzičke kulture” (Obradović 1966).

Цитирајући речи Ђурић Клајн, којима је отворила послератну серију: да часопис не треба да буде „ni pasivni posmatrač muzičkih zbivanja niti zvanični, službeno dekretiran predstavnik [sic!] jugoslovenske muzičke misli”, него да је његова мисија да „pomoću saradnje svih istinskih umetnika i pisaca, kroz slobodnu misao”, допринесе да „naša socijalistička muzička estetika, esejistika i kritika” (Ђурић-Клајн 1955, 3) дођу до пуног израза, представник Савеза композитора се и сâм, извесно и у име већинског дела српског огранка поменутог удружења, одредио спрам концепције часописа, али и спрам целокупног усмерења поратног музичког стваралаштва. Одредио се, додуше издалека, и спрам општедруштвених процеса у социјалистичкој заједници. Након једанаест година публикавања *Zvuka*, првобитна идеја о успостављању југословенске музичке платформе још је мање него 1955. сабирала, обавезивала, па и интересовала музичке трудбенике из различитих југословенских народа и народности.

На почетку истраживања планираног за ову студију, југословенска музичка платформа, уграђена у концепцију *Zvuka*, није била у фокусу пажње, али се показало да се без ње не може сагледати ни правилно проценити статус црквене – источнохришћанске, односно религиозне западнохришћанске музике, на шта сам испрва ставила тежиште. Без анализе декларативних и у пракси видљивих механизма на којима (ни)је поменута платформа функционисала, и многе друге теме у *Zvuku*, посредно и непосредно у вези с идентитетским културолошким упориштима, тешко да се могу разумети. Из постојећих осврта на поратни *Zvuk* и уредничку политику коју је предводила Стана Ђурић Клајн, до сада је изостала подробнија анализа спреге између левичарског идеолошког концепта и његове примене у музичком гласилу намењеном како стручној читалачкој публици тако и оној коју је тек требало музички и васпитати, али и преваспитати, формирати јој укус у складу с потребама нове реалности, показати јој разлику између старих и нових вредности, упутити је у превазиђена и понудити јој нова тумачења историјских токова музичког развоја, из опште и југословенске/националне перспективе (Пејовић 1993; Милин 2020; Ноџица 2020а).¹ С обзиром на

¹ Проблем „југословенства” регистрован је и на појединим примерима конкретизован у раду Мелите Милин (2020). У другим прегледним радовима у вези са *Zvukom*, овај проблем представљен је с формалне, не и садржинске стране чланака. Ставови попут оног да је 1955. изнова покренути часопис „од српског постао југословенски” нису ни изблиза појашњени, као што се не може на све национално интониране интерпретације у чланцима који су у њему публиковани односити оцена да су пружале објективне музичке информације (Пејовић 1993, 34, 36). Суштине, а ни показатеља југословенске концепције часописа, није се дотакао ни рад Иване Ножице, иако у њему постоји суд, без упута на

то да су испод вишеспратне идеолошке надстрешнице, не из присиле, него својевољно, из убеђења, интереса и(ли) карактерних слабости попут страшљивости, „савитљиве кичме”, ниског нивоа етичности и професионалне одговорности и др., главни уредник и њени директни настављачи међу музиколозима допринели томе да се о најстаријем слоју српске музичке традиције – средњовековном црквеном појању насталом по узору на византијску псалмодију, формира и утврди погрешна слика, овом студијом ћу покушати да на фактографској грађи прилога из *Zvuka* наставим оцртавање линије развоја српске музиколошке медијевистике, приказујући утицаје, преокупације и дискурзивни манир њених носилаца.² Добијене увиде делимично ћу сравнити с начином на који су музичку прошлост осталих југословенских народа настојали да фундирају, на научно утемељеним и потпуно неутемељеним основама, потписници историографских написа – истакнути музички писци из других република. Како је у овом последњем сегменту до пуног изражаја дошла поразна слика о самоумањујућој тежини српског „елемента”,³ рам с бифокалном југословенском, односно усконационалном оптиком наметнуо се за оквир читаве студије, с којим она и почиње и завршава.

НАДНАЦИОНАЛНИ ЈУГОСЛОВЕНСКИ ПРОФИЛ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ – ИЗМЕЂУ ИДЕОЛОШКЕ ЗАДАТОСТИ И СТВАРНОГ СТАЊА

Музички живот се у слободној социјалистичкој земљи, како је у уводнику *Zvuka* у име Редакције подвукла Стана Ђурић Клајн, након прве деценије развоја послератног друштва обогатио и квантитетом и квалитетом (Ђурић-Клајн 1955, без броја стране). Из агитпроповске фазе изашло се са разгранатим стваралаштвом које, међутим, у условима федеративног уређења државе, издељено по републикама у којима је настало, тешко или готово никако није налазило пута изван сопствених

разлоге због којих је изведен, да поратни *Zvuk* одражава „prevlast srpskih kompozitora, a vremenom i muzikologa i teoretičara”, те да се оваква ситуација задржала све до преласка Редакције из Београда у Сарајево (Nožica 2020a, 83).

² Својерсну целину с овим чине радови: Пено 2023 и рад „Шта је истина у вези са музичким средњовековљем и новосредњовековљем, коме је и зашто била потребна на размеђи XX и XXI века?” (Пено, у штампи).

³ Наслов студије јасно сугерише да је реч о прилогу који се синтагмом „самопорицајући дух” везује за широки тематски круг културне политике у социјалистичкој Југославији, којем је изузетан допринос, из низа различитих, уједно свепрожимајућих перспектива дао историчар књижевности, проф. др Мило Ломпар у књизи *Дух самопорицања* (2019).

граница.⁴ Чињеница да ни музички актери нису били упознати с домаћом продукцијом, а још мање публика, показало се да није у подједнакој мери забрињавала музичке посленике, што је управо потврдила расправа на њиховом састанку у Сарајеву већ у новембру 1954.⁵ Том приликом су композитори, музички писци, представници опера, филхармонија и радио-станица из целе земље у вези с узроцима неафирмисања домаће музике ван републичких оквира и могућностима његовог превазилажења изнели дивергентна гледишта, чија су се утемељења кретала између искључивих интереса сопствених нација и свеобухватног декларативног или крајње посвећеног југословенског уверења.⁶

⁴ Потребу за међурепубличком сарадњом и сагледавањем постојећег стања на музичким сценама на нивоу целе земље Ђурић Клајн је истакла у уводном тексту, подстакнута дискусијом на састанку Главног одбора Савеза композитора Југославије, с представницима опера, филхармонија и радио-станица у Сарајеву, новембра месеца 1954, која је у целости објављена у првој свесци *Zvuka* (Problemi domaće opere 1955).

⁵ Председник Савеза композитора Југославије Матија Бравничар је у стилу типичном за словеначке сународнике, евидентном на бројним страницама *Zvuka*, отворио скуп без околишања, констатујући да „veći deo svega što je dosada učinjeno u pravcu upoznavanja i širenja jugoslovenske muzičke kulture između republika, učinjeno je uglavnom iz ličnih veza i negovaranja, a manje iz istinske unutrašnje potrebe”. С пророчком пројекцијом, уједно и смелошћу, посведочио је да су републичке границе попут државних баријера кроз које ни музика не може да се пробије, да би, с примесом патетике, резигнирано ипак закључио: „Ako nam je namenjeno da živimo pod jednim krovom, onda je naša prva dužnost – a trebalo bi biti i naša prva potreba – da pogledamo u duše, da se približimo jedno drugome sa najplemenitijim posrednikom, sa umetnošću” (Problemi domaće opere 1955, 31).

⁶ О двама поменутих приступима, конкретно словеначкој самосвојности и настојању да се из „српских ципела” брани југословенска опција, као илустрација може послужити исечак из поменуте дискусије. Михаило Вукдраговић је у вези са стањем на оперским сценама изнео негативну оцену, залажући се притом превасходно за извођења изван матичних република опера словеначког, односно хрватског композитора (*Вероника* Данила Швара и *Еквиноцио* Марјана Козине), али не и за било које дело неког српског композитора. Поравнавајући одговорност за недовољну афирмацију југословенског оперског стваралаштва на све музичке центре, он је, међутим, не случајно, прво споменуо домицилну – Београдску оперу, а потом загребачку и љубљанску. Валенс Водушек је, с друге стране, без обзира на функције „drugova” Брвничара и Вукдраговића „sa neobičnim ogorčenjem” одбацио њихове речи и без узезања као апологију за прилике у Љубљани навео податак да је Љубљанско удружење композитора тражило да Љубљанска филхармонија изводи 30% дела локалних композитора и да се „u taj procenat ne smeju uračunavati dela drugih jugoslovenskih autora”. Отуда епилог „da se na koncertima Ljubljanske filharmonije manje izvode kompozitori drugih republika nego što je to bio slučaj naročito kod Beogradske filharmonije, koja je izvodila mnoga slovenačka dela” (Problemi domaće opere 1955, 39). Изостала је реплика, како Вукдраговића тако и осталих чланова српске делегације у Сарајеву али, претпостављам, не и притајено, а можда и отворено задовољство што су се у међурепубличким паритетима српски трудбеници показали као они који о ближњима брину више него о себи самима.

Успостављање југословенске платформе с које је било предвиђено сагледати и анализирати постојећа и оцењивати нова музичка дела, планирати репертоарску схему, дефинисати истраживачке приоритете у представљању, тумачењу и валоризацији националних музичких баштина чији се удео у историјском развоју југословенске музичке културе такође коначно морао одредити, решавати, напослетку, општа и појединачна организациона и институционална питања,⁷ све то је за крајњи исход имало профилисање лика југословенске музике, њеног специфичног, на идејном, стилском и техничком плану досегнутог израза.⁸ Но, показало се већ у првом броју часописа, а онда и у низу осталих објављених под уредништвом С. Ђурић Клајн, да је постављени циљ идеалистички замишљен, те да је, судећи по самим написима у главним рубрикама,⁹ „републички кључ” функционисао преваходно у напору да се, кад год су то конкретне музичке околности допуштале, одржи паритет у формалном смислу, да, другим речима, писци из свих делова земље са својим темама буду уравнотежено заступљени.¹⁰

⁷ У домаћој музиколошкој литератури до сада није оцењена ни агитпроповска етапа у сфери музике, као што није утврђено ни да ли је, након политичке кризе са СССР-ом на крају четврте деценије и потоње демократизације културе и уплива нових утицаја са Запада на почетку наредног десетлећа, заговарање југословенске музичке платформе представљало можда закаснили процес формирања официјелне уметности, своје врсте облик инструментализације и бирократизације делатности музичких уметника, писаца и извођача. На немогућност одржања заједничке позиције на југословенском нивоу је на појединим прилозима из *Zvuka*, који ће и у овом раду бити поменути, као и написима из других музичких часописа, указала Мелита Милин (2020).

⁸ У области савременог музичког стваралаштва, југословенски композитори имали су подељена мишљења у вези с односом према музичким традицијама, композиционим техникама, као и сврховитости и рецепцији тзв. нове музике. О овој захтевној и вишеслојној теми значајан прилог дао је Милош Маринковић у докторској дисертацији (2022).

⁹ Рубрике су у *Zvuku* углавном биле устаљене, с тим да су повремено одређене изостајале или су увојене друге, а ретко су им преиначавани називи. За ову прилику детаљно сам се бавила написима у рубрикама: *Чланци*, *Музика у земљи*, *Музика на сцени* и *Трајом музичке прошлости*, уз преглед и рубрика: *Хроника музичкој живоји*, *Кроз штиаму и до њајаје*, *Библиографија југословенских музичких издања* и *Библиографија музичких чланака у југословенској периодици*.

¹⁰ Претрага према атрибутима *српска*, *хрватска*, *словеначка* и др. уз именице *музика*, *песме* и сл. на основу за сада једино доступне библиографије чланака из *Zvuka*, коју је сачинила Лејла Бараковић (Baraković 2018), показује да је до 1966. свака република била равноправно третирана, с изузетком Црне Горе и Босне и Херцеговине, које су, закључно с бројем 5 из 1990, приказане једним чланком, односно двома прилозима и трима приказима књиге *Bosanske narodne pjesme* Владе Милошевића. Као засебан темат није обрађивана музика у покрајини Војводини, али јесте шиптарски фолклор, у трима чланцима. Одредница *шиптарски* ће након 1975. бити напуштена у корист придева *албански*.

Из аспекта садржаја и начина представљања информација о актуелним музичким појавама и посебно историјском развоју националних традиција, дискрепанца је била упадљива. Уколико се изузму стенографски забележене и у целисти или деловима објављене расправе са скупова Савеза композитора и Савеза музичких уметника Југославије, на којима су учесници из различитих република повремено размењивали рескије тонове, отворено заступајући своја гледишта,¹¹ у *Zvuku* се крајње спорадично простор посвећивао реакцијама на антијугословенски дух у вези с југословенском музичком уметношћу.¹² Конкретно, ни уредник, а ни чланови Редакције понаособ нису ниједном цртицом иступили с личним мишљењем у вези с разним ситуацијама упереним мимо или против наднационалног – југословенског идентитета музике и њених творца, а таквих прилика није било мало.

У прилог чињеници да параван југословенског заједништва ни концем педесетих није могао да сакрије случајеве који су га управо чинили порозним, уједно у одбрану Редакције *Zvuka*, вреди се задржати на два жустрим реакцијама иза којих је, самим тим што су објављене, стало и Уредништво. Прва је потекла од Милутина Раденковића (потписаног иницијалима) у напису „Једно лоше обавештење о југословенској музичкој”, а друга од Драгутина Гостушког у приказу првог тома *Muzičke enciklopedije* у издању Лексикографског завода ФНРЈ. Чланак с обећавајућим насловом: „Поглед на југословенску музику”, публикован у париском

¹¹ Расправе су испрва у *Zvuku* у целисти објављиване, да би се временом прешло на форму извештаја с одабраним деловима из дискусија. Без обзира на актуелне теме, током читавог периода „београдске” фазе часописа, српски представници су у већини иступали с наднационалне – југословенске позиције, за разлику од онајпре Хрвата и Словенаца, па чак и представника Македоније и Босне и Херцеговине.

¹² Композитор Александар Обрадовић је 1959. у *Zvuku* указао на то да у постојећим снимцима масовних и борбених песама на грамофонским плочама у издању Југотона „odmah pada u oči nesrazmera koja postoji u broju kompozicija u pogledu zastupljenih kompozitora iz raznih republika [...] broj kompozicija hrvatskih kompozitora je znatno veći od ukupnog broja svih ostalih kompozicija kompozitora drugih republika! Ovakva nesrazmera može da govori o primesama izvesne lokalističke pristrasnosti, što svakako ne bi trebalo da se oseća u izdavačkoj politici Jugotona” (Обрадовић 1959, 524). Иако је предност хрватских композитора доживео лично, будући да је и сам дао знатан допринос поменутом жанру, Обрадовић је своју констатацију завршио у суздржаном тону, с призивом оправдања што је дагу појаву јавно приметио, тврдећи да се „uz sve dužne obzire i razumevanja” не залаже за „републички кључ”, него за „kvalitet dela kada se zahteva uži izbor” (Обрадовић 1959, 524; Милин 2020, 24). На мањкавости инсистирања на републичком и покрајинском паритету, по цену квалитета, указано је и поводом светског фестивала народних игара у Ослу, где је због хетерогеног програма југословенске групе било проблема на самом наступу (Младеновић с. а., 198).

Guide du concert et du disque, испровоцирао је Раденковића због крајње тенденциозног и селективног, а уз то и на погрешним информацијама заснованог осврта на актуелно домаће стваралаштво, који је прошао искључиво кроз хрватску призму. У напису се није нашао ниједан Србин, изузев Стевана Христића, и то не у својству композитора, већ у функцији шефа Београдске филхармоније (!), као ни Словенац,¹³ али јесу пробрани Хрвати, чиме се странцима наметнуо утисак да се у Југославији нико осим њих не бави компоновањем музике. Преиспитивање одговорности како (не)познатог извора информација француском аутору који је прилог потписао тако и свих оних који су истину о југословенској заједници музичких уметника из усконационалних интереса покушавали да умање и избегну, Раденковић је сматрао за природну консеквенцу: „Trebalo bi jednom stati na put ovakvom neodgovornom davanju podataka pri kome se često polazi sa ličnih pa čak i nažalost šovinističkih pozicija” (Radenković 1956, 351).¹⁴

Гостушки је, пак, показао како „републички кључ” час функционише, час затаји. У свом препознатљивом стилу, он се од *Enciklopedije* најпре оградио, јер је, како је искрено посведочио, није прочитао (што, додао је, ни други не би учинили), а морао је да испуни хитни захтев Редакције *Zvuka* и напише приказ. Уз претпоставку да ће дело једнодушно бити оцењено као „izvanredno, korisno, potrebno i dobro”, након „дијагоналног” пресека кроз садржај, установио је да би извесно видљива амбиција да се оде у ширину и обраде детаљи сваке врсте, имала оправдање да је уреднички тим са седиштем у Загребу „prethodno stoprocentno i bez

¹³ Раденковић је цитирао констатацију француског аутора коме је извесно „неко” (највероватније хрватски композитор Мирко Келемен, у том периоду на усавршавању у Паризу, с једном трећином заступљен у поменутом чланку) сугерисао да напише како „Beograd, politička prestonica zemlje ne može da polaže pravo na naziv i muzičke prestonice, koji zadržava Zagreb”. Упркос томе што у париском чланку стоји да је „današnja Jugoslavija skup jako različitih naroda koji su znali da sačuvaju netaknute svoje etničke osobenosti, svoju religiju, svoj govor i svoje pesme” следи ничим непоткрепљена тврдња да је „ovaj regionalizam dugo sputavao polet umetnosti i književnosti, slobodan razvoj misli kroz plodonosan kontakt sa složenim strujanjima duhovnosti” (Radenković 1956, 351).

¹⁴ *Zvuk* је 1958. донео добру вест у приказу Димитрија Стефановића о томе да је немачка енциклопедија *Musik in Geschichte und Gegenwart* обухватила низ одредница у вези с уметничком и народном музиком у Југославији, чији су аутори писци из свих република. Ђурић Клајн је писала о црногорском фолклору (!), а Стојан Лазаревић о српском. Стефановић је у слободнијем маниру, који за њега није типичан, пре свега у вези с проблематичним темама, изразио и сопствено чуђење, рекавши да „makoliko to paradoksalno zvučalo, ovi članci predstavljaju dosada jedinstven pokušaj da se istorijat i glavne karakteristike jugoslovenske muzike obuhvate u celini” (Stefanović 1958a, 471; Милин 2020, 23). Овим је *Zvuk* донекле анулирао Раденковићев жустри коментар на париски напис.

ikakvog ostatka iscrpeo sve postojeće pojmove sa nacionalnog terena”. То, међутим, није постигнуто.¹⁵ Ипак, у вези са заступљеношћу југословенских музичара у *Enciklopediji*, Гостушки је приметио да је „републички кључ” равномерно отворио све републичке браве, додуше, тако што су на ствараоце који су из Србије, Хрватске и Словеније у њу ушли примењена строжа мерила при избору, „dok su manje Republike dale skoro sve što su imale” (Gostuški 1959a, 292).

Гостушком је посебно засметала језичка неуниформисаност на нивоу *Enciklopedije*. Свестан да „Новосадски договор” о српскохрватском књижевном језику из 1954. није једнозначно тумачен, па ни прихваћен, ни на нивоу филолошких форума у земљи,¹⁶ он је показао да одабрано „najmudrije rešenje: piši kako hoćeš, srpski ili hrvatski” у *Enciklopediji* није спроведено. Поред измена које су се без консултације с ауторима одвијале унутар Редакције, очигледно је да су и стручни изрази подлегли националности писца, што је урушило не само основни принцип језичке јединствености *Enciklopedije* него и њен ускостручни аспект. Наводећи низ различитих форми, недоследне ортографије и фонетске

¹⁵ Гостушки износи конкретне лакуне, непостојање фолклорног алфабетара, спискова народних игара и инструмената и др., али и примере упечатљиве недоследности, посећености простора мало познатим, и старим и младим иностраним композиторима, изостављање домаћих, попут Константина Бабића из Србије, одреднице страног порекла и сл. (Gostuški 1959a, 291–292).

¹⁶ Подсећања ради, тзв. „Новосадски договор” имао је за циљ учвршћивање језичког јединства југословенског простора проглашењем назива српскохрватски, односно хрватско-српски за званични језик којим говоре сви народи (осим Словенаца и Македонаца). Договор се тicao равноправног третмана ијекавског и екавског изговора, равноправне употребе ћирилице и латинице, израде заједничког правописа и речничке грађе. Године 1960, сарадњом Матице српске и Матице хрватске, објављен је *Правоиис српскохрватскога књижевног језика*. Хрватска страна је, наводно због диспаритета, кроз неколико година одбацила „Новосадски договор” и напустила заједнички рад с Матицом српском на *Речнику српскохрватског књижевног језика*. Ти су догађаји били увод у „Хрватско прођеће” или Масовни покрет (Маспок) из 1971. године, националистички управљене манифестације које ће угушити лично председник СФРЈ. О хрватском становишту, када је реч о српскохрватском језику и „Новосадском договору” и *Deklaraciji o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika*: Некман (prir.) 1997. На погледе и ставове састављача *Deklaracije* реаговао је 1971. Павле Ивић, у својој данас већ класичној књизи *Српски народ и његов језик*, пишући и о „Новосадском договору” (Ивић 1986², 207–220). С изузетком једног прилога на словеначком, *Zvuk* одликује лингвистички уједначен језик, с применом екавског и ијекавског изговора. Опредељење за латинично писмо важило је и у поратном постојању часописа. Чланци хрватских и словеначких, али и других аутора из југословенских република у музичком гласилу *Zvuk* одражавају еволуцију српског језика у којем у датом периоду ни изблиза није постојала тенденција за кованицама које ће понети значење „аутентичности” језика региона на концу XX века.

транскрипције, најзад, правописних *разночијенија*, Гостушки је унапред прихватио „ризик” да ће му се приписати „beogradska perspektiva” из које гледа на дело Лексикографског завода. Будући изузетан по многим својим особинама у поређењу са српским савременицима, он је и конкретним поводом био спреман да понесе потенцијални „rđavi prišivak”, свестан да је својим приказом успео да се бар чује (његов) глас из неког другог правца, конкретно српског.¹⁷

НАЦИОНАЛНЕ ПОЗИЦИЈЕ НА ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ МУЗИЧКОЈ ПЛАТФОРМИ

Када је већ о језичком маниру реч, *Југословенска музичка ревија* до 1966. нуди обиље показатеља да је знатна већина српских музичких писаца, с ретким изузецима,¹⁸ доследно избегавала употребу сопственог националног одређења у спречи с недвосмислено „српским” темама о којима су писали. Или су ово одређење напросто прећуткивали, или су га невешто скривали иза присвојних заменица наш / наша / наше, или су га, што је био најчешћи случај, сводили на словенску, јужнословенску, а опет најчешће југословенску раван.¹⁹ Еклатантне примере у том смислу пружају пре свега написи саме Стане Ђурић Клајн.

¹⁷ У духу друштвене коректности, под паролом о равноправности братских народа, Гостушки је (иронично или не?) предложио формирање једног „ocenjivačkog sekteta, jer svako pojedinačno mišljenje ne može biti do kraja kompetentno, iz prostog razloga što niko ne može biti savršeno informisan” (Gostuški 1959a, 292).

¹⁸ Поводом седамдесетпетогодишњице рођења Петра Коњовића, Гостушки је у *Zvuku* објавио пригодан текст, на чијем је почетку без устезања одредио усмерење слављеника: „Srbin, po poreklu i svojoj osnovnoj duhovnoj orijentaciji, Konjović teži da kroz svoj muzički i literarni jezik govori jugoslovenski, pa čak i jedan stepen dalje: opšte slovenski”. С обзиром на то да „iako čvrsto oslonjen na izvesne klasične vrednosti srpske kulture”, он је, закључује Гостушки, не из потребе истицања заједништва народа већ из реалног композиторовог статуса „koliko srpski, toliko i jugoslovenski muzičar i kulturni radnik” (Gostuški 1959b, 240).

¹⁹ Ближа етничка припадност редовно је изостајала и из приказа скупова Савеза фолклориста Југославије, које су у *Zvuku* објављивали српски етномузиколози, а изостајали су и из наслова саопштења с којима су јавно наступали на удруженим састанцима. Најчешће су користили одредницу Јужни Словени или су уопштено користили синтагме „наша музика”, „наше мелодије”. Занимљиво је уочити и то да су, упркос претежно српском фолклорном узорку, збирке Миодрага Васиљевића углавном у насловима одређиване према географском простору на којем је вршио теренска истраживања, као и да је 1950. објавио збирку под називом *Југословенски музички фолклор*. Српски мелограф и свестрани музички радник Владо Милошевић је пак 1954. у издању Етнографског музеја у Бањој Луци објавио *Босанске народне њјесме*, као да и оне нису могле бити југословенске, када већ није направљена оделита разлика између различитих врста националне музичке грађе које су у збирци заступљене.

У некрологу Петру Крстићу ауторка је у равној интонативној линији, рекло би се са строгом научном објективношћу која не трпи емотивне упливе, таксативно набројала дужности на којима је покојник показао самопрегоран труд, као да то није имало директне везе с подизањем нивоа српске музичке културе. На три странице текста три пута је употребила придев „српски”, а уместо именице „Србија”, као и у другим својим написима, навела је реч „домовина”, претпостављам, да не би дошло до забуне о каквом је простору реч, с обзиром на то да све до последње једне и по деценије Крстићевог живота, српске границе нису биле подударне с авнојевским.

Сличан поступак откривају и преостала два осврта на српске музичке посленике: Корнелија Станковића и Миленка Живковића. Ни уз једног не стоји децидна ознака порекла, али се зато, на пример, истиче да су се на Словенским беседама у туђини у Корнелијево време окупљали Руси, Пољаци, Словаци, Бугари и Југословени (!), нападајући се „*idejama narodnjaštva i sveslovenskog bratstva*” (Ђурић-Клајн 1965а, 605), те да је, према суду Милоја Милојевића, Живковић био „*najveći i najborbeniji ekstremista, levičarski naturalist*” (Ђурић-Клајн 1965б, 302). Посве неупућени читалац стручног музичког часописа би тако могао да двојицу српских стваралаца смести и у неку другу југословенску породицу, не разликујући тачно којег је „*narodnog izvornog blaga*” Корнелије био мелограф и за који простор и музичке прилике су директно били везани Музичко друштво „Станковић”, *Музички гласник*, Јужнословенски певачки савез и др., у којима је Живковић био ангажован.²⁰

Да суздржани тон у вези са српском националном музиком није учитан без основа, потврђује исцрпна слика утисака Стане Ђурић Клајн с путовања у Варшаву –

grad u kome je i svaki priprosti građanin u tolikoj meri rodoljub i u tolikom stepenu kulturnan da zna da nam ispriča bolni istorijat svake stope u svome mestu i oseća potrebu da opomene i ukaže na svaku kap krvi koja je pala pri oslobođenju domovine i na svaku suzu koja je za njom potekla [...]

²⁰ Ђурић Клајн у 1965. години имала је потребу да истакне да је Корнелије на једној од Словенских беседа 1860. године, приређеној у дворани *Stricher*, свирао на клавиру своје композиције „*u korist siromašnih Hrvata*” (Ђурић-Клајн 1965а, 605). Тиме је истакла социјалну („сиромашни”), и национално толерантну („Хрвати”) страну догађаја, како се то и очекивало према тадашњим идеолошким поставкама. Другим речима, Корнелије Станковић је „смештен” у оквир Програма СКЈ, према којем су Хрвати сматрани за угњетени народ у Краљевини Југославији, чиме је ауторка прилога посредно показала да нису сви Срби били угњетачи Хрвата.

Žrtve, napori i odricanja uloženi u odbranu slobode i nacionalne časti nisu zaboravljeni, kao što nikako nisu zaboravljena ni velika kulturna ostvarenja iz poljske prošlosti” (Đurić-Klajn 1957, 400–401).

Емоције, дакле, нису упитне, само јесте упитно према ком се етносу отворено изражавају.

Насупрот српским, хрватски и словеначки аутори, којима треба придружити и национално тек оформљене Македонце, не само да су избегавали сваку синтагму која је садржавала појам „југословенски”²¹ него се нису устезали да на сваки начин истакну идентитет народа из којег потичу, прекорачујући неретко научну акрибичност, па чак и на штету српског дела.²² *Zvuk* је у „београдској” фази свога излагања показао пот-

²¹ Овакву констатацију дели и Мелита Милин (2020, 30).

²² *Zvuk* је 1959. донео приказ Шестог конгреса фолклориста Југославије, одржаног на Бледу у знаку прославе четрдесетогодишњице СКЈ. У вези с централном темом: *НОБ у фолклору народа Југославије* говорили су бројни учесници, настојећи, према речима Оливере Младеновић, да покажу како су подједнако сви народи, па и етничке мањине, било својим активним уделом у предратном револуционарном покрету, било у борби и изградњи земље у НОБ-у, развијали народне песме, мелодије, игре и обичаје (Mladenović 1959, 40). Осећај заједништва, који је ауторка, етнокореолог из Београда, преточила у приказ скупа фолклориста, изостао је из рада Винка Жганеца, објављеног у истом броју, под насловом „Suradnja balkanskih folklorista na izučavanju folkloru svojih naroda”. Дајући пресек рада Савеза фолклориста (основаног 1952), Жганец је истакао његов међународни статус и начелни договор да главна тема сусрета буде посвећена народној музици краја у којем се Конгрес одржава. Тако је нпр. у Вараждину разматрано питање музичког фолклора панонских народа, међу које Жганец убраја: Хрвате, Мађаре, Словаке, Русине, Словенце, али не и Србе. Најављујући скуп у Скопљу, хрватски етномузиколог позива фолклористе да се припреме за тему: македонски фолклор и то у „svim njegovim relacijama sa folklorom bugarskim, grčkim, albanskim, turskim, a donekle i rumunjskim” (Žganec 1959, 61), не и српским. Прећуткивање српског у заједници балканских народа говори више од било које речи, посебно након Жганчеве хипокризијске завршнице у његовом тексту, чији одјек најбоље илуструје пунота цитата: „Mi Jugosloveni se radujemo, da tim kongresom odmah nakon našeg dogovora dajemo prilike da se stručnjaci svih zainteresovanih balkanskih zemalja i naroda već 1960. godine nađu u centru Balkana, u historijskim mjestima drevne Makedonije, i da se tu prihvate važnog posla na objektivnom i naučnom izučavanju problema, koji sve nas bez iznimke zanima [...] Osnovno je da postoje želja i volja za suradnju i želja da se otkrije objektivna istina. U tom treba da dominira naša naučna misao i srdačna suradnja. Sve drugo su detalji” (1959, 61). Детаљ је и тај да је етномузиколог и мелограф, испрва римокатолички жупник, успостављање Независне Државе Хрватске (НДХ) дочекао као правник у Хрватском друштву правника, те да је након слома НДХ био оптужен за клерофашизам, али да је успео избећи судски прогон (Cindrić 1997, 435; за овај библиографски податак захвалност дугујем вишем научном сараднику, др Александру Васићу). Срећно рехабилитован, могао је да прави балканске етномузиколошке пројекте, али без Срба. Потреба да остане забележено како је хрватска заједница и крајем XIX века имала јак порив за потврђивањем хрватског, а не југословенског идентитета, изражена је у Жганчевом

пуну отвореност за представљање националног музичког потенцијала. Послужио је као својеврсна сцена с које су сви могли, под условом да су хтели, о сопственим музичким традицијама,²³ па и о музичким појавама и феноменима код других народа југословенске заједнице, писати без задршке.

И за овакав потез у уредничкој политици могло би се наћи разумевања, да не постоји опомињући „српски случај”. Наиме, С. Ђурић Клајн је још у програмском уводном тексту истакла да је задатак *Zvuka*, између осталог, да „istoriografski notira, prikupi činjenice iz davnije i skorije prošlosti”, како би се допунила сазнања о четири века старој музичкој уметности југословенских народа, од „prvih srednjovekovnih muzičara Slovenije, preko dalmatinskih majstora Renesanse, do nacionalnih bardova u romantizmu Hrvatske i Srbije” (Ђурић-Клајн 1955, 3). По изворима скроман, али недвосмислено „српски” средњи век, иако познат историографима, који су се из аматерских и професионалних побуда њиме бавили пре С. Ђурић Клајн, из њеног су видокруга нестали.²⁴

тексту о Фрањи Кухачу. Не оспоравајући јужнословенску оријентацију познатог мелографа, Жганец не пропушта да укаже на то да је наслов Кухачеве збирке *Јужно-словјенске народне џојиевке* изазвао незадовољство Хрвата, што је и потврдио одломцима писма извесног Јураја Баумајстера, правника из Прага, у којем он од мелографа тражи да назив промени у „хрватске полиевке”. На притисак Кухач није позитивно реаговао, што, зарад објективности и истине, Жганец такође документује преписком за коју не наводи тачан извор (1962, 445). Прећуткивањем постојања Срба на балканском простору, Жганец је заправо својим чланком показао да је линији правашког покрета Анте Старчевића, за којег не постоје Срби као самосвојан народ, него православни Хрвати. Контекст СФРЈ ишао је Жганцу на руку, будући да је праваштво толерисано (Miloradović 2019).

²³ Изузетан и по труду и по учинку био је ангажман словеначких музичких писаца, о чему говори податак да је само Драготин Цветко, у настојању да расветли историјски развој музике у Словенији, за непуну деценију (од 1959. до 1966) објавио чак пет наслова, који су редовно приказивани у рубрици *Музичка издања* (Sivec 1959, 1960, 1961, 1963, 1965). Поред Цветка, и други словеначки аутори дали су прилоге у вези са старијом уметничком и народном, као и религиозном музичком праксом на простору који су у новијој историји насељавали Словенци. *Zvuk* је евидентирао и појављивање студије у вези с композиторима хрватског порекла, Крешимира Ковачевића, као и Андреисову историју музике (Andreis 1960, 392–394; Suprić 1966, 765–766).

²⁴ Заслугом Косте П. Манојловића, за српску музичку старину изузетно важна тзв. *Београдска џисалџика*, рукопис из Народне библиотеке Србије бр. 93, постала је позната научној и широј јавности још 1937. године, те тако и ауторство неумских мелодија најранијег именом познатог српског мелода – доместика кир Стефана Србина (Манојловић 1946; Репо 2017). Историчар књижевности Ђорђе Сп. Радојичић је 1952. године начинио фотографске снимке на основу шеснаест хиландарских неумских рукописа, који су се нашли у Архиву САНУ, а своје увиде о њима објавио је у још једном раду из 1955. године (Радојичић 1952; 1955). Пропусти су у истраживачком процесу апсолутно могући и не могу се *a priori* осудити, осим уколико нису намерно учињени. Истина, Ђурић Клајн је,

Слични самопоттирући или самоунижавајући импулс, чији је траг у *Zvuki* видљив, обележио је и прилике у којима је било потпуно природно говорити о српским композиторима и њиховим делима из српске позиције. Ако је стогодишњица рођења Стевана Стојановића Мокрањца, као и све важне манифестације у земљи, добила покровитељство председника Републике и свечану академију којој су присуствовали високи политички функционери, представници музичких и других културних удружења из земље, као и гости из иностранства,²⁵ њено место у целокупној структури двоброја 7–8 показало је у најмању руку индолентан однос уредника наспрам композитора. Мокрањчева фотографија се нашла на насловној страни, али тек је један од трију прилога одговорио на тему броја. Први чланак – у целости преузето предавање Михаила Вукдраговића, којим је он отворио концерт хорова из свих република и обеју покрајина у београдском Народном позоришту, представио је Мокрањца као „ideologa који će postaviti osnove i ciljeve kojima treba da stremi naša muzička kultura i stvaraoца koji će u svome delu ovu misao ovaplotiti” (Vukdragović 1956, 288). Вукдраговић је у свом говору/напису узгред поменуо и композиторов допринос духовној музици, што је ипак био куриозитет своје врсте за оно време. Истакао је вредност *Херувимске њесме*, која је, може бити, управо на свечаној академији по први пут изведена после Другог светског рата.²⁶ Акцент је Вукдраговић ставио на констатацију да је Мокрањац посредством народног мелоса српску музику увео у европске уметничке токове, чиме је изразио своје лично опредељење, уједно и начелни став о стваралачком концепту који би требало да следе савремени југословенски композитори. Свејугословенски јубилеј завршио је речима да је

три године пошто је написала уводно уредничко слово *Zvuka*, објавила текст „Архиви као извори за историју српске музике”, у којем је приложила репродукцију једне неумске странице из *Београдске њсалиџике*, без било каквог коментара, што је разумљиво, с обзиром на то да јој музичка медијевистика није била ужа специјалност, премда ће се и у том пољу представити у „српском” – трећем по реду од три дела колективне монографије *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (Ђурић-Клајн 1962).

²⁵ Јубилеј је приказан и у рубрици *Хроника музичкој живоџиа*. Не наводећи где и када Вукдраговић, потписан иницијалима, помиње да је значајни датум српске и југословенске музике обележен у целој земљи „пизом академџија и концерата”. Учествовали су најбољи аматерски хорови из свих република, Војводине и Косова, наступивши с по једном Мокрањчевом руковети. Другог дана прославе, након обиласка Мокрањчевог гроба и концерта Београдске филхармоније, хора Дома ЈНА, уз суделовање солиста Београдске опере, приређеног у част аматерских хорова, одржан је концерт на стадиону „Ташмајдан”, уз учешће свих хорова и хора „Петар Коњовић” из Старог Бечеја, који је отпевао, сходно војвођанском простору, претпостављам, Мокрањчеву *Мађарску руковети* (М. V. 1956, 342).

²⁶ *Херувимску њесму* су извели хорови Радио Београда и Дома Југословенске народне армије (М. V. 1956, 343).

Мокрањац трасирао „jugoslovensku idejnu orijentaciju (koja je, прим. В. П.) ostala do danas čvrsto uporište u budućim razvojnim putevima jugoslovenske muzike, nacionalnih osnova” (Vukdragović 1956, 291).

У друга два, по обиму кратка чланка, Мокрањац се једва спомиње.²⁷ У прилогу под насловом „Jubilej koji obavezuje”, хрватски композитор и диригент Емил Косето [Emil Cosseto]²⁸ бавио се статусом хорског жанра у савременој југословенској музици, који је на нивоу „ostavštine vrlog majstora poreklom iz Mokranje (koju случајно или намерно не лоцира у српску републику, прим. В. П.)” (1956, 292). Нешто више пажње композитору је посветио др Милан П. Костић, премда је главница његовог написа усмерена на биографије Мокрањчевих првих учитеља музике. Дакле, оба су аутора између јубилеја и „časnog jubilarca” ставила посреднике: „зборну” музику у вези с којом је Косето изнео „nekoliko tmurnih disakorda”, без намере, како наводи, „da pomuti radost svečanosti”, и за историју и српске и југословенске музике незнатни, макар за Мокрањца и значајни удео пре свега учитеља Антонија Цимбрића, којег је требало под рефлектор извести „baš danas, o proslavi stogodišnjice rođenja St. St. Mokranjca [...] jer zaslužuje to u punoj meri” (Kostić 1956, 297). Могло би се додати да и хорска музика у целини и готово анонимни учитељи заслужују пажњу више него сам Мокрањац, чији је јубилеј обележио и *Zvuk*.

Вукдраговић је имао другачији утисак: „Mokranjac o stogodišnjici rođenja nije bio zaboravljen!” (М. В. 1956, 343). Остао је у уверењу, које тешко да су делили у оно време баш сви југословенски музички посленици, да је Мокрањац „najzaslužniji i najpopularniji jugoslovenski [sic!] horski kompozitor, podjednako drag svima našim narodima, i danas kao i pre pola veka koji je sa Rukovetima prokrstario kroz sve jugoslovenske krajeve [sic!]” (М. В. 1956, 342).²⁹

Прича о Мокрањцу у тематском броју *Zvuka* завршава се двома упечатљивим сликама. Одмах иза три „посвете” српско-југословенском музичару, од тога две и дужином и садржајем врло скромне, следе три знатно обимнија чланка о Моцарту (Cvetko 1954; Lipovšek 1956; Stanojević 1956), међу којима се прилог Драготина Цветка апсолутно издваја

²⁷ Није познато да ли је Редакција или можда Ђурић Клајн друга два написа за тему броја наручила од аутора и, уколико је то био случај, на чију препоруку. У напоменама није назначено да су прочитани, као Вукдраговићев на свечаној академији.

²⁸ Могуће је да је Косето баш у време прославе дириговао хором Дома Југословенске народне армије.

²⁹ Приписивање југословенског „порекла” Мокрањцу одражава генерални став КПЈ о Србима као хегемонском народу – како је то много пута било поменуто у партијским одлукама, рефератима, програму, разним чланцима итд. Видети о томе: Милорадовић 2008.

исцрпним подацима и доследним методолошким приступом. Путања коју словеначки члан Редакције следи има за циљ одређивање и утврђивање позиције националне музике у контексту европске уметничке баштине.³⁰ У поређењу са српском музичком традицијом, чији почетак Вукдраговић везује за музичара из Мокрања, Цветко стручну и ширу јавност упознаје с деловањем љубљанске Музичке филхармоније, која готово пола века пре рођења Мокрањца изводи Моцарта.³¹ Разлика у приступу је убедљива, а појачава је начин на који Цветко изводи закључак: „Smemo da verujemo, i bez podrobnih podataka, da se u maloj, ali muzički bogatoj Ljubljani, čiji muzički život možemo dokumentovano da pratimo sve do XV veka, događalo mnogo i u razdoblju za koje izvori kazuju malo” (Cvetko 1956, 306). Упркос нелогичности датог исказа, његово дејство у склопу осмишљене стратегије обликовања профила музичком наслеђу на тлу Словеније није умањено. У недостатку историјских доказа, њихову моћ преузима интуиција музиколога од угледа, којој би, подразумева се, требало безрезервно поклонити поверење.

Као што није презао од тога да музику са свог тла адекватно именује, Драготин Цветко није се либио да у лику и делу Петра Коњовића призна вредност у првом реду српској, у склопу југословенске, па и европске уметности звука. Експлицитни став о „najznačajnijem predstavniku muzičkog nacionalizma srpske Moderne [...] koji je [...] dao Srbima u velikim

³⁰ У прилог дате констатације иде и оцена његовог сународника Јоже Сивеца у вези с првим томом објављене *Istorije muzičke umetnosti u Sloveniji* – „prvom knjigom te vrste u Jugoslaviji, jer se dosad još niko nije prihvatio tako zamašnog posla da na osnovu temeljnog naučnog istraživanja prikaže celokupan razvoj muzičke kulture jednog od naših naroda” (Sivec 1959, 187). Занимљиво је како се приказом додатно обезбеђује научни кредибилитет публикације. Обухвативши период од времена пред насељавање Словенаца у својој новој домовини, па до краја барока на истеку XVIII века, аутор је, према Сивчевим речима, настојао „koliko god može da se osloni na neposredne izvore i da na toj osnovi dokazuje svoje teze. Tumačenje otkrivenih podataka je veoma iscrpno i misaono bogato [...] Нарочито значајно је откриће драгоценih извештаја о музичком животу код нас крајем XV века у Santoninovom дневнику, из којих аутор *sa snažnom uobraziljom oblikuje* (курзив В. П.) заокружену претставу /sic!/ о сразмерно visokom репродуктивном nivou полифоније у неким црквама односно ревачким школама у Sloveniji” (1959, 187). Додајући да Цветко приступа теми имајући у виду целокупан развој музике у свету, и то нераздруживо повезаности са друштвеноекономским факторима, Сивец његов музиколошки суд одређује као „promišljen i objektivан i na taj način bez ikakve nacionalne uskosti ili pristrasnosti” (1959, 187). Сивец је у приказу другог тома *Istorije muzičke umetnosti u Sloveniji* (1960) истакао да се дело одликује егзактношћу научног истраживања, строгом логиком закључивања, исцрпношћу, инвентивношћу и широком културом (1960, 394).

³¹ Узгред, Цветко је, поред Моцарта, значај словеначке традиције приказао и у спреси с Мокрањцем. У *Zvuku* је објављена његова студија: „Veze Stevana Mokranjca sa ljubljanskom glasbenom maticom” (1959a).

formama, i uz pomoć moderne kompozitorske tehnike ono što su u manjim formama sa manjim ili većim uspehom nastojali da ostvare njegovi nacionalni prethodnici” (Cvetko 1963, 350–351), Цветко је више пута поновио у свом прилогу тематског броја *Zvuka* у спомен осме деценије Коњовићевог живота.³² Пошто је већ вредносно одредио композиторово место у историји српске музике, писац је додао „da bi ovo ograničenje bilo isuviše oštro i nepravedno, jer Konjović besumnje spada među prominentne ličnosti jugoslovenske i u širem merilu evropske muzike našeg veka” (1963, 351). Заслуге овог слављеника Живојин Здравковић је пак везао пре свега за општи југословенски *credo*, поистоветивши национално с југословенским, у којем се српски сегмент подразумева, иако не и изричито помиње, осим једанпут, не, дакле, онако како је то учинио словеначки музиколог.

Повремено „суптилнији”, но, недвосмислен, односно крајње суздржан музиколошко-историографски дискурс у вези с националним темама, словеначког, односно српског типа, изостао је из написа у пољу писане речи о музици још пре рата афирмисаног Јосипа Андреиса, хрватског члана Редакције, као и аутора из Македоније, међу којима се по истраживачкој имагинацији, али не и неопходној стручности, па и елементарној објективности, упадљиво издвојио Тодор Скаловски. Премда су њихови збирни резултати, судећи према написима у *Zvuku*, квантитетом испод Цветкових, може се приметити да им је свима заједнички интензитет истраживачке енергије усмерен на музичко наслеђе поднебља с којих потичу.³³ Уколико се из данашње, рекло би се умногоне научно комфорније

³² У 58. броју *Zvuka* овим поводом прилоге је дало чак тринаесторо аутора. Несравњиво већи простор који је Коњовићев јубилеј добио у поређењу с Мокрањчевим индикативан је пример у вези с југословенском платформом часописа *Zvuk*, потребом да се она како-тако одржи посредством маркантних личности, какав је Петар Коњовић, који је, поред композиторског учинка, својим свестраним ангажманом утиснуо траг како на београдској тако и на загребачкој, па и шире посматрано – југословенској музичкој сцени. Истакнуто место које је Коњовићева прослава у *Zvuku* добила може се сагледати и из других углова, чиме би његове професионалне и личне релације с члановима Редакције постале још јасније.

³³ Андреис је двоброју 37–38, исте године када је и публикована, на две стране представио књигу Крешимира Ковачевића *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, у којој се писац бавио „pedesetoricom istaknutih” (чиме се сугерише да је цифра постојећих далеко већа) хрватских композитора из прошлости и садашњости, уз анализу њихових најзначајнијих дела. Предлажући да се Ковачевићев модел употреби и за приказивање музичких стваралаца осталих југословенских народа, он додаје: „Ovo djelo, koje će u mnogoj prilici dobro zamijeniti još uvijek nenapisanu suvremenu povijest hrvatske muzike, na poseban je način osvijetlilo svo mnogostruko, plodno značenje velikog priloga, što ga je hrvatski narod dao jugoslovenskoj muzičkoj kulturi” (Andreis 1960, 394). Пуно придева уз хрватски музички

позиције просуђује, педесетих година прошлог века засигурно није било могуће из низа разлога остварити доследну стручну концепцију часописа. Изненађујућа је ипак интерпретативна смелост (ако је то уопште одговарајућа реч) националне музичке грађе, утолико више што се зна да на научне радове није примењивана једино експертска врста цензуре. Изненађујућа је и лежерност (ако је и то одговарајућа реч) уредничког тима, који је по принципу „дај шта даш” прихватао приспеле радове, испуњавајући тако критеријуме републичког паритета и промовисања националних традиција са сигурног југословенског залеђа, упркос евидентном изостанку адекватног историографског приступа.³⁴

Но, ако се и дешавало, што није необично, да „систем” или уредничка процедура затаје, тада се у раскораку између огрешења о елементарну историјску фактографију и упорног понављања фактографске грешке морају препознати конкретне намере и идеологија музичког писца, коме би се, речима Гостушког, с правом могла приписати или ниска мера или потпуно одсуство укуса.³⁵ С изнетом констатацијом би се сваки иоле пажљиви читалац већине национално обојених историографских прилога у вези и с хрватском и словеначком, а нарочито македонском, па

прилог заједничкој музичкој култури говори сам за себе, баш као и недвосмислени наслов из којег се јасно види да ни хрватски, као ни словеначки музички писци не само да нису имали nelaгодност, него су свесно истицали име сопственог нација.

³⁴ Подробнија истраживања усмерена на музиколошки опус С. Ђурић Клајн би требало да покажу да ли је овакав тип уредничке политике био финансиран у ставовима о национализму (из 1922. године) Владимира Иљича Уљанова Лењина [Владимир Иљич Уљанов Ленин], сходно којим треба разликовати национализам „угњетачке – велике” и „угњетене – мале” нације. Тврдећи да су припадници „угњетачких – великих” нација кривци за насиље и понижење „угњетених – малих” нација, захтевао је да се „неједнакост” исправи тако што ће се од „угњетача – великих” узети оно што им по историјском наслеђу припада и „предати” „угњетаванима – малима”. Овакав концепт представљао је срж комунистичке националне политике, коју је следио СКЈ на челу с Јосипом Брозом Титом, те се њоме може објаснити и објављивање нестручних идеолошких чланака у *Zvuku* као прилог националној асиметрији у југословенској јавној сфери.

³⁵ Ова појава се додуше може уклопити у општи тренд историјских наратива у социјалистичкој Југославији, што је, додуше, у општеисторијској дисциплини, нарочито седамдесетих, када ће се уосталом и сам *Zvuk* изместити из Београда у Сарајево, изазивало различите националне рецепције у вези с којима су се водиле чак и жучне полемике. Познат је случај *Istorije Jugoslavije* коју су удруженим снагама написали Иван Божић, Сима Ђирковић, Милорад Екмечић и Владимир Дедијер, а која је објављена у издању Просвете у Београду, и у преводу на енглески у издању *Mc Grow Hill*-а у Њуорку 1972. године. Разлике које су тада избиле на видело између историчара уклапају се у слику дубоко дезинтегрисаног југословенског друштва у којима се истим очима није гледало чак ни на неоспорно јасне историјске чињенице (Jakšić 2022).

и шиптарском музиком³⁶ у *Zvuki* морао сложити. Као илустрација могу послужити конкретни примери.

У првом чланку првог броја часописа, Јосип Андреис писао је о лику и заслугама Ватрослава Лисинског, поводом јубилеја – стогодишњице смрти. Композитора и његов конкретни допринос представио је углавном објективно,³⁷ у контексту илирског покрета, који је, међутим, крајње тендециозно, у неколико махова, везао за концепт усконационалне хрватске идеје, што у стварности није био случај.³⁸ Општи јужнословенски и усконационални концепт у покрету око којег су били окупљени прегаоци

³⁶ Појам „шиптарски” се у *Zvuki* регуларно користио у насловима написа до 1975, дакле, све до ступања на снагу последњег Устава Социјалистичке Федеративне Републике Југославије из 1974. године, под којим су и републике и покрајине постале носиоци суверенитета народа и народности, с уставним надлежностима у оквиру сопствених граница. Дејство паролe „братство и јединство” у хомогенизацији, с једне стране, и еманципацији југословенских народа, народности и мањина, искористио је нарочито у поменутом другом смеру и фолклориста Антони Лоренц [Antonni Lorenc], који је започео каријеру пишући о шиптарском народном стваралаштву, да би се, у складу с друштвено-политичким гибањима након 1975. преоријентисао на албанско музичко поље. Како би се показало да је „stvaralačka sposobnost šiptarskog naroda vrlo velika”, те да „bez sumnje muzički folklor šiptarskog naroda pretstavlja /sic!/ neprocenjeno bogatstvo, kojim može samo da se ponosi” (Lorenc 1960, 19), *Zvuk* је поменутом аутору обезбедио место међу својим корицама у три наврата, два пута су објављени његови написи, а у оквиру нових музичких издања регистрована је његова студија *Šiptarski muzički folklor* из 1963. (Lorenc 1960, 1963; Koci 1963). Вредно је помена и то да је према подацима с Википедије Лоренц представљен као аутор седмотомног дела о „албанској народној музици с Косова и Метохије, из Македоније, Црне Горе и Јужне Мораве (!)”, чиме се оцртавају геополитичке аспирације некада највеће југословенске мањине, а сада, бар у области Јужне Мораве, српске мањине. За ову прилику нисам успела да пронађем ближе упутнице у вези са „седмотомним” Лоренцовим опусом, али у COBISS систему постоји податак о наслову сепарата, на српском и албанском језику, објављеном у Београду, односно Приштини 1974: *Основне карактеристике музичког фолклора Косова и Метохије*, Београд (*Folklorni muzikor Scqiptar*). Занимљиво је приметити да чланак о Лоренцу на Википедији прати искључиво референтна литература на енглеском језику, с низом из искључиво пропагандистичких и политичких побуда инструкисаних наслова, усмерених на „доказивање” историјске самосвојности, државотворности и културног идентитета албанске популације на Косову и Метохији. Одговорност за ову појаву не пада само на актуелне промотере историјских неистина, већ и на „лумене” српског народа из блискије прошлости, који су им, свесно и несвесно, припремили простор за деловање.

³⁷ „Lisinski nije naš Wagner, ali nije ni beznačajni provicijski [sic!] diletant” – констатовао је с мером Андреис (1955, 9). О Лисинском је Андреис писао и за време Другог светског рата (1942a; 1942b; 1944). Ове референце прикупила је и објавила Розина Палић Јелавић (2009). Треба, међутим, рећи да прво издање његове *Povijesti glazbe*, најављивано и планирано за прославу стогодишњице Матице хрватске 1942, садржи поглавље о српској музици (Andreis 1942c).

³⁸ Истина је, међутим, да је илирски покрет искоришћен као полуга у пројекту хрватске националне и државне интеграције.

из различих јужнословенских народа, са заједничким идејама и интересима, нису били у опреци. Напротив. Доводећи, дакле, у колизију ова два плана, Андреис је заменио тезе у тврдњи да је за време илирског покрета „narod u Hrvatskoj pokušavao udariti temelje svojoj umjetničkoj samostalnosti. I još više: političkoj i nacionalnoj”, уједно и „temelje nacionalnom muzičkom pravcu u Hrvatskoj”. Важно је имати у виду, оно што је хрватски писац тенденциозно прећутао, да „народ” није имао везе с илиризмом, него искључиво политички ангажована елита. Приде, маркирана државотворност Хрватске јесте *contradictio in adjecto* у самом Андреисовом цитату у којем стоји и то да хрватски народ у новијој историји није имао самосталност, самим тим ни државу. Па ипак, до краја збуњујући у историјске токове потпуно неупућеног читаоца, писац закључује: „Do prave pobjede ilirskih ideala na muzičkom području doći će u Hrvatskoj tek u dvadesetom stoljeću, u vremenu između Prvog i Drugog svjetskog rata” (Andreis 1955, 7). Константа да се тековине Краљевине Југославије под новом комунистичком влашћу избришу довољан је идеолошки мотив за овакав исказ хрватског музиколога. За научну објективност није, међутим, оправдавајући његов напор да преиначи историјску реалност у циљу присвајања државотворности национу који је исту практично добио формирањем Хрватске бановине, пред почетак Другог рата – 1939,³⁹ да би „независност” остварио 1941, па до пада Трећег рајха, и потом, на концу XX столећа – 1991. године. Ову неумитну чињеницу је хрватски члан Редакције ипак морао знати, па и професионално и интимно уважити.

РАНА И ДУХОВНА МУЗИКА ЈУГОСЛОВЕНСКИХ НАРОДА ПОД СЕНКОМ „ПОЛИТИЧКЕ РЕЛИГИЈЕ”

Да је *Zvuk* испуњавао двоструку улогу у културном инжењерингу атеистичке власти, показује се и у написима у вези с древном источнохришћанском црквеном, односно различитим жанровима сакралне западнохришћанске народне и уметничке музике. Идеолошки критеријуми политичке религије, какав је у бити комунизам, били су нарочито у агитпроповском периоду рестриктивни према сваком облику испољавања верског садржаја.⁴⁰ У наредним деценијама екстремне форме те политике

³⁹ За разлику од свих осталих бановина које су у називу имале географски појам, једино је Хрватска бановина носила име етноса.

⁴⁰ Ако је на самом почетку КПЈ покушавала да верске институције „национализује” (на југословенском нивоу) потчини и инструментализује, што јој је делимично успело у случају Српске православне цркве, оснивањем Удружења православних свештеника Едвард

губиле су на снази, али су и даље, у различитим деловима земље, имале различита дејства. Иако духовна музика у целини, као ни други видови сакралне уметности, није испуњавала захтеве „идејности” и „партијности”, „радари” који су пратили спровођење официјелне културне политике превасходно су били уперени према православно-црквеним мотивима, будући да је КПЈ српски национализам, неоделит од православаља, представљала непријатељским „хегемонистичким” фактором на који је требало будно мотрити и сузбијати га.⁴¹

Поред српства и православаља, комунистичким властодршцима и њиховим помоћницима у креирању „новог” југословенског човека из редова интелигенције, универзитетских професора, књижевника и уметника, било је и оних којима је сметала и Византија, о чему најбоље сведоче проблеми који су пратили припремање чувене *Изложбе средњовековне уметности народа Југославије* у Паризу 1950, и потом и њене поставке у Вашингтону и европским градовима.⁴²

Уреднику и Редакцији *Zvuka* можда нису били познати детаљи у вези с дипломатским скандалом између Југославије и Велике Британије 1953, који је изазвало избегавање југословенске стране да испуни првобитни договор о представљању у ширем обиму византијског и српског

Кардељ је већ 1947. најавио да ће мере против „реакционарне хијерархије” морати да се поопштре. Детаљније у Милорадовић 2012, 138.

⁴¹ У прилог реченоме може да послужи критика анонимног писца у *Књижевним новинама* поводом извођења хорске композиције *Мајка православна* Силвија Бомбарделија на Фестивалу омладине Југославије 1948. године. У фокусу није био текст песме, политичког и друштвеног ауторитета, хрватског писца Владимира Назора, којег је, до одласка у партизане 1942, у НДХ пратила квалификација „перорављивог hrvatskog nacionaliste” (Cindrić 1997, 290–291). Оштрица је била уперена према мелодији која је подсећала на „певање свештеника и одговарање хора”, а братство и јединство народа, „учвршћивано кроз изградњу социјализма нипошто (се) не може изразити православно-црквеним мотивима” (Anonim 1948, 4).

⁴² Упркос великом дипломатском успеху који је донела изложба у палати Шајо, с које су реплике фресака из средњовековних српских манастира привукле највећу пажњу посетилаца, идејни стожер целог пројекта Мирослав Крлежа утицао је на домаћи организациони тим да се знатан део, како их је у *Кашталоју* назвао: „барбарских” и „дивљих” српских фресака уклони из поставке. О изложби у Паризу опсежна документација постоји у Архиву Југославије, као и у Дипломатском архиву, чију је грађу у вези с изложбом исцрпно представио Милорадовић (2012, 306–309). У организацији ове изложбе посебно је био ангажован еминентни есејиста и књижевни преводилац Сретен Марић (1903–1992), тада (1947–1950) саветник за културу у југословенској амбасади у Паризу; он је, како се наводи, био и главни аниматор француске јавности у вези с овом изложбом. Видети о томе у књизи Радована Поповића (2009, 43–46), који даје цитат из листа *Le Figaro littéraire*, где се с одушевљењем говори о фрескама храмова у Охриду, Нерезима, Милешеви и Сопотанима (2009, 45).

средњовековног ликовног наслеђа, те да у називу изложбе њен садржај буде транспарентан.⁴³ Курс минимализовања видљивости српског удела, нарочито његове духовне утемељености у источнохришћанском цивилизацијском кругу, заузет је много раније на југословенској платформи с које су у истраживачке пројекте кретали поједини српски историчари из различитих дисциплина, па и музиколози и фолклористи.

Zvuk је, дакле, утврђени принцип примењивао, допуштајући да се византијска, самим тим и српска средњовековна псалмодија представе из уског угла западноевропских музиколога, или тако да се на рачун изворних и древних традиција еманципује духовна музика с крајњег југа земље – „večito ognjetavanog i porobljenog makedonskog naroda” (Skalovski 1955, 80), чиме се директно евоцира да је српски народ угњетач.

Оваквим одређењем започео је свој чланак, којем је Редакција дала прве странице првог поратног броја, Тодор Скаловски (1909–2004), творац химне СР Македоније у СФРЈ, која се пева од 1943. до данас.⁴⁴ Рад је, судећи према наслову, требало да представи музички живот у Македонији након рата, али је писац пошао од средњег века, и то од времена формирања „Самуилове државе”⁴⁵ – Бугарског царства с краја X века, за које је везао почетак македонске музике, чиме је она старином претекла, бар према суду уредника и Драготина Цветка на тлу Југославије најстарију – словеначку музичку традицију.⁴⁶ Да би обезбедио легитимитет и аутохтоност традиције народа у чијој је републици

⁴³ Након напетих преговора, уместо назива: *Југословенске византијске фреске*, на чему су инсистирали Британци, Министарство иностраних послова Југославије категорички је одбијало да се држава иностранству представи с византијским и српским прерогативима, тако да је на концу изложба представљена под називом: *Средњовековне југословенске фреске*.

⁴⁴ *Денес над Македонија* је остала химна и 1992. када је Република Македонија постала независна држава, као и када је под притиском Републике Грчке променила дотадашњи назив у Република Северна Македонија. Србија није имала химну у Југославији, а хрватска химна је сваке вечери завршавала програм Радио Загреба, само музика, без речи (за ову информацију захвалност дугујем рецензенту рада).

⁴⁵ Скаловски није навео којем етносу је цар Самуил био владар и коју је државу основао, те се тако слободно може закључити да Скаловски и Бугаре претвара у Македонце (1955: 80), што је једно у низу стандардних тумачења према којима су писане прве историје народа Југославије, предратне, тако и послератне. Реч је, у ствари, о афирмацији идеологије југословенства кроз историографију (Ђоровић 1933; *Historija naroda Jugoslavije* 1953; Војић et al. 1973; о концепту историје који је заступала КПЈ и у: Koren 2012).

⁴⁶ Скаловски следи словеначког музиколога у извођењу аргументације и попут пометутог цитата о датирању словеначке музике без извора и доказа, наводи сличан закључак: „Konkretnijih podataka o razvojnem putu makedonske muzike nemamo, ali iz raznih spomenika i spisa, se može zaključiti da je ova grana umetnosti, pored slikarstva i arhitekture, bila najviše zastupljena i negovana” (1955, 80).

главни град био престоница државе још једног цара – Стефана Уроша IV, у српском народном предању познатог као Душана Силног, Скаловски је морао посегнути за Византијом. На развој византијске црквене музике утицала је, према жељи аутора, неколицина „Македонаца”,⁴⁷ међу њима Јован Кукузељ, „jedan od najkulturnijih ljudi čitave Vizantije” (1950, 80–81).

Конструкције из остатка списка музичког писца с најјужније стране југословенске заједнице народа и народности би заслужиле да се помену у показивању колико су идеологија и политика имале предност над стручношћу. Ипак, указујући на то да овакав тип прилога у *Zvuki* у потпуности доводи у питање поратну музиколошку струку, с обзиром на чињеницу да су њени најпроминентнији републички представници чинили Редакцију првог и јединог тзв. стручног часописа, што се на показаном примеру никако не би могло одржати као тачно. Не доводи се, међутим, у питање антисрпско настројење које се рефлектује посредно – стигматизовањем византијског наслеђа. Његовим умањењем настојала се учинити неприметном свеобухватна српска средњовековна баштина коју је, у њеном предањском значењу, требало или сакрити од домаће и иностране јавности или је учинити „компатибилном” са, у земљи преовлађујућим, западним „дијалектом”, како је то хрватски етномузиколог Антун Добронић проценио, везујући „расну музикалност” југа и истока земље за оријентални тип (1955, 13).⁴⁸

Пошто је на југословенском простору преовлађујући тип западни, онда следи да он и треба да буде више у фокусу пажње музичких писаца, у програмима и на сцени, уопште у звучној сфери, с претходно поменутих „радарима” који је региструју и без њих. На музичким фестивалима у Задру, Дубровнику и Љубљани, потом у Сплиту и Ријеци, о којима је *Zvuk* редовно извештавао, као што је то чинио и из осталих музичких центара у земљи, уметничка духовна музика западне провенијенције није послужила само у туристичке сврхе, него, на дуге стазе, и у правцу унификавања музички препознатљивог кода који ће се, без резерве, под плаштом лепе уметности, уградити и у српски звучни простор као њен саставни део.⁴⁹

⁴⁷ Македонске нације у датом периоду напосто нема, отуда наводници.

⁴⁸ Западноевропски „дијалекат” је распростра на све остале пределе Југославије, признајући ипак да су музичке миграције флуентне и прожимајуће, чинећи „muzički folklor Jugoslavije psihički čvrsto povezanom cjelinom” (Dobronić 1955, 19).

⁴⁹ О раној, пре свега ренесансној музици, коју су од 1968. изводили различити београдски ансамбли, писао је у докторској тези, по основном образовању музички педагог Предраг Ђоковић. Ова важна тема како у дисертацији тако ни у другим радовима поменутог аутора није добила кључну димензију – тумачење функције коју су музички ансамбли вршили у својој разгранатој дипломатској музичкој мисији. Такође, аутор није аргументовано, ни с

Отуда не чуди што је најпре Загреб имао хор Загребачки мадригалисти, још у међуратном периоду (Розајић 1959), затим је Љубљанске мадригалисте установила Љубљана, да би, напослетку, и Београд добио своје мадригалисте.⁵⁰ С истих циљева, не чуди што ће се и у различитим жанровима западноевропске духовне музике, али задуго не и православне, у наступима у земљи и иностранству, представљати, поред Београдских мадригалиста и други југословенски ансамбли из Србије.

За ову врсту религиозне музике није било ни у најмањем цензуре на страницама *Zvuka*. Осим двају упечатљивиха реаговања српских (!) писаца који крајње критички и подсмешљиво разматрају елементе „црквене мистике” у савременим композицијама,⁵¹ њена својеврсна промоција

увидом у светску медијевистичку музиколошку литературу приказао, још мање протумаčio почетке истраживања византијске и старе српске музике (Ђоковић 2016).

⁵⁰ Податак о „генези” мадригалиста у трима југословенским музичким центрима Ђоковић не помиње, као што у његовој дисертацији не постоји ни осврт на проблем ране музике у часопису *Zvuk*, изузев четири референце. Остало је нерасветљено под којим је утицајима 1951. године оформљен хор Београдских мадригалиста.

⁵¹ Српски критичар Драгутин Чолић писао је о премијери опере *Злајна Загра* хрватског композитора Ивана Бркановића и, премда се унапред оградио од „vulgarnog marksističkog паћина” и „političkog parolaštva”, оштро се супротставио естетичким прилозима и критичким приказима који су у југословенском стваралаштву развијали ларпулартистичке теорије „zaodenuite plaštom nekakvog šireg i produbljenog nazovi marksističkog gledanja”. Писац је, наиме, био испровоциран критикама својих хрватских колега, које су пропустиле да се осврну најпре на недопустиву тему на којој је настао либрето опере: „Naivna i prazna fabula koju danas ne bi mogao koristiti inteligentniji provincijski /sic!/ pop za religioznu propagandu u najzaostalijem delu naše zemlje, nije, razume se, mogla poslužiti kao podloga i temelj na kome bi se moglo stvoriti jedno savremeno umetničko delo koje bi odgovaralo dinamici današnjice [...] savremeni idejni sadržaj (se, prim. V. P.) može izraziti savremenom tehnikom umetničkog izražavanja” (Čolić 1955, 107). На Чолићеву критику *Злајна Загра*, ону објављену у листу *Борба*, оштро се осврнуо и сам композитор (Brkanović 2006, 185–188). Српски композитор Бабић је поводом извођења последњег „религиозног дела” Игора Стравинског [Игорь Фёдорович Стравинский] у базилици Светог Марка у Венецији у гротескним тоновима описао премијеру дела: „Izvođenje *Canticum Sacrum* bilo je upravo sistematsko i totalno razbijanje onog crkvenog štimunga stvorenog uvodnom rečju izaslanika kardinala Roncalija i izvedenim 'religioznim muzikama' braće Gabrieli, Monteверија i Schütza. To je bilo jedno divljačko upinjanje (besumnje originalno), krevetljenje i zapomaganje samovoljno baratanje onim nesrećnim latinskim tekstem, kada je u pitanju 'sveta muzika'. Jedan italijanski kritičar, sav usplahiren, protestuje što je u Baziliku unesena ovakva muzika 'gde stoji zlatna patina istinskih religioznih dela starih majstora'. Takvog mišljenja je verovatno i sav onaj unesrećeni katolički svet koji se okupio u velikom broju u Bazilici da prisustvuje ovoj premijeri” (Babić 1957, 418). Овако питорескни и хумором зачињени пренос атмосфере из Венеције, Бабић је „оверио” идеолошким печатом који су у *Zvuku* најчешће употребљавали управо српски аутори. Он закључује: „То се, међутим, нас не тиће. За нас је важна чињеница да ово дело нема никакве унутрашње везе са религијом, нити каквим побожним надahнућем” (1957, 418). Бабићева критика је прештампана у збирци његових текстова (Живковић и Ивковић-Петронић

вршена је у приказима, између осталог, великих успеха југословенских хорова из Београда и Новог Сада на такмичарском фестивалу у Арцу (Stefanović s. a.), наступа ансамбла Корушких мадригалиста у Љубљани (Ajlec 1958) и америчких мормона који су у Амстердаму наступили с „isključivo religiozним programom” (Stefanović 1956), уз топле препоруке за курс дириговања у Западној Немачкој, на чијем су репертоару главницу чинили духовни мотети и мадригали старих и савремених немачких и фламанских композитора протестантске оријентације (Stefanović 1958b),⁵² атмосфере с фестивала посвећеног Баху и концерта старе – западне и источне духовне, као и први пут истакнуте хорске православне музике у Оксфорду (Stefanović, Vujić 1966a, Stefanović 1966b)⁵³ и др.

Библиографија југословенских музичких издања такође је показатељ диспаратитета у вези са савременим остварењима у жанру духовне музике, тачније, православних уопште нема.⁵⁴ У часопису су пружене информације и о томе да истраживачки подухвати у вези с народним облицима религиозне римокатоличке и протестантске праксе нису, нарочито у Словенији,

2014, 285–287). К. Бабић је о венецијанској премијери композиције *Canticum Sacrum* писао и много касније (1994) у поговору за свој превод аутобиографије Игора Стравинског, сада мирније, стављајући у први план питање вредности дела, наглашавајући да оно није изазвало ентузијазам код присутне публике (Stravinski 2005, 155–157).

⁵² Корист међународног курса у Херфорду, на којем је од Југословена једини представник био Димитрије Стефановић (од 1958. или 1959. године сарадник Музиколошког института САН/САНУ / МИ САН/САНУ; у административној архиви нисам пронашла документ који јасно указује на годину запослења) био је и у томе што се рад одвијао у „odličном смеštaju modernо uređenог školskog pansionata” и што су се по дупло мањој цени могле купити књиге, ноте и плоче хорске музике (Stefanović 1958b: 76).

⁵³ Српски докторанд у Оксфорду, Стефановић, известио је 1966. године, у последњем броју *Zvuka* под уредништвом С. Ђурић Клајн, читаоце о неколико догађаја у вези с југословенском народном, хорском, старом, али и православном музиком, као и југословенским народним играма. Ако се изузме то што је аутор приказа у свему што је наводио на последње место доследно стављао српски „елемент”, треба рећи да је испред „наше најстарије музичке творевине у Engleskoј” у својству диригента мешовитог хора студената разних оксфордских колеџа у Капели колеџа Итон у Винздору [Eton College, Windsor] извео најстарију познату двогласну композицију из Далмације *Sanctus* из XI века, коју је из рукописа бенедиктинског манастира Свете Марије у Задру транскрибовао Бојан Бујић (који је исте године одбранио докторат на Оксфордском универзитету, под менторством Велеса и постао научни сарадник Музичког факултета Универзитета у Единбургу), а потом и *Вкусиие и видиие* кир Стефана Србина уз духовне композиције П. И. Чајковског [Пётр Ильич Чайковский], Н. Н. Кедрова [Николай Николаевич Кедров], М. Е. Ковалевског [Максим Евграфович Ковалевский] и Мокрањчево *Возбрано војевогје* (Stefanović 1966b, 137–138).

⁵⁴ У Словенији су на религиозне стихове током 1956. и 1957. године објављена чак двадесет и два наслова вокалних композиција (хорских, као и за различите соло гласове; *Muzička izdanja* 1960, 205–206).

претрпели агитпроповске санкције, те да су се од 1952. неометано обављали мелографски послови на терену међу протестантским становницима различитих делова ове републике, па и изван ње (Orel 1961).⁵⁵

Иако се на страницама *Zvuka* у неколико чланака расправљало о проблемима који су на светском нивоу заокупљали пажњу научника у вези с феноменом Исток–Запад у музици (Cvetko 1959b, 1961, 1964, Gostuški 1961),⁵⁶ представници млађе генерације српских истраживача су се према сопственом – источном музичком наслеђу у почетку држали превасходно, а поједини и искључиво са западне дистанце. Милош Велимировић, Стојан Лазаревић и Димитрије Стефановић су се у област византолошке музикологије укључили посредством копенхашке школе – *Monumenta Musicae Byzantinae* (ММВ). Тек би требало установити да ли је њихов пут

⁵⁵ Треба запазити да је словеначки учитељ музике, мелограф и музички писац Рихард Орел у насловима својих радова још од 1957. користио појам „црквена песма”, што је, судећи према садржају *Zvuka*, први учинио међу ондашњим југословенским фолклористима који су објављивали напise у овом часопису (Orel 1957, 1959, 1961). У Београду је пак 1959, на састанку на којем се говорило о упражњеном месту асистента Музиколошког института САН (које ће добити Димитрије Стефановић), с посебном интонацијом помињао Стојан Лазаревић који је, у време прикупљања фолклорне грађе у бококторском заливу, регистрован како са свештеником у Рисну пева на богослужењу у православној цркви, „и то као сарадник САН”. Драгутин Пападополос, који је овом „осетљивом случају” био сведок, по повратку је, према сопственим речима, исти пренео надлежнима. С обзиром на то да је Лазаревић у међувремену отишао на студије у САД, Пападополос је констатовао на седници у МИ САН/САНУ да је случај из Рисна „могао бити врло добар знак који би нас опоменуо да тог човека не треба слати (у САД, прим.)”. Уп. Архив Музиколошког института САНУ, збирка: Архива Музиколошког института САН/САНУ, регистар 18, дел. бр. 157, Стенографске белешке (непотписано), 13. јул 1959, 22–23.

⁵⁶ Занимљиви увиди које је Цветко преносио стручној југословенској јавности у вези с разликама између западног и источног приступа у анализи мелодијских параметара музичких пракси различите провенијенције, тумачењу спецификаума који се у музици означава појмовима „оријентално” и „источно”, недовољности западних теоријских поставки у анализи нетемперованих лествичних система, ритма и др., остали су без ширег одјека у потоњим радовима српских музиколога, пре свега Стефановића, који је категорички појаву хроматике у поствизантијској псалмодији везивао за османски утицај, као и његов ментор Велес (о томе више у Пено 2015). Исто тако, намерно или случајно, непримећени су остали и други етномузиколошки радови о особеностима „оријенталног” типа мелодике, попут за оно време солидно аргументоване студије објављене у *Zvuku*, у којој се правилно наводи да су хроматски лествични односи били још у антици познати, дакле, много пре најезде Османлија на европски континент. Симоновски је, штавише, подвукао да се у Византију пренео утицај антике, те да се на основу патристичке литературе са сигурношћу може рећи да је хроматика имала свој специфични етос, о чему потврде постоје код Светог Климента Александријског и у одредбама Лаодикијског сабора. За разлику од Скаловског, овај етномузиколог је одмерено, неупоредиво утемељеније проговорио и о Кукузељевој реформи, без назнаке националистичке страсти која не преза од фалсификата историјских чињеница (Simonovski 1959).

од Београда преко Копенхагена, па до Византије, осим САД-а,⁵⁷ прошао и кроз Љубљану. Узимајући у обзир све претходно речено у вези с духовном музиком на југословенској платформи, оправдано је претпоставити да је у формирању њеног музиколошког одсека, како на југословенском тако и на српском нивоу, удео имао агилни Драготин Цветко,⁵⁸ те да је можда његовим залагањем београдски музиколошки подмладак постао упознат с радом Егона Велеса [Egon Wellesz] – једним од оснивача ММВ-а.⁵⁹

⁵⁷ Информације о музиколошкој византологији у Европи и САД је српским истраживачима несумњиво пружио Алберт Бејтс Лорд [Albert Bates Lord], професор с Харвардског универзитета, који је 1950. и 1951. заједно с тадашњим стипендистом Института, Милошем Велимировићем, обавио теренски рад у Санџаку, Црној Гори, Херцеговини и Македонији, уз чију помоћ је Велимировић успео да оде у САД и ступи у контакт с америчким члановима ММВ-а (Пено 2020). Лорд је и 1959. дошао у Југославију, како би учествовао на конгресу фолклориста на Бледу, о чему је известио *Zvuk* (Mladenović 1959: 43). Вредно је поменути и то да су Лазаревићеве припреме за одлазак у САД започеле у време Лордове посете Београду, будући да је харвардски професор од Петра Коњовића и Драготина Цветка тражио препоруке за младог и већ доказано талентованог асистента, у шта се Цветко уверио сарађујући с њим (Bedina 2007; о Цветковом изузетно позитивном мишљењу о Лазаревићу видети: Tomašević 2016; Пено 2023).

⁵⁸ Словеначки музиколог је засигурно био *spiritus movens* југословенског пројекта у вези с музичком органологијом, за коју је идеју добио током Међународног музиколошког конгреса у Кембриџу, где се упознао с колекцијом древних музичких инструмената у Музеју Фицвилијам [Fitzwilliam Museum]. У *Zvuku* је писао о потреби проучавања старих инструмената у циљу бољег разумевања ране музике (Cvetko 1959b, 63–66). Под његовим менторством одбрањене су у Љубљани три дисертације о музичким инструментима на ликовним представама/фрескама из различитих делова земље: Примож Курет из Љубљане (1965), Коралка Кос из Загреба (1967) и Роксанда Пејовић из Београда (1974). Наслови дисертација из којих су проистекле монографске студије речито говоре о самоистућићем/самопорицајућем синдрому њихових писаца: *Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske* (Kos 1969; 1972), *Muzički instrumenti na srednjovjekovnim freskama u Sloveniji* (Kuret 1960), *Glasbeni instrumenti na srenjeveških freskah na Slovenkem* (Kuret 1973). Од првобитног наслова тезе *Muzički instrumenti na srednjovekovnim сѡменицима Срдије и Македоније* у случају Роксанде Пејовић се, уједначењем с хрватским еквивалентом, дошло до: *Предсјаве музичких инструмената у средњовековној Срдији* (Пејовић 1984).

⁵⁹ Велес и Цветко су на Шестом међународном музиколошком конгресу у Оксфорду успоставили личне контакте за које је словеначки музиколог рекао да ће бити „nadasve korisni koji će povoljno odjeknuti u čitavom mom radu” (Cvetko s. a., 177). У *Zvuku* је Велес добио и прилику да отвори двоброј 33–34 чланком о Шенбергу [Arnold Schönberg] код којег је учио Композицију (Wellesz 1960). С обзиром на блиску сарадњу Цветка и Стане Ђурић Клајн, могуће је да је за њеног студента и потоњег асистента Димитрија Стефановића стигла и овим путем препорука за студије византијске музике, које ће започети непосредно након његовог запослења у Музиколошком институту (1958–1960), а потом и од 1964. до 1967. на колеџу Линколн. Врло је пак вероватно да је у опредељењу, најпре да заврши студије англистике (1955, уз Одсек за историју музике – 1956) и да настави усавршавање у Оксфорду, посредовао и Милан Ђурчин, Стефановићев деда (по мајци).

О приступу изворима, као и тумачењу неумске нотације у поменутом истраживачком центру, опсежно је писано (Пено 2011; 2014; 2015), као, уосталом, и о почецима, странпутицама и дOMETИМА српске медијеви-стичке музикологије у XX веку (Пено 2023). Како је анализа дискурса о византијској и српској црквеној музици у *Zvuki* предмет засебне студије у изради, на овом ћу месту назначити неке од разлога који су утицали на избор тема и врсте наратива у контексту већ описане југословенске концепције часописа.

Доследности ради, мора се нагласити да је приказ развоја музиколошке византологије на Западу, остварених резултата ММВ-а и њених до 1955. објављених издања, као и сви претходно поменути „програмски” чланци, простор добио у првом броју *Zvuka*. Аутор прилога Стојан Лазаревић, тада још увек сарадник МИ САН, који ће истраживачку каријеру наставити у САД, имао је потребу да истакне да без обуке стручњака у домену неумске палеографије, у свим фазама њенога развоја, неће бити могуће проучавање ни хиландарске музичке традиције, а ни развоја новијег српског народног појања, с обзиром на то да им је заједнички византијски узор с којим се проучаваоца мора најпре упознати.⁶⁰

Тачност Лазаревићеве пројекције показаће се у целини научних опуса његових колега Велимировића и Стефановића, али и, конкретно,

Југословенски и српски песник, књижевни критичар, публициста и преводилац, Ђурчин је имао блиске везе с утицајним личностима предратне и поратне Југославије; био је члан Југословенског одбора у Лондону за време Првог светског рата, потом уредник и издавач часописа за културна, политичка и друштвена питања *Нова Европа* у Загребу, од 1920. до 1941, а након рата,веденог у Сплиту, и редактор Лексикографског завода у Загребу. Добро је позната и Ђурчинова сарадња с иностраним активистима, попут британског историчара и публицисте Роберта Ситон-Вотсона [Robert Seton-Watson], заговорника стварања Краљевине СХС. Под Велесовом супервизијом је, уз Стефановића, стипендију за израду доктората из ране музике добио 1958. и музиколог хрватског порекла Бојан Бујић, који је 1966/1967. године одбранио тезу *Anglo-Italian Interactions in Fourteenth Century Music*, о чему је у *Zvuki* известио Стефановић (1966b, 137). Тезу *The Stichera for January – Transcription and Commentary* Стефановић је одбранио 1960. или 1961, стекавши научни степен *Bachelor of Literature*. Нострификација ове дипломе не постоји у административној документацији МИ САНУ. О околностима под којима је Стефановић отишао у Оксфорд више у Пено 2023.

⁶⁰ Премда је и Лазаревић на више места у тексту користио недовољно прецизан појам „јужнословенска” за „нашу” средњовековну музичку културу, он је ипак јасно упутио на везу између византијске псалодије као извора, хиландарских неумских рукописа и српског народног појања (1955, 105). И упркос томе што је указао на то да су најстарији музички зборници из Хиландара датирани у XII и XIII век, није претендиозно објавио која је доња историјска граница српске музичке културе, нити је исту сравнио с древношћу осталих традиција југословенских народа. Другим речима, показао је да влада неписаним правилима у јавном дискурсу.

у њиховим радовима објављеним за време уредништва С. Ђурић Клајн у *Zvuki*. Стефановић је до 1958, како се из пописа његових прилога у часопису може видети, показао изразиту наклоност ка диригентском и интерпретативном ангажману у вези с раном, испрва примарно западном музиком. По одласку у Оксфорд преузео је улогу извештача о новим издањима ММВ-а (Stefanović 1959, 1961a).⁶¹ Иако у *Zvuki* није објавио ниједну оригиналну научну студију, у вези с византијском и српском средњовековном музиком говорио је у приказима, језиком Егона Велеса, представљајући музиколошке сесије у оквиру 1961. одржаног Византолошког конгреса у Охриду⁶² и Конгреса Међународног музиколошког друштва у Салцбургу 1965. (на којем је учествовао заједно с Цветком), и, исте године, први пут организованог Међународног симпозијума о почецима словенске музичке културе у Братислави; представио је у хвалоспеву, без имало критичког одстојања ново издање Велесове *Историје византијске музике и химнографије*, али и лична искуства током радног боравка у Копенхагену 1963. (Stefanović 1962a; Svetko i Stefanović 1965; Stefanović 1965; 1962b; 1963). У овим прилозима дошли су до изражаја и Стефановићеви лични истраживачки кораци који су Велесове ставове о историји источне псалмодије, и, што је нарочито важно, „оријентализовано” поствизантијској традицији, настојали да потврде.

Стефановић је, другим речима, не само усвојио него је и доследно пропагирао западни приступ, с којег се аутентичност византијске музике везивала за њену рану фазу, када је, како је то школа ММВ пласирала, сличност с грегоријанским једногласом била изразита.⁶³ Овакво је гледиште транскрипцијама по ММВ кључу Стефановић допунио озвученим неумским записима српског мелода кир Стефана Србина. „Западним” алаткама транскрибовани и први пут у Охриду (потом и у Сомбору)⁶⁴

⁶¹ Стефановић је написао и некролог Карстену Хегу [Carsten Høeg], уз Егона Велеса и Хенрија Тилијарда [Henry Tillyard], трећем оснивачу ММВ-а (Stefanović 1961a).

⁶² На Конгресу византолога су, према наводу Стефановића, учествовале и Јелена Милојковић Ђурић, која је изнела прелиминарна запажања о два различита мелодијска верзијама напева из Октоиха на основу „српских” /sic!/ хиландарских неумских рукописа из XVIII века, као и Роксанда Пејовић, која је говорила о музичким инструментима на „византијским, српским и македонским /sic!/ фрескама”.

⁶³ На дату чињеницу указао је сам Стефановић у приказу Велесовог реферата на Конгресу у Охриду, рекавши следеће: „Prilikom istraživanja kompozicionog principa u vizantijskoj muzici i u liturgijskim oblicima dr Wellesz primenjuje metod detaljne analize koja je nastala kao rezultat studiranja gregorijjskih melodija još pre 100 godina” (1962a, 167).

⁶⁴ Непосредно након византолошког конгреса одржане су Прве сомборске музичке вечери, које је с Београдским мадригалистима отворио Стефановић. Аутор приказа манифестације навео је да је хор извео више композиција „наше старе музике, коју је dirigent

изведени напев кир Стефана Србина добио је у приказу Стефановића и југословенску конотацију. Нашла је тако мелодија из XV века своје место у југословенској културној сфери, коју је домаћим и иностраним медијевистима пружио древни град, представљајући им и друге сегменте српске средњовековне културе у којој је, по „кључу”, остављен простор за тзв. јужнословенски, односно „македонски” уметнички траг.⁶⁵

С удаљености која му је неминовно повећала маневарски простор за високе научне домете ослобођене идеолошког баласта социјалистичке заједнице, али, показале се, и клишеа музиколошке школе ММВ у којој је започео каријеру музичког византолога, Милош Велимировић је, за разлику од Стефановића, како у целокупном свом научном раду тако и у прилозима с којима је остао „видљив” у југословенској сфери, настојао да остане веран пре свега научној истини. Истраживачка знатижења, ревност и педантност у извођењу истраживачког процеса, утемељеност ставова у доследној и на широкој литератури фундираних аргумента, из којих не избија у први план било које врсте „доктринарно” усмерена перспектива, најзад, отвореност за нове аналитичке увиде с којима се заступане тезе у будућности могу допунити, променити, па и поништити, све ове особине видљиве су у Велимировићевим малобројним, али надасве експертским студијама објављеним у *Zvuki*. Очекивало би се да је почетком шездесетих на америчком и европском континенту ре-номирани Милош Велимировић могао бити у часопису, бар у његовом „београдском” трајању присутнији, али то није био случај.⁶⁶ Два његова чланка, из 1963. и 1965, осветлила су трагове српских мелода и њихових јелинских сатрудника у домену појане молитве и недвосмислено, уз то и непретенциозно показала, у супротности с „јужнословенским” и

i muzikolog Stefanović pronašao u starim rukopisima [...] zabeležene neumskim znacima” (Marković 1961, 115). Ова грешка промакла је уреднику и члановима Редакције, будући да Стефановић није пронашао ниједан напев „наше” древне музике, уколико му се не урачуна у откриће neumски запис с одредницом *σερβικόν*, на који му је указао оксфордски колега Најџел Вилсон [Nigel Wilson], што је сам истакао у раду: “The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant” (Stefanović 1961c).

⁶⁵ Конгрес у Охриду пропратили су различити културни садржаји. Поред изложбе *Иконе из Јујославије*, чиме је српско средњовековно ликовно наслеђе поново стављено под југословенски плашт, учесници скупа су се упознали и с „аутохтоним” македонским уметничким изразом: филмском представом (у боји!) *Фреске у Македонији* и још једном изложбом *Македонски вез* (Stefanović 1962a, 166). Другачије није ни могло, с обзиром на то да је, како Стефановић у првој реченици истиче, покровитељ Конгреса био председник Републике Јосип Броз Тито.

⁶⁶ Још два Велимировићева оригинална историјска прилога, независна од теме црквене музике, објављена су у *Zvuki* (1961, 1963).

„македонским” наративима његових сународника, самосвојност националног музичког идентитета (Velimirović 1964, 1965).

Ко је желео, могао је из Велимировићевих студија још почетком шездесетих да схвати да је његов однос према ММВ транскрипцији подразумевао неопходну флексибилност, која се у тумачењу древних облика нотације и уопште старе музичке традиције мора имати.⁶⁷ Ово осећање првог музиколога медиевисте са српског тла потврдиће убрзо и западни научници, директни настављачи Велеса, Тилијарда и Хега, прекинувши најпре припрему едиције *Transcripta*, а потом и оградивши се од ставова претходника о дисконтинуитету источнохришћанске црвене музике и наводно декадентном, под оријенталним утицајима урушеном, поствизантијском појању.⁶⁸

У завршним годинама уредништва С. Ђурић Клајн, појавила су се још два рада у вези с новијом српском црквеном традицијом, музиколога Јелене Милојковић Ђурић (1962) и по основном образовању теолога Андрије Јаковљевића (1964). Премда прегледног карактера, с информацијама од којих је већина већ била објављена у написима првих истраживача, на првом месту Живојина Станковића и Косте Манојловића,⁶⁹ Ј. Милојковић Ђурић је, баш као и раније Стојан Лазаревић, правилно оценила да ће многе нове доказе о пореклу и развоју народног црквеног појања, као и културном утицају и превирању, под којима су се те промене у одређеном времену вршиле, обезбедити проучавања неумских хиландарских рукописа (1962, 296).

Наратив Андрије Јаковљевића донео је неочекивану новину. У њему је, несистематичним приступом и на неутемељеним закључцима, истакнут аутохтони српски народни елемент у контексту средњовековне и новије историје, и то на начин који је у смеши аматерске смелости и простодушне наивности одликовао већ поменуте писце историографских националних прилога југословенској музици.⁷⁰ Други важан акценат у

⁶⁷ На јасне назнаке Велимировићевог оградаивања од транскрипције коју је применио у свом докторату, објављеном у едицији ММВ, указао је и Стефановић у приказу из 1961. године (1961b, 382). Неопходност упоредног аналитичког метода у циљу што верније транскрипције неумског записа Велимировић је истакао и у раду о Јоакиму монаху – доместику Србије, рекавши да приложеноу „transkripciju treba smatrati kao privremenu i eksperimentalnu” (1964, 156).

⁶⁸ О изузетном доприносу Милоша Велимировића развоју светске византолошке музикологије видети у Пено 2023.

⁶⁹ Уколико сам прецизно утврдила, био је то први спомен Косте Манојловића у поратном *Zvuki* и његовог доприноса у вези с тзв. *Београдском њсалићиком*, рукописом бр. 93.

⁷⁰ Један у низу примера Јаковљевићеве аргументације гласи овако: „Saznali smo za ime jednog od najstarijih poznatih kompozitora iz srpskog srednjeg veka. Zvao se domestik kir Stefan Srbin. Bio je sveštenik ili kaluder a živeo je u drugoj polovini XV veka” (1964, 174). Важније

његовом раду стављен је на оријентални утицај који је, тврдњом аутора, „и равноравној мери”, као и византијски, формирао новији српски мелос.⁷¹ Напоследку, Јаковљевић је с прекором закључио, могло би се рећи и својим претходницима гласно замерио, да „glavni posao u proučavanju ove do nedavno zaboravljene (можда је хтео рећи и *забрањене*, прим. В. П.) области тек предстоји. А то је прикупљање грађе за историју српске црквене музике која још није написана” (1964, 182). Супервизорска или цензорска рука је, чини се, ипак деловала пре закључења броја, те последња реченица Јаковљевићевог текста гласи: „Jer, srpska crkvena muzika, tokom svoje mnogovekovne istorije, pored književnosti, istorije umetnosti itd., pruža dragoceno kulturno nasleđe i značajan *doprinos celokupnoj jugoslovenskoj kulturi* (подв. В. П.)” (1964, 183).

РАСПЛЕТ И(ЛИ) РАЗЛАЗ У ИМЕ ПРЕДСЕДНИКА РЕПУБЛИКЕ ДРУГА ТИТА

Могло би се учинити да су Јаковљевићев чланак, уклопљен у (не-) стручну визуру Уредништва, и током шездесетих бројнији него раније написи о српској црквеној – средњовековној и византијској појачкој уметности, донели извесни помак у концепцији *Zvuka*. Њихово место у садржају часописа засигурно није потиснуло написе о савременој музици, нити је условило одлазак Стане Ђурић Клајн с позиције уредника.⁷² Године 1966, као и пуне две деценије уназад, и даље се на средњи век из Београда гледало онако како је то предочио Драгутин Чолић: „Mi Srednji vek ne gledamo očima Srednjeg veka, već očima perspektivne današnjice, a onaj ko

је, међутим, приметити да се већина информација коју Јаковљевић наводи подудара с подацима из рукописне грађе о историјату црквеног појања проте Живојина Станковића, коју је он, рачунајући да ће бити објављена, предао Музиколошком институту САНУ.

⁷¹ „Prema transkripciji (Димитрија Стефановића, прим. В. П.) njegovih (kir Stefana Srbina) tvorenija saznajemo da su melodije stvorene pod vizantijskim i orijentalnim uticajem” (Јаковљевић 1964, 174). У напомени Јаковљевић наводи Стефановићев рад: „Изгорели неумски рукопис бр. 93 београдске Народне библиотеке – једини познати музички споменик из српског средњег века” (1961d).

⁷² Смањени прилив радова о савременој музици, на који указују Пејовић и Ножица, наводи се као потенцијални разлог смене С. Ђурић Клајн. Другим речима, став Роксанде Пејовић да је Савез композитора Југославије био незадовољан начином на који је вођено његово гласило, сматрајући га недовољно савременим и непопуларним (Пејовић 1993, 39–40), који је усвојила и Ивана Ножица, није поткрепљен ниједним аргументом (Ножица 2020, 125–126). Није предочено ни које врсте несугласица и сукоба су довеле до тога да се седиште часописа премести из Београда у Сарајево (2020, 125–126).

pokušava da Srednji vek gleda očima Srednjeg veka ili bliže ili dalje prošlosti, ne može shvatiti ni Srednji vek ni današnjicu pa ni težnje ni stremljenja savremene umetnosti” (1955, 107). Кроз марксистичко-лењинистичке диоптријске наочаре у бојама југословенске заставе, из којих је поглед једва досезао у српску прошлост, и на концу шездесетих је, судећи према написима у *Zvuki*, и даље гледала већина српских музичких посленика, али не и њихових колега из већинског остатка југословенске заједнице.

Није било довољно што су странице *Zvuka*, кад год су прилике дозвољавале, доносиле стенографске записе излагања изразитог идеолошког набоја, превасходно српских говорника (Ђурић-Kлајн 1955; Vukdragović 1957),⁷³ нити што су обележиле све важне свечане прилике и јубилеје: сусрет представника Савеза композитора Југославије с председником Титом у Белом двору,⁷⁴ четрдесетогодишњицу Комунистичке партије и Савеза комунистичке омладине Југославије (Radenković 1960),⁷⁵ двадесетогодишњицу Народног устанка, како су у духу старих ослободилачких тековина револуцију назвали поштоваоци традиције – југословенски фолклористи (Тијардовић 1961;⁷⁶ Илијин 1961), за разлику од савременим стремљењима наклоњенијих композитора. Није било, очигледно, довољно ни то што је 1963. на ванредном заседању коначно остварена интеграција свих музичких стваралаца под кровни Савез композитора Југославије и што је том приликом генерални секретар Александар Обрадовић подсетио на „postavke druga Tita o potrebi integracije kulture i idejnoj borbi, koja bi usmeravala kretanje i razvoj kulture sa razvojem našeg socijalističkog društva”, којима „u potpunosti iskazuju i stavove, želje i težnje vanrednog

⁷³ „Kultura i umetnost treba da budu opšte dobro, opšta duhovna svojina celog naroda. Pogotovo u našoj socijalističkoj zajednici svaki radni čovek ima puno pravo da učestvuje u tom opštem dobru i da se njime koristi. Ovi polazni i rukovodni princip u posmatranju kulture jednog naroda i njene uloge i značaja u duhovnom vaspitanju i u uzdizanju [...] moramo biti svesni činjenice o golemoj ulozi muzike u izgradnji moralnog lika člana naše socijalističke zajednice [...] muzika može da odigra u dugom i složenom razvojnom putu kulturnog uzdizanja najširih slojeva našega naroda” (Vukdragović 1957, 386). „Na nama je, drugovi, i svima onima kojima je na srcu kulturno i umetničko uzdizanje naše zemlje, da našim radnim ljudima pomognemo da se približe muzici, koja će ih oplemeniti i učini im život lepšim i srećnijim. Uložiti napore za takav cilj, častan je zadatak svakog svesnog člana naše socijalističke domovine” (1957, 392).

⁷⁴ Фотографија је из децембра месеца 1960. и налази се на ненумерисаним странама испред бр. 33–34.

⁷⁵ Том приликом је, где другде, него у Београду, уприличен концерт као знак „odanosti svih trudbenika na polju muzičke umetnosti i muzičke kulture našem Savezu komunista i zahvalnosti za sve ono što je naša socijalistička zajednica, petnaest godina vođena sigurnom rukom Partije i Saveza komunista, učinila za procvat muzičke umetnosti” (Radenković 1960, 270).

⁷⁶ Двоброј 49–50 у 1961. је званично био посвећен јубилеју трију првих радова, с тим да је само Тијардовић одговорио на задату тему.

Kongresa, a naročito u odnosu na razvoj muzičke kulture” (Vanredni kongres Saveza kompozitora Jugoslavije 1963, 503). Судећи по ономе што ће уследити три године касније, након смене уредника *Zvuka*, нису убедљиво звучале ни Титове речи, које је Обрадовић од слова до слова цитирао:

Ako hoćemo da stvaramo socijalističku kulturu, onda za to moramo imati i jedinstveni program. Ona mora biti jugoslovenska. Ne može svaka republika, svaka nacionalnost stvarati svoju posebnu socijalističku kulturu, jer bi to opet bio separatizam, koji bi danas-sutra neminovno doveo do teških recidiva. Mi moramo nastojati da ublažimo protivrečnosti koje još danas postoje, i to na taj način što ćemo u svojoj zemlji stvarati jedinstvenu socijalističku kulturu, koja je, samim tim što je jugoslovenska, svojina svih naših nacionalnosti (Vanredni kongres Saveza kompozitora Jugoslavije, 1963, 506).⁷⁷

Други по реду југословенски Устав, усвојен 7. априла 1963, дефинисао је савезну државу „добровољно уједињених и равноправних народа”, потврдио је њен федерални карактер и, иако није инсистирао на суверености република, већ на сувереним правима радних људи, показао се као тек прелазна етапа ка наредном Уставу из 1974, у којем ће се пароле о интеграцији на свим нивоима из говора председника Републике показати апсолутно неистинитим. Национално питање постављено је први пут после Другог светског рата на Осмом конгресу СКЈ у Београду (од 7. до 13. децембра) 1964. и том приликом је на посредан начин речено да оно није решено, без обзира на стварање федерације, елиминисање „великосрпског хегемонизма” и прокламовање братства и јединства као нове државне идеологије. Неприкосновени лидер СФРЈ се отворено, такође први пут, по националној припадности изјаснио као Хрват. На истој седници се заложио, као и много пута раније, за развијање заједничке југословенске културе, коју би, међутим, пратио „свестрани и слободни процват националних култура свих народа и народности удружених јединственим интересима и јединственим социјалистичким друштвеним системом” (Осми конгрес СКЈ 1964; Димић 2001, 378–381; Gatalović 2016).

Имајући речено у виду, Обрадовићево заклањање иза речи Јосипа Броза у опроштајном слову с уредником Станом Ђурић Клајн, која је приватним капиталом 1932. покренула часопис *Zvuk: Revija za muziku*, и будући левичарских убеђења стекла „кредит” код нове власти да га поново води од 1955, остало је без ефекта. *Zvuk* је својим садржајем јасно показао да су ка југословенској платформи – постављеној и као

⁷⁷ Ове речи је, према Обрадовићу, Тито упутио новинарима, али не наводи тачан извор.

полазиште и као циљ, превасходно, ако не увек и једино стремили српски музички трудбеници. Након „случаја Ранковић” из 1966, када су уследиле, језиком комуниста, бројне „чистке”,⁷⁸ Савез композитора Југославије засигурно је био под додатним притиском да се прерогатив престонице у Београду, на коју се с подозрењем гледало целу деценију раније, премести у неки други крај земље, понајпре Сарајево, које је по броју приложника текстова за музичко гласило било готово невидљиво.

Ако овакво тумачење и није кључно за напуштање уредничке дужности Стане Ђурић Клајн, оно бар није нетачно за околности у којима је она лично имала одговорност, уређујући часопис у којем је становиште, примери у овом раду су показали, било више антисрпско, неголи српско.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Ajlec, Rafael. 1958. „Музичке приредбе лјубљанског фестивала.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 21–23: 42–43.
- Anonim. 1948. „Pravoslavni crkveni motivi ne izražavaju bratstvo i jedinstvo.” *Književne novine* I/41, 23. novembar, 4.
- Andreis, Josip. 1942a. „Razvoj glasbe u Hrvatskoj.” *Ustaški godišnjak 1943*. Zagreb: Glavni ustaški stan, Nakladna knjižara „Velebit”, 286–294.
- Andreis, Josip. 1942b. „Vatroslav Lisinski. Skladatelj prve hrvatske opere.” *Enciklopedijski zbornik*, sv. I: *Znanje i radost*, glavni urednik Ivo Horvat, 390–392. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod.
- Andreis, Josip. 1944. „Kulturni pregled. Vatroslav Lisinski skladatelj prve hrvatske opere.” *Hrvatska rieč* 3/40: 34.
- Andreis, Josip. 1955. „Vatroslav Lisinski.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 1: 5–12.
- Andreis, Josip. 1960. „Krešimir Kovačević: Hrvatski kompozitori i njihova djela.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 37–38: 392–394.
- Antoni, Lorenc. 1960. „Narodno pevanje kod Šiptara.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 41–42: 8–21.
- Antoni, Lorenc. 1963. „Metrički oblici u šiptarskoj narodnoj muzici.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 59: 481–493.
- Arhiv Muzikološkog instituta SANU. Zbirka: Arhiva Muzikološkog instituta SAN/SANU, registar 18, del. br. 157. Stenografske beleške (nepotpisano), 13. jul 1959, 22–23. / Архив Музиколошког института САНУ. Збирка: Архива Музиколошког института САН/САНУ, регистар 18, дел. бр. 157. Стенографске белешке (непотписано), 13. јул 1959, 22–23.

⁷⁸ Овим помињањем се ни на који начин не покушава амнестирати Александар Ранковић, „десна рука” у многим, пре свега српским „чисткама” Јосипа Броза.

- Babić, Konstantin. 1957. „Canticum Sacrum Igora Stravinskog.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 9–10: 417–418.
- Bedina, Katarina. 2007. *Povprečen nisem hotel biti. Korespondenca med akademikoma Dragotinom Cvetkom in Petrom Konjovičem (1949–1968)*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Baraković, Lejla. 2018. „Značaj časopisa 'Zvuk' u historiji jugoslavenske muzike.” Diplomski rad. Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija.
- Božić, Ivan, Sima M. Ćirković, Milorad Ekmečić, i Vladimir Dedijer. 1973. *Istorija Jugoslavije*. Beograd: Prosveta.
- Brkanović, Ivan. 2006. *Sjećanja*, uredila Erika Krpan. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, „Cantus”.
- Velimirović, Miloš. 1963. „Novi podaci o Hristoforu Ivanoviću.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 57: 243–255.
- Velimirović, Miloš. 1961. „Franz Liszt i Spiridion Knežević.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 47–48: 333–341.
- Velimirović, Miloš. 1964. „Joakim monah i domestik Srbije.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 62: 150–156.
- Velimirović, Miloš. 1965. „Grčki muzičar Petar Lampadarije i bosanski mitropolit Sefarim.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 65: 610–613.
- Vukdragović, Mihailo. 1957. „Uloga i značaj saveza muzičkih društava Srbije: U našem kulturno-umjetničkom životu.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 9–10: 386–392.
- Gatalović, Miomir. 2016. „Uticao otvaranja nacionalnog pitanja u Jugoslaviji na kreiranje državne politike prema Kosovu i Metohiji 1964–1965.” *Istorija 20. veka* 2: 117–136.
- Gostuški, D[ragutin]. 1959a. „Prvi rezultat jednog velikog posla.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 26–27: 289–292.
- Gostuški, Dragutin. 1959b. „Petar Konjović o sedamdesetpetogodišnjici života.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 26–27: 240–243.
- Gostuški, Dragutin. 1961. „Muzički sastanak istoka i zapada.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 49–50: 527–532.
- D[imitrije]. S.[tefanović]. 1956. „Pismo iz Holandije.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 6: 263–264.
- Dimić, Ljubodrag. 2001. *Istorija srpske državnosti*, knj. III: *Srbija u Jugoslaviji*. Novi Sad: SANU (Ogranak). / Димић, Љубодраг. 2001. *Историја српске државности*, књ. III: *Србија у Југославији*. Нови Сад: САНУ (Огранак).
- Dobronić, Antun. 1955. „Migracija i dijalekti jugoslovenskog muzičkog folkolora.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 1: 13–20.
- Đoković, Predrag. 2016. *Uticao evropskog pokreta za ranu muziku na izvođačku praksu u Srbiji*. Doktorska disertacija. Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu. / Ђоковић, Предраг. 2016. *Утицај европског покрета за рану музику на извођачку праксу у Србији*. Докtorsка дисертација. Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду.
- Živković, Mirjana, i Branka Ivković-Petronić (prir.). 2014. *Dixi et salvavi anima mea: Pisana reč Konstantina Babića I*. Beograd: FMU. / Живковић, Мирјана, и Бранка Ивковић-Петронић (прир.). 2014. *Dixi et salvavi anima mea: Писана реч Константина Бабића I*. Београд: ФМУ.

- Đurić-Klajn, Stana. 1955. „Ciljevi i zadaci.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 1: 1– 4.
- Đurić-Klajn, Stana. 1957. „Dani u Warszawi.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 9–10: 400–404.
- Đurić-Klajn, Stana. 1958. „Arhivi kao izvori za istoriju srpske muzike.” *Arhivski almanah* I: 44–47. / Ђурић-Клајн, Стана. 1958. „Архиви као извори за историју српске музике.” *Архивски алманах* I: 44–47.
- Đurić-Klajn, Stana. 1962. „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji.” U *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, napisali Josip Andreis, dr Dragotin Cvetko, i Stana Đurić-Klajn. Zagreb: Školska knjiga.
- Đurić-Klajn, Stana. 1965a. „Kornelije Stanković nekad i sad: O stogodišnjici smrti.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 65: 604–609.
- Đurić-Klajn, Stana. 1965b. „Životni tok i delo (Milenko Živković: In memoriam).” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 63: 300–303.
- Žganec, Vinko. 1959. „Suradnja balkanskih folklorista na izučavanju folkloru svojih naroda.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 31–32: 60–62.
- Žganec, Vinko. 1962. „Kuhačev život, rad i značenje za našu muzičku kulturu.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 54: 435–446.
- Zdravković, Živojin. 1963. „Jedan značajan jubilej.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 58: 377–378.
- Ivić, Pavle. 1986². *Srpski narod i njegov jezik*. Beograd: Srpska književna zadruga. / Ивић, Павле. 1986². *Српски народ и његов језик*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Ilijin, Milica. 1961. „Osmi kongres saveza folklorista Jugoslavije posvećen dvadesetogodišnjici narodnog ustanka.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 51: 43–45.
- Jakšić, Božidar (prir.). 2022. *Istorija Jugoslavije u svjetlu kritike. Polemike u jugoslavenskim časopisima 1973–1976*. Sarajevo, Beograd i Zagreb: Most Art Jugoslavija.
- Jelavić Palić, Rozina. 2009. „Bibliografija tekstova o glazbi Josipa Andreisa do 1945. godine.” *Arti musices* 1–2: 185–220.
- Kuret, Primož. 1973. *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenkem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Koren, Snježana. 2012. *Politika povijesti u Jugoslaviji, (1945–1960): komunistička partija Jugoslavije, nastava povijesti, historiografija*. Zagreb: Srednja Europa.
- Koci, Ahil. 1963. „Lorenc Antoni: Šiptarski muzički folklor.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 58: 439–440.
- Kos, Koraljka. 1969. „Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske.” *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 351: 167–270.
- Kos, Koraljka. 1972. *Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien*. Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije.
- Kostić, Milan P. 1956. „Mokranjčevi prvi učitelji muzike.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 7–8: 294–297.
- Kuret, Primož. 1960. „Muzički instrumenti na srednjovjekovnim freskama u Sloveniji.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 39–40: 440–453.
- Lipovšek, Marijan. 1956. „Mozart i naš vek.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 7–8: 298–302.
- Lompar, Milo. 2019. *Duh samoporicanja. Prilog kritici srpske kulturne politike*, 9. izdanje. Beograd: Catena mundi. / Ломпар, Мило. 2019. *Дух самопоорицања. Прилог критики српске културне политике*, 9. издање. Београд: Catena mundi.

- M. V. 1956. „Koncert posvećen Mokranjčevom stvaralačkom delu.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 7–8: 342–343.
- Manojlović, Kosta. 1946. „За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности.” *Glasnik Srpske Pravoslavne Crkve* 9: 169–171. / Манојловић, Коста. 1946. „За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности.” *Гласник Српске Православне Цркве* 9: 169–171.
- Marinković, Miloš M. 2022. „Jugoslovenski festivali savremene muzike utemeljeni tokom šezdesetih godina dvadesetog veka: uodnošavanja umetničkih, društvenih i političkih platformi.” Doktorska disertacija. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti. / Маринковић, Милош М. 2022. „Југословенски фестивали савремене музике утемељени током шездесетих година двадесетог века: уодношавања уметничких, друштвених и политичких платформи.” Докторска дисертација. Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности.
- Milin, Melita. 2020. „Ideja i praksa jugoslovenstva u periodu 1945–1960 prema napisima u muzičkoj periodici.” U *Jugoslovenska ideja u/o muzici*, uredili Mirjana Veselinović-Hofman, Srđan Atanasovski, i Nemanja Sovtić, 13–31. Beograd i Novi Sad: Muzikološko društvo Srbije i Matica srpska. / Милин, Мелита. 2020. „Идеја и пракса југословенства у периоду 1945–1960 према написима у музичкој периодици.” У *Југословенска идеја у/о музици*, уредили Мирјана Веселиновић-Хофман, Срђан Атанасовски, и Немања Совтић, 13–31. Београд и Нови Сад: Музиколошко друштво Србије и Матица српска.
- Miloradović, Goran. 2008. „Hegemonisti’ i ’revolucionari’ KPJ/SKJ i kulturna elita u Jugoslaviji sredinom 20. veka.” *Istorija 20. veka* 2: 399–418. / Милорадовић, Горан. 2008. „Хегемонисти’ и ’револуционари’ КПЈ/СКЈ и културна елита у Југославији средином 20. века.” *Историја 20. века* 2: 399–418.
- Miloradović, Goran. 2012. *Lepota pod nadzorom. Sovjetski kulturni uticaji u Jugoslaviji 1945–1955*. Beograd: Institut za savremenu istoriju. / Милорадовић, Горан. 2012. *Лепота под надзором. Совјетски културни утицаји у Југославији 1945–1955*. Београд: Институт за савремену историју.
- Miloradović, Goran. 2019. „Miroslav Krleža i pravaštvo. Prilog istoriji ideja i ideologija.” *Istorija 20. veka* 2: 29–64.
- Mladenović, Olivera. s. a. „Svjetski festival narodnih igara u Oslu.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 4–5: 195–198.
- Mladenović, Olivera. 1959. „Šesti kongres folklorista Jugoslavije.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 31–32: 40–43.
- M. R. [Radenković, Milutin]. 1956. „Jedno loše obaveštenje o jugoslovenskoj muzici.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 7–8: 351.
- „Музичка издања.” 1960. *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 33–34: 205–206.
- Nožica, Ivana. 2020a. „Jugoslovenska koncepcija časopisa Zvuk.” U *Jugoslovenska ideja u/o muzici*, uredili Mirjana Veselinović-Hofman, Srđan Atanasovski, i Nemanja Sovtić, 80–89. Beograd i Novi Sad: Muzikološko društvo Srbije i Matica srpska. / Ножица, Ивана. 2020а. „Југословенска концепција часописа Звук.” У *Југословенска идеја у/о музици*, уредили Мирјана Веселиновић-Хофман, Срђан Атанасовски, и Немања Совтић, 80–89. Београд и Нови Сад: Музиколошко друштво Србије и Матица српска.
- Nožica, Ivana. 2020b. „Recepcija savremenih dela u časopisu Zvuk (1967–1986).” U *Muzika – nacija – identitet*, zbornik radova sa Međunarodnog simpozijuma „Muzika u društvu”,

- uredile Amra Bosnić, Nerma Hodžić-Mulabegović, i Naida Hukić, 123–143. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu i Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine.
- Obradović, Aleksandar. 1959. „Masovne i borbene pesme na pločama 'Jugotona'.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 30: 524–525.
- Obradović, Aleksandar. 1966. „U ime Saveza kompozitora Jugoslavije (uvodno slovo).” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 67 (ненумерисане стране).
- Orel, Rihard. 1957. „Muzički folklor u srpskohrvatskim naseobinama južne Italije.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 13–14: 109–116.
- Orel, Rihard. 1959. „Postanak, razvoj i očuvanost narodne i crkvene pesme u Beneškoj Sloveniji.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 28–29: 339–356.
- Orel, Rihard. 1961. „Postanak, razvoj i očuvanost narodne i crkvene pesme u Prekomurju.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 47–48: 351–363.
- Osmi kongres Saveza komunista Jugoslavije 7–13. decembra 1964.* 1964. Beograd: Kultura. / *Осми конгрес Савеза комуниста Југославије 7–13. децембра 1964.* 1964. Београд: Култура.
- Pejović, Roksanda. 1984. *Predstave muzičkih instrumenata u srednjovekovnoj Srbiji.* Beograd: SANU. / Пејовић, Роксанда. 1984. *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији.* Београд: САНУ.
- Pejović, Roksanda. 1993. „Četiri jugoslovenska Zvuka.” *Novi Zvuk* 1: 29–53. / Пејовић, Роксанда. 1993. „Четири југословенска Звука.” *Нови Звук* 1: 29–53.
- Peno, Vesna. 2011. „O multikulturalnom i interkulturalnom pristupu u tumačenju pojačke tradicije pravoslavnih naroda na Balkanu – slučaj grčke i zapadnoevropske škole u vizantološkoj muzikologiji.” *Teme* 4: 1289–1302. / Пено, Весна. 2011. „О мултикултуралном и интеркултуралном приступу у тумачењу појачке традиције православних народа на Балкану – случај грчке и западноевропске школе у византолошкој музикологији.” *Teme* 4: 1289–1302.
- Peno, Vesna. 2014. „O istraživanjima crkvenog pojanja u srednjovekovnoj Srbiji.” *Muzikologija* 16: 131–154. / Пено, Весна. 2014. „О истраживањима црквеног појања у средњовековној Србији.” *Музикологија* 16: 131–154.
- Peno, Vesna. 2015. „Metodološki disputi o tumačenju neumске notacije u XX veku.” *Muzikologija* 18: 15–33. / Пено, Весна. 2015. „Методолошки диспути о тумачењу неумске нотације у XX веку.” *Музикологија* 18: 15–33.
- Peno, Vesna. 2017. “Kosta P. Manojlović and Serbian Church Music.” In *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the idea of Slavic and Balkan cultural unification*, edited by Vesna Peno, Ivana Vesić, and Aleksandar Vasić, 135–143. Belgrade: Institute of Musicology SASA.
- Peno, Vesna. 2023. „O роћецима профилисања византолошке музикологије у Србији: домети и странпутце.” *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 60: 633–667. / Пено, Весна. 2023. „О почецима профилисања византолошке музикологије у Србији: домети и странпутце.” *Зборник радова Византолошког института* 60: 633–667.
- Peno, Vesna. (u štampi). „Šta je istina u vezi sa muzičkim srednjovekovlјem i novosrednjovekovlјem, kome je i zašto bila potrebna na razmeđи 20. i 21. veka?” U *Zbornik radova sa Međunarodnog naučnog skupa „Nova srednjovekovlјa. Srednji vek u modernoj književnosti i umetnosti”*, urednici Zoja Bojić, i Miloš Živković. Beograd: Institut za književnost i umetnost. / Пено, Весна. (у штампи). „Шта је истина у вези са музичким средњовековљем и новосредњовековљем, коме је и зашто била потребна на размеђи XX и XXI века?” У *Зборник радова са Међународној научној скупи „Нова*

- средњовековља. Средњи век у модерној књижевности и уметности*”, уредници Зоја Бојић, и Милош Живковић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Pozajić, Mladen. 1959. „Моје познанство са Бјарнатом Кравцом.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 24–25: 142–149.
- Popović, Radovan. 2009. *Velikani srpske književnosti. Biografije*, knj. 11: *Proplanci Sretena Marića*. Београд: Службени гласник. / Поповић, Радован. 2009. *Великани српске књижевности. Биографије*, књ. 11: *Проћланици Срећена Марића*. Београд: Службени гласник.
- „Problemi domaće opere.” 1955. *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 1: 31–42.
- Radenković, Milutin. 1960. „Koncert povodom proslave 40. godišnjice Komunističke partije i Saveza komunističke omladine Jugoslavije.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 35–36: 270.
- Radojičić, Đorđe Sp. 1952. „Stare srpske povelje i rukopisne knjige u Hilandaru.” *Arhivist* II/2: 47–82 [о неумским зборницима на стр. 69–70, 72 и репродукције сл. 12 и 13; исти рад прештампан је у: Ђорђе Сп. Рadojičić (ур.). 1967. *Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба*, 311–336. Нови Сад: Матика српска]. / Рadojičić, Ђорђе Сп. 1952. „Старе српске повеље и рукописне књиге у Хиландару.” *Архивист* II/2: 47–82 [о неумским зборницима на стр. 69–70, 72 и репродукције сл. 12 и 13; исти рад прештампан је у: Ђорђе Сп. Рadojičić (ур.). 1967. *Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба*, 311–336. Нови Сад: Матика српска].
- Radojičić, Đorđe Sp. 1955. „Stare arhivske i rukopisne zbirke на Sv. Gori.” *Arhivist* V/2: 3–28 [= *Књижевна збивања*, 336–367]. / Рadojičić, Ђорђе Сп. 1955. „Старе архивске и рукописне збирке на Св. Гори.” *Архивист* V/2: 3–28 [= *Књижевна збивања*, 336–367].
- Sivec, Jože. 1959. „Dragotin Cvetko: Istorija muzičke umetnosti u Sloveniji, I том.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 24–25: 1.
- Sivec, Jože. 1960. „Dr. Dragotin Cvetko, Istorija muzičke umetnosti u Sloveniji, II том.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 37–38: 394–396.
- Sivec, Jože. 1961. „Dragotin Cvetko: Zgodovine glasbene umetnosti на slovenskem.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 47–48: 421–423.
- Sivec, Jože. 1963. „Dr. Dragotin Cvetko: Academia Philharmonicorum Labacensis.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 57: 294–295.
- Sivec, Jože. 1965. „D. Cvetko: Kompozitori Gallus, Plautzius, Dolar и njihovo djelo.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 64: 508–509.
- Sivec, Jože. 1966. „D. Cvetko: Stoletja slovenske glasbe.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 66: 146–147.
- Simonovski, Metodi. 1959. „Orijentalizmi в tonalnoj građi naših narodnih melodija.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 26–27: 217–228.
- Skalovski, Davor. 1955. „Deset godina muzičkog života Makedonije.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 2–3: 80–87.
- Stanojević, Lazar. 1956. „Mozartova bolest и smrt.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 7–8: 311–314.
- Stefanović, Dimitrije. s.a. „Polifona muzika u Arezzu.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 4–5: 199–202.
- Stefanović, Dimitrije. 1958a. „Jugoslovenska muzika u inostranoj muzičkoj enciklopediji.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 19–20: 470–471.
- Stefanović, Dimitrije. 1958b. „Nedelja horskog dirigovanja u zapadnoj Nemačkoj.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 21–23: 75–76.

- Stefanović, Dimitrije. 1959. „Najnovija izdanja Monumenta Musicae Byzantinae: Objavljanje Hilendarskih muzičkih rukopisa.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 28–29: 397–401.
- Stefanović, Dimitrije. 1961a. „Carsten Høeg.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 49–50: 572–573.
- Stefanović, Dimitrije. 1961b. „Četiri nova izdanja Monumenta Musicae Byzantinae.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 47–48: 382–385.
- Stefanović, D[imitrije]. 1961c. “The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant.” *Зборник радова Византолошкој инстџиџуџа* 7: 187–196.
- Stefanović, Dimitrije. 1961d. „Izgoreli neumski rukopis br. 93 beogradske Narodne biblioteke – jedini poznati muzički spomenik iz srpskog srednjeg veka.” *Bibliotekar XIII/5*: 379–384. / Стефановић, Димитрије. 1961d. „Изгорели неумски рукопис бр. 93 београдске Народне библиотеке – једини познати музички споменик из српског средњег века.” *Библиотекар XIII/5*: 379–384.
- Stefanović, Dimitrije. 1962a. „Ohridski vizantološki kongres i muzikologija.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 52: 165–170.
- Stefanović, Dimitrije. 1962b. „Egon Wellesz: A history of Byzantine music and hymnography.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 52: 234–236.
- Stefanović, Dimitrije. 1963. „Danska muzička kultura i Jugoslavija.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 56: 76–80.
- Stefanović, Dimitrije. 1965. „Deveti [prvi, sic!] međunarodni simpozijum o počecima slovenske muzičke kulture.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 63: 344–346.
- Stefanović, Dimitrije, i Bojan Bujić. 1966a. „Treći engleski Bachov festival u Oxfordu.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 66: 80–86.
- Stefanović, Dimitrije. 1966b. „Pismo iz Oxforda.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 66: 137–139.
- Stravinski, Igor. 2005. *Hronika moga života: autobiografija* (prevod i pogovor K. Babić, drugo, pregledano izdanje priredio i uredio Aleksandar Vasić). Beograd: „Artist”.
- Supičić, Ivo. 1966. „Josip Andreis: Historija muzike.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 70: 765–766.
- Tijadorović, Ivo [Ivan]. 1961. „Mužičari u narodnooslobodilačkoj borbi.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 49–50: 449–458.
- Tomašević, Katarina. 2016. „Kako je o Davorinu Jenku pisao Dragotin Cvetko. Prilog proučavanju slovenačko-srpskih muzikoloških veza u doba FNRJ.” U *Davorin Jenko (1835–1914) prilozi za kulturu sećanja*, uredila Katarina Tomašević, 128–142. Beograd: Muzikološki institut SANU i Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u Republici Srbiji.
- Ćorović, Vladimir. 1933. *Istorija Jugoslavije*. Beograd: Narodno delo. / Ђоровић, Владимир. 1933. *Историја Југославије*. Београд: Народно дело.
- Hekman, Jelena (prir.). 1997. *Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika. Građa za povijest Deklaracije*, treće, izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Matica hrvatska.
- Historija naroda Jugoslavije*. 1953. Zagreb: Školska knjiga.
- Cvetko, Dragotin. s. a. „Međunarodni muzikološki kongres u Oksfordu.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 4–5: 176–179.

ВЕСНА САРА ПЕНО

СРПСКО И АНТИСРПСКО СТАНОВИШТЕ У ЧАСОПИСУ ZVUK:
JUGOSLOVENSKA MUZIČKA REVIIJA – О САМОПОРИЦАЈУ ЂЕМ ДУХУ У ПОЉУ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

- Cvetko, Dragotin. 1956. „Mozart u Sloveniji.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 7–8: 303–310.
- Cvetko, Dragotin. 1959a. „Veze Stevana Mokranjca sa ljubljanskom glasbenom maticom.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 28–29: 325–338.
- Cvetko, Dragotin. 1959b. „Udruženi međunarodni muzički kongres.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 31–32: 63–66.
- Cvetko, Dragotin. 1963. „Stvaralački lik Petra Konjovića.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 58: 348–351.
- Cvetko, Dragotin i Dimitrije Stefanović. 1965. „Deveti kongres Međunarodnog muzikološkog društva.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 63: 333–337.
- Cindrić, Pavao. 1997. „Žganec, Vinko.” U *Tko je tko u NDH: Hrvatska 1941–1945*, urednik Darko Stuparić, 435. Zagreb: Minerva.
- Cosseto, Emil. 1956. „Jubilej koji obvezuje.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 7–8: 292–294.
- Čolić, Dragutin. 1955. „Povodom premijere Brkanovićeve opera 'Zlato Zadra'.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 2–3: 107–108.
- Wellesz, Egon. 1960. „Arnold Schönberg i počeci dodekafonije.” *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* 33–34: 113–118.

VESNA SARA PENO

SERBIAN AND ANTI-SERBIAN POSITIONS IN THE MAGAZINE ZVUK:
JUGOSLOVENSKA MUZIČKA REVIIJA – ON THE SELF-DENYING SPIRIT IN THE
FIELD OF MUSICAL ART

(SUMMARY)

The professional music journal *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* [Sound: Yugoslav Music Review] was launched in 1955. Its publisher was the Union of Composers of Yugoslavia, headquartered in Belgrade, and its editor-in-chief was the musicologist Stana Đurić Klajn, who had previously launched a journal of the same name with private funding before the World War II, in 1935. The fact that the pre-war *Zvuk* primarily followed a Yugoslav, rather than a Serbian concept, and that it promoted a left-leaning ideological orientation, was a sufficient precondition for it to reappear in the public sphere after the strictly controlled Agitprop phase of shaping Yugoslav cultural policy had ended. In the new political circumstances under Communist rule, the music journal was given a clear role, which was outlined in the first issue by its editor-in-chief, Stana Đurić Klajn. The music periodical was not supposed to be *either* a passive observer of musical events *or* an official, state-decreed

representative of Yugoslav musical thought. Its mission was to be fulfilled through the “free intellectual” cooperation of all Yugoslav artists and writers, so that socialist musical aesthetics, essays, and criticism could find full expression. In the journal’s “Belgrade phase,” from 1955 to 1966 – when Stana Đurić Klajn suddenly and without prior indication ceased to serve as editor-in-chief – this position proved to be declarative rather than a concept generally accepted at the Yugoslav level. The supranational Yugoslav profile of musical art and the effort to organize the entire musical life from a unified Yugoslav musical platform proved to be an ideological construct consistently followed only by the editor-in-chief, Stana Đurić Klajn, and music writers from Serbia, but not by musical actors from other Yugoslav republics. The contributions published in *Zvuk* show that music workers from Serbia followed the line that the Communist Party of Yugoslavia had already outlined during the Kingdom of Yugoslavia. The hostile “hegemonistic” factor, which encompassed every manifestation of Serbian historical and cultural/musical heritage, was to be diminished, stripped of its Serbian national content, and integrated into the Yugoslav identity code. On the other hand, in contrast to this strongly tendentious, self-negating attitude, the *Zvuk* evidently served to shape distinct national cultural-musical concepts. Their full affirmation was often at odds with objective historical factography and basic scholarly rigor.

This study pays particular attention to the discourse on Byzantine and Serbian church psalmody in the *Zvuk*. It is shown that in this field as well, a narrative developed that sought to make the Eastern Christian musical heritage suitable for a Yugoslav framework, rendering it similar to the Western tradition – much in the same way as the so-called Copenhagen musicological medieval studies project *Monumenta Musicae Byzantinae* initially presented Byzantine church chant, its neumatic notation, and its theoretical system. Concrete examples also show how the first Serbian medievalist musicologists – above all, Dimitrije Stefanović – contributed to the creation of scholarly stereotypes in which the authentic expression of Orthodox church music, both medieval and modern, remained concealed for ideological reasons. At the same time, both Western and Eastern church music were promoted in equal measure, with the aim of highlighting their ecumenical value. Finally, it is shown that Stana Đurić Klajn’s resignation from the position of editor-in-chief and the relocation of the journal from Belgrade to Sarajevo had indirect, if not transparently direct connections with the political and social ferment in Yugoslavia in the late 1960s. The increasingly pronounced separatist movements (the MASPOK in Croatia, demands for autonomy in the autonomous provinces, especially in Kosovo and Metohija, etc.), the adoption of the new 1963 Constitution – which, despite reaffirming the federal character of the

state and the slogan of “brotherhood and unity,” allowed for the ever more open advocacy of the free flourishing of the national cultures of all nations and nationalities within the socialist social system – all this served as a prelude to the dissolution of the Yugoslav state. The Serbian self-denial syndrome, however, continued to show vitality, despite the evidently misguided “investment” represented by the Yugoslav cultural and broader ideological platform, which, as this study demonstrates, Serbian music workers loyally served.

