

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Одсек за музикологију



Олга П. Оташевић

УТИЦАЈ СОВЈЕТСКЕ МУЗИЧКЕ НАУКЕ НА
РАЗВОЈ МУЗИКОЛОГИЈЕ У СРБИЈИ

Докторска дисертација

Ментор:

др Соња Маринковић,

ред. проф. у пензији

Београд, 2026.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Musicology Department



Olga P. Otašević

INFLUENCE OF SOVIET MUSICAL SCIENCE ON
DEVELOPMENT OF MUSICOLOGY IN SERBIA

Doctoral Dissertation

Menthor:

Sonja Marinkovic, PhD

full profesor

Belgrade, 2026

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ

др **Марија Масникоса**, редовни професор, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, председник

др **Соња Маринковић**, редовни професор у пензији, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, ментор

др **Драгана Јерemiћ Молнар**, редовни професор, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

др **Марина Марковић**, доцент, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

др **Катарина Томашевић**, научни саветник Музиколошког института САНУ у пензији

Датум одбране: _____

Утицај совјетске музичке науке на развој музикологије у Србији

Апстракт

Радам *Утицај совјетске музичке науке на развој музикологије у Србији* предложено је контекстуално сагледавање институционалног заснивања српске науке о музици и научно-концептуалних утицаја који су у Србију долазили из тадашњег Совјетског Савеза. Повод за разраду ове теме био је полазна претпоставка да је совјетска музикологија утицала на српску, али да су последице тог утицаја „маскиране” и нетранспарентне.

У раду су широко постављени Лотманови појмови језика, текста и семиосфере као семиотичког простора, који су примењени на музичку науку, као културну тековину. Музичка наука је условно поистовећена са семиосфером јер се у формирању њеног језика, који производи текстове, уочавају живи механизми утицаја, превода, комуникације и трансформације кроз чије процесе се генеришу и нова значења. Кроз Бурдијеву теоретизацију поља, праксе и хабитуса, сагледавају се, са једне стране, историјати Московског конзерваторијума и Музичке академије у Београду, а са друге се уочавају сличности српске и совјетске музиколошке традиције које се дотичу одређења ширине разумевања музикологије и саме суштине струке. Основни покретач ових институционалних сличности и других који из ње произлазе (нпр. хабитус музиколога) јесте управо постављање музикологије као научног програма у оквир музичке академије/конзерваторијума, што је типично руски, источни модел, уместо на факултет филозофског типа.

Утицај руске музичке науке праћен је дијахронијски, кроз историјат културних веза између Русије и Србије и интересовања руске, доминантне културе, за ону у Србији. Размотрена је међуратна музиколошка делатност прашких студената, који такође најављују нову етапу односа двеју земаља — Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Војислава Вучковића, у светлу њиховог односа према различитим аспектима руске/совјетске музичке или идеолошке традиције.

Након Другог светског рата, новоформирани односи између Србије (у оквиру Југославије) и СССР-а били су неретко у искушењу због политичких

превирања, што је обликовало и културну политику Србије. Одсек за историју и музички фолклор основан је 1948. године, управо уочи тог преломног историјског тренутка. У раду је праћена заступљеност совјетских издања из области теоријске литературе у набавној политици Факултета музичке уметности, као и однос српске музиколошке науке према литератури са простора СССР-а. Објашњени су постулати на којима је почивала совјетска историјска музикологија, као и два основна концепта теоријске музикологије – интонациона теорија Бориса Владимировича Асафјева и интегрална анализа коју су разрадили Лео Мазељ, Виктор Цукерман и Јосиф Рижкин. У складу са овим сазнањима, анализиран је однос Николе Херцигоње према совјетској литератури, као и каснији доприноси науци о музичкој форми – кроз *Науку о музичким облицима* Властимира Перичића и Душана Сковрана, и *Музичку форму или смисао у музици* Берислава Поповића.

Кључне речи: музикологија, музичка теорија, Музичка академија у Београду, Московски конзерваторијум, Асафјев, интонациона теорија, интегрална анализа, Берислав Поповић, историјска музикологија, Лотманова семиосфера

Научна област: науке о уметности, друштвено-хуманистичке науке

Ужа научна област: музикологија

Influence of Soviet musical science on development of musicology in Serbia

Abstract

The thesis entitled *Influence of Soviet musical science on development of musicology in Serbia* offers a contextualized insight of institutional establishment of the Serbian music science and of conceptual scientific influences coming to Serbia from the then Soviet Union. Cause for elaboration of this topic was the initial premise that Soviet musicology influenced Serbian musicology, but that the consequences of such influence were „disguised” and nontransparent.

This paper sets forth in a broad manner Lotman’s notions of language, text and semiosphere as semiotic space, applied on musical science as a cultural legacy. Musical science has tentatively been identified with semiosphere, since in forming its language that produces texts, one can notice lively mechanisms of influence, translation, communication and transformation, resulting in processes generating new meanings. Bourdieu’s theorizing of field, practice and habitus allows us to perceive, on one side, the history of the Moscow Conservatory and the Belgrade Music Academy, and on the other side to identify similarities between Serbian and Soviet musicological traditions that touch on determining the broadness of understanding the essence of musicology and the essence of the vocation itself. The main driver of these institutional similarities and other similarities deriving thereof (e.g. habitus of the musicologists) can be found in placing musicology as a scientific module in the framework of musical academy/conservatory, which is typically a Russian, i.e. Eastern model, and not placing it at a philosophical type of faculty.

The influence of Russian musical science has been tracked diachronically, through the history of cultural ties between Russia and Serbia and the interest taken by the dominant Russian culture into Serbian culture. Musicology activities of Prague students in between two World Wars – Petar Konjović, Miloje Milojević and Vojislav Vučković, has been considered, announcing new phase of relations between two countries in light of their positions towards different aspects of Russian/Soviet musical and ideologic tradition.

After the Second World War, newly formed relations between Serbia (as a part of Yugoslavia) and the USSR, were often challenged due to political unrest shaping also Serbia's cultural policy. Department for Music History and Music Folklore was established in 1948, just before these crucial historical events. This thesis tracks down the presence of Soviet theoretical literature in procurement policy of the Faculty of Musical Arts, as well as the attitude of the Serbian musicology science towards the literature from the USSR. I have explained the premises on which the Soviet historic musicology was based, as well as the two basic concepts of theoretical musicology – the intonation theory of Boris Vladimirovich Asaf'yev and the holistic analysis developed by Leo Mazel, Victor Zuckerman and Joseph Ryzhkin. In accordance with this notion, Nikola Hercigonja's position towards Soviet literature has been analyzed, as well as later contributions to music form science – through *The Science of Musical Forms* by Vlastimir Peričić and Dušan Skovran and *Music Form or Meaning in Music* by Berislav Popović.

Keywords: musicology, music theory, Music academy in Belgrade, Moscow conservatory, Asafiev, intonation theory, holistic analysis, Berislav Popović, historical musicology, Lotman's semiosphere

Field of study: arts and humanities

Subfield of study: musicology

**Утицај совјетске музичке науке на развој
музикологије у Србији**

Садржај

1	УВОДНА РАЗМАТРАЊА и методолошке поставке	1
	1.1.0 ЛОТМАН	
	1.1.1 Језик	8
	1.1.2 Текст	10
	1.1.3 Семиосфера	17
	1.1.2 Музикологија и семиосфера	23
	1.2.0 БУРДИЈЕ	
	1.2.1 Бурдије: теорија поља и институције	29
	1.3.0 Однос Русије и Србије кроз историју	
	1.3.1 Културна размена између Русије и Србије	33
	1.3.2 Општесловенске тенденције у уметности	38
2	ОДНОС СРПСКИХ СТРАНИХ ЂАКА према Русији пре Другог светског рата	
	2.1.1 Школовање српских музичара пре оснивања Академије	52
	2.1.2 Коњовић, Милојевић и Вучковић као музички писци и њихов однос према Русији	54
	2.2.1 „Затечено стање” у српској литератури пре Другог светског рата	69
	2.3.1 Статус руске музике на репертоару у Србији	75
3	МУЗИКОЛОГИЈА У РУСИЈИ И СРБИЈИ	
	3.1.1 Музикологија/музыковедение	77
	3.2.1 ВИСОКОШКОЛСКЕ музичке институције у Москви и Београду	87
	3.3.1 Специфичности музиколошког одсека у Београду	98
	3.4.1 Специфичност развоја музичке науке у Москви	103
	3.4.2 Страни студенти на Московском конзерваторијуму	114
	3.5.1 Упоредна анализа хабитуса музиколога у Русији и Србији	115
4	КУЛТУРНА ПОЛИТИКА СРБИЈЕ И МУЗИКОЛОГИЈА	
	4.1.1 Улога СССР-а у културној и образовној политици Србије после 1945. године	121
	4.1.2 Руска/совјетска музиколошка литература у Библиотеци Музичке академије	132
	4.2.1 Однос српских музиколога према „ждановизму”	135

5	СФЕРЕ УТИЦАЈА	
5.1.1	Совјетска историјска музикологија — најважнији правци	137
5.2.1	Херцигоња	144
5.3.0	Теорија интонације Асафјева и интегрална анализа	150
4.3.1	Асафјев — <i>Музичка форма као процес</i>	154
4.3.2	Интегрална анализа Мазеља, Цукермана и Рижкина	163
5.4.1	Наука о музичким облицима — Сковран и Перичић	171
5.5.1	Берислав Поповић — <i>Музичка форма или смисао у музици</i>	176
6	ЗАКЉУЧАК	185
	ЛИТЕРАТУРА	192
	ПРИЛОЗИ:	
1.	Руска и совјетска литература о музици инвентарисана у Библиотеци Музичке академије/Факултета музичке уметности (са начином набавке)	209
2.	Речник појмова „интонација” и „музыкалний образ”	301
	Биографија	306

1 Увод

Уводна разматрања

Кроз наслов ове дисертације, *Утицај совјетске музичке науке на развој музикологије у Србији*, иманентно је била претпостављена полазна чињеница да ће у фокусу рада бити језик музикологије као науке, као фондус из кога настају музиколошки текстови као његови појединачни примери. Полазећи од одређених претпоставки о постојећем утицају совјетске науке о музици на ону у Србији после Другог светског рата, дошла сам до одређених закључака, потврђујући механизам који и сам Лотман наводи у вези са генерисањем текста који као „стартни механизам добија некакав текст споља”, што га подсећа на аутокаталитичке реакције, у којима је потребно да „коначни резултат у некој малој количини буде присутан и на почетку реакције”.¹ То је заправо принцип на коме почивају научна гледишта, поготово она природних наука: одређена претпоставка представља полазиште које се у извесној мери доказује, или пак, оповргава, кроз процес мишљења, епистемолошке анализе, или експеримента, односно, логичку, теоријску или емпиријску анализу.

Проценити утицај једне науке о музици на другу чини се као готово немогућ подухват, јер мерљиви подаци не могу дати праву димензију узорку; у случају теме овог рада, чињеница колико пута је руска/совјетска литература цитирана у нашој, не може на прави начин говорити о размерама њеног утицаја у погледу методологије, сфере мишљења и избора тема, иако сама чињеница да је нешто узето у обзир као полазна литература већ представља значајни чин. Зато ће у овом раду пажња бити усмерена на сам *језик* музикологије, у најшире схваћеном смислу: у сфери терминологије, методологије, тема и идеологије, а у контексту њеног институционалног заснивања.

Писати о самој музикологији, као метајезику музике, значи поставити свој текст у мета-однос према метајезику, што се чини као таутологија, али је заправо

¹ Јуриј Лотман, *Семиосфера: у свету мишљења: човек, текст, семиосфера, историја* (прев. Веселка Сантини), Нови Сад, Светови, 2004, 8.

неопходно у процесу освешћења природе дисциплине и одређеној врсти интроспективног рада, којима се музикологија оправдава и валидира. О музикологији у Србији постоје написи, и они често за предмет узимају само поједине врсте музиколошког дискурса. Такви су, на пример, доприноси Соње Маринковић о српској историографској музикологији,² као и Весне Пено и Александра Васића.³ Милан Милојковић је проучавао написе о музици у неким часописима и студијама пре институционализације музикологије у Србији након Другог светског рата,⁴ а Мелита Милин је писала о правцима српске музикологије тог доба.⁵ Роксанда Пејовић је неке од својих монографија посвећивала написима у појединим историјским раздобљима, у коначном исходу тематски покривајући временски распон од готово два века,⁶ понекада проблемски постављајући написе према генерацијама музичких писаца чија примарна вокација није увек била музиколошка.⁷

Такође, у доступној стручној литератури је пажња усмеравана и на индивидуалне опусе појединих значајних музиколога и музичких писаца, као што су

² Sonja Marinković, „Ideology of national historiography”, in: *Musical culture and memory*, Belgrade, Signature, 2008.; Ista, „Muzikologija u Srbiji (tendencije razvoja u poslednjih četvrt veka)”, *Zvuk*, Zagreb, 3, 1989, 5–17. Опсежно поглавље посвећено развоју музикологије налази се и у књизи исте ауторке: *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008.

³ Весна Пено и Александар Васић, „Гласови с почетка: рана фаза музичке историографије у Србији”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 25, 2018.; Александар Васић, „Почети српске музичке историографије између два светска рата”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 12, 2012.

⁴ Milan Milojković, *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1946–1975): prilog muzikološkoj teorijskoj praksi*, Novi Sad, Akademija umetnosti, 2013.

⁵ Melita Milin, „Serbian musicology after 1945: main directions”, *De musica disserenda*, Založba ZRC, 8 (1), 2012.

⁶ Roksanda Pejović, *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti: (1825–1918)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1994.; Иста, *Музичка критика и есејистика у Београду: (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1999.; Иста, *Писана реч о музици у Србији: књиге и чланци: 1945–2003*, Београд, Факултет музичке уметности, Сигнатуре, 2005.

⁷ Роксанда Пејовић, *Есејисти и критичари: од Петра Коњовића до Оскара Данона*, Београд, Факултет музичке уметности, 2010.; Иста, *Преглед музичких догађања: (1944–1971): музичари-писци у београдском музичком животу друге половине 20. века. Бранко Драгутиновић (1903–1971)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009.; Иста, *Комплексно посматрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгутин Гостушки*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012.; Иста, *Критике, есеји и књиге: први београдски музичари-дипломци после 1945. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016.

Роксанда Пејовић,⁸ Стана Ђурић-Клајн,⁹ а у последње две деценије су објављени и зборници радова посвећени личностима као што су Никола Херцигоња,¹⁰ Павле Стефановић,¹¹ Станислав Винавер¹² и Драгутин Гостушки.¹³ Дина Војводић је у докторској дисертацији анализирао критике и написе Петра Бингулца,¹⁴ а Александар Васић се бавио међуратном периодиком.¹⁵

Како су у овом раду у фокус постављени језик музикологије као науке о музици и текстови који су у оквиру њега произвођени, а у светлу анализе утицаја из Совјетског Савеза, средства за подршку овакве анализе утицаја „дволиког” језика (руски/музиколошки) на други „дволики” језик (српски/музиколошки), пронађени су у совјетском теоријском наслеђу Јурија Михајловича Лотмана (1922–1993), представника Московско-тартуске школе семиотике.¹⁶ Разлог одабира управо концепта ове, а не француске школе семиотике је двојачке природе: са једне стране, желела сам да останем у оквирима руског језика (о којем ће, између осталог, и бити речи) и његовог научног наслеђа, а са друге стране сам била вођена чињеницом да су управо чланови школе у Тартуу кроз своје написе велики значај придавали примени семиотичких начела на културу и уметност, што је у овом раду директно повезано са предметом проучавања. Док су француски семиотичари у фокус свог

⁸ Татјана Марковић, „Кроз историју националне музичке историографије: мапирање историје српске музике у написима Роксанде Пејовић”, у: Ивана Перковић Радак и Драгана Стојановић-Новичић (уред.), *Историја и мистерија музике: у част Роксанде Пејовић*, Београд, Факултет музичке уметности, 2006.

⁹ Роксанда Пејовић, *Музиколог Стана Ђурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делатност*, Београд, САНУ, 1994.

¹⁰ Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (уред.), *Никола Херцигоња: (1911–2000): човек, дело, време: поводом 100 година од његовог рођења*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2011.

¹¹ Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш (уред.), *О укусима се расправља: Павле Стефановић (1901–1985)*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2017.

¹² Ана Стефановић, Драгана Стојановић-Новичић и Игор Радета (уред.), *Станислав Винавер и музика*, Београд, Факултет музичке уметности, 2023.

¹³ Катарина Томашевић и Бојана Радовановић (уред.), *Искошени угао Драгутина Гостушког: тематски зборник*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2024.

¹⁴ Дина Војводић, „Стварање на основу већ створеног: музичке критике, есеји и студије Петра Бингулца”, докторска дисертација, рукопис, Београд, Факултет музичке уметности, 2021.

¹⁵ Vasić, Aleksandar, *Srpska muzikografija međuratnog doba u ogledalu korpusa muzičke periodike*, Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, 2012.

¹⁶ Уобичајено је да се ова школа назива „школа из Тартуа” или Тартуска школа, али овде сам се одлучила за одредницу „Московско-тартуска”, како бих нагласила чињеницу да су њени чланови били Руси, да се писало на руском језику, а да је школа била у Тартуу, између осталог, и зато што су у Естонији, као „периферији” Совјетског Савеза, чланови школе имали већу слободу него што би имали у његовом срцу (посебно имајући у виду да су, градећи своје концепте, њихову примену налазили и у, за то време политички неподобној, хришћанској уметности); такође, школа је настала удруженим радом Лотмана и његовог круга сарадника у Тартуу, и московских научника.

интересовања постављали језик и текст, структуралну анализу и логику, совјетски аутори су вршили динамичку дијалогску анализу знакова, између осталог, и у култури, водећи се не тежњом ка спознаји универзалних значења, већ радије оних значења која се мењају и историјски су освешћена и ситуирана. Премда Московско-тартуска школа полази од француских структуралиста семиотичара којима су инспирација Де Сосир (Ferdinand de Saussure) и Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss), посебан печат и замајак јој даје руски формализам¹⁷ у књижевној критици из двадесетих година 20. века, са својом анализом уметничке форме и поетског *језика*, пре него садржаја. Руски семиотичари семиотику у примењеном облику посматрају као метод хуманистичких наука, који продире у различите дисциплине, метод којег „не одређује природа објекта, већ начин његове анализе”.¹⁸ Овом дефиницијом је практично наговештено да можемо семиотички посматрати, односно, кроз семиотичко сито просејати, и научну дисциплину као што је музикологија, јер иако сама није састављена од знакова (што би био предмет семиотике), можемо *одабрати* да је посматрамо кроз семиотичко сочиво.

Такође, у процесу истраживања ме је заинтересовало и нешто што не припада области семиотике, али на занимљив начин третира појам инхерентан и семиотици; наиме, Гадамерова (Hans-Georg Gadamer, 1900–2002) промишљања о језику дала су неку врсту допуне и коментара Лотману. Гадамер је био важан мислилац у области филозофске херменеутике, који је лингвистички посредовао неке аспекте свог интересовања.

Такође, када у раду буде разматран настанак музикологије у смислу њеног институционалног заснивања, кроз историју статуса ове дисциплине у Русији и Србији у 20. веку, од користи ће бити Бурдијеов (Pierre Bourdieu, 1930–2002) теоријски оквир хабитуса, поља, капитала и симболичке моћи, који ће бити драгоцен при позиционирању и лоцирању музикологије у одређеном историјском тренутку.

¹⁷ Руски формализам је проистекао из активног интересовања за лингвистику, уместо за теорију књижевности, те долази до низа по први пут уобличених и третираних проблема везаних за стилистичку форму речи и језика, композицију стиха, синтаксу и поетску интонацију, формирање сижеа, поетску фонетику и сл. Радови Виктора Владимировича Виноградова, Виктора Максимовича Жирмунског, Јурија Николајевича Тињанова, Виктора Борисовича Шкловског и Романа Осиповича Јакобсона утицали су не само на развој семиотике, већ и теорију информације у области примењене математике, и машинског превода, на пољу рачунарске лингвистике.

¹⁸ Лотман, *Семиосфера*, 10.

Историјат институције Факултета музичке уметности, односно, Музичке академије у Београду, може се пратити захваљујући издањима објављиваним поводом годишњица од њеног основања.¹⁹ Осим историјата институције, у овим издањима се налазе и појединачни текстови посвећени тада актуелном стању у развоју посебних одсека Академије, па и Историјско-фолклорног. Текстовете су писали професори одређених одсека, а издвајају се текстови Стане Ђурић-Клајн о Историјско-фолклорном одсеку, као непосредна сведочанства стања институционалне музикологије у првим деценијама њеног постојања на Академији.

Како би проблематика утицаја совјетске науке о музици на српску музикологију у овом раду могла бити осветљена, испрва се мора дефинисати природа предмета проучавања. Музикологија, која ће у овом тренутку бити одређена „радно”, најопштије, као наука о музици, јесте врста језика²⁰ коју користе музиколози када причају/пишу/размишљају о појавама у музици (и у вези са њом) и на тај начин их посредују; може се рећи да музикологија представља, заправо, *метајезик језика музике*. У процесу истраживања, наша сам да поједине Лотманове идеје о језику и (уметничком) тексту резонирају са мојим поставкама о *музиколошком језику и тексту*, те да су неки његови закључци и концепти применљиви и на ову, по својој намени и природи, другачију врсту људског рада.

Манојловић је још пре готово стотину година написао да се о [енглеској] музици може говорити само ако сагледамо и ширину историјско-културног контекста у којем је настала,²¹ што резонира са задатком музикологије која тежи да музичко дело ситуира, а истовремено и заступа оно што музичко дело дефинише као такво: оно „није *ствар по себи* и *за себе* изван институција уметности, изван

¹⁹ [Стана Ђурић-Клајн (уред.)], *Двадесет година Музичке академије у Београду: 1937–1957*, Београд, Музичка академија, 1958.; [Иста], *Двадесет пет година Музичке академије у Београду: 1937–1962*, Београд, Музичка академија, 1963.; Властимир Перичић (уред.), *Четрдесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије): 1937–1977*, Београд, Универзитет уметности, 1977.; Властимир Перичић (уред.), *Педесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије): 1937–1987*, Београд, Универзитет уметности, 1988.; Ивана Перковић и др. (уред.), *80 година Музичке академије Факултета музичке уметности*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017.

²⁰ Овде се не мисли само на вербални језик, јер је језик шири концепт и представља „било који уређен систем који служи као средство комуницирања и користи се знаковима”. За разлику од језика, Лотман текст дефинише као „остварену поруку на неком језику, ланац знакова који је уређен по правилима датог кода”. Видети: Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2021, 11.

²¹ Kosta Manojlović, *Istoriski pogled na muziku u Engleskoj: [predavanje držano 15. februara 1929. god. na Narodnom univerzitetu, povodom „Mesec dana engleske kulture” u Beogradu]*, Beograd, Štamparija „Zmaj Jova”, 1931, [3].

културе и друштва, већ *нешто* [...] што се може појавити под одређеним условима историје, музике, уметности, културе или друштва”.²² На сличан начин би излагању овог рада морало да претходи и предочење контекста и ближе историје укључених страна, како би се уочили путеви утицаја, њихове манифестације и главни катализатори.

Стога ће у овом раду бити предложен синтетички методолошки оквир, састављен од неколико нивоа:

- Историографски (кроз историјско/дијахронијско посматрање догађаја или појава које су везане за околности настанка институционалне музичке науке у Србији/СССР-у)
- Позитивистички (увид у документа и конкретне музиколошке написе који су у фокусу интересовања)
- Аналитички (анализа језика написа из основних концепата који леже у основи неких теорија/утицаја)
- Компаративни (условљен самом природом предмета проучавања, када се елементи до којих је консеквентно доведено неком од претходне две методе, на неком нивоу пореде)

Како ће у овом раду, осим концепата који су у фокусу, бити проучаван и њихов контекст, ове методе ће се нужно комбиновати и бити у различитој мери заступљене током рада, а саме ће бити 'предодређене' и органски уткане у теоријски хоризонт онога што ће бити циљ одређеног поглавља.

Овај рад након увода садржи четири централна дела, после којих следи закључак. У првом, уводном делу, биће указано на оне аспекте Лотманове теоријске мисли које се тичу семиосфере, појма језика, текста, како би те категорије могле бити примењене на сферу културне размене – културног повезивања између Русије и Србије, њиховог контакта, као и последица у култури које су остале из тог контакта. Почетна претпоставка јесте да је културни утицај могао бити остварен само уз претходне контакте ових култура, који постају део механизма културалне комуникације, па ће, тако, Лотманова теорија о језику и семиосфери послужити за дефинисање обрасца културне комуникације. Како је развој музикологије као

²² Мишко Шуваковић, „Институционална теорија музике”, у: *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 12–13.

научне дисциплине везан за институције, код Бурдијеа се може наћи подршка за разумевање пораста значаја теорије музике (схваћено у најширем смислу, као супротност музичкој пракси) и њену институционализацију, као последицу активности у пољу. Коначно, приликом примене Бурдијеовог теоријског појма хабитуса, може се уочити сличности између руског/совјетског и српског музичара-музиколога. На овај начин први део овог рада ће имати бинарну теоријску структуру, услед излагања две теоријске платформе, попут експозиције сонатног облика са две теме, а биће заокружен ониме што ће бити претпоставка свих каснијих делова рада – кратка историја односа између Русије и Србије, уз истицање најважнијих „чворишта” у културној комуникацији ових земаља, која су важан елемент шире постављене идеје о утицајима у сферу теме овог рада.

Други део овог рада подељен је у четири целине; у првој је у фокусу музичко образовање у Србији почетком 20. века, са освртом на статус руске теоријске литературе, али и руске музике у написима Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Војислава Вучковића. Друга целина посвећена је теоријском одређењу музикологије у Совјетском Савезу, историјату оснивања високошколских музичких институција у Русији и Србији. У следећој целини овог рада осветљена је културна политика Србије (у оквиру Југославије) према СССР-у и утицај ове политике на набављање стручне литературе из области музике. У четвртом одељку средишњег дела рада биће образложене најважније карактеристике руске историјске и теоријске музикологије, односно, руске/совјетске музичке историографије и музичке теорије (интонационе теорије и интегралне анализе), а затим у том смислу бити анализиран Херцигоњин историографски допринос, и развој уџбеничке литературе музичких облика, на које је највећи утицај оставио Борис Владимирович Асафјев, као утемељивач совјетске музикологије.²³

У закључку ће бити сумиране претходно изнете чињенице и повезане са почетним тумачењем Лотманове културне размене у оквиру семиосфере.

²³ Овако га одређује Јуриј Холопов. В. Юрий Холопов, *Музыкально-теоретические системы*, Москва, Композитор, 2006, 559.

Језик

Лотман језике дели на (1) природне, (2) вештачке језике, у које спадају језици науке (метајезици научних описа) и (3) другостепене језике, (тј. „другостепене²⁴ моделативне системе”) као „комуникационе структуре које се надограђују над природнојезичким нивоом”.²⁵ Ипак, чини се да границе ових језика нису непропусне и стриктно применљиве, имајући у виду разноликост области људског деловања; на први поглед се чини да би музикологија требало да припада другој групи, а музика, као уметност, да се схвати као другостепени моделативни систем, за који Лотман каже да се „изграђује *по језичком обрасцу*, што не значи да репродукује све стране природних језика”. Он у контексту уметности посебно издваја музику чији се језик „оштро разликује од природних [језика], јер не поседује обавезне семантичке односе”, иако њен текст има „извесни синтагматски склоп”, те се, као и у сликарству, уочавају „семиотички објекти и системи изграђени по језичком обрасцу”.²⁶ Међутим, чини се да се музика, за разлику од књижевности и поезије, заснованих на природном језику, открива такође и као вештачки језик, самим тим што је њен изражајни ’апарат’ вештачки²⁷ конструисан, уз поменуто грађење према језичком обрасцу.

Са друге стране, наука о музици има елементе другостепеног моделирајућег језика, јер се надограђује над природнојезичким нивоом, али развија и своје формализоване кодове који функционишу као елементи вештачког језика (нпр. ознаке тоналитета, функција, ’речник’ хармоније и сл.), стварајући на тај начин основу за обликовање *дискурса* дисциплине и постајући *метајезик музике*, тј. језик којим се описује, класификује и интерпретира музички језик као примарни семиотички систем. Новица Петковић истиче да сваки метајезик „унапред одређује извесне непрекорачиве границе у којима се описује и тумачи дато феноменално

²⁴ Сâм говорни језик је првостепени моделативни систем помоћу код човек разуме и структурира реалност кроз концептуализацију.

²⁵ Lotman, *Struktura umetničkog testa*, 46.

²⁶ На истом месту.

²⁷ Овде бих указала на занимљивост, у вези са преводима и етимологијом речи „вештачко” на неким другим језицима; на руском „искусственный” има корен у речи „искусство” (уметност), на енглеском „artificial” потиче од „art” (такође уметност), а слично је и са француским паром *artificiel/art*, нем. *künstlich/Kunst*, и многим другим европским језицима различитих група. На хрватском имамо пар *umjetno/umjetnost*, а све ово указује на јасну везу између нечег што је продукт стваралаштва човека, насупрот оног што је природно.

подручје”, те можемо приметити да „метајезик има моћ *моделовања* [курзив О. О.]”.²⁸ Стога, осим основе која порекло има у природном језику, наука о музици, као метајезик, има одлике и вештачког и моделирајућег језика.

За разлику од уметности, у којој постоји „опасност од тенденције ка формализацији садржајних елемената [...] претварања у клише и преласка из сфере садржаја у условну област кода”,²⁹ језик сваке науке, па и музикологије, мора да се стандардизује и формализује, како би одржао себе као код и показао поље својих разлика од природног језика, којим се примарно изражава.

Језик науке о уметности се разликује од природног језика – српског, руског, француског, – он има „вишак”³⁰ знакова, значења, термина који нису његов део. Овај „вишак” представља ону *differentia specifica* која издваја језик музикологије од природног, првостепеног језика. Анализирајући Лотманово разумевање књижевно-уметничког текста, као врсте текста, Новица Петковић истиче да његово проучавање подразумева испитивање двају текстова и односа између њих, чак „два кода, оног из природног језика и оног из књижевне уметности”.³¹ Може се аналогно закључити да у истом односу стоје и у музиколошком тексту сфера природног језика и сфера научног, онај ’вишак’ значења, који упућује на ванјезичко, тј. директно се односи на музичку уметност и музички текст.

Важан фактор дистинкције између природног и научног језика представља „публика” којој је музиколошки текст упућен, а то је стручна заинтересована јавност. Онај ко није члан стручне јавности, текст може читати, али не и у потпуности га разумети.³²

²⁸ Novica Petković, „Umetnički tekst kao funkcionalna i dinamična veličina”, u: Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta* (prev. Novica Petković), Novi Sad, Akademska knjiga, 2021, 29.

²⁹ Види Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, 55.

³⁰ Према смислу намеће нам се да би пригоднија била енглеска реч „surplus”, која има више смисла обиља (реч у себи садржи „плус”, означава неку врсту „додатка”), а не нечег што је вишак, тј. сувишно.

³¹ Petković, „Umetnički tekst”, 12.

³² Лотман је сматрао да сам текст бира своју публику и наводи анегдоту о томе како су на предавање о математичком кројењу дошли и кројачи и модисти. Како би ’просејао’ публику, руски математичар Пафнутиј Љвович Чебишев своје предавање је започео математичком представом кугле, након чега су сви они који нису били из његове струке напустили предавање. Видети: Лотман, *Семисфера*, 96.

Појам текста

„Текст, попут семена које су себи садржи програм будућег развоја, није укочена и увек самој себи једнака датост. Унутрашња не-до-краја-одређеност његове структуре под утицајем контаката са новим контекстима ствара резерву за његову динамику”.³³

Док језик као код³⁴ можемо посматрати синхронијски, кроз пресек једног историјског тренутка, као скуп у једном тренутку важећих правила, текстови се нижу према дијахронијском принципу, уз у њима увек присутну свест о другим текстовима у чијем окружењу настају. У тврдњи да језик, као код, увек спознајемо кроз текст³⁵ као његов појавни облик, и да је језик истовремено и *предуслов* настанка текста, и његова *последница* (јер без њега, као непосредног оваплоћења, ни не постоји), претходно је садржана потврда неопходности *дијалогског момента* и комуникације за одржање неког језика, па и метајезика науке о музици. У контексту науке појам дијалога можемо схватити двојако:

- 1) Дијалог научних текстова – „освешћеност” текста у одређеном историјском тренутку, у погледу избора теме, методолошког становишта и приступа, полазних идеја и концепата. Настајући, текст ступа у неку врсту односа са свим текстовима који су му претходили и са којима упоредо настаје, дајући потврду о својој актуелности, истинитости и статусу. Он испољава *функцију памћења*, те није само генератор новог смисла, него и „кондензатор културног памћења”, због чега текст има способност да „сачува памћење на претходне контексте”.³⁶ Ово подсећа и на „Ја-Ја” систем (ауто)комуникације, али не у смислу комуницирања појединца са самим собом, већ културалне комуникације, у којој „Ја” представља једну целовиту средину (у случају музикологије,

³³ Исто, 27.

³⁴ Лотман ове термине често користи као синоним, али је и сам аутор указао да њихова замена „није безопасна”, јер „термин 'код' носи представу о тек изграђеној структури која је вештачка и резултат тренутног договора. Код не подразумева историју, то јест он нас психолошки усмерава на вештачки језик који се и предлаже као идеални модел језика уопште. 'Језик' пак несвесно изазива у нама представу о историјској протежности постојања. Језик – то је код плус његова историја.” В. Јуриј Лотман, *Kultura i eksplozija*, Београд, Народна књига, 2004, 13.

³⁵ Код Де Сосира пар језик / текст заступљен је кроз дуалитет *langue/parole*.

³⁶ Лотман, *Семиосфера*, 26.

музиколошки дискурс) у којој се настанком текстова непрестано врше дијалози, и као

- 2) Дијалог текста са заинтересованим читаоцем – текст увек посредује неко значење и парадигму и намењен је да буде прочитан, и да уђе у „канон” дисциплине, уз могућност да порука буде преформулисана и преиначена, што подсећа на канал комуникације „Ја-Он”, о чему ће бити речи у даљем тексту.

Лотман констатује да „*дијалогска ситуација*” и потреба за дијалогом „претходе реалном дијалогу, па чак и постојању језика за дијалог”, а како би се произвео заједнички језик, сваки од учесника у ситуацији „тежи да пређе на ’туђи језик’”.³⁷ Важност дијалога наглашена је и у Лотмановој дефиницији језика, према којој сваки језик представља „граматички систем који виртуелно постоји код сваког у мозгу, тачније речено, у целој заједници индивидуа, јер језик не постоји у потпуности ни у једној од њих, он у пуној мери постоји тек у колективу”, што стоји на истој линији са Де Сосиром који истиче „друштвени аспект говорне делатности, спољни у односу на индивидуу која сама од себе не може ни да га ствара ни да га мења”.³⁸ Ако индивидуа језик не ствара и не мења, већ се рађа *у њему*, наслеђује га, кроз комуникацију *учи* и преноси као виртуелни граматички систем, онда је предуслов његовог одржања управо дијалог са другим индивидуама; али не само његовог одржања, већ и промене, и то не промене као грешке, већ промене као напретка и ширења кода као живог организма.

Заправо, до напретка и промене у коду, не може доћи без комуникације – и то управо зато што комуникација одређене поруке кроз текст није савршена. Да би нека порука била примљена у идентичном облику као што је намењено, Лотман сматра да би и адресант (пошиљалац поруке) и адресат (прималац поруке) у семиотичком смислу требало да представљају „удвојену једну те исту личност”.³⁹ Заправо, не да је у питању удвајање само личности, већ читавог сплета тренутних околности око ње, јер чак и она, када ступа у аутокомуникацију кроз читање свог дневника или раније написаног, не представља више, са претходном идентичну, јединку која се служи истим кодовима као раније; личност је такође *ситуирана* у

³⁷ Исто, 214.

³⁸ Исто, 12.

³⁹ Исто, 18.

времену и простору. У аутокомуникационом систему „Ја-Ја” носилац поруке је исти, али се порука у процесу комуникације преформулише и добија нови смисао, зато што се „уводи други кôд” и полазна порука се прекодира у јединицама његове структуре, те и добија црте нове поруке.⁴⁰ Комуникација индивидуе са самом собом на овај начин нема иманентни карактер, будући да је „условљена упадима додатних кодова споља и постојањем спољних удара, који померају контекстну ситуацију”,⁴¹ а последица ове комуникације је чак да тај „Ја” затим преиначује сâм себе и своје биће, као индивидуални скуп социјално важних кодова.⁴² Лотман даје занимљив приказ преноса поруке у аутокомуникацији:⁴³



Како чак ни у оквиру једне јединке/личности, не можемо говорити о томе да је порука примљена истоветно са оним како је намерено да буде примљена, степен дисторзије примарне поруке се повећава када је у питању пренос поруке у информационом каналу различитих личности („Ја-Он”), чак и када ови учесници у комуникацији користе један те исти природни језик, јер он „не обезбеђује истоветност кôда”.⁴⁴

За писца било каквог текста (адресанта), његов готов текст је „последња скица”, није коначан, и тек је један од мноштва могућих „сценарија” у виду семантике и реторичких средстава која су могла бити употребљена, а од којих је само један окамењен/’ухваћен’ у простору/времену и, као такав, представљен.⁴⁵ Насупрот оваквој пракси, Лотман истиче карактер читаочевог процеса читања, који текст схвата као заокружену целину, једини могући и коначни његов облик,

⁴⁰ Исто, 31.

⁴¹ Исто, 32.

⁴² Исто, 31.

⁴³ Графички приказ преузет из: Исто, 31.

⁴⁴ Исто, 18.

⁴⁵ Може се рећи да тако зато што је аутор текста свестан могућности избора које се отварају са сваком написаном речи, попут комбинаторике, при чему сваки избор истовремено ограничава и генерише нове могућности даљег развоја текста; свака написана реч, тако, делује као чвор у мрежи могућности, јер затвара један скуп алтернатива, али истовремено отвара нови, чиме се текст гради као низ структурно условљених избора.

„изливену структуру”,⁴⁶ те примећује *асиметричност* односа писца и читаоца према тексту — док је писац текста склон да скицира, читалац „хиперструктурише текст”, уносећи у текст своју личност, културално памћење, кодове и асоцијације, који „никад нису идентични са ауторовим”.⁴⁷ Лотман пише да се, ако писац креће од замисли, и остварује је кроз текст, читалачки процес одвија обрнуто, полазећи од *текста* ка *замисли*, чиме „већ само читање у обрнутом правцу *неизбежно* [курзив О. О.] постаје стваралачки акт”.⁴⁸

Управо у овој асиметричности пишчеве и читаочеве тачке гледишта, која као основни тон има (*ре*)*интерпретацију*, налазимо основу за било који утицај и развој у погледу карактера писане речи. Писањем писац ослобађа и реализује парадигму, а читалац је прима, повезујући је са својим искуством и својим кодовима. Пишчева порука, зато, за читаоца никада није једнозначна, ни предвидљивог значења/утицаја. Ефекат текста и схватање његове поруке зависи од личности читаоца, који и сам може бити писац и произвођач другог текста, чиме даље наставља да емитује импулс који је и у њему покренуо реализацију парадигме у дијакроничком поретку, а све у зависности од тога да ли текст схвати као информацију⁴⁹ или као код.⁵⁰

Овај процес се одвија независно од жеље актера, на несвесном нивоу, јер као што Гадамер тврди — „прави разговор никада није онај који смо хтели да водимо”, ми „доспевамо у разговор, или [...] се у разговор заплићемо”.⁵¹ Овај аутор, као херменеутичар, истиче да у сваком разговору (додајемо, тексту), тежимо да

⁴⁶ Исто, 122.

⁴⁷ Исто, 123.

⁴⁸ Исто, 120.

⁴⁹ У коришћеном српском преводу Веселке Сантини, Лотманов супротстављени пар „сообщение”-„код”, преведен је са „порука”-„код”. Међутим, „сообщение” у овом контексту у перцепцији читаоца више има смисао саопштења/информације/податка, него поруке, која нас наводи на рецепцију код читаоца, односно, његово тумачење прочитаног. Зато сам у тексту употребил израз „информација”. Ово је само једна од успутних потврда тезе да је превод увек „само приближан”. Упор. са: Ю. М. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург, Искусство, 2000, 172.

⁵⁰ У првом случају читалац преузима податке, а у другом читав модел. Лотман наводи пример романа *Ана Карењина*, чији читалац може да схвати садржај као низ података, а може да га повеже и са својим искуством и формализује га у неку врсту савета самом себи, чиме га прихвата као „код општења са самом собом”. Налазимо да је слично могуће и у музиколошком тексту — да ли ће се из неког текста извући само информације, у позитивистичком стилу, или ће се неки метод или теорија усвојити као блиска. Видети: Лотман, *Семиосфера*, 44.

⁵¹ Hans Georg Gadamer, *Istina i metod*, Beograd, Fedon, 2011, 485.

разумемо не особу која говори, већ оно што она каже,⁵² те мишљење те особе „не повезујемо са њом, већ с нашим мишљењима и погледима”.⁵³

Ова ситуација се усложњава када имамо текстове из различитих култура,⁵⁴ на пример, писане на различитим језицима. Питање превода, заправо, постојања *могућности превода* увек се доводи у питање, јер, као што Гадамер истиче, текст на страном језику се највише разуме онда када знамо тај страни језик на којем је текст писан или репродукован довољно добро да можемо и да мислимо на њему (иако би Лотман сигурно додао да разумевање ни тада није загарантовано). „Ако заиста владамо неким језиком, превод нам није потребан — у ствари, *сваки превод изгледа немогућ* [курзив О. О.]”.⁵⁵ Говорећи о преводу као „основном механизму свести”,⁵⁶ „елементарном акту мишљења” чији је „елементарни механизам дијалог”,⁵⁷ Лотман истиче да се превођењем генеришу и нове поруке, јер превођење није симетрично и једнозначно преобразовање примарног текста. Међутим, он наводи да се, уколико није у питању *уметнички текст*, ако са језика L1 преводимо текст T1 на L2 језик, чиме се добија текст T2, обрнутим преводом са T2 добијамо T1, тј. симетричну структуру. Према његовом мишљењу, тек у превођењу, нпр., песме, ако преводимо из T2 у T1 нећемо добити исти текст, чиме се уместо „симетричног преображаја” добија „асиметрија”, а уместо „идентичности T1 и T2 њихова условна еквивалентност”. Као резултат је проучавање T2 као новог текста, јер је акт превода помоћу ког је он настао заправо „стваралачки акт”.⁵⁸ Међутим, чини се да Лотман није у обзир узео да текст не мора бити поетски/уметнички да би се једноставна еквивалентност превода могла довести у питање. Научни језик, тј. научна дисциплина, такође може садржати „непреводиве” појмове, односно, неке појмове из L1 који у L2 можда немају јасан, једнозначни пар, или барем аналогни појам који у једнакој мери обухвата одређен скуп појава. За

⁵² Ово предвиђа и Лотманово гледиште да је управо различитост јединки предуслов дијалога и комуникације: „може се рећи да ће идеално идентични пошиљалац и прималац савршено разумевати један другог, али неће имати о чему да разговарају.” Видети: Lotman, *Kultura i eksplozija*, 14.

⁵³ Gadamer, *Istina i metod*, 487.

⁵⁴ Новица Петковић дефинише културу код Лотмана као „функционалну корелацију различитих знаковних система (формулација тартуских семиотичара)”, и истиче да је „међу њима је језички у највећем степену обавезан, па вероватно и најобухватнији”. Видети: Petković, „Umetnički tekst”, 30.

⁵⁵ Gadamer, *Istina i metod*, 486.

⁵⁶ Лотман, *Семиосфера*, 189.

⁵⁷ Исто, 213.

⁵⁸ Исто, 19.

неке од њих знамо из популарне културе,⁵⁹ а овде ћемо из контекста науке о музици навести руски термин „лад”. Ова реч се налази и у корену глагола „наладиться”, при чему би се значење реченице „Все наладиться” могло превести са „Све ће се средити (решити)”. Сам „лад” у музици означава именицу која има предзнак хармоничног, складног, и може у одређеном контексту бити синоним тоналитета у класичном западноевропском смислу, или чак, шире, било какве лествице (нпр. старогрчки модуси),⁶⁰ Властимир Перичић овај појам преводи као „модус”, „тоналитет” или „тонски род”.⁶¹ Како можемо констатовати да не постоји једна реч којом би се овај концепт превео тако да обухвати сву ширину покривених значења ни у нашем језику, а ни у западноевропским, овај концепт може послужити као пример тврдње да не може увек постојати апсолутна еквивалентност оригинала и превода. А притом још не говоримо о различитим слојевима које неки израз у смислу звучности/свог порекла може носити; добар пример је реч „свирати”, која се у нашем језику разликује од глагола „играти (се)”. У руском језику „играть” значи „свирати” („играть на рояле”, т.ј. „свирати на клавиру”), али у неком другом контексту може значити и „играти” („играть в шахматы” значи „играти шах”). А онда је ту руска реч „игрок”, која значи „коцкар”, а сама руска реч „игра” је истовремено и синоним за „азартная игра” (игра на срећу, тј. коцкање), али и за радњу која би се на српски превела као „свирање” или „игра”. Задатак етимолога би био да се бави пореклом речи и зашто неке речи или концепти имају исти језички корен, али у овом контекст биће наведено још неколико занимљивости: српски пар

⁵⁹ Нпр., у арапским језицима постоји много речи за камилу, у зависности од њеног узраста, зато што је камила важна у култури ових народа. Слично је са снегом у ескимским дијалектима, а нешто другачије у Јапану, где имају развијене читаве концепте око појединачних лаконских речи.

⁶⁰ На пример, Александар Наумович Должански, помиње да постоје два типа лада, први који је формиран на основи „постепено-мелодијске” гравитације, и други, на основи акордско-хармонских гравитација. Видети: А. Должанский, „О ладовой основе сочинений Шостаковича”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 4, 1947, 65.

Ожегов у свом речнику наводи да се „лад” односи на (1) „грађу музичког дела, спој звукова и акорада”, (2) „праг на врату гудачких инструмената”, (3) „дирке хармонике”, а у неком општем смислу, на „сагласност, мир, ред”, али и „образац, начин”. Видети: Сергей Иванович Ожегов, *Толковый словарь русского языка*, Москва, Оникс, Мир и образование, 2011, 480.

Такође, у руској музичкој енциклопедији као страни термини за лад („слов. лад — хармоничност, мир, усклађеност, ред”), наводе се „грч. агтониа, лат. modulatio, modus, франц. и енгл. mode, итал. modo, нем. Tongeschlecht”. Чини се да се овим појмовима не исцрпљује сва ширина концепта, што потврђује и то што су као стране речи наведене потпуно различити термини. Видети: Ю. Н. Холопов, „Лад”, в: Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, Москва, Советская энциклопедия, т. 3, 1976, 130.

⁶¹ Видети индекс дат у: Vlastimir Perićić, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd, SANU, 1997, 545.

глагола „играти”-„свирати”, осим на руском, једном речју би се превео и на немачки („zu spielen”), енглески („(to) play”) и француски језик („jouer”). Али, за разлику од француског који је такође романски језик, у италијанском имамо пар који би био директан превод нашег пара – „giocare” за „играти” и „suonare” за „свирати”. Али етимолошко порекло, односно, корен речи, у италијанском и српском језику је различито, у корену италијанске речи је „suono”, односно, „звук”.

Овим нам се отвара не мрежа еквивалентности, већ увек и само приближног превода; свака реч⁶² носи више слојева свог значења, порекла, контекста у којем је стајала или може стајати. Чак и када преводилац може из T2 (на L2) преводом у обрнутом смеру добити дословно првобитни текст T1 (на L1), то може само уз праћење „духа” језика, уз свесну мисао да је текст *оригинално настао на L1*, те је део културног и дискурзивног света управо овог језика. У филозофско-онтолошком смислу, T1 није ни могао настати на L2, јер своје упориште има управо у свом језику и мишљен је у његовим појмовним оквирима. Текст је извесна врста последице целовитости културног знања, односно, рада механизма произвођења текста који је просторно/временски ситуиран. Као што је Толстој сматрао да се ниједан опис не може одузети из његове опсежне књиге, јер би се тиме нарушила целовитост његове поетске замисли, која је таква, изједна, рођена у његовом уму, о чему пише Лотман,⁶³ тако се може рећи да и сваки текст симболично припада језику на ком је написан, односно, управо култури која га је таквог „изродила”, јер је у њеним оквирима (ос)мишљен и остварен. Све ово има порекло у чињеници да „традиција суштински јесте језичког карактера”, а „све у језику припада процесу разумевања”,⁶⁴ јер текст је тек појавни вид језика, али, истовремено, и његов творац. За Гадамера два различита језика су практично два различита „места” (може се рећи, и простора) – јер „читалац који проучава страни језик [...] у сваком тренутку задржава могућност слободног *повратка к самом себи* [курзив О. О.; повратка својој културној традицији], па се тако истовремено налази ту и тамо”.⁶⁵

⁶² Овде имамо у виду речи које нису називи за предмете (премда засигурно и ту има језичких занимљивости у етимолошком смислу), већ термине који се тичу сфере ума и умног рада, апстрактних појава и њихових именовања.

⁶³ Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, 48.

⁶⁴ Gadamer, *Istina i metod*, 492.

⁶⁵ Исто, 493.

Ово је потврда да ми *бивамо у језику, мислимо у језику, пишемо у језику*, а не у неком празном простору. Простор, време, језик, али и други фактори (нпр., провенијенција, образовање, ментални склоп) одређују идентитет нашег текста. И наш текст стоји у одређеном односу са свим другим текстовима, писаним или неписаним или *ненаписаним*, у оквиру једне културе, чинећи вишезначну, слојевиту мрежу, попут мреже неурона у људском телу. Неурони из тела једног човека би, уколико би се повезали, чинили стотинама хиљада километара дугачак низ. Асоцијативне везе које међу неуронима постоје налик су на везе текста са традицијом у којој он настаје и другим текстовима у њој. Ово нас доводи до Лотмановог појма *семиосфере*, јер је управо ово механизам по ком функционише и њен једнако жив и променљив организам.

Семиосфера

Као што језик мора да постоји пре текста, да би га својим постојањем омогућио, а истовремено без њега не може да постоји, и као што „семиотичко искуство на парадоксалан начин мора да претходи било ком семиотичком акту”,⁶⁶ сличну циркуларну међузависност налазимо и на нивоу семиосфере. Наиме, семиосфера, као семиотички простор, није само збир посебних језика, већ представља и „услов за њихово постојање и рад”,⁶⁷ те им у извесном смислу претходи.

Упркос наведеном парадоксу, хијерархијски је недвосмислено јасно да је семиосфера изнад језика,⁶⁸ а о размерама њеног „простора” говори нам и Лотманова констатација да изван ње „нема ни комуникације ни језика”,⁶⁹ што сведочи о живости семиосфере и оправдава паралелу са биосфером Владимира Ивановича Вернадског — управо је њена динамичност показатељ и доказ њеног постојања.

⁶⁶ Лотман, *Семиосфера*, 183.

⁶⁷ На истом месту.

⁶⁸ Али ипак, природни језик има и додатну функцију организатора семиосфере. Језик може да ради само уколико је уроњен у семиосферу, а ниједна семиосфера „не може да постоји без природног језика као организујуће осовине”. Видети: Исто, 190.

⁶⁹ Исто, 183.

Виталност организма семиосфере огледа се у чињеници да је сваки језик „способан да функционише само на основу узајамног деловања с тим [семиотичким – О. О.] простором”, услед чега недељиви „радни механизам, јединица семиозиса”, није један посебан језик, већ „целокупни семиотички простор који постоји у датој култури”.⁷⁰ Језици који постоје на одређеном простору могу један према другом бити у различитом степену преводиви — од потпуне преводивости, до потпуне непреводивости.

У овом тренутку бих желела да истакнем једну врсту непреводивости језика о којој пише Лотман, а који је такође значајан за тему овог рада. У ову схему укључени су реторика као механизам стварања смисла, и два различита системска начина за производњу нових информација. Како он пише, и у индивидуалној и у колективној свести скривена су два генератора текстова — један заснован на механизму дискретности, а други континуалан, по својој природи. Лотман их пореди са две половине мозга, односно, две различите свести:

„Једна оперише с дискретним системом кодирања и формира текстове који се слажу као линијски низ сједињених елемената. [...] Основни носилац значења је сегмент (=знак), а низ сегмената (=текст) је секундаран, његово значење је изведено из значења знакова. У другом случају примаран је текст. Он је носилац основног значења. По својој природи он није дискретан, већ континуалан.”⁷¹

Смисао овог другог је „’размазан’ у н-димензионалном семантичком простору датог текста”.⁷² Први текст је дискретан, у њему је сваки део заменљив, одвојив, а рад са њим не ремети целину, јер сам по себи има значење; други је континуалан и недељив, јер стиче значење тек као целина.⁷³ Лотман истиче да се, иако су ови системи различити и усмерени сами на себе, комуникација између њих стално врши, и то „у форми семантичког превода”,⁷⁴ увек уз могућност да „дискретној и тачно означеној семантичкој јединици једног текста у другом одговара нека смисаона мрља с разливеним границама и постепеним прелазима у област

⁷⁰ Исто, 185.

⁷¹ Исто, 53.

⁷² На истом месту.

⁷³ Ово нас подсећа на, на пример, две врсте анализе — Шенкерovu (која издваја и анализира слојеве (аналогно Лотмановом цитату, „сегменте”)) насупрот интонационој анализи (која прати развој музичке мисли, и обраћа пажњу на развој музичког тока („континуитет”).

⁷⁴ Исто, 54.

другог смисла”.⁷⁵ Превладавање непреводивости дешава се кроз образовање семантичког тропа,⁷⁶ којег Лотман назива „суштином стваралачког мишљења”.⁷⁷ Заправо, то „незаконито зближавање” даје подстицај појављивању „нових смисаоних веза” и, последично, текстова.⁷⁸

На овај начин се у оквиру семиосфере јавља и жива размена текстова и идеја, чак и на нивоу једне једине личности, која размишља у оквиру оба система. Потенцијал даље продукције текстова се повећава порастом броја учесника у семиосфери као простору за дијалог, отуда и стално врење у њој, а то врење је увек интензивније на границама семиосфере него у њеном средишту; њено средиште је стабилно и конзервативно, док се сви утицаји, превођења и преформулације, „филтрирање и адаптирајуће прерађивање спољашњег у унутрашње”,⁷⁹ врше на граници семиосфере. Лотман сматра да динамику културе не можемо посматрати ни као изолован иманентни процес, ни као „пасивну сферу спољашњих утицаја”, јер се обе тенденције реализују у „узајамној напетости од које не могу бити апстраховане без искривљавања саме њихове суштине”.⁸⁰ Одређујући природу граница семиосфере, у контексту њеног поистовећивања са културним простором, Лотман пише да је за оне који су у оквиру тог простора, изван ње „царство хаотичних, неуређених сила”.⁸¹

Ако је семиосфера подручје језика и комуникације, може се додати, и културе, можемо се запитати шта је изван семиосфере (оне „суперсемиосфере” која наткриљује све остале)? Намеће се идеја концепта „не-бића” и антиматерије, али и аналогија са свемиром у границама које се наслућују (дакле, не само познатим делом свемира), јер је познато да се свемир шири. У том смислу, све што је познато, семиотизовано, ’освојено’, уобличено и кроз дискурс провучено у семиотичком поступку, јесте *у* семиосфери („сфери знакова”), а оно што је изван, неки празни

⁷⁵ На истом месту.

⁷⁶ Троп је језичка фигура чији један елемент има вербалну, а други визуелну природу. Такве фигуре су метафора, метонимија и синегдоха. Тропом у музици бисмо могли, на пример, назвати мадригалizam, иако у њему не постоји вербални елемент у традиционалном смислу.

⁷⁷ Исто, 55.

⁷⁸ Исто, 54.

⁷⁹ Занимљив је пример који Лотман наводи — да би Бајрон био прихваћен у Русији, прво је „морао да се појави његов културни двојник ’руски Бајрон’, који ће у исто време бити лице двеју култура”. Ово културно удвајање, прилагођавање, презначење показује како тај погранични механизам превођења функционише. Исто, 203.

⁸⁰ Lotman, *Kultura i eksplozija*, 185.

⁸¹ Юрий Лотман, *Статји по семиотике и топологији културе*, Таллин, Александра, 1992, 15.

простор, као онај *на који* се свемир шири (а чију природу нисмо у стању да појмимо), остаје *ван* граница семиосфере — без звука, језика, нити било каквог нама појмљивог квалитета.

Осим што семиосфера функционише као општи систем (структура), супротстављен не-семиосфери слично као у односу „биће-небиће”, Лотман са семиосфером поистовећује културни простор, који се граничи са другим културним просторима, али подела иде и даље, јер су границе унутар те културне семиосфере многобројне и деле је на бројне субсемиосфере. Семиосфера је „испресецана границама разних нивоа, границама посебних језика и чак текстова”, а „свака субсемиосфера има неко своје семиотичко 'ја'”.⁸² На овај начин може се разумети и, на пример, различит темпо развика различитих наука или научних дисциплина, као посебних субсемиосфера, или различитих уметности чије се границе епоха историјски нису увек поклапале.⁸³ Границе између појединачних семиосфера су, пак, полупропустљиве, те постоји погранична регија, у којој се налазе елементи који припадају у оба света, попут „преводаца”, а њихова природа је двојезична.⁸⁴

Лотман о граници семиосфере пише следеће:

„Појам границе је двосмислен. Она с једне стране раздваја, а с друге — спаја. Она је увек граница с нечим, дакле, у исто време припада обема пограничним културама, обема семиосферама које се граниче. Граница је билингвистична и полилингвистична. Граница је механизам превођења текстова туђе семиотике на језик 'наше', место трансформације 'спољашњег' у 'унутрашње', то је филтрирајућа мембрана која туђе текстове трансформише толико да би се они уписали у унутрашњу семиотику семиосфере, а да при томе остану инородни.”⁸⁵

Или, другачије речено, свака спољашња култура, како би могла да продре у наш свет, мора да учини да „престане да буде за њега 'спољашња'” и мора да „нађе себи име и место у језику културе у коју продире споља” тако што ће да се „подвргне преименовању на језику 'унутарње' културе” — а тај процес преименовања „не протиче без последица по садржај који поприма нови назив”.⁸⁶ Ово *поунутарњење* је суштина сваког утицаја неког спољашњег текста/језика — ако је утицај „прави”, неће доћи до механичког „пресађивања” неке идеје у културни

⁸² Лотман, *Семиосфера*, 205.

⁸³ В.; Исто, 187.

⁸⁴ Лотман, *Статји по семиотике*, 15.

⁸⁵ Лотман, *Семиосфера*, 203.

⁸⁶ Lotman, *Kultura i eksplozija*, 185.

простор коме она не припада, већ до њеног својеврсног значења. Ово показује сличности са праксом превода са страног језика; преводилац, уколико жели да *његов*(!) текст буде разумљив и прихваћен, не може преводити сукцесивно реч по реч, не водећи рачуна о семантици, ритму свога језика и његовом коду,⁸⁷ већ преводи смисао, идеју, садржај, уводећи их у свој природни језик органски и гостопримљиво. Сваки прави „утицај” у том смислу је делимично маскиран, чак и када је очигледан, јер је ’пресађен’ и ’корење’ пушта у новој средини, органски се стапајући са њом.

У смислу односа према тексту на страном језику, а у зависности од тога шта се са њим ради и колики је степен његовог разумевања, можемо разликовати (1) читање оригиналног извора уз нижи степен знања језика; уз превод уз помоћ помагала у виду речника, консултације са другима и неког општег ситуираног знања, читалац и са недовољним познавањем језика може у одређеној мери да разуме текст, иако не би био у стању да га најверније преведе, затим (2) „унутарњи” превод уколико се језик (и стручни дискурс) довољно познаје, када према Гадамеровом мишљењу превод и није потребан, јер је разумевање већ постигнуто самим читањем на страном језику; и коначно, (3) превод, односно, његова израда, као пракса која тежи да текст верно пренесе у други језик, за неког другог који ће га као таквог читати. Иако је други наведени облик односа према тексту на страном језику одраз највишег нивоа познавања страног језика, он не подразумева нужно да је особа са таквим познавањем језика у стању да га успешно преведе у други појмовни систем, тј. у другу семиосферу која припада другом природном језику; тако добро познавање другог језика подразумева само то да та особа може да мисли у његовим размерама, које су другачије од размера матерњег језика.

Управо преводилац кроз праксу превођења ради на овом задатку превазилажења препрека различитости семиосфера; преводи представљају резултат сложеног и дуготрајног процеса који врши преводилац, као одличан познавалац страног језика. Он на свом језику преводом ствара ново дело, нови текст којим преноси идеје, мисли и информације са страног језика, односно, из неке друге семиосфере и система мишљења. Дobar пример покушаја превазилажења

⁸⁷ Познато је да је на немачком језику, на пример, негација увек на крају реченице, што није „у духу” нашег и многих других језика.

различитости семиосфера тих текстова представљају добро опремљени преводи са регистрима, речником или прилозима који појашњавају нешто што је већ органски, као знање, познато и присутно у свести идеалног читаоца који је тај текст читао на свом матерњем језику. На тај начин текст као превод јесте богатији него текст на оригиналном језику, а заправо носи читав „пакет” споредних знања која нису део основног текста, али уз њега иду као неки вид контекстуалног знања, чиме се за новог читаоца ствара нека врста симулације доживљаја оригиналног читаоца.

Чином превода, страни оригинал можда на вештачки начин улази у појмовну сферу језика на који је преведен, али и постаје део базе знања, чиме добија свој други, паралелни, живот. Треба имати у виду да и сам одабир одређеног извора за превод подразумева да је тај извор цењен, идеолошки/идејно близак језику на који се преводи, али и потпунији/целовитији него неки други, или је, пак, подобнији одређеној сврси, због чега је заслужио да буде у целини преведен, а не коришћен као, на пример, један од извора за писање научног рада.

Промишљање о утицају руске, заправо, совјетске литературе о музици на нашим просторима претпоставља два вида њеног постојања у Србији: налазимо је и у облику текстова на руском језику и у облику превода текстова на српски језик. Како су оригинални текстови на неком страном језику доступни за рецепцију онима који тај језик познају, а у овом случају су у питању стручни/научни текстови, намењени су заинтересованим појединцима са познавањем руског језика. Литература о музици на руском језику је у првим деценијама које су у фокусу овог рада била мање доступна, али и конзистентно набављана на Музичкој академији — ређе путем поклона, а чешће куповином од посредника, као што су Просвета, Југословенска књига и Нолит. Ова литература, у оригиналу или преводу, наставља да постоји у средини у коју је доспела, а читаоци, уколико изврше рецепцију прочитаног, кроз писање својих текстова или педагошки рад преосмишљавају и уланчавају информације кроз њу добијене поредећи их са познатима, стварајући нове и „домаће”.

Из ових разматрања проистиче да се може говорити о три вида постојања неког текста који долази изван наше семиосфере (уколико он као такав у новој средини на прави начин опстане), а чији је долазак омогућен постојањем „пограничне” зоне семиосфере, формиране из идеологије словенског јединства,

али и интересовања за културу Другог — у овом случају, више интересовања Русије за Србију у сфери културе:

(1) оригинални облик текста, увек доступан за читање и рецепцију, објављен од стране првог издавача, облик у којем је доступан и у земљи издања,

(2) превод текста на српски језик, када је преводом на други природни језик извршено назначење текста у другачији појмовни свет, у семиосферу која није изродила текст онакав какав је он првобитно настао, јер он у тој средини није ни *могао* настати; оригинални текст је чином превода „пресађен” у нову семиосферу, и дата му је могућност да представља потенцијал, клицу која ће дати подстицај за стварање нових „неуронских веза” у нашој семиосфери, и

(3) секундарни текстови на српском језику, заправо, текстови чији је настанак омогућен постојањем оригиналних руских текстова или превода, као клица за нове нивое промишљања; текстови чија провенијенција није увек јасно уочљива, али које можемо лоцирати уколико се у обзир узме шири контекст појава и веза које се дотичу образовања, протокола, планова и опште културне атмосфере.

Не треба изгубити из вида да текст није само писани/штампани/говорени текст; текстом се сматра било шта носи значење и поруку. У том смислу, текст као утицај, може доћи и кроз културне концепте, планове, програме, чињенице, библиографије. И као што је већ речено, кроз текстове долази увек до комуникације, иако она не мора бити директна и двосмерна; порука је комуницирана, а њена рецепција у новој средини мења добијену поруку тиме што она бива подвргнута „поунутарњењу”, и на основу ње, као клице, добијају се нове идеје и развоји.

Музикологија и семиосфера

Лотман је семиотичку анализу примењивао највише на књижевне текстове (односно, на уметнички текст), али и моду, визуелне уметности, филм, руску културу, као делове семиосфере. Иако је у контексту поделе језика поменуто постојање научних језика и текстова, није их дубље анализирао као засебне. Лотман, тако, није директно писао о језицима наука и научних дисциплина, али може се претпоставити да многа његова становишта могу да се примене и на науку о музици,

музикологију, и то или директно, или саображавањем, како би се утврдили њој иманентни механизми и процеси.

Из теорије Лотмана о семиосфери и језицима уопште, у овом раду су наглашени одређени ставови и елементи који се чине применљивим на науку о музици, тј. музикологију, у базичном, суштинском смислу, како би се препознали начини на који утицај може да уђе у „субсемиосферу” музикологије и пропратила његова исходишта. Али претходно бих желела да објасним на који начин разумем однос појмова „семиосфера” и „наука о музици”, у контексту Србије и Русије (СССР-а).

Семиосфера код Лотмана није национално одређен простор, већ глобална, хетерогена сфера састављена од многобројних унутрашњих субсемиосфера. За потребе овог рада, а ради јаснијег разграничења појмова и уочавање механизма утицаја, у аналитичком смислу ће културни простор Србије бити схваћен као „семиосфера” (уз њен пандан, „семиосферу Русије/СССР”), као регионално, језички и институционално обликован подсистем у глобалној семиосфери; не у националном смислу, већ као културно-историјски дефинисан сегмент семиотичког простора. У том простору наука о музици представља једну „субсемиосферу”, засновану на институционализованим облицима производње и кружења музиколошког знања. Дисциплинарне кодове и праксе ове субсемиосфере стабилизују академске катедре, стручна удружења и научни часописи, који усмеравају циркулацију и верификацију музиколошких интерпретација. На тај начин музикологија делује као организовани подсистем који посредује између музичке праксе и ширег културног простора.

Ако се узме у обзир да поред примарног, природног језика, постоје и секундарни језички модели, и вештачки језици, те да је у овом раду музикологија, као наука о музици, дефинисана као секундарни моделирајући систем, који се служи елементима вештачког језика, јасно је да се онда „субсемиосфера музикологије (науке о музици)” не може изједначити са језиком; „субсемиосфера науке о музици” обухвата и саму музику (која настаје или се изводи у оквиру семиосфере) и културне текстове који се крећу око ње. Ради растерећења текста, у оба случаја ће у овом раду бити коришћен термин „семиосфера”, са свешћу о томе да су то различити нивои структуре: једно је семиосфера Србије/Русије, односно, српског/руског културног простора, а друго је семиосфера науке о музици (иако је јасно да би, код

Лотмана, већ семиосфера једне засебне културе имала префикс „суб”, чиме би „субсемиосфера” једне појединачне науке заправо морала да има терцијарни статус у семиосфери).

Може се, ради аналитичког препознавања, конструисати још једна семиосфера — „семиосфера музикологија”, као скуп свих наука у музици у одређеном тренутку, независно од културно-просторног критеријума. Те дисциплинарне целине могу, али не морају бити у непосредној међусобној вези; међутим, морају имати свест о постојању других музиколошких традиција, што се у савременом глобалном контексту подразумева. Заједнички им је предмет изучавања (са мањим варијацијама, у погледу интердисциплинарности и распона методолошког апарата). У том смислу, у овом раду предложена подела на семиосферу и субсемиосфере има везе са теоријом скупова — пресек скупова (на пример, семиосфера српске и совјетске музикологије), као нешто што семиосфере деле, јесу чворишта у којима се могу препознати утицаји кроз нешто што је заједничко, што је настало или утицајем или заједничким наслеђем; разлика скупова је нешто што никада у идејном смислу не прелази у другу средину, односно, не постаје у њој семиотички осмишљено и препознато. Унија скупова би представљала целокупно наслеђе — у овом случају — српске и руске музикологије.

Иако су и током 19. века у Србији постојали написи који су се тицали музике, музикологија као наука званично настаје институционализацијом, тј. отварањем Музичке академије у Београду, на којој је десетак година касније отворен и Историјско-фолклорни одсек. Требало је створити традицију и основу са мало извора, те је логично било да се за узор узме модел који већ функционише и који је у неком смислу близак (у овом случају, совјетски модел). Тај модел, део туђег културног поља, урођен у сферу туђег хабитуса, „преведен” је попут језика на наш простор.

Лотман сматра да се организација културе одражава у форми простора-времена, и то „као семиосфера и истовремено *помоћу* [курзив О. О.] семиосфере”.⁸⁸ У складу са (асиметричним) дуалистичким начином посматрања појава, он констатује да постоје два типа културе, а свака култура је, пак, такође

⁸⁸ Лотман, *Семиосфера*, 197.

заснована на бинарној подели света „на унутрашњи (‘свој’) и вањски (‘њихов’) простор”.⁸⁹ Први тип културе је усмерен на аутокомуникацију и склон је „митологизованој представи коју [...] ствара као свој идејни аутопортрет”,⁹⁰ чиме конструише модел саме себе, а други тип на „добиање истине споља у облику поруке”.⁹¹

Као пример другог типа културе, динамичнијег и покретнијег од првог, Лотман наводи европску културу 19. века, са њеним „бесконачним увећавањем броја текстова”, услед ког знање расте. Али истиче и њено „наличје” – „оштру поделу друштва на оне који предају и оне који примају”, што је последица тежње ка „интелектуалној потрошњи” која се манифестује као „појава психолошке настројености на добијање истине у виду готове поруке о туђем умном напору и раст социјалне пасивности оних који се налазе у позицији да примају поруке”.⁹² Чини се да ово заиста и јесте тековина европске културе и последица преокрета раздобља просветитељства.⁹³ У неком смислу Србија је, услед својих бурних историјских околности и, истовремено, тежње за очувањем традиције и идентитета, пре 20. века више заступала први, аутокомуникативни тип културе.⁹⁴ Али са осамостаљењем и укључивањем у европске токове, логичан след је био повећање комуникације са другим културама и дијалога са њима. Као резултат ове културне размене може се посматрати и развој високошколских институција у Србији, рађених по узору на оне из других култура. Ово се дешава паралелно са продором различитих текстова/кодова/информација и њиховог кумулисања.

Говорећи о развоју књижевности, Лотман износи занимљив образац, који тумачи да су „периоди опадања” заправо „често паузе у дијалогу које су попуњене интензивним добијањем информација, после којих следи период транслације. Тако

⁸⁹ Исто, 195.

⁹⁰ Исто, 52.

⁹¹ Исто, 51.

⁹² Исто, 52.

⁹³ Иако просветитељи нису развили јединствен концепт масовног школства у савременом смислу, њихове идеје о доступном и друштвено корисном образовању подстакле су реформе које су довеле до ширења јавног школства. Просветитељство је поставило темеље за схватање образовања као друштвене вредности, што је у 19. веку омогућило институционализацију савременог модела модерног високошколског образовања.

⁹⁴ Ово се посебно испољава у митологизацији историје и идентитета, битке на Косову и кроз епску поезију. Велики део створених културних тековина био је усмерен на очување традиције, а не на дијалог са другим културама.

се граде односи међу јединицама свих нивоа — од жанрова до националних култура”.⁹⁵

„Може се издвојити следећа схема: релативну инертност неке структуре из стања мировања изводи бујица текстова који долазе са стране и с њом су повезани одређени односима структура у стању узбуђености. Следи етапа пасивног упијања. Усваја се језик, текстови се адаптирају. При томе се генератор текстова по правилу налази у централној структури семиосфере, а прималац на периферији. Када засићеност досегне одређени праг, у структури која прима покреће се унутрашњи механизам за стварање текстова. Из пасивног стања она прелази у стање узбуђености и сама страствено почиње да ослобађа нове текстове, бомбардујући њима друге структуре, међу којима и свог ’узбуђивача’.”⁹⁶

Код Лотмана честа последица динамике ове схеме јесте смењивање центра и периферије, што није случај у овом раду, али може се препознати сâм механизам деловања продора новог језика, превода и транслације, на нивоу семиосфере. Наиме, из СССР-а као Србији блиског центра семиосфере⁹⁷ долазе неки текстови (у виду дефиниције и граница саме научне области, структуре институције на којој се изучава, програма, као и појединачних текстова из области музичке историографије и теорије, и то и у оригиналу и преводу на српски језик), попримају „локалну” боју, адаптирају се, и подстичу на стварање нових, „локалних” текстова. Све то је омогућено због тога што је у новој средини одабрано да се *долазни текст прими као код, а не само као порука*, о чему је већ било речи.

У вези са креирањем смисла у новом тексту, два начина конструисања текста о којима Лотман говори (дискретан и континуалан), такође могу да се преплићу при настанку музиколошког текста — укрштање позитивистичке перспективе, са проверљивим информацијама (дискретан механизам, подаци који се као сегменти могу низати и премештати), са елементима тумачења естетичко-поетичких слојева музике (континуалан механизам) уз коришћење, чак, семантичког тропа за одређене музичке појаве — на пример, „музички ток”, „енергија” и слично.

⁹⁵ Исто, 215.

⁹⁶ На истом месту.

⁹⁷ Семиосфера у овом смислу би била нека надструктура која обухвата све оно што је наука о музици у различитим земљама, те зато нема једног центра, већ више центара, који емитују свој утицај, а историјска блискост Русије, односно, политичка блискост са Совјетским Савезом, учинили су да СССР буде један од најближих центара и узора.

За класичног историчара Лотман пише да је „осуђен да има посла са текстовима”, те да своје полазне тезе не може да конструише логички или да их посматра као у дедуктивним, односно, експерименталним наукама. Историчар мора дешифровати код или комплет кодова које је користио онај ко је створио текст, и успоставити паралелу са кодовима које користи истраживач, а то дешифровање је увек реконструкција и покушај састављања граматике неког 'другог језика', како треба схватити језик на којем је писан неки документ прошлости.

Јерн Рисен (Jörn Rüsen) истиче да историја одражава прошлост у форми хронолошког поретка догађаја који су представљени као чињенице, али и уочава „епистемолошку тешкоћу са огромним појмовним и методолошким последицама за хуманистичке науке”, јер се свака компарација или писање историје „врши у датом културном контексту, па је сама култура укључена у предмет поређења”.⁹⁸ Самим тим што се тумачи у складу са симболичким и когнитивним оквирима одређене културе, историја је увек интерпретација, тј. начин на који друштво обликује своје разумевање времена, континуитета и поретка.

Историчар музике, међутим, ради са другачијом врстом историјских података: он заиста ради са 'другим језиком', невербалне природе, јер су предмет његовог проучавања дела писана на секундарном моделирајућем језику, уметничком језику музике. Док Лотман истиче да чињеница за историчара „није концепт, није идеја”, већ текст као „догађај којем је придано значење”,⁹⁹ непосредан извор чињеница за историчара музике јесу музичка дела, али и дискурзивни простор који их окружује: текстови дела и модалитети његове анализе и тумачења, као и „текстови око” музичког дела, помоћу којих оно функционише у времену свог настанка и у културном простору.

Ипак, општа историја и историја музике, кроз историографију као начин конструисања историјског знања, имају додирних тачака: у термиолошком смислу, историографија јесте представљање историје и знања о њој кроз вербални/писани дискурс.

⁹⁸ Jörn Rüsen, „Some theoretical approaches to intercultural comparative historiography”, *History and theory: studies in the philosophy of history*, 4, 1996, 7.

⁹⁹ Лотман, *Семисфера*, 334.

Још од средњег века, језик препознаје разлику између појмова *историја* и *историјат* – док *историја* као скуп свих догађаја који су се одиграли представља онтолошки ниво историјске стварности (лат. *res gestae* – „ознака за прошлу стварност која је предмет истраживања историчара”¹⁰⁰), *историјат* означава њихову накнадну интерпретацију, наратив о одређеном аспекту прошлости, односно, епистемолошки ниво њеног разумевања (лат. *historia rerum gestarum*, што се односи на свако бављење прошлошћу¹⁰¹). У хрватском језику пандан овој појави представља пар појмова *historija/povijest*, односно, на немачком језику *Historie/Geschichte*. Иако аналогон наведеног пара појмова постоји и у српском језику, у нашој историографији говоримо о *историјама* одређених дисциплина. У том смислу, историја – било општа, било историја уметности – никада не може бити *историја* у правом смислу те речи, као потпун одраз свих догађаја. Она по својој природи није свеобухватна, већ увек подразумева избор, сажимање и симболичко представљање чињеница, као и њихово вредносно и аналитичко квалификовање. Такође, концепти којима се историја предочава проистичу увек из одређеног канона потеклог из доминантне културе, што значи да се историја пише кроз *избор* одређених догађаја, личности, али и конструкцију одређених чињеница.

Бурдије: теорија поља и институције

Док се код Лотмана семиосфера дефинише као семиотички простор у којем постоје услови за семиозу и процес стварања смисла, и који као такав представља динамички, структурално одређен, али неисторијски артикулисан модел културе ближи појмовима ноосфере и зоосфере, Бурдијеова теорија може да покаже како се у практичном смислу неки друштвени сегмент семиосфере институционално регулише, у историјско-друштвеном смислу. Семиосфера код Лотмана и поље код Бурдијеа могу се посматрати као два комплементарна модела културне динамике: семиосфера поседује унутрашњу логику производње и циркулације значења, док

¹⁰⁰ Соња Маринковић, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 42.

¹⁰¹ Према: На истом месту.

поље обухвата социјалне услове и односе моћи који регулишу шта уопште *може* да циркулише као легитимно значење.

Ипак, сигурно је да се о музикологији у ужем смислу може говорити само уколико она поседује јасне методе и служи се терминима и концептима којима се издваја као посебан језик, у лотмановском смислу. Пут до стандардизације посебног дискурса музикологије водио је кроз формирање одсека, одељења или факултета у оквиру институција. Она је прво на овај начин морала постати институционализована, како би се кроз ауторитет званичне установе дала легитимност научном пољу, заправо, музиколошком дискурсу и како би он био нормиран и објектификован; наравно, ово није тренутна конверзија, већ дуготрајан процес који траје, али и сâм себе мења кроз време. Процесом постављања музикологије у већ постојећу структуру (конзерваторијума/академије), она се рedefинише, те долази до реструктуризације; процес формирања институционалне музикологије стога се може посматрати кроз призму „структуралистичког конструктивизма”, односно, „конструктивистичког структурализма”,¹⁰² како је свој приступ проучавању друштва и његових структура називао Пјер Бурдије. Код њега је ова теорија уско везана за појам класе, моћи и економског капитала, али је применљива и на формирање институција, захваљујући ширини концепата појмова капитала и поља, који залазе на подручје културе — кроз оквире поља (музичко, књижевно) и симболичког и културног капитала, чија само једна од конверзија може бити економска (али не мора бити у фокусу).

Објашњење појма институције може се наћи код Џорџа Дикија (George Dickie), у оквиру његове институционалне теорије уметности; он институцију посматра као интересубјективну ситуацију у којој се омогућава јавно спровођење протокола и „извођење процедура у име институционалних компетенција”.¹⁰³ Како Мишко Шуваковић истиче, „институција функционише на либералним принципима, тј. на основу договора и уговора који постижу чланови институције и друштва, те тиме чланови посредством институција обезбеђују друштвену легалност одлука и процедура”.¹⁰⁴ Са друге стране, Бурдије саму институцију не

¹⁰² Пјер Бурдије, „Друштвени простор и симболичка моћ”, у: Ivana Spasić (ured.), *Interpretativna sociologija*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1998, 143.

¹⁰³ Видети: Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, esteticici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion art, 2010, 448–449.

¹⁰⁴ Исто, 449.

посматра као елемент друштвене структуре, већ као последицу дејства поља, заправо, његов ефекат, објективни облик и материјализацију. Из овога произлази да је појава неког одсека, па и саме дисциплине, у оквиру постојеће институције, такође резултат различитих дејстава и активности у одређеном пољу. Али дејство је двосмерно; Милица Ресановић истиче да за генезу једног поља (може се додати, и његово одржање), „није довољна само специјализација одређене праксе, већ је потребно успостављање 'критеријума за аутономију' [...], у виду постојања *институционализованих* [курзив – О. О.] заједничких уверења и принципа поделе”.¹⁰⁵ Код Бурдијеа капитали представљају акумулиране ресурсе који „у својим објективираним и отеловљеним формама показују тенденцију да дејствују као објективне силе”, при чему капитал, осим у свом материјалном облику, може бити и социјалан,¹⁰⁶ културни и симболички.¹⁰⁷

У Москви је настанак институције музичког конзерваторијума био условљен сазревањем друштва у погледу развоја музичке праксе. Идеја је била подржана од стране утицајних људи тог доба; заправо, актера у пољу који поседују симболички, али и економски и социјални капитал. Касније, са порастом потребе за научним бављењем музиком, теоријско знање је почело да добија на значају и тако стекло легитимитет; теоријско знање је и врста културног капитала, за који Бурдије сматра да се „под одређеним условима може конвертовати у економски капитал и може бити *институционализован у форми образовних квалификација* [курзив – О. О.]”,¹⁰⁸ односно, бити објективфикован и препознат „у вредностима које производе институције, попут диплома”.¹⁰⁹

Заправо, кроз тријаду Бурдијеових врста културног капитала може се пратити читав пут теоријског знања о музици:¹¹⁰ (1) отеловљен облик културног капитала (у источној музикологији), може се представити као квалитет хабитуса

¹⁰⁵ Milica Resanović, „Burdijeova teoretizacija društvenih polja”, u: Ivica Mladenović i dr. (ured.), *Pjer Burdije: radikalna misao i praxis*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2023, 69.

¹⁰⁶ Социјални капитал јесте „систем друштвених веза и познанстава који може бити конвертован, у одређеним околностима, у економски капитал”. Према: Predrag Cvetičanin, „Burdijeova teoretizacija kapitala i klasa”, u: Ivica Mladenović i dr. (ured.), *Pjer Burdije: radikalna misao i praxis*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2023, 106.

¹⁰⁷ Симболички капитал је „најближи појму престижа и врши функцију легитимације других форми капитала, као и форми капитала који су специфични за поља”, међу којима је и научно поље. Према: Исто, 107.

¹⁰⁸ Исто, 106.

¹⁰⁹ Ана Petrov, *Pjer Burdije*, Beograd, Orion Art, 2015, 24–25.

¹¹⁰ Називи категорија наведени према: Cvetičanin, „Burdijeova teoretizacija kapitala...”, 107.

склоног музици (у оквиру одређене друштвене класе), кроз његово основно музичко образовање и учешће тела у стварању музике, (2) објективирана форма представља теоријско знање у облику писаних текстова и теорија, чија се вредност препознаје кроз шему разумевања и вредновања, уз претпоставку поседовања одговарајућег хабитуса (у смислу да за музиколога/музичара музичко-теоријски текст има вредност, док за неког другог нема), и (3) институционализовани културни капитал – коначно везивање теоријског знања за институцију, када долази и до његовог званичног утемељења као дисциплине. Од структурисане структуре, музиколошка дисциплина тада постаје *структуришућа* структура и почиње да „производи” нове генерације научника, дефинише критеријуме научне релевантности и легитимност научног језика, те, практично, стиче аутономију поља.

Структуришућа структура не производи само хијерархије, већ и сопствену доксу (*doxa*), као скуп самоподразумевајућих истина које одређују границе легитимног мишљења унутар поља. *Doxa* је „једини и коначни сазнајни оквир појединца”,¹¹¹ и као таква, у периоду социјализма у СССР-у достиже свој еклатантан пример. Долази до изражаја аспект *doxe* по којем се она може тумачити као „средство за остваривање партикуларних интереса, који ће се преко гносеолошке и логичке функције симболичких система трансформисати у универзалне интересе, представљене као заједничке за целу групу”.¹¹² Како А. Королија истиче, „*Doxa* не мења само здрав разум, већ је Бурдијеова интенција да она замени и термин идеологија”, с тим што се Бурдијеово схватање идеологије разликује од марксистичког; он сматра да идеологију спроводе институционални системи који „функционишу преко несвесних механизма који се прихватају, али не као лажна свест”, те да *doxa* представља управо то „прихватање и практиковање ствари којих људи нису свесни”.¹¹³

Ова *doxa* се у пракси у оквиру совјетске музикологије спроводила као скуп конкретних категорија које су структурисале музиколошки дискурс о народности, формализму, идејности и слично. Она је функционисала као несвесно прихватање и практиковање идеолошких категорија које институције производе као истине које

¹¹¹ Andrea Perunović, „Burdijeova teoretizacija simboličkog”, u: *Pjer Burdije: radikalna...*, 141.

¹¹² Исто, 142.

¹¹³ Aleksandar Korolija, „Pjer Burdije i Antonio Gramsci”, u: Ivica Mladenović i dr. (ured.), *Pjer Burdije: radikalna misao i praxis*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2023, 377.

су саме по себи разумљиве. Музиколози нису морали да верују у идеологију да би је репродуковали; они су само деловали у складу са професионалним навикама, језиком и вредносним хијерархијама које им делују природно и који су кроз процес школовања постали део њиховог хабитуса. Управо то несвесно практиковање чини суштину доксе у совјетском пољу и указује нам на појам хабитуса код Бурдијеа. Ивана Спасић објашњава да је његов појам хабитуса, као покретачког принципа који производи праксе, „изумљен да би се објаснио парадокс да људско понашање може бити оријентисано према неким циљевима, без свести о томе”, те да одражава поклапање „друштвених и менталних структура”.¹¹⁴ Хабитусом је Бурдије превазишао дуализам субјекта и објекта, а може се разумети и као систем диспозицијâ, при чему диспозиција означава „начин битисања, уобичајено стање [...] а посебно *предиспозицију, тежњу или склоност*”,¹¹⁵ што може помоћи и у сагледавању хабитуса музиколога, као музичара и научника.

Културна размена између Русије и Србије

Највећи део литературе која се бави историјско-културалним односима Русије и Србије посвећен је времену након 1800. године. У зависности од теме, историјско-политичким дискурсом обухватане су или деценије око Првог и Другог српског устанка, или се захвата раздобље до 1870-их, у којем је наглашена улога Русије у ослободилачкој борби Срба против Турака.¹¹⁶ Заправо, у целом 19. веку два

¹¹⁴ Према: Dušan Ristić, „Burdijeova teoretizacija habitusa”, u: Ivica Mladenović i dr. (ured.), *Pjer Burdije: radikalna misao i praxis*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2023, 86.

¹¹⁵ Бурдијеове речи, према: Исто, 87.

¹¹⁶ Занимљиво је и концизно, иако не научно у смислу позивања на референце, изворе и литературу, поглавље савременог руског историчара Алексеја Тимофејева, стручњака за историју јужнословенских народа, из зборника о руској емиграцији. Он историју односа Русије (Руске империје) и Србије до Балканских разова дели на три етапе. Прва представља време од првих контаката, тј. од Светог Саве и краља Драгутина (тада су вести са закашњењем стизале у Русију, и то преко црквених канала) па кроз цели средњи век. Друга етапа обухвата 18. век (време Петра I, контакт Арсенија III Чарнојевића са руским властима, што је резултирало заузимањем Русије за слободу вероисповести и очување православних манастира у Османској империји; Русија жели да покрене устанак Срба против Турака, а многи Срби долазе и насељавају „малоруске земље”, те тако настају Нова Србија и Славјаносрбија – „Новая Сербия” и „Славјаносербия”). Трећа етапа почиње од 19. века и завршава се крајем посматраног раздобља (бурно време српских устанака, руско-турских ратова и превирања између Хабзбуршке монархије, Француске и осталих сила). Видети: А. Ю. Тимофеев, „Взаимоотношения России и Сербии конца XII до начала XX века”, в: *Русские в Сербии*, Београд, Весна, 2009, 13–46.

фактора су обликовала односе између двеју држава: национално-ослободилачки покрет међу словенским народима против Хабзбуршке монархије и Османског царства, и подршка напредних кругова руског друштва ослободилачким тежњама јужних и западних Словена.¹¹⁷ Русија је имала улогу медијатора и катализатора односа са Хабзбурзима и Османлијама, вршећи и политичке и културне маневре у Србији, а руска дипломатија је шездесетих година 19. века, према речима руског историчара Никитина, „радо признавала Србији улогу језгра око кога ће се груписати хришћански народи Балканског полуострва, или тачке ослонца када буду решили да свргну отоманску власт.”¹¹⁸

Такође, интересовање историчара су будили и време Првог и Другог светског рата, појединачни догађаји, као што су Мајски преврат или атентат у Сарајеву, али и дешавања у Русији која су такође произвела својеврсни одјек и оставила последице и у Србији: након Октобарске револуције многи руски емигранти су уточиште нашли управо у тој земљи, мењајући изнутра културну структуру и утичући на њено унапређење. Сва ова дешавања уносила су неку врсту колебања у суштински пријатељске дипломатске односе двеју земаља.¹¹⁹

Разматрања културних веза између Србије и Русије често се проводе кроз призму православља и црквене уметности. То није необично јер су први векови контаката ових земаља одржавани преко (и због) цркве; пример овог модуса налазимо у томе како су, да би се спречио утицај „римских учитеља”, а одржало православље, из Русије у Србију од 1726. године слати учитељи, који су отварали и прве школе.¹²⁰ То је трајало нешто више од деценије, односно, док Аустрија није прекинула ову праксу, чија је очигледна последица била русификација српске културе и језика.¹²¹ Неки од овде школованих наставника и свештених лица настављали су школовање на Кијевској духовној академији, те се као последица појављује „славјаносербски језик” — књижевни језик настао од црквенословенског,

¹¹⁷ Алексей Иванович Кандинский, „О русско-сербских музыкальных связях в XIX веке”, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, Матица српска, 10/11, 1992, 57.

¹¹⁸ Према: Исто, 58.

¹¹⁹ Ови односи су били нарушени у периоду од 1948. до 1953., односно, од Резолуције Информбироа до Стаљинове смрти.

¹²⁰ Видети: Тимофеев, „Взаимоотношения России и Сербии...”, 24.

¹²¹ Видети: Vladimir Simović, „Politics, orthodoxy and arts: Serbian-Russian cultural relations in the 18th century”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 28, 2020, 83.

руског и српског народног језика, који је опстао до почетка 19. века. Тимофејев сматра да је епоха овог језика означила време „посебне културне средине која је имала непроцењив значај за развитак и очување српског народа у Војводини и Славонији”.¹²² Културне везе појачале су се и настанком научног центра Српско учено друштво (проистекло из Друштва српске словесности) у Београду (1864), али и московског Словенског добротворног комитета (/Славянский благотворительный комитет/, 1858), који је редовно слао у словенске земље књиге и часописе.

Такође, руски емигранти који су након Октобарске револуције пристигли и у Србију (неки само у пролазу ка другим државама) изменили су културну атмосферу¹²³ и веома утицали на музички живот, поготово престонице, о чему постоје бројни написи; имали су и своја гласила и отварали институције. Међутим, међу музичарима се нису нашли музиколози или музички писци, а Србија је била „неповољно тло за рад странаца у научним музичким дисциплинама”.¹²⁴

Опште посматрање културних веза у светлу црквених утицаја одражава се и на посматрање музике – уз малобројне изузетке, највећи број чланака, студија, па и докторских дисертација које обрађују теме музичких односа Русије и Србије, посвећен је везама на пољу црквене музике.¹²⁵ Само мали број извора фокусира се питања професионалне музичке праксе.¹²⁶ Издвојили бисмо информативан и прегледан чланак руског музиколога Алексеја Кандинског, некадашњег професора Московског конзерваторијума, о руско-српским музичким везама у 19. веку, који је

¹²² На истом месту.

¹²³ Процењује се да је око 79.5% српског становништва било неписмено у време Октобарске револуције, док је 75% Руса који су населили српске крајеве имало диплому средње школе или универзитета. (Уп. са: Алексей Арсенев, *Русские в Сербији*, Белград, Координационный совет российских соотечественников, 2009, 3.; Миодраг Сибиновић, „Руска емиграција у српској култури XX века (значај, оквири и перспективе проучавања)”, у: Миодраг Сибиновић, Марија Межински и Алексеј Арсењев (уред.), *Руска емиграција у српској култури XX века: књига 2*, Београд, Филолошки факултет, 1994, 5–20.)

¹²⁴ Марија Голубовић, „Улога руске емиграције у музичком животу Београда: (1918–1941)”, докторска дисертација, Београд, Филозофски факултет, 2021, 113.

¹²⁵ Један број часописа *Музикологија* заступа тему броја „Руско-српске културне везе у огледалу музике” са укупно седам чланака. Четири се баве управо црквеном музиком, један активношћу козачког хора у емиграцији, а два рада су посвећена сликарству, односно, ликовним уметностима. У новије време Марина Марковић докторирала је на тему „Српско црквено појање у контексту руско-српских културних релација: дуги осамнаести век” (рукопис, Београд, Факултет музичке уметности 2020).

¹²⁶ Један од раних примера јесте студија проистекла из магистарског рада Марије Бергамо, одбрањеног 1976. године: *Srpske teme u delima ruskih i sovjetskih kompozitora*, Београд, Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti, 1983.

усмерен на расветљавање опште атмосфере ових веза. Аутор и сам полази од политичке историје, наводећи које се све то културне тековине (у виду удружења, манифестација или уметничких дела) појављују као последица контаката међу Србијом и Русијом.

Кандински поставља мало другачије критеријуме за поделу временских периода, јер укључује и музички елемент, те у његовој подели први период „предисторије” руско-српских музичких односа и постављања њихових основа представља интервал од 1800. до 1850-их година, а други од 1860-их до средине 1880-их, од када „руско-српске везе постају приметна појава у музичко-друштвеном животу Русије и стваралаштву руских композитора-класичара”.¹²⁷ Културне и музичке везе Кандински, дакле, посматра из визуре Руса и онога шта је важно за културу његовог народа. Овог аутора, наиме, интересовао је утицај *Срба* на *Русе*, односно, онај вид утицаја који се попут културалне егзотике¹²⁸ свесно узима и интерполира у стваралаштво уметника, уз увек присутну свест о пореклу инспирације. То није врста утицаја која трајно оставља последице на нечији стилски *procédé*, већ резултира добровољним ексцесом којим се одаје поштовање и, у овом случају, политичка подршка. Напоменућемо да овде уочавамо ону врсту полупропустљиве, билингвистичке границе лотмановске семиосфере, којом се стварају везе и омогућавају разнолики утицаји између двеју средина; напредне личности, иако стоје у центру семиосфере, у извесном смислу некада праве и искорак на њену границу, имајући улогу преводиоца. „Руски Бајрон”, како је Лотман метафорички назвао Александра Сергејевича Пушкина — али је недвосмислено јасно на кога се овај израз односи — такође је одиграо улогу у зближавању руске и српске културе.

Пушкина је на окретање српској и словенској тематици подстакло читање историјских извора,¹²⁹ али и директни сусрети са Карађорђевићевим саборцима у Кишињеву (Молдавији) који су му причали о Војду и од којих је бележио песме које

¹²⁷ Кандинский, „О русско-сербских музыкальных...”, 57.

¹²⁸ У овом контексту „егзотика” је можда претерано јак термин, али се мисли на нешто културално „друго”. Српске мелодије и лествице сигурно јесу звучале егзотично московском или петербуршком уху.

¹²⁹ Кандински наводи да је Пушкин читао *Пут у Молдавију, Влашку и Србију 1810. године*, историчара Дмитрија Бантиш-Каменског, у којој је аутор писао о свакодневици и забележио сведочења Срба након Првог српског устанка, који су му у Београду описивали своје победе и трофеје.

су му служиле као инспирација. Народну поезију Србије упознао је преко Востоковљевог превода неких песама из зборника Вука Стефановића Караџића,¹³⁰ а Кандински наводи да је Караџић, пак, инспирацију за свој зборник у погледу концепције нашао у сличним зборницима руских народних песама.¹³¹ Караџића су поштовали Василиј Жуковски и Николај Карамзин, а кроз њих је Пушкин могао да осети и „буђење српске атмосфере у кругу истакнутих делатника руске културе”.¹³² Неке од Пушкинових песама из *Песама Западних Словена* (1830), представљају слободне преводе оних из збирке Проспера Меримеа (Prosper Mérimée, 1803–1870) *La Guzla* (*Гусле*). Овде налазимо занимљиво презначење – од Пушкинове директне инспирације српским песмама (преко Вуковог зборника), у овом случају дошло је до инспирације „фалсификованим” „српским” (и балканским) песмама „преведеним” на француски. Наиме, Мериме је, у свом мистичном маниру, у предговору тврдио да је песме забележио од извесног Јасанта Маглановића (Hyacinthe Maglanovitch) и превео их на француски.¹³³ Тек у каснијем издању песник је признао да је сâм аутор песама, али Пушкин овим није био разочаран; Кандински истиче како је „у француски обојеним текстовима, Пушкин неким чудом погодио и реконструисао дух имплицитних фолклорних оригинала.”¹³⁴ О томе сведочи и овај цитат из чланка Богдана Косановића: „[...] у делу француског писца [Меримеа – прим. О. О.] је мало словенских реалија, те и 'словенског духа' у целини. Пушкин је то осетио и у своје препеве, креирајући ликове, уносио текстове измене: уместо инородног *Thomasa* он уводи општесловенског *Георгија*, уместо белог коња – коња *вранца* (рус. 'коња вороног', стереотип словенског

¹³⁰ Грибоједов је тај зборник, добијен лично од Вука Караџића, понео са собом у Персију 1825. Међутим, четири године касније је настрадао, не стигавши да преведе песме. Зборник је из Персије заједно са његовим стварима враћен у Русију, те је, тек након неколико година, неки део ове грађе преведен.

¹³¹ Занимљиво је да је, како наводи руски историчар Никитин, Вук Караџић инсистирао на прецизности када је у питању српски језик, те је прегледао *Сравнительный словарь всех языков и наречий* (*Упоредни речник свих језика и наречја*) који је издала Руска академија, и објавио Додатак, са исправкама за српски и бугарски језик; ово издање је у Русији веома цењено. Видети: Сергей Александрович Никитин, *Очерки по истории южных славян и русско-балканских связей в 50–70-е годы XIX в.*, Москва, Наука, 1970, 311.

¹³² Кандинский, „О русско-сербских музыкальных...”, 59.

¹³³ О овој „подвали” је писао Војислав Јовановић у својој хваљеној докторској дисертацији. Видети: Voyslav M. Yovanovitch, *„La Guzla” de Prosper Mérimée: étude d'histoire romantique*, Paris, Hachette, 1911, VIII.

¹³⁴ Кандинский, „О русско-сербских музыкальных...”, 59.

фолклора)”.¹³⁵ Са друге стране, у неким другим песмама те збирке Пушкин је задржао руску фолклорну лексику, те ова „’српска’ дела имају све особине управо руске и дубоко народне по стилу и језику поезије”.¹³⁶ Ипак, многи стручњаци у области версификације истакли су да је Пушкинова инспирација српским стиховима наставила пут којим је кренуо Александар Христифорович Востоков у развоју такозваног „руског народног стиха”, уз „напуштање чистог силабичког система, са освртом на десетерац српске народне поезије”.¹³⁷

Чини се да је управо превођење, али и инспирисаност неким идејама, поред читања изворне литературе, у том тренутку створило везу и разумевање међу културама Русије и Србије – превођењем и „препевом” песама креиран је „пресек” „скупова” текстова ових народа, нешто што је заједничко, јер упућује на српско, али је истовремено и руско према свом пореклу; овим је створена нека врста праоснове и прамодела за музичке везе сличне врсте која ће уследити у другој половини 19. века, као последица „општесловенског” начела у уметности.

На сличној нивоу стоји концертно-извођачка делатност Дмитрија Александровича Агрењева-Славјанског (1836–1908), који је кроз концерте са хором пропагирао словенско јединство и симболично духовно сједињење словенских народа. У словенским земљама изводио је и пропагирао руске песме, а у својој домовини српске, чешке, и других словенских народа, те Кандински наводи цитат из новина тог доба: „Слушајући једну за другом чешке, руске, српске песме, осећаш да су оне настајале у једној средини, под утицајем једног осећања, да припадају једном племену”.¹³⁸

Општесловенске тенденције у уметности

„Општесловенске тенденције” у руској музици о којима говори Кандински, чест је израз за национални амалгам који су примећивали многи музиколози, а последица је европеизације Русије коју је спровео Петар Велики; карактерише га наглашавање „национално-руске, ’општесловенске’ свести и осећања” из

¹³⁵ Богдан Косановић, „Антропоними Пушкинових *Песама Западных Словена*”, *Славистика*, Београд, Славистичко друштво Србије, 2, 2018, 170.

¹³⁶ Кандинский, „О русско-сербских музыкальных...”, 60.

¹³⁷ Према: Косановић, „Антропоними Пушкинових *Песама*”, 176.

¹³⁸ Исто, 64.

патриотских разлога, уз спој са западнословенским елементима, чији је резултат „рускословенски музички комплекс”.¹³⁹

Ове тенденције део су и последица ширег наратива о свесловенској музици, заправо, прасловенској музици. Руске и совјетске ауторе је на Балканском полуострву, на име, привлачила управо народна музичка традиција. Од укупно пет чланака која је Борис Асафјев објавио о иностраној музици у часопису *Совјетска музика*¹⁴⁰ (*/Советская музыка/*), два су посвећена пољској музици, односно, Шопену, а преостала три југословенској музици. Заправо, у питању је једна најавна циклуса и два чланка објављена у следећим бројевима.¹⁴¹ Занимљиво је да је аутор у поднаслову чланка као врсту излагања навео „екскурс” (экскурс), чиме је позиционирао свој текст у односу на остатак свог опуса као нешто што од њега одступа. Интересовање за „музыкальное славяноведение” (музичку славистику) изазвано је тиме што „та област садржи изузетно суштински садржај за руску националну музичку културу”, јер руска музика садржи „одјеке ’словенских музика””. Асафјев наводи да је мотив за писање екскурса нашао у „дубоко узнемирујућим догађајима у Југославији” и посебно „херојско-патриотском партизанском покрету”.¹⁴² Један раније припремани текст је уништен или изгубљен,¹⁴³ а Љубов Купец сматра да је интересовање за ову област почело још 1941. или 1942. године. Она посебно истиче да „за Асафјева југословенска народна музика није толико ’федеративна’ појава (каква је замишљена и била држава), колико *искључиво српска* [курзив О. О.]”.¹⁴⁴ И сам Асафјев је у једном тренутку говора о српском мелосу, за који је написао да га „лично јако воли”,¹⁴⁵ што представља необично откривање личне преференције у контексту његових текстова — истакао да ће се „удобности ради служити ранијим национално-етничким

¹³⁹ Исто, 61.

¹⁴⁰ Часопис је излазио месечно под овим именом све до броја 637 (1991), а од првог броја из 1992. (638) мења назив у Музыкальная академия (Музичка академија), под којим излази и данас.

¹⁴¹ Б. Асафјев, „Из области Югославјанског народног музицировања и везаности руске и славјанске музике (экскурсы)”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 5-6, 1946, 53–55.; Исто, „О народном музицировању Југославије (Из введения в русское музыкальное славяноведение)”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 1, 1947, 94–103, и 2, 1947, 66–76.

¹⁴² Асафјев, „Из области Югославјанског...”, 53.

¹⁴³ На истом месту.

¹⁴⁴ Любовь Купец, „Борис Асафјев как культурный герой (по материалам журнала «Советская музыка» / «Музыкальная академия»)”, *Музыкальная академия*, Москва, Композитор, 1, 2023. <https://mus.academy/articles/boris-asafyev-as-a-cultural-hero-based-on-the-materials-of-music-academy-journal>

¹⁴⁵ Асафјев, „О народном... (2)”, 75.

'поделама' и називима [тј.. онима пре настанка заједничке државе – О. О.]".¹⁴⁶ Ово указује на то да је Асафјеву специфично српска традиција била у фокусу не из практичних разлога (попут доступности материјала или путовања), већ пре свега из личних наклоности. Као резултат дивљења партизанском покрету у Србији, он пише балет *Милица*, чија је тема управо партизанска борба.¹⁴⁷

Асафјев тражи историјски тренутак када су Русија и Србија „одабрале” различите интонације и имале различите путеве развитка народних песама, али и пише о музицирању на гулама и специфичности кола – у неким тренуцима у том смислу истичући доминантност Срба над осталим јужнословенским народима који не умеју тако да га играју, „јер су га заборавили”.¹⁴⁸ „Југословенска музика, која поседује искључиво моћне народно-интонационе слојеве, може да се развија и на ону страну предивног настанка 'мелосних' принципа [...] и да постане у односу на Западну Европу оно што је била и остаје руска музика: не музичка провинција, већ висока самостална култура [...]”.¹⁴⁹

Поменула бих једну књигу која такође показује однос совјетске Русије према Србији. То је монографија Ивана Ивановича Мартинова *Стеван Мокрањац и српска музика*,¹⁵⁰ објављена у Москви 1958. године, непосредно након стогодишњице Мокрањчевог рођења, као прва и једина страна монографија о неком нашем композитору.¹⁵¹ Иако је Мокрањац тема, готово четвртина књиге представља увод о српској народној музици, јер је аутор, према сопственим речима, „сматрао да је неопходно да укратко пише и о народној музици која је хранила

¹⁴⁶ Мисли се на употребу одреднице „српски”, „хрватски” и сл. На истом месту.

¹⁴⁷ Премијера балета одржана је 29. децембра 1947. године у Лењинградском театру (диригент Јевгениј Дубовској). Балет је изведен укупно пет пута. Нисам имала приступ партитури, али из секундарне литературе је познато да постоје роле Милице, Петра, Марка, Радмиле и Огњена, као и да се на сцени изводи и коло. Видети: Арсен Борисович Деген и Игор Василевич Ступников, *Ленинградски балет 1917–1987: словарь-справочник*, Ленинград, Советский композитор, 1988.

¹⁴⁸ Б. Асафјев, „О народном... (2), 67.

¹⁴⁹ Исто, 73.

¹⁵⁰ За Двадесеттрећи квиз Музичке омладине о Мокрањцу објављена је књига у оквиру које се налази мој превод ове биографије, са пропратним текстом, као књига у књизи. Иван Мартинов, „Стеван Мокрањац и српска музика” (прев. Олга Оташевић), у: Ивана Петковић и Олга Оташевић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац у написима „других”*, Београд, Музичка омладина, Музиколошко друштво Србије, 2014, 43–129.

¹⁵¹ Ова монографија је прва у низу Мартиновљевих монографија о страним композиторима; касније је писао о Сметани, Дебисију (Claude Debussy), Бартоку (Bartók Béla), Кодалју (Zoltán Kodály), Равелу (Maurice Ravel). Међутим, само у оној о Мокрањцу садржан је опсежан „национални” увод. Према: Олга Оташевић, „Стеван Мокрањац, српска музика и Иван Мартинов: ка свесловенском моделу”, у: Ивана Петковић и Олга Оташевић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац у написима „других”*, Београд, Музичка омладина, Музиколошко друштво Србије, 2014, 124.

стваралачку фантазију Стевана Мокрањца, и о његовим претходницима и савременицима”, јер „о свему томе ми [Руси – О. О.], нажалост, знамо веома мало”.¹⁵² Мартинов је посебно желео да истакне елементе који зближавају песме Источних и Јужних Словена, те цитира Славенског да су се у Међимурју „и дан данас сачувале мелодије старог словенског типа које су по интервалима унеколико сличне мелодијама из руских степа”.¹⁵³ Највећу пажњу Мартинов посвећује Мокрањчевим *Руковетима*; он их разуме као музичке репрезенте инклинације ка свесловенском уједињењу, а које ће се делимично и остварити кроз формирање Југославије као заједнице Јужних Словена.¹⁵⁴

Занимљиво је да Мартинов помиње и нашу музикологију тог времена. Он пише да је „рад југословенских музиколога обогатио општу историју музике новим и важним страницама”,¹⁵⁵ те помиње да је користио материјале Војислава Вучковића, Миодрага Васиљевића, Стане Ђурић-Клајн, Петра Коњовића, Косте П. Манојловића, Милоја Милојевића и других. Како је ово репрезентативна литература тог доба о Мокрањцу, та чињеница представља сведочанство о томе да је наша музиколошка активност била праћена у СССР-у, а језичка баријера савладавана.¹⁵⁶

На основу извора о српској/југословенској музици ова два аутора, Асафјева и Мартинова, можемо да приметимо да је у њиховом фокусу увек народна музика, народна песма и традиција. Када пише о Пољској, Асафјев пише о Шопену, али Србија је код њега везана за народну музичку уметност. А када се Мартинов окрене Мокрањцу, код њега тражи оне елементе који су најблискији народном, чак дајући и увод о контексту у које Мокрањац ствара — након својих претходника, са савременицима, а на основу исте мелодијске јужнословенске основе.

Ову тежњу ка проналаску свесловенског можемо објаснити кроз Лотманово тумачење огледала које кроз удвајање омогућава „онтолошку претпоставку претварања света предмета у свет знакова”.¹⁵⁷ Он пише следеће: „Да би постојао (’себе самога јаче осетио’ како је Лафатер писао Карамзину), човек свом физичком

¹⁵² Према: Мартинов, „Стеван Мокрањац...”, 46.

¹⁵³ Према: Исто, 49.

¹⁵⁴ Видети: Оташевић, „Стеван Мокрањац...”, 125.

¹⁵⁵ Мартинов, „Стеван Мокрањац...”, 46.

¹⁵⁶ На истом месту.

¹⁵⁷ Лотман, *Семиосфера*, 86.

бићу мора да дода и знаковно биће [...]. 'Наше око није саздано тако да себе види без посредовања огледала'".¹⁵⁸ Рекли бисмо да је толика пажња усмерена на свесловенско и народну музику последица жеље за прављењем огледала у ком би се и сама Русија оглѐдала и себе спознала, кроз објашњење и анализу „другог”, а сличног. Попут Јан ван Ајка (Jan van Eyck) који ствара *Портрет Арнолфинијевих* 1434. године, те у дну слике наслика мало конвексно огледало у украсном оквиру, у којем видимо и оно што је немогуће, оно што нам сама слика не говори, јер није део теме, али што јесте претпоставка њеног настанка, „уплив” и упис аутора — у огледалу не видимо само леђа брачног пара са портрета дводимензионалне површине слике, чиме се постиже илузија да они заиста заузимају место у тродимензионалном простору, већ и одраз самог сликара који управо израђује тај портрет. Попут фотографа који „нехотице” ухвати свој одраз на стаклу, или површини воде, ван Ајк је, сликајући овај портрет, намерно и реалистично себе уткао у слику коју ствара, чинећи од ње својеврсно огледало.



Јан ван Ајк, *Портрет Арнолфинијевих* (1434) [и детаљ са слике]

¹⁵⁸ Исто, 93–94.

На сличан начин можемо разумети и тежњу руских/совјетских музиколога да спознају нашу музичку традицију: не само као информацију и податак из друге, а сродне културе, већ и као огледало сопствене музике.

Међу значајним догађајима за идеју свесловенског покрета свакако су били Сверуска етнографска изложба 1867. године у Москви, и у слично време одржани Словенски конгрес, а идеја ових манифестација била је проникнута „духом [...] сличности и равноправности словенских народа”.¹⁵⁹ Наиме, након доношења новог универзитетског статута 1863. године, којим је декларативно подржано отварање научних удружења при универзитетима, отворено је Удружење љубитеља природних наука (/Общество любителей естествознания/) при Московском универзитету. Након одлуке да се организује велика Антрополошко-етнографска изложба народа Русије, овом удружењу је 1865. године професор Нил Александрович Попов¹⁶⁰ предложио да се њен посебан део посвети „иностраним¹⁶¹ словенским народима”. Ангажовани су сви који су имали познанства са другим Словенима, активно се радило на прикупљању материјала, а протојереј руске цркве у Бечу Михаил Фјодорович Рајевски је у Бечу издао брошуру под насловом „Руска етнографска изложба у Москви” са упутствима за његово прикупљање. Аустрија је ово прихватила са негодовањем, пишући у штампи: „Побратимство на панславистичкој основи — то је завера против Аустрије; ко у њој учествује, изазива целу Аустрију, и салве негодовања — то је једини одговор који могу дати народи Аустрије онима који наводе на преступни атентат на њено постојање”.¹⁶² Са друге стране, „турски” Срби су припремали нови устанак против Турака, те је створен балкански савез (који је постојао од 1866. до 1868. године), на челу са Србијом, а под руским покровитељством. Изложби је присуствовао осамдесет један странац —

¹⁵⁹ Кандинский, „О русско-сербских...”, 65.

¹⁶⁰ Руски историчар и слависта, докторирао 1869. године на тему: „Русија и Србија. Историјски осврт на руско покривитељство у Србији од 1806—1856”.

¹⁶¹ „Зарубежным славянским народам” се преводи управо овако, али етимологија речи „зарубежный” је таква да ова реч дословно значи „загранични” (рубеж — граница), или „иза-гранични”, што на занимљив начин у контексту овог рада кореспондира са идејом о границама семиосфере. Марија Голубовић у својој докторској дисертацији преводи реч „зарубежный” управо речју „загранични”, па тако користи синтагме „Загранична Русија”, „руско музичко Заграничје”, понекад чак користећи и српску варијанту ове руске речи — „Зарубежје”. В.: Голубовић, „Улога руске емиграције...”.

¹⁶² Цитирано према Сергей Александрович Никитин, *Славянские комитеты России*, Москва, Издательство Московского Университета, 1960, 171.

међу којима је било шеснаест „аустријских” Срба и дванаест Срба из Кнежевине, дакле нешто више од трећине званица.¹⁶³ Састанци Срба са руским министром спољних послова Горчаковим су пропраћени у штампи више него остали,¹⁶⁴ а на излету у Царско село 14. маја имали су приватан разговор са царем Александром Другим. Цар је изјавио да је помагање Србима „питање његовог наслеђа”: „Ми смо Србе увек сматрали за рођену браћу, и надам се да вам Бог спрема ускоро бољу будућност”.¹⁶⁵

„Словенски концерт”, одржан 12. маја 1867. године, према датуму се преклапао са Етнографском изложбом. Као диригент наступио је Балакирјев, са разноликим програмом. Великоруски елемент заступљен је Глинкиним делом *Камаринскаја*, као малоруски (украјински) дата је композиција *Козак Даргомижског*, као пољски — арија из опере *Халка С. Моњушка*, као српски — *Српска фантазија* Римског-Корсакова, и као чешки — *Чешка увертира* Балакирјева; два последња дела су том приликом премијерно изведена. Сви су били одушевљени музиком коју су имали прилике да чују, а *Камаринскаја* и *Српска фантазија* поновљене су и на бис.¹⁶⁶ Занимљиво је да су, са изузетком пољске композиције,¹⁶⁷ сва дела на програму била заправо композиције руских аутора, инспирисана мелодијама из других словенских земаља; како нигде не постоји белешка о пореклу теме коју је Римски-Корсаков користио у својој *Фантазији*, претпоставља се да ју је њему усмено пренео Балакирјев, о чему он и пише у свом *Летопису*.¹⁶⁸ То није био Словенски концерт на коме би на исти начин и равноправно била заступљена музика разних словенских народа. Равноправност је привидна, тиме што је сваки народ заступљен са по једном композицијом, али свака од њих је дело *руског композитора*. Концерт зато нису слушали сви на исти начин — домаћини Руси чују дела својих аутора, национално и колоритно другачије

¹⁶³ Осим Срба, Чуркина наводи следеће представнике, њих 53: 47 представника „аустријских Словена” (27 Чеха, 10 Хрвата, 4 Русина, 3 Словака и 3 Словенца), 2 Црногорца, једног Бугарина, два Лужичка Србина и једног Пољака из Пруске. Према: Искра Васильевна Чуркина, „Етнографическая выставка и Славянский съезд в Москве в 1867 г.”, в: *Славяне и Россия: славяне в Москве: к 870-летию со дня основания г. Москвы*, Москва, Институт славяноведения РАН, 2018, 56.

¹⁶⁴ Исто, 68.

¹⁶⁵ Према: Исто, 65.

¹⁶⁶ Владимир Васильевич Стасов, „Славянский концерт г. Балакирева”, в: *Избранные сочинения: том 1*, Москва, Искусство, 1952, 172.

¹⁶⁷ Она једина у наслову нема „географски” предзнак у смислу у којем то имају остале.

¹⁶⁸ Кандинский, „О русско-сербских...”, 67.

обојена, али уз препознатљиве стилове композитора. Представници гостујућих народа слушајући „своју” композицију, заправо чују како их „културно Други” Руси виде из своје перспективе. Чак и ако су народне мелодије дословно узете из традиције, презначене су двоструко: уметањем у западноевропску музичку форму варијације, фантазије и слично, и провлачењем кроз визуру композитора за којег је та мелодија егзотична.

Кроз визуру Руске империје, а уз непрестану политичку напету сарадњу, провучени су, између осталих, и српска музика – кроз стваралаштво руских композитора и музиколога, културно наслеђе кроз поставку Етнографске изложбе, а народна књижевност – кроз преводе и оригиналне песме инспирисане српским песмама. Карактер и природу ове руске визуре, кроз коју су провучене и тековине других словенских народа, можемо и предочити кроз пример слике Иље Рјепина¹⁶⁹ *Словенски композитори*¹⁷⁰ (1872) која данас стоји у фоајеу велике сале Московског конзерваторијума.



Иља Рјепин, *Словенски композитори* (1872)

¹⁶⁹ Иља Рјепин (1844–1930) био је члан групе уметника „передвижњики”, која заступа реализам у уметности. Рјепин је аутор и чувеног портрета Модеста Мусоргског.

¹⁷⁰ Или „Састанак руских, пољских и чешких музичара”.

Слику је наручио А. Пороховшчиков за свој ресторан „Славјанскиј базар”, а на њој су композитори са списка који је, према речима наручиоца, саставио сâм Николај Рубинштајн. Избор приказаних личности који је и тада, као и данас, довођен у питање,¹⁷¹ једне поред других на слици је предвидео композиторе који нису у истом тренутку били међу живима. Тургењев је своју узнемиреност поводом ове чињенице поделио са сликарем: „Шта је ово, Рјепине! Како неукусна идеја сјединити живе са давно умрлима!”¹⁷² Али управо у овоме можемо ишчитати поруку – композитори са слике нису само, за Рубинштајна идеални, представници руске словенске музике, већ они чије је дело латентно присутно, чији опус чини руску музику таквом каква јесте. Необичност синхронијско/синтопијског приказа уочавамо на неколико нивоа: осим композитора који нису могли стајати једни поред других у том тренутку јер нису живели у исто време, у истој просторији видимо и представнике музике различитих словенских земаља. Не, није у питању ниједан догађај којем су сви присуствовали (као што смо утврдили, не би ни могли), а сама чињеница да њихови портрети нису дати сваки за себе, у неком низу, већ су постављени у друштвену ситуацију, наводи нас да ишчитавамо значење делова слике. Слика је динамична и можемо пратити погледе композитора и ко са киме разговара. У централном делу слике је четрнаест руских композитора, са леве стране су четири пољска композитора, а са десне четири чешка аутора. Бројчана заступљеност композитора проузрокована је тиме што слика настаје у Русији, која је уједно и, несумњиво, највећа од земаља чији су аутори одабрани за приказ. Али морамо приметити и, донекле, изолованост пољских и чешких композитора који се јасно издвајају на *маргинама* слике, у позадини. Ове три скупине композитора

¹⁷¹ Међу руским композиторима недостају многи које бисмо очекивали да видимо и због њиховог значаја, и због тадашњег статуса – међу њима су Чајковски, Мурогски и Бородин. На слици је распоред личности следећи: у центру је Михаил Глинка који разговара са Николајем Римским-Корсаковим, Милијем Балакирјевим и Владимиром Одојевским. Иза њих седе Александар Даргомижски, иза којег је Иван Ласковски. Десно се налази Алексеј Лвов којем се обраћа Алексеј Верстовски. Код клавира у десном углу су Антон и Николај Рубинштајн, а између њих је Александар Сјеров. У даљини иза њих су Александар Варламов, Дмитриј Бортњански и Пјотр Турчанинов. У крајњем десном углу су пољски композитори – Станислав Моњушко (Stanisław Moniuszko), Фредерик Шопен (Fryderyk Szopen/Frédéric Chopin), Михаил Огински (Michał Ogiński), Карол Липински (Karol Lipiński), а сасвим лево чешки композитори – Едуард Направник (Eduard Naprávnik), Беджих Сметана (Bedřich Smetana), Карел Бендл (Karel Bendl) и Вацлав Хорак (Václav Horák). Овај списак преузет са странице:

<https://stroganov.livejournal.com/1818383.html>

¹⁷² Цитирано према: Иљја Репин, *Далекое близкое*, Москва, Издательство академии художеств СССР, 1960, 217.

немају комуникацију једне са другима, разговори се одвијају само у оквиру појединачних група, а чешки и, делимично, пољски композитори су своје погледе усмерили ка средини слике, у којој као централна фигура доминира Глинка.

Дакле, на слици је приказана (супер)семиосфера словенске музике — семиосфере појединачних земаља су груписане, а самим тим, у неком значењско-комуникативном смислу се граниче, али истовремено и њихови чланови „гледају” шта се дешава код других. Сви су на неки начин издвојени, иако су истовремено и заједно представљени, уз приказ различитости њиховог статуса и моћи, из перспективе руских композитора. Овде, дакле, не ишчитавамо само просту суму имена личности приказаних на слици, већ и начин посматрања културно Другог (иако је и то „Друго” такође словенско), уз наговештај динамике у пограничним деловима; имамо утисак да би, можда, неко од чешких композитора могао да уђе у разговор са централном групом у неком тренутку (на ком језику?), али све остаје недоречено и узбуркано, живо и динамично.

Приметан је изостанак јужнословенских народа са ове слике. Један од разлога је несумњиво нешто каснији развитак професионалне музичке праксе у овим земљама. Да је слика настала неколико деценија касније, можемо претпоставити да би на хоризонт њеног садржаја био постављен и неко од композитора са Балканског полуострва; а на овај начин на слици су приказани Источни Словени, оличени у руским композиторима, спрам Западних Словена — Пољака и Чеха.

Из ових примера из различитих сфера — ликовних уметности, музике, књижевности — можемо извести неке закључке о природи генералне позиције Русије у односу на друге словенске државе. Као највећа држава међу њима, она окупља друге под своје окриље, следећи идеју словенског јединства. У ову сврху, она, у лотмановском смислу, „почиње да прича туђим језиком”: отуда композиције руских композитора на теме других народа, или народне песме у духу оних балканских народа. Овим преводом и транслацијом на ивици семиосфере ствара се плодно тло за дијалог различитих култура.

Српска музика је у 19. веку налазила пут до Русије преко институције цркве. Михаил Фјодорович Рајевски је, као старешина храма руског посланства у Бечу, имао улогу у посредовању између Русије и Србије. Диригент Андреј Горјачов имао

је увид у писма која је Рајевски размењивао са кнезом Владимиром Фјодоровичем Одојевским, као и Иваном Сергејевичем Аксаковим, познатим московским славенофилом, у вези са нотним материјалом Корнелија Станковића. На основу ове архивске преписке сазнајемо којим је путевима црквена, али и световна музика српског композитора успела да дође до Русије. Станковић је у том тренутку живео у Бечу и од 1859. године се помиње у писмима; у једном од писама Аксаков моли Рајевског да му у Москву пошаље „три примерка 'Српског обреда'” и „два примерка 'Српских песама са музиком'”, како би их предао и Одојевском који је показао интересовање за ове композиције.¹⁷³ Као резултат ове сарадње, Станковићеве црквене композиције су извођене на московским духовним концертима 70-их година 19. века, а и касније су биле на репертоару Синодалног хора.¹⁷⁴

Имајући то у виду, као и поменут однос Руса према другим словенским народима, веома је у занимљив тон Аксаковљевог писма Рајевском, који може посведочити о руској визији Јужних Словена. Говорећи о Станковићу, Горјачов није анализирао контекстуални аспект који писмо даје, али је читаоцу у виду илустрације предочио део тог писма у дореформској руској ортографији, на основу чега се могу ишчитати неке занимљивости из начина на који руска интелигенција разуме позицију Руса међу осталим Словенима. Тако, осим да је „московско друштво у тужном положају”, да се „наш [руски] (славенофилски) круг потпуно расуо”, да влада „скупоћа, какве нема у Европи”,¹⁷⁵ сазнајемо и да Аксаков разматра могући долазак Бана (вероватно мислећи на Матију Бана) и Станковића и пише следеће:

„Бан машта да ће писати трагедије из руске историје и моли да му укажемо на сижее! Он мисли да ће, ако представи на руској сцени у преводу једну од својих трагедија, он овде постићи огроман успех. Он не разуме да смо ми [Руси — О. О.] неупоредиво развијенији од Словена у књижевном и уметничком погледу; да су његове трагедије дечје брбљање, без икаквог уметничког квалитета, које ће публика исмејати: 'Ето, оче, баш су вам добри ти ваши Словени, лепо сте нас почастили'. У Прагу је друга ствар. Довољно је да и најлошији глумац издекламује: 'Ја сам Словен, и нећу да будем Немац', и публика је срећна, одушевљена. Код нас је публика потпуно равнодушна према словенском питању. И он да напише драму из руске историје? То ће бити најстрашнији галиматијас, скуп бучних фраза, ништа више. Ми и сами тек што почињемо да разумемо нашу историју. Сви

¹⁷³ Андреј Владимирович Горјачов, „Прилози за биографију Корнелија Станковића”, *Мокрањац*, Неготин, Дом културе „Стеван Мокрањац”, 22, 2020, 44.

¹⁷⁴ В.: На истом месту.

¹⁷⁵ Горјачов, „Прилози за биографију...”, 43.

Словени су страшна деца, а ми, Руси, нисмо деца. Ми смо само болни. И зато не бих баш желео да Бан овде дође. [...] Што се тиче Станковића, јако бих желео да му помогнем. *Ту је друга ствар; он је наш, православац.* [курзив – О. О.] Црквена музика представља његово основно интересовање и у томе он може наићи на саосећајност у многима овде [...].¹⁷⁶

Аксаковљево писмо Рајевском открива слојевиту и хијерархијску природу руске перцепције јужнословенског света средином 19. века. Иако припада славенофилском кругу, Аксаков не исказује идеју равноправности словенских народа, већ напротив, Русе поставља у позицију културно „старијег” и зрелијег народа. Формулације попут оне да су Руси „неупоредиво развијенији од Словена” у књижевном и уметничком погледу, или да су „сви Словени страшна деца, а ми, Руси, нисмо”, јасно показују уверење у руску културну надмоћ. У том оквиру, покушаји других Словена да се баве руском историјом или драмском уметношћу оцењују се као хаотични и недорасли („галиматијас”, „дечје брбљање”), док се словенска солидарност у прашком контексту описује као патетика која лако задовољава публику. Истовремено, Аксаков прави јасну разлику између „Словена” уопште и православног Станковића, који је „наш, православац” (при чему се појављује једнакост „руски = православни”), што га издваја из групе. Овај контраст показује да је у руском културном и интелектуалном простору православље било снажнији критеријум прихватања од саме идеје словенске солидарности, која *de facto* у високим круговима постоји, из неке врсте братске наклоности.

Србија није у правој мери „узвратила пажњу” Русији у смислу интересовања за њену музику, а један од разлога ове појаве сигурно се може тражити у раније поменутом типу културе који је Србија у 19. веку још увек и дуго заступала услед своје усмерености на очување националног идентитета у политичким условима растрзаности територије, несамосталности и непрекидног утицаја Аустроугарске и Турске.

Док је Агрењев-Славјански на турнејама обилазио и Србију радећи на ширењу идеја словенског јединства, у Мокрањчевим међународним турнејама са Београдским певачким друштвом, наизглед сличног карактера, налазимо, како Биљана Милановић одређује, „најранији пример организоване и континуиране

¹⁷⁶ Исто, 44.

промоције српске музичке културе у иностранству”, односно, пример „културне дипломатије”;¹⁷⁷ наступи у Будимпешти, Цариграду, Русији и Немачкој имали су задатак да промовишу националну музику у центрима великих сила, које су „представљале главне спољнополитичке факторе српске државе”, а ове турнеје су такође и „чиниле гест пријатељске иностране мисије, која је требало да пласира слику о мирољубивој, културној и просперитетној Србији”.¹⁷⁸

На репертоарима ових концерата доминирала су Мокрањчева дела (поготово руковети), дела српских аутора, уз по неколико песама из земље у којој се концерт одржава.¹⁷⁹ Иако је, у складу са свесловенским тежњама у Русији тог доба, при рецепцији Мокрањчевих извођења у руским градовима 1896. године у локалним новинама, уз похвале извођења, истицана мелодијска сродност српских и руских, поготово „малоруских” (украјинских) песама,¹⁸⁰ програми ових концерата више су имали функцију приказивања српске националне музичке уметности и њене самосвести, без тежње за проширењем предмета њеног интересовања оличеног у народној песми у смеру даљих словенских народа; концепција програма није за циљ постављала показивање сродности словенских мелодија, већ је била усмерена на доказивање да српска музика може поносно звучати ‘поред’ музике неког другог народа, а да се од ње не сматра мање вредном. Као и други романтичари прве генерације,¹⁸¹ и Мокрањац показује генералну заинтересованост за фолклор, али он остаје више у националним, регионалним оквирима. Наиме, упркос путовањима, Мокрањац није показао нарочито интересовање за руску народну песму, те свој мелографски рад није настављао у иностранству, нити је са собом у Србију понео неки зборник са руским народним мелодијама, каквих је у то

¹⁷⁷ Биљана Милановић, „Инострано музичко представљање Мокрањца и Београдског певачког друштва као вид културне дипломатије”, у: Биљана Милановић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, Београд, Музиколошки институт, Музиколошко друштво Србије, 2014, 13.

¹⁷⁸ Исто, 29.

¹⁷⁹ Очувани или реконструисани програми концерата су пописани у Прилогу број 2 зборника: Милановић, *Стеван Стојановић Мокрањац*, 208–215.

¹⁸⁰ Видети: Ала Алексејевна Евдокимова, „Рецепција концертне турнеје Београдског певачког друштва у руској штампи 1896. године”, у: Биљана Милановић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, Београд, Музиколошки институт, Музиколошко друштво Србије, 2014, 111.

¹⁸¹ Ране романтичаре је интересовао и „егзотичан” фолклор, отуда и интересовање за, на пример, шпанске теме или ритмове.

време већ било много.¹⁸² Ипак, међу Мокрањчевим делима налазимо и *Руске народне песме* за мушки хор,¹⁸³ које су по први пут изведене на концерту Београдског певачког друштва 1890. године — али оне нису донете као материјал и послужиле као стваралачка инспирација са путовања, нити писане поводом предстојећег наступа у иностранству (турнеја у Русији је одржана тек 1896. године),¹⁸⁴ већ их је Мокрањац преузео са репертоара хора Агрењева-Славјанског, које је у то време наступао у нашим крајевима. Како се у литератури истиче, прва од тих песама је у обради Модеста Мусоргског, а остале три у аранжману Агрењева-Славјанског,¹⁸⁵ што значи да се ауторство Мокрањца састојало „само у томе што их је објединио у целину, својеврсну 'руковет'”.¹⁸⁶

¹⁸² У друштвеном и научном смислу, интересовање за народну песму у Русији почело је да се јавља у првој половини 18. века, интензивирало се почетком 19. века, да би врхунац достигло у време деловања руске националне школе.

¹⁸³ У ову композицију су укључене четири руске народне песме: *Уж ты воля моя, Ой джигуне, Во поле береза стояла* и *Тары, бары*.

¹⁸⁴ Мокрањац стране народне мелодије није обрађивао након повратка са гостовања, већ управо уочи одласка у одређену земљу. Наиме, програме је конципирао у складу са публиком којој се обраћа, те је та дела стварао да би слушаоци лакше усвојили и репертоар Београдског певачког друштва. Оваква пракса јасно се потврђује упоређивањем датума компоновања са терминима гостовања; *Румунске народне песме* су написане 1909. године (датиране 15. маја), а неколико дана касније Друштво је отишло на излет у Румунију. *Мађарске народне песме* су изведене на концерту у Мађарској у децембру 1894., а Мокрањац је написао да су ове песме „рађене за излет Београдског певачког друштва у Пешту 1894. год(ине)”.

(Уп. са: Ђорђе Перић, „Библиографија Стевана Ст. Мокрањца”, у: Дејан Деспић и Властимир Перичић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац: Сабрана дела, том 10: Живот и дело*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, 283 и 277; Биљана Милановић, „Уводна разматрања: Инострано музичко представљање Мокрањца и Београдског певачког друштва као вид културне дипломатије”, у: Милановић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац*, 16.)

¹⁸⁵ Ово није био 'манир' Мокрањца, који је обично сам хармонизовао мелодије страних народних песама. На концертном програму у Цариграду у априлу 1895. године, ова композиција је наведена као „Д. Славјански: Руске народне песме”. (в. Биљана Милановић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац (1856—1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, Београд, Музиколошки институт, Музиколошко друштво Србије, 2014, 210.). Коста Манојловић не наводи *Руске народне песме* у попису Мокрањчевих дела. В.: Коста Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.

¹⁸⁶ Властимир Перичић, „Световна музика”, у: Стеван Мокрањац, *Световна музика 2*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1994, XXIV.; Ђорђе Перић у Библиографији Мокрањчевих композиција, пак, помиње да је Мокрањац ове песме повезао у циклус. В.: Перић, „Библиографија Стевана Мокрањца”, 272.

2 Музичко образовање у Србији и однос према Русији пре Другог светског рата

* * *

Школовање српских музичара пре оснивања Академије

Музичко образовање у Србији у 19. веку спроводили су углавном чешки музичари, а талентованији ученици су даље школовање настављали у иностранству – Бечу, Пешти и Прагу, касније и Паризу и Минхену.¹⁸⁷ Кроз цео 19. век у Србији није било формалног музичког образовања, прва настава музике у Београду још увек је имала изражен феудални карактер,¹⁸⁸ а музикографија није била развијена. Међу најранијим информацијама о музичарима јесте чланак из 1825. године,¹⁸⁹ а Роксанда Пејовић сматра да се до 80-их година 19. века, практично до ослобођења Србије од турске власти, може говорити само о аматерским написима у Србији. Александар Васић, пишући о чланцима о музици у различитим часописима крајем 19. века и пре Првог светског рата, истиче да је њихово основно обележје недостатак стручне музичке анализе, те да се све сводило на утиске које су писали музички писци са мало, или чак без икаквог музичког знања.¹⁹⁰

Први озбиљнији написи, пак, настајали су из пера музичких писаца који су се школовали у иностранству, а то су у највећем броју случајева били и сами композитори који су дали допринос српској музици. Након отварања Српске музичке школе 1899. године, за неке музичаре је истицано да су „музичке студије” започели у овој установи, а наставили на неком страном конзерваторијуму;

¹⁸⁷ У Русији су се неретко школовали хорски диригенти, почев од Павла Радивојевића у првој половини 19. века, али ова пракса није била везана за музичке конзерваторијуме.

¹⁸⁸ Стана Ђурић-Клајн, „Музичко школовање у Србији до 1914. године”, у: Биљана Димитријевић (уред.), *Музичка школа „Мокрањац” : 1899-1974*, Београд, Музичка школа „Мокрањац”, 1974, 11.

¹⁸⁹ Према Роксанди Пејовић, то је било „Писмо Козми Јосићу и Георгију Петровићу” Глигорија Трлајића (у: *Српске летописи*, II, 1825, 109–120.). Према: Рејовић, *Kritike, članci i posebne...*, 1. У Трлајићевом писму, у преводу са црквенословенског, забележено је и следеће: „Величанствени звук који слави узвишено достојанство у целој Европи славног Хеслера велича његово бесмртно име код свих просвећених народа”. У сличној „егзалтираној” атмосфери протиче и остатак писма, које је дигитализовано у оквиру летописа на сајту Дигиталне Библиотеке Матице српске. (<https://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=numerated&id=52&m=2#page/114/mode/2up>)

¹⁹⁰ Александар Васић, „Музика у Српском књижевном гласнику до Првог светског рата”, у: Слободанка Петковић и Весна Матовић (уред.), *Традиционално и модерно у српским часописима: 1895–1914*, Нови Сад, Матица Српска, 1992, 367.

„студије” у овом случају треба разумети у ширем смислу, јер су до отварања Музичке академије у Београду Српска музичка школа, а касније и друга музичка школа, „Станковић”, 1911. године, биле установе које су спроводиле тада највиши у Србији степен музичког образовања.¹⁹¹ Историја музике се предавала од почетка рада Српске музичке школе и била је, као и хармонија, контрапункт, наука о музичким облицима, у групи споредних обавезних предмета. Гордана Каран цитира текст Вацлава Ведрала из *Гласника музичког друштва Станковић*, у коме се наглашава да ти споредни предмети уопште нису споредни, него *упоредни*, јер „вредан ученик, који се упознао са лепотом музичке уметности, неће стати на пола пута, већ ће се заинтересовати за тајне музичког стварања [...]”¹⁹²

Заправо, школовање наших студената у Прагу у првим деценијама 20. века преломило се у њиховим појединачним стваралачким путањама на неколико различитих начина – у зависности од тога у ком времену су студирали у Прагу и у чијој класи су стицали искуства. На пољу композиторског стваралаштва је најзначајнији био утицај на такозвану „прашку групу” композитора, чији је естетски експресионистички профил израстао из средњоевропског културног миљеа и сваком од аутора дао специфичну димензију, а који су по повратку у Југославију морали да ревидирају своје технике и направе заокрет у свом стваралаштву. Други вид утицаја представља постепено обликовање нове димензије националног, какво препознајемо код Коњовића, у којем се искуство из Прага преображава у проширено разумевање сопствене традиције; Коњовић је најстарији од композитора чији ће написи бити разматрани у овом поглављу (али је преосталу двојицу надживео), па је и раније од осталих био на школовању у Чешкој. Напослетку, ту је и утицај социјалне уметности, односно, новог реализма, који су се одразили на Војислава Вучковића; он је у прашком интелектуалном окружењу нашао подстицај да своју теоријску мисао усмери ка марксистичким моделима и идејним хоризонтима свога времена. Ипак, теоријска мисао није оставила трага на Вучковићу као композитору, односно, није нашла практичну примену на композицијама које је писао, а које би можда биле одређене као „формалистичке”

¹⁹¹ Музичари који су завршили Српску музичку школу, у Прагу су уписивани на више године студија (као што је то случај са Коњовићем), а након Другог светског рата, свршеним ученицима ове и Музичке школе „Станковић” признат је конзерваторијски степен.

¹⁹² Према: Гордана Каран, „Педагошка активност Милоја Милојевића”, докторска дисертација, Београд, Факултет музичке уметности, 2010, 187.

из аспекта те исте марксистичке теоријске мисли. Школовање у Прагу, главном граду државе у којој је Комунистичка партија била легална, било је један од чинилаца који је неке студенте са простора Југославије по повратку у земљу сврставао на леви музички фронт, као „саставни део шире постављеног уметничког и културног фронта”.¹⁹³

Коњовић, Милојевић и Вучковић као музички писци и свест о руској музици у њиховим написима

Петар Коњовић (1883–1970) је био једна од личности којој је школовање у Прагу отворило нове димензије у схватању националног — за разлику од ранијих национално оријентисаних композитора, он је размишљао о фолклору у смислу „психолошког понирања у народну мелодику без декоративног, површног фолклоризма”.¹⁹⁴ У Прагу је студирао код Карела Штекера (Karel Stecker) од 1904. до 1906. године. Након завршетка студија композиције у Прагу, Коњовић као први професор историје музике у Србији предаје у Српској музичкој школи током седам година (1907–1913),¹⁹⁵ а 1948. године ће се наћи у улози једног од оснивача и првог директора Музиколошког института у Београду.¹⁹⁶ У тренутку формирања нове државе, Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, појавила се потреба да се музичке традиције ових народа приближе и на једном месту представе. Као одговор на идеју редакције часописа, Коњовић, који је већ имао искуства у бављењу педагогијом из области историје музике, а у том тренутку живео у Загребу, 1918. године пише опсежан чланак у којем је дао преглед дотадашњег развоја српске музике.¹⁹⁷

Живојин Здравковић истиче да је Коњовић у Прагу „осетио праву климу националне школе”, због чега ће постати поборник словенске оријентације, а

¹⁹³ Ивана Весић, „Музика у 'бескласном друштву': делање чланова и симпатизера КПЈ и СКОЈ на теоријском и практичном утемељењу новог музичког поретка (1919–1941)”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 13, 2012, 30.

¹⁹⁴ Роксанда Пејовић, *Есејисти и критичари: од Петра Коњовића до Оскара Данона*, Београд, Факултет музичке уметности, 2010, 18.

¹⁹⁵ Касније ће историју музике предавати Јован Мокрањац, Коста Манојловић и Милоје Милојевић.

¹⁹⁶ Видети: Соња Маринковић, „Из историјата историје музике као наставног предмета”, *Нови звук*, Београд, Савез организација композитора Југославије, 6, 1995, 146.

¹⁹⁷ Чланак је објављен у хрватском часопису „немачког имена, али словенске оријентације”. Видети: Маринковић, *Методологија научноистраживачког рада*, 57.

извориште реализма у његовој музици проналази у традицији чешке и руске националне школе.¹⁹⁸ Осим Јаначека, Коњовићеву пажњу привукли су и Бородин и, посебно, Мусоргски, а Здравковић цитира Коњовићеве речи: „Упознајмо музичку драму великих руских мајстора, јер они треба да оплоде у нама све оно што је најбоље, да би никло наше најбоље”.¹⁹⁹

На Музичкој академији Коњовић је увео предмет Звучна пластика текста, скрећући пажњу на сазнања до којих је дошао у проучавању језика, уметничке и народне књижевности; према његовом схватању, говорни текст садржи елементе музике који се откривају ако се проникне у „особеност и дух језика, његову фактуру, инфлексију текста и говорни израз”.²⁰⁰ Ово повезивање са говорним језиком сигурно има везе са Коњовићевом фасцинацијом руским позориштем, које је имао прилике да прати и на гостовањима у Прагу. Пишући о руском театру и Станиславском, Коњовић истиче гостовање Московског уметничког позоришта (/Московский художественный театр/) у Немачкој као „културну утакмицу раса”, освешћујући значај пробоја који руска култура остварује: „најпре руска литература, па руска музика, најзад руска глума доносе у европску, мало заморену и истрошену, уметност свеже и нове снаге, шире нове видике и, као блага дажда, крепе заморен поглед западњака који узалуд тражи нешто ново”.²⁰¹

Као заједничку одлику свих словенских народа Коњовић наводи „закон” „да је музика та сила која покреће све најјаче и најдубље у тој нашој колективној духовности” јер „код нас се музика воли не зато што спада у навике добро одгојеног друштва, него зато што у нарави нашега човека, у атмосфери нашега тла, у интензитету нашега хтења за душевним и духовним изразом има, дубоко негде на дну, једно неугасиво огњиште за узбуђења [...] која воде директно у једно колективно осећање”.²⁰²

Већ у самом наслову Коњовићевог текста „Две оријентације у славенској музици” може се наслутити благонаклоност са којом он посматра словенску музику у целини, иако гравитира ка њеној источној варијанти. Док, на пример, Стасов

¹⁹⁸ Живојин Здравковић, „Петар Коњовић”, у: Петар Коњовић, *Огледи о музици*, Београд, Српска књижевна задруга, 1965, 9.

¹⁹⁹ На истом месту.

²⁰⁰ Исто, 14.

²⁰¹ Petar Konjović, „Iz ruskog teatra”, у: Petar Konjović, *Ličnosti*, Zagreb, [s. n.], 1919, 14.

²⁰² Петар Коњовић, „Две оријентације у славенској музици”, у: Петар Коњовић, *Књига о музици*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 118.

углавном негативно оцењује дела Чајковског, сматрајући да је „рођен као велики, редак таленат, али [да се] на несрећу, школовао на Петербуршком конзерваторијуму”,²⁰³ те да је „сам себе несвесно обмањивао да има бескрајне симпатије према *свему* што је руско”,²⁰⁴ Коњовић дели словенске композиторе на две групе, не умањујући при том оној не-источној групи право на „словенско” одређење. Занимљиво је да у „западно оријентисане композиторе славенске” убраја, између осталих, Чајковског, Скрјабина, Сметану, Дворжака, а оне који заступају „источну оријентацију” назива много мањом групом, па, осим Јаначека, чак од Руске петорице у њих убраја само Мусоргског и Бородина – Кјуи је „више западњак”, „Балакирев више искључиви оријенталац”, а Римски-Корсаков је „пример [...] чудне подвојености”.²⁰⁵ Западно оријентисани музичари „остају, сасвим природно, у схватању и осећању својих индивидуалних националних групација и, мада у општој линији европске музике, дају у својим делима *свесно или инстинктом оплођену* славенску музику [курзив – О. О.]”.²⁰⁶

Источна оријентација заступљена је основним начелима, међу којима Коњовић наводи: „1) враћање у примитиву, 2) тражење једноставног, 3) разграђивање форме у њене основне елементе да би се што јасније испољили у својој вредности и снази, 4) место монументалности сужавање и сливање линија, 5) место симетрије карактеризовање стварности и 6) – најважније, – стављање у први план израза колективног народног духа у уметности”.²⁰⁷ У последње две наведене карактеристике појављују се термини који као да упућују на концепте народности и реализма, карактеристичне за марксистички дискурс: „уместо симетрије” – стварност, заправо, реалност, тј. *реализам* као истина, развој, а не контрукција и симетрија, и „израз колективног народног духа” – који алудира на колективну „личност” народа, сродну оној коју срећемо у наративу о *Борису Годуновом*. Јасно је да Коњовић није марксиста, али терминологија коју користи омогућава читање у оквиру марксистичког дискурса; управо се ту, заправо, успоставља преломна тачка између „националног” и „народног”. На сличан начин

²⁰³ В. В. Стасов, [„Монографије и историческије обзори: музика, 73”], в: *Избранные сочинения: 3*, Москва, Искусство, 1952, 745.

²⁰⁴ Исто, 746.

²⁰⁵ Коњовић, „Две оријентације у славенској музици”, 121.

²⁰⁶ На истом месту.

²⁰⁷ Исто, 126.

Коњовић пише и о Мусоргском, који „полази од карактера и садржајне снаге у простонародној музици своје рођене земље”.²⁰⁸

Коњовић је први српски композитор који инспирацију проналази у стваралаштву руске националне школе, и то управо у Мусоргском, код ког посебно поштује „интимно осећање руске речи, и музички израз који је у њој”²⁰⁹ и цени његову жељу да очува Гогољев текст у својој опери *Женидба*.²¹⁰ Он са фасцинацијом описује однос Мусоргског према говорној речи (асафјевљевски речено, *интонацији* говорне речи), који у његовом тумачењу има готово моралну ноту: према Коњовићевим речима, Мусоргски је прекинуо писање *Сорочинског сајма* „само зато што му је, како је сам писао у једном приватном писму, ’било немогуће савладати малоруски речитатив, то јест све сенчење и особености музикалних контура малоруског говора”, јер, како наводи, Мусоргски није хтео „’да лаже’, да изопачује и неверно интерпретра рафиниране преливе малоруског, украјинског говора”.²¹¹ Овакво образложење не подудар се са доминантним у литератури, у којој се незаокруженост *Сорочинског сајма* посматра у контексту и других недовршених дела Мусоргског, и повезује са његовим психичким и здравственим стањем, као и карактером који је склон инвенцији, али не увек и остварењу замисли до краја. Како се Коњовић у извођењу свог закључка ослања на речи самог композитора о раду на *Сорочинском сајму*, рекла бих да је он само придао значај *једном* од разлога зашто опера није довршена, односно, оном разлогу који му је и самом, као композитору, био важан, а то је — верност истини, природи и народном духу. Занимљива је и Коњовићева упућеност на „простонародно”, „примитивно” (без лоше вредносне конотације), односно, „природно” и „истинито”, која такође усмерава на позиционирање концепта реализма у његовој поетици. Реализам, као стваралачки принцип, као и поменута похвала одсуству симетрије, у корист принципа развоја код источно оријентисаних стваралаца словенске музике, нашли су одраз и у Коњовићевим делима — у симфонијској поеми *Макар Чудра* (1944–45) налазимо остварење „симфонизма”, концепта који је Асафјев у претходним деценијама теоријски образлагао, а који није повезан само са

²⁰⁸ Петар Коњовић, „Мусоргски и руска народна песма”, у: Петар Коњовић, *Књига о музици*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 130.

²⁰⁹ Исто, 129.

²¹⁰ В.: Исто, 131.

²¹¹ Исто, 130.

симфонијском музиком, већ и са процесним потенцијалом музичког дела. У овом делу Коњовић не само да се обратио реалистичкој приповеци совјетског писца Максима Горког, већ је руска традиција оставила траг и на композициони поступак који доминира у његовом току, а то је Глинкин варијациони принцип. Може се приметити да се „саме теме [...] модификују кроз процес варирања”, а да „срж звучног утиска ове поеме представља оркестрација, те рекурентност тема и не опажамо услед непрекидне промене оркестарских 'ситуација'”;²¹² симфонизам се одразио на све нивое дела, те се можемо пронаћи на плану форме, поретка одсека, њихове унутарње структуре и тематској развоја, као и у слојевима фактуре и хармонском склопу.

Пратећи стилске узоре Коњовића, Надежда Мосусова лоцира његово естетско-уметничко исходиште пре Првог светског рата у Јосифу Маринковићу и Мокрањцу (у Србији), Рихарду Вагнеру (Richard Wagner), Бородину, Римском-Корсакову и чешкој школи (у Прагу), те у међуратном открићу Мусоргског, Јаначека (Leoš Janáček) и Новака (Vítězslav Novák).²¹³ Док би усмереност на чешку националну школу била и очекивана за Коњовића, који је у Прагу и студирао, он је управо кроз Јаначека, као изразитог славенофила и русофила,²¹⁴ дошао до Мусоргског и у њему препознао блискост са сопственим стваралачким начелима.

* * *

У недостатку Музичке академије, а у складу са немачком праксом да се настава историје музике одвија на филозофском факултету, прва историја музике која је у Србији предавана на високошколској установи, предавана је на Филозофском факултету у Београду. Ђорђе Живановић пише да се у главном граду после Великог рата у образованим круговима „осетила потреба за једним музичким друштвом које би популарисало музику и које би развијало [...] основна знања из

²¹² Олга Јокић, „Симфонизам симфонијске поеме *Макар Чудра* Петра Коњовића”, у: Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија умјетности, 2012, 101.

²¹³ Надежда Мосусова, „Стилска оријентација Петра Коњовића”, у: Димитрије Стефановић (уред.), *Живот и дело Петра Коњовића*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1989, 41.

²¹⁴ Познато је да је Јаначек својој деци дао руска имена и да је путовао у Русију. О утицајима руских композитора на Јаначека видети: John Tyrrell, „From Rubinstein to Rebičkov: influences of Russian composers on Janáček”, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2, 2015, 99–118.

развоја и историје музике у свету”.²¹⁵ Приликом формирања Друштва, Богдан Поповић²¹⁶ је у говору истакао да је Универзитету потребна „нека врста средишта све духовне манифестације једног народа, да је музика ствар опште културе, а не предмет којим би имала да се бави једна класа стручњака”.²¹⁷ Настава из историје музике одвијала се на Катедри за класичну археологију и историју уметности Филозофског факултета у Београду, у време када је Милоје Милојевић (1884–1946) постао асистент 1922. године. Исте године је Милојевић почео да предаје историју музике и у Српској музичкој школи; Гордана Каран наводи податак из записника са седнице да у то време историја музике није предавана у овој школи, и да је боље да Милојевић „остави да почне историју од јесени *на научној основи* [курзив – О. О.] што је боље јер овако треба да има спремна предавања што је сада доцкан”, из чега закључује да је предмет предаван од школске 1922/23. године – па све до 1933,²¹⁸ док је на Филозофском факултету предавао све до преласка на Музичку академију. Од предавања историје музике у Српској музичкој школи Милојевић је одустао, разочаран чињеницом да Министарство просвете није имало разумевања за потребу за додатним часом историје музике, на којој би се предавала „национална историја музике и историја музике словенских народа”.²¹⁹ Реорганизацијом Факултета у школској 1924/25. години, предмет „историја музике” пребачен је на Катедру за упоредну књижевност, и био је у групи Це, што је значило да је обавезан, али споредан,²²⁰ а изучаван је уз општу историју и историју уметности.²²¹

Након одласка на студије у Праг,²²² и одбране докторске дисертације на Карловом универзитету крајем јуна 1925. године, Милојевић се враћа и 1927.

²¹⁵ Ђорђе Живановић, „Милоје Милојевић – професор Филозофског факултета у Београду”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, Матица српска, 6-7, 1990, 333.

²¹⁶ Богдан Поповић је предводио групу „Европејаца” и утицао на Милојевића, који је такође био окренут Западној Европи, њеној музичкој традицији, и то француској, средњоевропској и музичким импулсима „оног огранка словенске музике која је снажније упориште налазила у романтичарској традицији Запада”. В.: Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд, Музиколошки Институт; Нови Сад, Матица Српска, 2009, 22.

²¹⁷ Живановић, „Милоје Милојевић”, 334.

²¹⁸ Према: Каран, „Педагошка активност Милоја Милојевића”, 189.

²¹⁹ Исто, 202.

²²⁰ Према: Исто, 190.

²²¹ Из Универзитетског календара Филозофског факултета за 1927/28., према: Исто, 192.

²²² Музиколошке студије је започео раније, у Минхену (А. Сандбергер, Т. Кројер).

постаје доцент, а 1934. и ванредни професор, када се његов рад пребацује на Катедру за историју књижевности.

Према табеларном приказу назива општих и посебних курсева и семинарских вежбања које је Милојевић држао на Филозофском факултету од 1927. до 1940. године, а које је према доступног документацији сачинила Гордана Каран и укључила у своју докторску дисертацију,²²³ могу се извести неки закључци. Наиме, у линији „Општих курсева” могу се пратити најзначајнији моменти историје музике од антике до руске музике 19. века. „Посебни курсеви”, пак, руску музику укључују у оквиру неколико тема: „Словенски музички геније: Шопен, Сметана, Мусоргски” (курс поновљен, што није било уобичајено), „Словенски музички геније – Идео (Историја руске музике)”, „Мусоргски као драмски композитор”, а у семинарским вежбањима, на којима су обрађиване теме из теорије музике, налазимо наслов „Стилска анализа *Бориса Годунова* од Мусоргског, *Кнеза Игор* од Бородина и *Шехерезаде* од Римског-Корсакова”.²²⁴

Такође, Милојевић је имао замисао о отварању „Музичко-научног семинара” или „Института” који би имао Историјски и Музичко-фолклорни одсек.²²⁵

По формирању Музичке академије, и њене реорганизације у школској 1939/40. години, Милојевић прелази на Академију као редован професор композиције и постаје шеф Теоретског одсека.²²⁶ Гледајући уназад, Коњовић је замерао нашој универзитетској пракси која је и између два рата, и у његово време, била организована тако да „не постоји катедра за науку о музици”, јер, како каже, „данас [50-е године 20. века] је већ ретко наћи савремено организован универзитет на коме се не предаје и не учи наука о музици”.²²⁷ Ово је интересантно, јер је у време настанка монографије о Милојевићу (1954), одакле је узет наведени цитат, већ неколико година на Музичкој академији постојао Историјско-фолклорни одсек. Коњовић је овде имао у виду универзитетску праксу која није никада обезбедила самосталност катедри за историју музике, већ је „наука о музици” увек предавана у

²²³ Каран, „Педагошка активност Милоја Милојевића”, 193–195.

²²⁴ На истом месту.

²²⁵ Исто, 196.

²²⁶ Милојевић је узео класе на следећим наставним предметима: наука о хармонији, наука о музичким облицима, методика наставе певања и композиција. Према: Исто, 204.

²²⁷ Петар Коњовић, *Милоје Милојевић: композитор и музички писац*, Београд, Научна књига, 1954, 184.

оквиру изборних курсева на постојећим катедрама. Како предавање историје музике на универзитету није тековина социјализма, већ део традиције Запада, а истовремено и српска предратна традиција, Коњовић оваквим ставом успоставља континуитет са предратним тековинама, и изражава незадовољство зашто значај науке о музици није на прави начин препознат и на Универзитету; у том смислу, он наводи да се одласком Милојевића на Музичку академију „на универзитету осетила извесна празнина”, те да је поднет писмени предлог да се Милојевић, као професор Музичке академије, изабере за „хонорарног професора музичких наука при Катедри историје југословенске књижевности”.²²⁸ Годана Каран наводи да је ректор Београдског универзитета Александар Белић у академској 1933/34. години Министарству просвете упутио молбу у којој је тражио оснивање Катедре за музичке науке, уз образложење да су „музичке науке потпуно самостална и разграната научна дисциплина” и следећу његову констатацију:

„Катедри би био задатак не само да васпита наше младе генерације у области опште историје музике и музичке естетике — чиме би се спремали научници и јавни музички радници у интернационалној музичкој области, стручни *наставници историје музике, музички естетичари и музички критичари* [курзив — О. О.] — већ би јој био задатак да се бави и проблемима наше народне историје музике и проблемима нашег народног музичког блага, тако интересантног и дубоког, чиме би најнепосредније и са најпунијом компетенцијом служила циљевима наше националне културе”.²²⁹

Из цитираног произлази да би та Катедра требало да образује стручњаке *музикологе*, јер су наведени послови неки од оних којим се бави музиколог, али уз приметан изостанак теоријског аспекта сагледавања музике. Али свакако, ова идеја споја опште и националне историје музике, уз потребу за проучавањем народног музичког блага, јесте нека врста претече замисли Историјско-фолклорног одсека, који ће у наредној деценији бити отворен на Музичкој академији у Београду.

Као музиколога, Коњовић Милојевића види као „хармоничара”, не само зато што је докторирао на тему о Сметанином хармонском језику,²³⁰ већ зато што

²²⁸ Исто, 185.

²²⁹ Цитирано према: Каран, „Педагошка активност Милоја Милојевића”, 205.

²³⁰ Иако је Сметана композитор који припада чешкој националној школи, Катарина Томашевић га ближе одређује као „једног од најизразитијих 'Европејаца' међу чешким музичарима романтичарског доба”, што сматра да резонира са проевропским начелима самог Милојевића. Видети: Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада*, 22.

није полифоничар према свом стилу писања о музици.²³¹ Као хармоничар и „музички логичар”, Милојевић пише и *Науку о хармонији*, састављену према аустријском извору Лудвига Туила (Ludwig Thuille) чије је прво издање објављено 1907. године.²³² Милојевић је у Прагу студирао код Здењека Неједлија (Zdeněk Nejedlý), зачетника музикологије у свом народу и оснивача Друштва пријатеља Совјетског Савеза. Након почетка немачке окупације Неједли је пребегао у СССР и постао професор на Московском државном универзитету (МГУ /Московский государственный университет/) и сарадник Историјског института Академија наука СССР-а 1939. године, а тамо је остао до завршетка рата. Живановић истиче да је Милојевић љубав за словенску музику стекао у Прагу, али првенствено кроз чешку визуру; однос према руској музици грађен је из чешке перспективе, што се може видети и у рукопису његове *Историје музике*²³³ која се чува у Библиотеци

²³¹ „[...] нема великог замаха полифоније која би израстала и изграђивала се из навреле, многоврсне музичке мисаоности, и самосталних, индивидуализованих појединих линија и 'гласова' у развијеној многогласности”. Видети: Коњовић, *Милоје Милојевић*, 187.

²³² Милоје Милојевић, *Наука о хармонији: по Louis-Thuille-у*, Београд, М. Милојевић, 1934. Уџбеник је писан према *Harmonielehre* коју је Туил написао 1907. године заједно са Рудолфом Луијем (Rudolf Louis). Гордана Каран даје упоредну анализу концепције ова два извора, примећујући да је Милојевићев уџбеник мањег обима, али да је у њега унета и грађа са предавања професора Фридриха Клозеа (Friedrich Klose) код кога је Милојевић студирао у Минхену, као и његови сопствени материјали са предавања у Српској музичкој школи. Видети: Каран, „Педагошка активност Милоја Милојевића”, 161–163.

²³³ На корицама рукописа златотиском су утиснути подаци „М. Милојевић, Историја музике”. Рукопис није датиран, а у Књизи инвентара Библиотеке Факултета музичке уметности је инвентарисан 1. фебруара 1968. године (инв. бр. К2093, сигнатура SH-10), уз белешку „Поклон Ђуре Јакшића диригента из Београда [...]”. Претходни примерак ове сигнатуре био је инвентарисан знатно раније, 1942. године, али је у међувремену изгубљен. Уз његов инвентарски број (11910) налазимо опис да су то „табаци из историје музике: од почетака до Шумана по предавањима г. Др. Милоја Милојевића, од Шумана до краја од г. Косте Манојловића”. Према примерку који је доступан и потоњем опису изгубљеног примерка, може се закључити да није у питању иста публикација.

Како је топографска картотека у Библиотеци уведена 1970-их, библиографски опис на топографском листићу сачињен је према другом примерку, те немамо прецизнији опис изгубљеног примерка од оног датог у Књизи инвентара. На топографском листићу за други примерак је погрешно наведено да има 219 страна, а заправо се састоји од два засебно пагинирана дела — први има 280, други 219 страница, али се они у сваком случају тематски не поклапају са одређењем „до Шумана” и „после Шумана”, наведеним у опису изгубљеног примерка.

Није познато ко је укоририо примерак данас доступан у Библиотеци; готово је извесно да он није припадао Милојевићу, јер нигде у публикацији не налазимо његов потпис нити рукопис. Гордана Каран помиње околности везане за тај први, изгубљени примерак, и претпоставља да је њега донео сам Милојевић, вероватно како би га заштитио од ратних збивања (за шта не постоји потврда у Књизи инвентара), али анализира други примерак, сада доступан у Библиотеци.

Имајући у виду да овај други примерак није припадао Милојевићу, немогуће је на основу доступних података утврдити ко га је саставио; Ђура Јакшић који је тај примерак поконио Библиотеци је био премлад када је Милојевић предавао да би то биле његове личне белешке (имао је свега девет година када је Милојевић престао да ради у Српској музичкој школи), али је такође студирао музикологију на Универзитету у Прагу, истина, касније — од 1945. до 1948. године (поред дириговања и композиције на Конзерваторијуму) код Ј. Хутера, који је, као и Милојевић, студирао код Неједлија и О. Зиха.

Факултета музичке уметности, у којем имена руских композитора нису транскрибована према фонетским правилима српског језика. Такође, утицај немачке музикологије се огледа у узорима које Милојевић цитира и наводи у овом рукопису — он Римана јасно наводи као најважнији секундарни извор при писању свог дела, као и у чињеници да следи поделу на историјску и систематску науку о музици, што је подела Гвида Адлера (Guido Adler), аустријског музиколога. Гордана Каран констатује да је уџбеник „недовршен”, те у прилог овој чињеници набраја његове недостатке: „несистематичност и недоследност” који „ни издалека нису особине које се могу приписати Милоју Милојевићу”, неслагање нумерације страница, различите поделе грађе у целине, недоследно навођење имена композитора, неједнак простор и хијерархијска подела простора додељена појединим композиторима.²³⁴ Међутим, треба имати у виду чињеницу да примерак данас доступне *Историје* у Библиотеку није донео Милојевић, и да је до тренутка његовог инвентарисања након Милојевићеве смрти прошло више од 20 година, те да, у том смислу, недоследности у књизи можда нису резултат њене недовршености, већ другачијег порекла (видети фусноту 233). Такође, у напомени за први, изгубљени примерак (тип напомене какав није дат уз други у који сам имала увид) написано је да садржи белешке *по предавањима Милојевића*, а не уџбеник писан *за* предавања — што би значило да их је можда саставио и систематизовао неко од слушалаца. Ако у обзир узмемо чињеницу да је Милојевића у Српској музичкој школи на месту професора историје музике наследио Коста Манојловић, белешка дата уз први примерак — да је аутор првог дела табака Милојевић, а другог „после Шумана” Манојловић — добија нову димензију и помаже нам да изведемо закључак: да *Историја музике* која се везује уз Милоја Милојевића, заправо представља белешке неког од полазника Српске музичке школе и потиче из периода након 1933. године. Ипак, то је закључак који везујемо за први, изгубљени примерак; како други не одговара његовом опису, ограђујем се од закључка о његовом ауторству.

* * *

²³⁴ Видети: Каран, „Педагошка активност Милоја Милојевића”, 210–211.

Поред студија композиције на Државном конзерваторијуму, Војислав Вучковић (1910–1942) је похађао и студије музикологије на Филозофском факултету Карловог универзитета у Прагу.²³⁵ Неједли је као педагог остварио пресудан утицај на формирање идејних ставова код Војислава Вучковића. Иако је и Милоје Милојевић студирао код Неједлија и био тај који је подстакао Вучковића да своје школовање настави у Прагу,²³⁶ идеја комунизма није оставила једнако снажан траг у његовом стваралачком и идејном профилу. Код знатно млађег Вучковића (двадесет шест година млађег од Милојевића), који је у Праг отишао у животном добу у коме су личност и идеолошка начела у формирању и подложни преиспитивањима,²³⁷ Неједлијево менторство, удружено са интензивном интелектуалном и политичком атмосфером студентског клуба, подстакло је много дубље идејно усмерење. Вучковић је у класи Здењека Неједлија и докторирао, а након одбране докторске тезе са темом „Музика као средство пропаганде” промовисан је у звање доктора наука у марту 1934. године.

По повратку у Београд, Вучковић је радио као професор у Музичкој школи „Станковић”, дириговао Београдском филхармонијом, компоновао и организовао хорова који су имали функцију просвећивања народа. У периоду од 1934. до 1940. године одржавао је предавања у оквиру музичких часова Коларчевог народног универзитета, од 1939. до 1941. године био је секретар Друштва (Удружења) пријатеља словенске музике, а током тридесетих година је радио у редакцијама неколико часописа.²³⁸ Своја интересовања за друштвено-политичка питања наставио је и у Београду, контактима са представницима социјалне литературе.

Соња Маринковић прати Вучковићеву теоријску мисао кроз две етапе, у складу са развојем саме социјалне уметности – прву, социолошки засновану, која је касније, у соцреализму, дефинисана као „вулгарно-материјалистичка” етапа,²³⁹ и другу, етапу „новог реализма”.

²³⁵ Вучковићев отац је захтевао да Војислав упише и „практичне” студије, поред студија композиције, те је „само из оданости према оцу, Вучковић практично определио себе и за музикологију”. Према: Војислав Косић, „Неколико прилога о лику Војислава Вучковића као музиколога”, рукопис, 19???, 4.

²³⁶ Чак је писао и Вучковићевом оцу, са молбом да му допусти да се даље школује.

²³⁷ Вучковић је у Прагу на Државном конзерваторијуму студирао композицију у класи Рудолфа Карела (Rudolf Karel), дириговање код Николаја Малка, а затим је завршио мајсторску школу композиције Јозефа Сука (Josef Suk) при истој установи.

²³⁸ Уредник је *Недељних информативних новина*, члан редакција часописа *Наша стварност и Уметност и критика*.

²³⁹ Владо Мађаревић Вучковића наводи као „најеклатантнијег представника раних вулгарно-материјалистичких теоријских концепција које су се јавиле у покрету социјалне литературе”. Према:

У оквиру прве етапе Вучковићева теоријска мисао је била социолошки заснована и „неретко је западала и у социологистичка тумачења уметничких феномена”.²⁴⁰ Осим усмерености на западноевропске социјалистички оријентисане писаце и теоретичаре Велса (Herbert George Wells), Бера (Max Beer), Тена (Hippolyte Taine) и Адлера (Alfred Adler), Вучковић је био упућен и у дешавања у Совјетском Савезу – читао је Максима Горког, Плеханова, Лењина и Лунчарског, али ови „почетни импулси” још увек нису довели до тога да се Вучковић усмери ка догађајима у СССР-у – његова теоријска мисао у овој првој фази следи „еволутивне токове западноевропске марксистичке естетике”.²⁴¹ Упркос многобројним критикама Вучковићеве позиције од стране савременика, чак и након његове преурањене смрти 1942. године, Соња Маринковић Вучковића посматра у светлу свежине његових погледа, који можда нису увек били исправни, али су уносили промену на дотадашњи угао посматрања појава, захваљујући социолошки и антрополошки заснованом приступу изучавању уметности. Она истиче да је његова активност по повратку из Прага имала „значај пионирског посла”,²⁴² али и да је „један од разлога за несхватање и неприхватање Вучковића” тај што је „раскорак који је постојао између нивоа на којем он излаже свој приступ уметности и нивоа теоријске свести о тим питањима музичара-професионалаца (да се и не помиње шири круг конзумента), био [...] понекад већа препрека за разумевање него сва револуционарност његове мисли”.²⁴³

У времену када је соцреализам у Совјетском Савезу постао једини дозвољени вид ангажовања уметника, у Југославији Комунистичка партија постаје „монолитна, идејно јединствена, кадровска партија бољшевичког типа”, као супротност фашистичким струјама. У оквиру повезаности са народним покретом и социјалном литературом, „ставови, обрасци и идеје који су долазили из Совјетског

Sonja Marinković, „Praška generacija u previranjima socijalne umetnosti”, magistarski rad, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1983, 112.

²⁴⁰ Исто, 107.

²⁴¹ Соња Маринковић, „Контрверзе Вучковићеве позиције у покрету социјалне уметности (прва фаза развоја покрета, 1930–1936)”, у: *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2010, 74.

Сличне тежње одражавале су се у неким међуратним часописима, у мањих или већој мери, али су се у њима пратила и дешавања у Совјетском Савезу. То су часописи *Музика* (1928/29), *Звук* (1932–36), *Музички гласник* (1938–41), *Славенска музика* (1939–41), како наводи Александар Васић у свом чланку („Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата”, *Filozofija i društvo*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 3, 2013)

²⁴² Marinković, „Praška generacija u previranjima”, 124.

²⁴³ Исто, 122–123.

Савеза прихватани су, чини се, безрезервно”,²⁴⁴ а уметници су подређивање „императиву револуције доживљавали као *ослобођење*”; револуције која је „у свим областима захтевала потпуну идејну јединственост и дисциплину”.²⁴⁵ Љубомир Коцић истиче да се Вучковићева схватања у овом периоду развијају из методске праксе теорије одраза Годора Павлова, чиме музичку уметност он почиње да посматра шире, као „субјективну слику објективне стварности”,²⁴⁶ односно, да теоријски промишља проблем реализма у музици. Управо је у овом периоду Вучковић постао ближи збивањима у совјетској музици, која су утицала на формирање његових естетичких ставова. Соња Маринковић констатује да је вероватно тек контакт са представницима социјалне литературе и касније новог реализма, усмерио Вучковићева интересовања ка Совјетском Савезу,²⁴⁷ а текстови познијег датума представљају „директно преношење оцена и мишљења из Совјетског Савеза”,²⁴⁸ које је Вучковић упознао преко Неједлијеве *Историје совјетске музике* из 1936. године.²⁴⁹ Ауторка детаљно анализира Вучковићев прилаз тематици, те истиче „сужење видика”²⁵⁰ и „препричавање идеолошких оцена које су у то време давали Совјети”.²⁵¹ Идеологија која је долазила из СССР-а и теорија одраза Павлова су за њега имали „снагу табуа”,²⁵² због чега је Вучковић пружао безрезервану подршку свему што је долазило из СССР-а.

Истакла бих Вучковићеву позицију секретара у Удружењу пријатеља славенске музике, које је било активно од 1936. до маја 1941. године, а које је за циљ имало пропаганду музике словенских народа, објављивање нота, одржавање концерата и предавања на одабране теме. Предавања су држали истакнути интелектуалци тог доба, међу којима су били сâм Вучковић, Петар Коњовић, Миховил Логар, Предраг Милошевић и Исидора Секулић,²⁵³ а Друштво је само

²⁴⁴ Исто, 128.

²⁴⁵ Исто, 129.

²⁴⁶ Косић, „Nekoliko priloga o liku Vučkovića”, 26.

²⁴⁷ Marinković, „Pražka generacija u previranjima”, 139.

²⁴⁸ Исто, 141.

²⁴⁹ Ивана Весић констатује како је Неједли био велики ауторитет у југословенској музикографији оријентисаној ка новом реализму или совјетској музици, те да у југословенским часописима између два рата „готово да не постоји текст о новом реализму или о совјетској музици”, а да „у њему нема позивања на Неједлијеве радове”. В.: Весић, „Музика у ’бескласном друштву”, 40.

²⁵⁰ Marinković, „Pražka generacija u previranjima”, 146.

²⁵¹ Исто, 144.

²⁵² Исто, 141.

²⁵³ Марија Корен, „Грађа за биографију Војислава Вучковића”, у: *Војислав Вучковић уметник и борац: лик, сећања, сведочанства*, Београд, Нолит, 1968, 69.

„потврдило необичну оданост српских музичара старој романтичарској идеји о јединству свих словенских народа”.²⁵⁴

Под окриљем Удружења од септембра 1939. године излазио је једном месечно часопис *Славенска музика*, а до 1941. године објављено је 11 бројева. Како Александар Васић истиче, дајући и детаљну библиографију часописа и анализу основних рубрика, Војислав Вучковић је „најзаслужнији зашто је ово гласило постало гласник марксизма и Совјетског Савеза у београдској музичкој периодици уочи Другог светског рата”,²⁵⁵ те да је слика СССР-а у овом часопису „дата једнострано”, кроз „глорификацију марксизма и Совјетског Савеза”.²⁵⁶ У часопису су заправо постојала два паралелна „гласа” која су објашњавала реализам — један наведени, Вучковићев, а други Коњовићев, који има више везе са националним усмерењем и романтизмом. На овај начин, како Васић сматра, наговештено је да часопис неће бити гласило одређене струје у музичком животу, већ „заједнички глас свих поклоника словенске музике, без обзира на то што их деле значајне естетичке и идеолошке разлике”.²⁵⁷ У *Славенској музици* је једнако била заступљена и руска и совјетска музика, а часопис је интересантан и по томе што је повремено објављивао и преводе са руског и чешког — једном приликом извод о тренутној преокупацији совјетских композитора преузет је из часописа *Совјетска музика*, преведени су и делови писама Чајковског, са чешког је преведен чланак Здењека Неједлија о савременим стремљењима руске музике, и то у тренутку када је „преводна литература о музици била изузетно слабо заступљена на српском језику”²⁵⁸ уочи Другог светског рата, што има посебан значај. Марксизам је у овај часопис долазио директно из Совјетског Савеза, а праћена су и бележена музичка постигнућа совјетског друштва.

У вези са Вучковићем, требало би поменути и нешто старијег Павла Марковца (1903—1941) који као аутор припада хрватској музиколошкој традицији, али је стварао у време Краљевине Југославије. Он је у Бечу студирао композицију код Ханса Гала (Hans Gál) и музиколошке науке код Гвида Адлера, да би након

²⁵⁴ Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада*, 119.

²⁵⁵ Александар Васић, „Часопис 'Славенска музика' (1939—1941) у историји српске музичке периодике”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 29, 2020, 137.

²⁵⁶ Исто, 136.

²⁵⁷ Исто, 124.

²⁵⁸ Исто, 131.

петогодишњих студија одбранио дисертацију о хармонским проблемима у музици Модеста Мусоргског (оригинални наслов: „Die Harmonik in den Werken M. P. Musorgski's (1839–81)”).²⁵⁹ Марковац у свом чланку из 1939. године приступа Мусоргском са великим поштовањем, и дајући готово психолошки профил, сматра да му је нанета велика неправда и за живота, и након смрти, услед посматрања његових дела као оних које треба „темељито исправити”, из којих треба „одстранити [...] све оне 'грубе погрешке' и 'бесмислице', последице 'незнања'”.²⁶⁰ Дела Мусоргског која су обрадили његови савременици Марковац сматра „изнакаженим” и „изобличеним”, јер су толико измењена у односу на оригиналну верзију да, цитира он Павела Лама, проналазача оригиналне паритуре, „није остао ни камен на камену”.²⁶¹ Марковац кроз марксистички фундирану мисао истиче не само музичке, већ и драматуршке грубости прерађивача опера Мусоргског, на примеру опере *Борис Годунов*: за Мусоргског је у овој опери главни лик *народ, колектив*, док су му „појединци [...] само јединице, ношене од бујице колективног збивања”, а накнадна редакција је ротирала сцене, па се опера завршава смрћу Бориса, „посве неважном за идејну позадину и основне тежње дјела”.²⁶²

Вучковић на сличан начин, поводом стогодишњице композиторовог рођења, посматра *Бориса Годунова* и самог Мусоргског у свом чланку, на основу чега ближе одређује релизам код овог композитора — не као грађански реализам, већ „социјално-хуманистичан”, што га „најпре приближава новом реализму”, али констатује да „методолошки, [он] стоји на путу ка њему. Његовој етици и његовој свести недостаје путовођа”.²⁶³

Школовање у Прагу се на различите начине одразило на стваралачке поетике наших композитора и музичких писаца — Милојевић и Вучковић су и докторирали у Прагу, али на различите теме: док је Милојевић писао о Сметани, под утицајем Неједлија који је и сам био стручњак за овог композитора, Вучковић

²⁵⁹ Дисертација се дуго сматрала изгубљеном, али је крајем 80-их година пронађена и преведена на хрватски језик.

²⁶⁰ Pavao Markovac, „Modest Petrović Musorgski (o stogodišnjici njegova rođenja)”, у: Pavao Markovac, *Izabrani članci i eseji*, Zagreb, Hrvatski glazbeni zavod, 1957, 210.

²⁶¹ Према: Исто, 211.

²⁶² Исто, 218.

²⁶³ Војислав Вучковић, „Модест Мусоргски”, у: Војислав Вучковић, *Студије. Есеји. Критике*, Београд, Нолит, 1968, 408.

се и у докторској дисертацији окренуо социјалним питањима уметности, у складу са својим политичким склоностима. Заједничко свој тројници аутора разматраних у овом поглављу, јесте различито тумачење националног, а у контексту словенства – док је Коњовић своје националне видике проширио кроз спознају Јаначека и Мусоргског, а Милојевић кроз чешку визуру стекао представу о руској националној школи, Вучковић је отишао даље, усмеравајући се на савремено доба и политичка дешавања у СССР-у. И Коњовић и Вучковић су дошли до реализма као кључног концепта, али су до њега стигли различитим путевима. Иако се наши аутори нису школовали у Русији, посредством чешке перспективе су кроз своје стваралачке поетике формирали ставове о руској музичкој традицији.

* * *

„Затечено стање” у српској уџбеничкој литератури за музику пре Другог светског рата

Прве историје музике које су на Музичкој академији уведене у Књигу инвентара Библиотеке биле су на немачком, француском и енглеском језику, а једна од првих на руском језику јесте предратна *Општа историја музике* Јевгенија М. Брауда (1922), уведена у Библиотеку 1939. године.²⁶⁴ Заједно са књигом на страном језику у неку средину не доспева само извор информација, већ и у (другом) простору и времену окамењени дискурзивно одређени, идеолошки усмерени и културално условљени и произведени текст.²⁶⁵

Треба имати у виду да је у тренутку настанка Музичке академије постојала само једна историја музике написана на српском језику: Љубомир Бошњаковић, некадашњи „слушаоц берлинског [...] конзерваторијума”,²⁶⁶ своју „Историју музике са 48 слика у тексту” написао је на основу страних извора, а наменио ју је широкој

²⁶⁴ У првој години по оснивању Академије, пак, уведена је и те године у Москви објављена *Новая история музыки I: средние века – возрождение*, заправо превод са француског оригинала који је написао Анри Прунијер (Henri Prunières).

²⁶⁵ У традицији Српске музичке школе настава је полазила од иностраних искустава, углавном западноевропских, а њени наставни планови су рађени по узору на водеће европске конзерваторијуме. Видети: Соња Маринковић, „Из историјата историје музике као наставног предмета”, *Нови звук*, Београд, Савез организација композитора Југославије, 6, 1995, 144.

²⁶⁶ Оригинално написано „берлинског Мертенсовог конзерваторијума”, али је вероватно у питању погрешно транскрибован назив, пошто се нигде у литератури као такав не помиње.

публици, како би се „музикален свет [...] са што више лакоће могао ориентисати у концертној сали и опери”.²⁶⁷ Заправо, иако кажемо да ју је написао Бошњаковић, он је себе на насловној страни навео као састављача, а у предговору написао да је књига „састављена већином по немачким и француским изворима”, те да је плод његовог „дуготрајног и напорног прелиставања првокласних страних дела ове врсте”. Дефинисањем своје улоге као састављача, Бошњаковић је скромно констатовао да његов пионирски допринос није у правом смислу оригинално дело, али се оригиналност свакако налази у његовом одабиру шта ће бити приказано и у књизи објашњено; он наводи да се трудио да „у неколико потеза на што простији и убедљивији начин изнесе само оно, што мисли да је за сада најпотребније”.²⁶⁸ Бошњаковић је кроз књигу пратио развој појединих музичких облика кроз историјску перспективу — три дела књиге посвећена су развоју полифоније (контрапункт, црквена музика), опере и симфоније (са сличним облицима). Потпоглавља са овим темама преплићу се са онима у којима је указано за опште тенденције и историјске прилике.

Руски композитори се помињу у два поглавља — о националној опери, и о новим музичарима. У потоњем поглављу Бошњаковић заправо пише о представницима националних школа, поново помињући неке композиторе из раније пласираног поглавља о националној опери, што сугерише да је ову оперу, упркос префиксу, схватао не толико као тековину ширег покрета, већ више као засебну појаву, а место потпоглавља о националној опери у овој књизи — након потпоглавља о осталим, чини да она делује као надградња, тј. закључак сегмента о овом жанру. Ово је вероватно проистекло из његовог личног интересовања за оперу (књигу је Бошњаковић посветио Биничком), о чему сведочи и простор који јој је посветио: 66 од укупно 167 страница текста.

О композиторима и делима Бошњаковић је износио субјективна и ненаучна мишљења, не удубљујући се у објашњење појединих клишеа које је преузео; на пример, Мусоргског назива генијалним дилетантом и ретким експериментатором, а за Римског-Корсакова пише да је „у ствари, најчистији и највећи руски музичар”. Весна Пено и Александар Васић помињу дисбаланс који

²⁶⁷ Љубомир Бошњаковић, *Историја музике: са 48 слика у тексту*, Панчево, Књижарско-издавачки завод „Напредак”, 1921, V.

²⁶⁸ Исто, VI.

постоји у приказу одређених појава, а констатују и упитан избор података који су укључени у књигу.²⁶⁹

Интересантно је да Бошњаковић у поглављима о руској музици цитира књигу А. Бриноа (Alfred Bruneau) *Musique de Russie*, те наглашава да ће ускоро бити објављена у његовом преводу.²⁷⁰

Друга књига из прве половине 20. века посвећена историји музике, објављена управо у години оснивања Музичке академије у Београду, јесте превод Стане Ђурић-Клајн са немачког језика: *Увод у историју музике (/Einführung in die Musikgeschichte/*, прво издање из 1920. године) швајцарског музиколога Карла Нефа (Karl Nef), као „прва исцрпна и потпуна историја музике која се појављује на нашем језику”. Заједничко за ову и Бошњаковићеву књигу, јесте покушај да се историја музике представи кроз еволуцију жанрова, а обе су биле врло актуелне у смислу да историјски приказ досеже практично до времена када су књиге настале.²⁷¹

Међутим, намена ове Нефове студије је другачија од Бошњаковићеве, те Ђурић-Клајн наводи да је, у времену када се музички живот развија, „неопходно да се изда једна оваква историја музике, која ће корисно послужити као уџбеник за све врсте музичких школа у нашој земљи, а уједно и као врло приступачно средство(sic!) за ширење музичке културе уопште”. Стога, ова историја музике намењена је и стручној јавности и препорука је да се користи као уџбеник.

Приступ Стане Ђурић-Клајн извору са кога преводи, али и материји о којој се у извору ради, умногоме је специфичан и врло напредан за време у којем је превод настао. У преводилачким напоменама Ђурић-Клајн је навела да је користила и француско и немачко издање књиге, јер су се разликовала, те истиче да превод француске преводитељке Ивон Роксет (Yvonne Rokseth) садржи знатно обимније податке о француској него о немачкој музици. Наша музиколошкиња је стога „ујединила” издања и њихове библиографије, како би се добио што већи број података, а и сама је дала сопствени допринос, и то у мери која доводи у питање шта је Нефов текст, а шта текст Стане Ђурић-Клајн. Наиме, када су у тексту поменути

²⁶⁹ Vesna Peno, A. Vasić, „Voices from the beggining: the early phase of musical historiography in Serbia”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 25, 2018, 83.

²⁷⁰ Превод никада није објављен, а рађен је са немачког језика, и налази се у рукопису у Бошњаковићевој заоставштини која се налази у Музиколошком институту у Београду. Видети: Биљана Милановић, „Фонд композиторских заоставштина у Музиколошком институту САНУ”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 10, 2010, 117.

²⁷¹ Маринковић, „Из историјата историје музике”, 147.

Хаба и четврттонска музика, она се у фусноти позива на Војислава Вучковића и његову студију „О четврттонској музици” из 1936. године, не наглашавајући да је у питању напомена преводиоца. Такође, у поглављу „Најновији развој” у фуснотама наводи Скрјабина, Стравинског, Прокофјева, али се ове референце не појављују у библиографији, што наводи на закључак да су део интервенције Ђурић-Клајн.

У поглављу о националним школама једине руске опере које су поменуте су *Живот за Цара* и *Борис Годунов*. Истакнуто је да је Русија била „у мраку” до 19. века, те се закључује да „светлост” доноси национална школа, и то кроз призму западноевропских облика: сонате, симфоније, балета. Музичка „иницијација” неке земље се тако, према Нефовом мишљењу, одвија управо кроз медије и облике који нису аутохтони националној традицији. Неф је излагање о националним школама германоцентрично кренуо од севера Европе, иако су јој елементи неких других националних школа хронолошки претходили.

Превод Стане Ђурић-Клајн је креативан, јер она није ограничила своју преводилачку улогу на адекватан пренос текста на српски језик, већ је имала у виду и његову намену; у недостатку одговарајуће литературе за општу историју музике, она је превела немачки извор, надограђујући га и подацима из француског издања, као и сопственим интерполацијама, којима је повећала опсег информација датих у примарном извору и проширила круг препорука за даље читање на одређене теме. За Ђурић-Клајн важнији је био позитивистички аспект Нефове историје музике, од самог идентитета овог дела као целине. Њен превод овог дела добар је пример креативног превода; она додатке није увела како би за будућег читаоца симулирала доживљај првобитног читаоца на матерњем језику, већ је управо постигла да, уз немачки позитивистички слој, читалац искуство швајцарског музиколога повеже са оним на нашим просторима: отуда и позивање на домаће изворе.

У области теорије музике у Србији ситуација није много другачија; број примарних извора није велики, а приметно је, како Ивана Илић пише, „изразито одсуство саморефлективности, кад је реч о легитимисању сопственог дисциплинарног идентитета”, као „најупадљивија и најтрајнија карактеристика музичке теорије”,²⁷² односно, недостатак свести о сопственом развоју, што је она покушала својим чланком да надомести. Она дели целокупан историјат развоја

²⁷² Ivana Ilić, „Music theory in Serbia: tracing the legitimation of the disciplinary identity”, *Contemporary music review*, Routledge, 5-6, 2022, 615.

музичке теорије на три етапе, при чему само прва обухвата оно што би било у фокусу овог поглавља: прва етапа је „прототеоријска” и „престатусна” и обухвата период од 1866. године до 1940-их (укључујући и доба оснивања Српске музичке школе којом је музичко образовање постављено на професионалну основу), друга је „пропедеутичка” (1940-их до 2000-их) и везана за „академску институционализацију музичке теорије као претежно практичне, не-ауторerefлексивне и изразито неисторијске дисциплине, чврсто укорене у регулативној традицији музичке теорије”, а у трећој етапи се интердисциплинарни профил музичке теорије заокружује као аутономна научна дисциплина.²⁷³

У почецима је теорија музике схватана као изразито практична област, заснована на знању о правилима композиционих поступака — оно што би се у Русији звало елементарна теорија музике (элементарная теория музыки), али и теоријско знање које је „требало да омогући савладавање четворогласних хармонских вежбања, полифоног вођења гласова у контрапункту, као и аналитичко препознавање формалних типова”.²⁷⁴ Оно што Ивана Илић овде примећује заправо јесте логично, јер су прва издања имала практичну и дидактичку функцију и стварала базу основних знања, а чак и касније Илић примећује мању заступљеност публикација „које би оправдале очекивања која сама дисциплина својим именом поставља”.²⁷⁵

Прве књиге из области теорије музике на српском — Миловук *Теорички основи музике*²⁷⁶ (1866, 1874) и *Наука о музици* (1867)²⁷⁷ излазе око три деценије након почетака музичке културе у Србији чијој професионализацији је првенствено допринела делатност Јосифа Шлезингера. Ивана Илић сматра да значај Миловуковог „корака од буквално ничега ка нечему” не треба потценити, иако су публикације имале више „рудиментарни” карактер, а терминологија „није најсрећније изабрана”.²⁷⁸ На *Науци о музици* пише „по немачким изворима

²⁷³ Исто, 616.

²⁷⁴ На истом месту.

²⁷⁵ Исто, 619.

²⁷⁶ Александар Васић пише о реткости првог издања и истиче да је приручник заправо извод из Лобеовог (Johann Christian Lobe) *Катихизма музике*, тада веома актуелног, будући да је написан само 11 година раније. Видети: Александар Васић, „Архив Музиколошког института САНУ: колекција докумената, аутографа, преписа, старих нотних издања и фотографија”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 10, 2010, 81.

²⁷⁷ Публикација је дигитализована на адреси:
<https://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/3103>

²⁷⁸ Илић, „Music theory in Serbia”, 620.

написао...”, а оваква пракса се одржала и почетком века. Тако је Исидор Бајић своју *Науку о музичким облицима* из 1913. године написао према уџбенику Молнара Гезе (Molnár Géza) написаном 12 година раније, што је и назначено на насловној страни,²⁷⁹ а Коста Манојловић је 1922. године на српски превео британску брошуру *Counterpoint*, коју је десет година раније уредио Тејлор (H. J. Taylor) и дао јој назив *Прости контрапунт*. Овом контексту припада и раније поменута Милојевићева *Наука о хармонији* из 1934. године, писана према немачком извору.

Из овог поглавља може се извести неколико закључака о односу према музичкој Русији, или одсуству овог односа: наши талентовани музичари су се школовали у иностранству, али је то углавном била Западна Европа или средњоевропске земље. Узор у теоријским радовима представљала су дела из немачке, британске или чешке музичке традиције — ти радови су или превођени, или прилагођавани, или узимани за узор при писању оригиналних. Врло је слична ситуација и на подручју историјске науке о музици: Бошњаковић је, као немачки студент, своју историју конципирао према немачким и француским изворима, а Стана Ђурић-Клајн је превела тада актуелну историју Карла Нефа.

Приметно је одсуство интересовања за руске изворе, који су у оквиру литературе о музици почели да се појављују крајем 19. века, али оно је лако објашњиво. На пољу теоријске музичке науке у Руској империји су писане практичне брошуре, намењене конзерваторијским предметима. На пољу историје музике, руска музичка наука је крајем 19. и почетком 20. века била у сличној позицији као српска и није била профилисана — књиге су превођене са немачког,²⁸⁰ пре него што су прве оригиналне историје почеле да се појављују 20-их година 20. века.

Руска теоријска литература се није нашла на хоризонту наших музичких писаца, али зато руска музика јесте; интересовање за руску музику појачано је студијама у Прагу, у атмосфери чешке националне школе која је изградила и сопствени однос према руској националној школи.

²⁷⁹ На месту аутора наведено је: „Г. Молнар — Исидор Бајић”.

²⁸⁰ Између осталог, и Риманова историја музике је преведена 1897. године.

Статус руске музике на репертоару пре Другог светског рата

Увид у репертоаре нам много говори о односу према руској музици. На репертоару Опере и балета Народног позоришта прво дело руског композитора била је опера *Евгеније Оњегин* Петра Чајковског 1920. године – чак 11 година након премијере *Продане невесте* Беджиха Сметане. Међутим, треба имати у виду да се, иако су се оперске и оперетске представе у Народном позоришту изводиле још од 1882. године, годином оснивања опере, заправо, њене професионализације, сматра управо 1920. година. Представе које су извођене пре Првог светског рата нису биле на одговарајућег квалитета,²⁸¹ оркестарских музичара је било недовољно, а певачи нису били увек професионални музичари.²⁸² Опера Чајковског, тако, заправо дочекује своју премијеру 8. маја 1920. године у Београду у којем су већ присутни руски емигранти, који су несумњиво довели до професионализације делатности позоришта. Први послератни оперски редитељ у овој установи у Београду који се бавио и драмском и оперском режијом, био је Јуриј Љвович Ракитин, а после Револуције су дошли и многи вокални и балетски солисти. Како каже Надежда Мосусова, „Београд је у великој мери искористио бројне иновације које су донели емигрантски уметници. Народно позориште, које је неговало драму, оперу и касније балетски ансамбл, ангажовало је групу сценских и костимографских уметника првог ранга, углавном повезаних са кругом Свет уметности [/*Мир искуства*/ – прим. О. О.]”.²⁸³ Од тог тренутка заступљеност руских дела на репертоару је била солидна,²⁸⁴ а на њему су се нашла и два балета Игора Стравинског, у то време одбаченог у Совјетском Савезу, као и

²⁸¹ Међу њима су изведени и *Тоска*, *Кавалерија рустикана*, *Трубадур* и друге.

²⁸² О првим критикама видети: Роксанда Пејовић, *Опера и балет Народног позоришта у Београду*, Београд, б. и., 1996, 7–55.

²⁸³ Надежда Мосусова, *Српски музички театар: историјски фрагменти*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2013, 44–45.

²⁸⁴ Од тренутка доласка руске емиграције, у Народном позоришту су извођени, након *Евгенија Оњегина*, балет Чајковског *Шчелкунчик*, *Шехерезада* Римског-Корсакова (1923), опера *Пикова дама* (1924), *Царска невеста*, балет на делове опере *Кнез Игор* (1925), опера *Борис Годунов*, *Демон* А. Рубинштајна (1926), балет *Успавана лепотица* (1927), балет *Рајмонда* А. Глазунова, *Цар Салтан* Римског-Корсакова, балети *Жар птица* и *Петрушка* Стравинског (1928), опера *Кнез Игор* (1929), балет *Тајна пирамиде* (1932) и *Вањка кључар* (1933) Н. Черепњина, *Сорочински сајам* (1933), *Хованшчина* (1935), *Катерина Измајлова* Шостаковича (1937), балет *Франческа да Римини* Чајковског и *Тамара* Балакирјева (1939). Катарина Томашевић наводи да је Стеван Христић, директор и диригент Опере, допринео да на репертоару буду заступљена и репрезентативна руска дела. В.: Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада*, 85.

Шостаковичева опера *Катерина Измајлова (Леди Макбет Мценског округа)* која је имала премијеру 12. новембра 1937. године у Народном позоришту. Београдска премијера уследила је готово две године након што је опера у Москви у јануару 1936. доживела велики скандал поводом редакцијског чланка под насловом „Хаос уместо музике” (/„Сумбур вместо музики”/) објављеног у московској *Правди*, који је уследио након дотадашње двогодишње позитивне рецепције опере.²⁸⁵ *Леди Макбет* након те 1936. године није извођена у СССР-у све до 1962., а чињеница да је изведена у предратном Београду сведочи о културној политици Југославије тог доба, која није била усмерена на Совјетски Савез, већ је била обликована унутрашњим превирањима и развојем у погледу уметничког профила, при чему је значајну улогу имала руска емиграција, која је у међуратном периоду снажно утицала на сценске уметности у Београду.

Иностранци извођачи, међу којима су били и руски и совјетски пијанисти, наступали су у Београду, поготово од тренутка када је престоница Југославије добила адекватну концертну салу у оквиру Коларчевог народног универзитета 1932. године. Три године касније је као пијаниста наступио Сергеј Прокофјев, изводећи своје композиције.

Руски имигранти су, захваљујући својим познанствима и контактом са Русима у свету, успели да омогуће Београђанима да чују Фјодора Шаљапина у улози Бориса Годунова и да виде примабалерину Тамару Карсавину.²⁸⁶

Југословенска политичка елита, у држави која је била краљевина све до Другог светског рата и пружила уточиште многим руским емигрантима, избеглим након Револуције, доживљавала је Совјетски Савез као претњу по уређење сопствене државе, што то је резултирало дводеценијским прекидањем званичне комуникације између Краљевине Југославије и Совјетске Русије, уз, како Александар Животић наводи, „неколико стидљивих покушаја” обнове дипломатских односа.²⁸⁷

²⁸⁵ Ова критика је означила почетак прве кампање против формализма у совјетској музичкој, али и другим уметностима. Критика је објављена свега два дана након што је Стаљин по први пут имао прилике да присуствује тој оперској представи. Дуго се сматрало да је аутор непотписане критике сам Стаљин, али је вероватније да је аутор био Давид Заславски (према: Е. С. Власова, „Дело музыковедов”, в: А. С. Соколов и др. (ред.), *Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия: том 1*, Москва, Прогресс-традиция, 2016, 107).

²⁸⁶ Према: Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада*, 85.

²⁸⁷ Александар Животић, *Југословенско-совјетски односи 1939–1941*, Београд, „Филип Вишњић”, 2016, 8–9.

Али на пољу музике, било је другачије, и о томе сведочи укључивање *Леди Макбет* на оперски репертоар у Београду; руски имигранти нису правили разлику између дореволуционарне музике и оне која је настајала у Совјетском Савезу, сматрајући да је то и даље њихова земља, Русија, у коју ће се једног дана вратити. Они су сматрали да је власт у СССР-у нелегитимна, а себе су посматрали као *праву* Русију, али су и културу Совјетског Савеза посматрали као своју; култура је у њиховом поимању имала континуитет, па је делатност Шостаковича, Прокофјева и Мјасковског праћена са интересовањем. Како је Зинаида Григорјевна Грицкат написала у чланку средином 1930-их „Руска музика остаје једна, упркос околностима који су поделили руски народ на два дела”.²⁸⁸

3 МУЗИКОЛОГИЈА У РУСИЈИ И СРБИЈИ

Музикологија – Музыковедение

У руској и совјетској литератури као синоним за „музыковедение” (што би се на српски превело као „музикологија”, али и „знање о музици”) често се срећу термини „музыкознание”,²⁸⁹ али и „музыкалогия”, па чак и „музыкальная наука”. Студент који стекне образовање на одговарајућем одсеку, – а занимљиво је да у називима за овај одсек кроз историјате појединих институција не налазимо ниједан од ових термина, – стиче стручну квалификацију „музыковед” (музиколог).²⁹⁰

²⁸⁸ Зинаида Грицкат, „О руској музици последњих година”, *Музички гласник*, 11, 1934, 223., наведено према: Марија Golubović, „Soviet music in interwar Yugoslavia”, *Токови историје, Београд, Институт за новију историју Србије*, 3, 2023, 90. Овај чланак Марије Голубовић садржи и податке о гостовањима руских/совјетских музичара у међуратном периоду, као и о совјетским делима која су се могли чути у главним градовима Југославије.

²⁸⁹ У употреби од 50-их година 19. века, што је означило и нову етапу у развоју руске музикологије. В. Маринковић, *Методологија научноистраживачког...*, 54.

²⁹⁰ Звање „музыколог” је ређе у употреби. Ипак, у новије време се среће „етномузыколог” за научника сродне дисциплине, и то чешће него „етномузыковед”. Занимљиво је да за етномузикологију такође постоји више назива – „музыкальная фольклористика”, „музыкальная этнография”, „музыкальная этнология”, „етномузыкознание” (Уп. са: И. И. Земцовский, „Этнография музыкальная”, в: Ю. В. Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия: том 6*, Москва, Советская энциклопедия, 1982, 577.), али и „етномузыковедение” и „етномузыкалогия”, с тим да је овај последњи у употреби под утицајем англофоног подручја. Прва два од ових назива су била коришћена на институционалним почецима науке, док је крајем 80-их година 20. века био

Уколико заврши „аспирантуру” (постдипломске студије) и одбрани дисертацију, музиколог стиче научни степен „кандидат искусствоведения”, док се након одбране дисертације на следећем нивоу научне хијерархије додељује највиши научни степен, „доктор искусствоведения” (доктор наука о уметности).²⁹¹ Структура и степен постдипломских студија се у Русији разликују од наших, имајући у виду и оне који су у Србији постојали пре усвајања Болоњске декларације, и такође били хијерархијски организовани у два различита научна нивоа (магистратуру и докторат). У Русији је пракса да наставник стицањем степена „кандидат наука о уметностима” може ући у избор за доцентско звање, а научни степен „доктор наука о уметностима”, односно, докторат, сматра се круном каријере и немају га ни сви професори, нити је обавезан за рад у настави.²⁹²

Само је један од наведених термина за музикологију као научну дисциплину ушао у совјетску *Музичку енциклопедију* – „музыкаведение”, док се други не појављују ни у виду упутнице повезане са њим. Овај термин је заправо синоним нашег „музикологија” (од речи устаљене у енглеском језику), иако се и тај облик, додуше, ређе, паралелно користи и у руском језику. Разлику између руског термина који подразумева најшире схваћено „знање о музици” и српског за „науку о музици” не треба схватити другачије до као последицу тежње руског језика да избегава туђице, али термин подразумева и неке значењске импликације које се одражавају на саму природу струке. Други део сложенице, „вед” (од заст. „ведение” – знање), у Русији се јавља у називима многих професија, што резултира „економичношћу” израза са компримованим значењем садржаним у само једној сложеници у поређењу са српским језиком: „литературовед” – за историчара, теоретичара или критичара књижевности, „искусствовед” за историчара или теоретичара уметности, „театровед” за одговарајуће квалификације у области позоришта. Други део ове сложенице, „вед”, у пракси сугерише да је особа која се бави одговарајућом

актуелан назив „этномузыказнание” (И. Земцовский и А. Кунанбаева, „Б. В. Асафьев как этномузыкавед”, в: Б. Асафьев, *О народной музыке*, Москва, Музыка, 1987, 3.)

²⁹¹ На нивоу СССР-а, на универзитетима је предвиђено време израде кандидатске дисертације трајало три године, а докторске четири, „за које су време докторанду обезбеђени сви материјални услови за живот и научни рад”. Ово сведочи о томе да се у Совјетском Савезу, осим просвећивању широких народних маса и њиховом описмењавању, велика пажња посвећивала и будућим научницима. Видети: Kosta Grubačić, *Sistem obrazovanja u Sovjetskom Savezu*, Beograd, Kultura, 1946, 26.

²⁹² На пример, професор Московског конзерваторијума Алексеј Иванович Кандински (1918–2000) је кандидатску дисертацију одбранио 1956. године, а докторску дисертацију о Римском-Корсакову израдио је у познијој фази свог професионалног деловања, 1984. године.

науком стручна првенствено у погледу *историјског* аспекта области којом се бави. Међутим, док „логија” (од грч. *λογία*, од *λόγος*) потиче од речи „реч” или „говор”, „ведение” подразумева „знање”, што се као концепт може схватити шире, уколико се узму у обзир и различита значења ове речи; „ведать” у различитим примерима коришћења значи „знати”, „имати представу о нечему”, али и „искусити”, па чак и „управљати”, „руководити нечим”.²⁹³ Управо у овој ширини, као и плурализму руских термина за, у пракси, исту научну дисциплину, открива се и широки дијапазон појава, области, дисциплина и методологија које „музыковедение”, односно руска/совјетска музикологија, обухвата. Она музику познаје, тумачи, доживљава, вреднује, али и *руководи* њом. У овом последњем слоју значења крије се и совјетска идеја о друштвено-музичкој регулативној улози музикологије, о чему пише Љев (Лео) Абрамович Мазель:

„[...] Музикологија је својеврсна 'надградња' над композицијом и извођаштвом, наградња која је неопходна и која мора органски да уђе у музичку културу, као што идеолошке 'надградње' улазе у друштвени организам. Та 'надградња' мора да проистекне из 'базе' и заузврат, *утиче на њу* [курзив – О. О.] (...)”²⁹⁴

„[...] главни задатак [музиколога – О. О.] није нова осуда [неког дела – О. О.], већ спознаја уметничке појаве, продубљење разумевања његове природе – и кроз ту спознају и продубљење разумевања, *увећавање његовог значаја, повећање његове објективне вредности* [курзив – О. О.]”²⁹⁵

Совјетска дефиниција оквира музикологије израста из критике западноевропске, првенствено Адлерове (Guido Adler), којој замера превише механичку поделу на историјски и теоријско-систематски прилаз. Док се историјска дотиче сфере хуманистичких наука (општа историја, историја уметности), „виши закони музике” које проучава системска музикологија, траже одраз у области

²⁹³ Видети: „ведать” у: С. А. Кузнецов (ред.), *Большой толковый словарь русского языка*, Авторская редакция, 2000, [https://gramota.ru/poisk?query=%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D1%82%D1%8C&mode=slovari&dictsl\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D1%82%D1%8C&mode=slovari&dictsl]=42)

²⁹⁴ Л. Мазель, „О советском теоретическом музыкознании”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 12, 1940, 29.

²⁹⁵ Исто, 21. Напоменућу да је на истој страници испод овог текста редакција позвала друге музикологе и критичаре да се „изјасне”, тј. уђу у полемику са Мазелевим ставовима по неким питањима. Можемо претпоставити да је рат утицао на то да се тим поводом јави само Љев Владимирович Кулаковски три броја касније (1941), који је критиковао, између осталог, и овде изнети други цитат, јер „није ствар у обогаћењу *дела*, него његовог *сагледавања*” (Л. Кулаковский, „Заметки о советском музыкознании”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 3, 1941, 50).

математике, логике и физиологије. Из овог разликовања проистиче дуализам непроменљивих закона музике и историјског низања њених облика. Виора (Walter Wiora), осим систематске музикологије („која проучава основе”), историје музике и музичке етнологије и фолклористике, уводи посебне гране — наука о музичким инструментима, звучни системи, ритмика, речитатив, полифонија и друге. Јуриј Всеволодович Келдиш као главни недостатак ове систематизације истиче непостојаност критеријума — у неким поделама је извршен према методи (историјски или систематски), а у другима према предмету проучавања. Западна музикологија, такође, има објективистички карактер, „отргнут од живе уметничке праксе”²⁹⁶ (речено Келдишевим совјетским „језиком”) и уздржана је од естетског процењивања.

Специфично за совјетску музикологију јесте угледање на марксистичко-лењинску научну методологију, која се заснива на дијалектичком јединству историјског и логичког метода. Ово резултира „веома гипком класификацијом музиколошких дисциплина, које чине да се обухвате све гране науке о музици у јединственој, целовитој вези и одреде специфични задаци сваке од њих”.²⁹⁷

Историјски и логички метод имају свој паралелни пар у дијахронијском и синхронијском методу.²⁹⁸ За разлику од структурализма, који синхронију поставља као примарни аналитички ниво и строго је одваја од дијахронијског аспекта,

²⁹⁶ Ю. В. Келдыш, „Музыковедение”, в: Ю. В. Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия: том 3*, Москва, Советская энциклопедия, 1976, 806.

²⁹⁷ На истом месту.

²⁹⁸ Разликовање дијахронијског и синхронијског приступа има дугу и сложену историју. Историјат ових приступа може пратити од рационалистичких расправа из 18. века, преко институционализације историјских и филолошких дисциплина у 19. веку, до теоријских преображаја у 20. веку., када у употребу улазе ови термини. У 18. веку, у оквиру просветитељског рационализма, јавља се потреба да се знање систематизује и класификује, те се историјски процеси посматрају као линеарни токови развоја, што је у основи онога што ће касније бити названо дијахронијом, односно, проучавањем промена кроз време. Истовремено, интересовање за описивање стања у једном тренутку поставља темеље ономе што ће постати синхронијски приступ. Иако званични термини још нису постојали, епистемолошка подела на „развој” и „стање” већ је била присутна. Са фомирањем историје као академске дисциплине у 19. веку, дијахронијски приступ постаје доминантан, а позитивистичка историографија инсистира на реконструкцији прошлости која подразумева дијахронијско праћење узрочно-последичних веза. Са друге стране, и лингвистици се јављају први покушаји да се језик опише као структура у одређеном тренутку, што је зачетак синхронијског мишљења. Ово раздвајање временског тока и структурног стања постаје све јасније и у 20. веку долази до јасног теоријског артикулисања разлике између дијахроније и синхроније, чему је најзначајнији допринос дао Фердинанд де Сосира, који у оквиру структурализма поставља синхронију као примарни аналитички ниво. За Сосира, језик се може разумети само као систем односа у једном тренутку, независно од историјског развоја. У овом периоду дијахронија и синхронија постају универзални аналитички алати, не само у лингвистици, већ и у историји, социологији, музикологији и ширим хуманистичким дисциплинама.

марксистичко-лењинистичка методологија третира историјски и логички метод као дијалектички повезане аспекте истог истраживачког поступка, чиме он достиже ниво универзалне научне методе. Однос историјског и логичког метода у совјетској музикологији нису супротстављени, већ више преплетени, не као два процеса која могу тећи независно један од другог, већ као два погледа на једну исту појаву. Енгелс (Friedrich Engels) је тумачио логички метод као „одраз историјског процеса у апстрактној и теоријски доследној форми; одраз који је коригован, али коригован у складу са законима које сам стварни процес поставља, при чему се сваки моменат може посматрати у оној тачки његовог развоја у којој процес достиже потпуну зрелост, своју класичну форму”. У овом процесу, концентрација је усмерена на резултате процеса, његове зреле облике, а „занемарујемо све случајно и споредно”. Историјски метод, пак, „захтева разматрање процеса не само у његовим главним, одређујућим цртама, већ и са свим детаљима и одступањима, у оној јединственој и непоновљивој форми у којој се он испољава у датом временском периоду и у конкретним условима.”²⁹⁹ На тај начин, логички метод представља, према речима Маркса (Karl Marx) и Енгелса, „тај исти историјски метод, само ослобођен његове историјске форме и ометајућих случајности”.³⁰⁰ Логички метод стога показује сличности са синхронизским приступом (али са одабиром предмета проучавања према његовој зрелости, типичности и „класичности” за одређен период, што, такође, подразумева свест о историјској димензији и познавање унутарњих закона развоја самог музичко-историјског процеса), а историјски са дијахронизским (са „задатом”, контекстуално условљеном темом, у вези са друштвеним, културним, технолошким или идеолошким аспектом појаве у историјској димензији). Док се историјским методом објашњава сам процес, кроз примену логичке методе се из њега издвајају „врхунци” који се, затим, теоријски разрађују.

У совјетској музикологији, из историјског метода проистиче историјска музикологија, а из логичког теоријска. Несамосталност „теорије музике” као засебне гране у совјетској науци о музици представља значајну карактеристику. Док се у већини западних енциклопедија под „музичка теорија” налази одговарајућа енциклопедијска јединица, у совјетској *Музичкој енциклопедији* под јединицом „теория музыки” је само упутница за „елементарна теорија музике”

²⁹⁹ Келдыш, „Музыкаведение”, 807.

³⁰⁰ Цитирано према: На истом месту.

(/элементарная теория музыки/), јер се сама теорија музике сматра неодвојивим делом музикологије; ако је неко музички теоретичар, подразумева се да је музиколог, и то онај у чијем је фокусу теоријски аспект музикологије. Истицањем да се неко бави музичком теоријом само се даје ближе одређење појава које га интересују и визура из које их посматра, и сматра се музикологом.

Историјска музикологија, осим опште историје музике,³⁰¹ укључује и националне историје музике, а као помоћне дисциплине користи музичке студије извора („источниковедение”), које развијају методе критичке анализе и коришћења различитих врста извора, музичку палеографију (развој облика нотних писама) и музичку текстологију (критичка анализа и проучавање текстова музичких дела и методе његове реконструкције).

Теоријска музикологија дели се на низ дисциплина према основним елементима музике: хармонија, полифонија, инструментација, теорија ритма, мелодика, а Келдиш констатује како су се прве три развиле као самосталне научне дисциплине. Међутим, ово не значи да су се толико развиле, да су се од музикологије осамосталиле, већ да имају одређен степен аутономије услед чињенице да поседују своју развијену методологију и терминологију,³⁰² али ипак остају под окриљем музикологије.

Упркос томе што Келдиш у енциклопедијском чланку истиче да совјетска музикологија прави отклон од западноевропске, можда би се ипак могло приметити да класична адлеровска и совјетска музикологија деле више сличности него што их разлика раздваја — системска музикологија код Адлера кореспондира са ширином дисциплина коју покрива совјетска теоријска музикологија, а обе музикологије имају свест о дуализму синхронија—дијахронија; постојеће поделе Адлерове науке би могле да буду ствар тумачења, а не јасних разграничења која постоје у пракси. Међутим, највећа разлика лежи у самој природи епистеме: док се у западноевропској епистема заснива на релативној аутономији научног поља (у Бурдијевом смислу) и плурализму теоријских приступа, совјетска музикологија функционише у оквиру идеолошки уоквирене епистеме, те је дефинисана

³⁰¹ Може да се врши подела према историјским периодима, или по видовима и музичким жанровима.

³⁰² Ово је важно нагласити, јер у Лотмановом смислу, неке од ових дисциплина користе елементе вештачких језика (ознаке ступњева, функција, модулација), што их и формално издваја и дефинише њихове оквире.

марксистичко-лењинистичком доктрином и дијалектичко-материјалистичким приступом научном мишљењу.

Статус музикологије у Совјетској Русији се непрестано мењао, поготово на почецима, када је постављено питање о њеној друштвеној корисности. Татјана Ивановна Науменко констатује да је у социјалистичком периоду „интензивна стваралачка делатност научника зачуђујућа”, јер у „послереволюционарној земљи ништа није ишло у корист усмерене изградње тако малоразумљиве научне области као што је академско музичко знање”.³⁰³ Опасност за музикологију тог доба, како Науменко примећује, произлазила је из тога што „њене агитационе могућности и њена веза са производњом” нису биле очигледне,³⁰⁴ те се тежило да се музиколошка специјалност усмери ка примењености, тј. просветитељском раду у филхармонији, радију, новинама и часописима.³⁰⁵

Институционални почеци музикологије у Русији су коинцидирани са политичким превирањима и успоном соцреализма као доминантне културне доктрине, што је допринело да се оквири науке постепено дефинишу на одређен начин; музиколози су се у својим радовима ослањали на социјалистичка упоришта и спроводили марксистичку парадигму, али и налазили нове и иновативне начине да развој музикологије не прекину и не „замрзну” у времену и простору. Захваљујући њиховом раду, руска музикологија тог времена дала је нека значајна дела која је чине аутентичном и препознатљивом, па се може закључити да је њене резултате могуће у извесној мери апстраховати од услова у којима је настала, што сведочи о квалитету њеног постигнућа. Ово се првенствено односи на теоријску музикологију, будући да су неки њени теоријски системи „надживели” политичко-идеолошки систем СССР-а, док историјска углавном није успела да одржи научну

³⁰³ Татьяна Науменко, „Музыкально-историческая наука в Московской консерватории: некоторые особенности становления в 1920–1930-е годы”, в: И. А. Скворцова (уред.), *Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы: сборник статей по материалам международной научно-практической конференции к 80-летию кафедры истории русской музыки*, Москва, Московская консерватория, 2022, 17–18.

³⁰⁴ Заправо, према Лењиновој мисли о неједнаком значају различитих уметности коју су усвојиле сталинистичке државе, и сама музика је, заједно са балетом, била на зачељу листе, док се сматрало да су филм и штампана реч највише погодни за преношење политичке и идеолошке поруке. Ипак, ове поруке је у условима политичке илгалне најлакше било преносити управо преко музике, јер се она могла у маси спонтано изводити и у њој је свако могао учествовати. Видети: Горан Милорадовић, *Лепота под надзором: совјетски културни утицаји у Југославији: 1945–1955.*, Београд, Институт за савремену историју, 2012, 120. и 130.

³⁰⁵ Науменко, „Музыкально-историческая наука”, 18.

релевантност онда када је временска дистанца отклонила идеолошки оквир у ком је настала, али не само због тога; перцепција историјата се мења не само у складу са политичком идеологијом, већ и духом времена и околним „текстовима” и теоријама.³⁰⁶ Оцењујући *Историју музичке културе (/История музыкальной культуры/)* Романа Иљича Грубера (1895—1962), румунска ауторка Елена Шорбан истиче да овај чувени домет совјетске музикологије, иако заснован на обимном истраживању и систематизацији, данас постаје „неприхватљив” због својих „пропагандистичких и манипулативних формула”,³⁰⁷ што можда јесте превише оштар суд. Чини се да је оваква процена последица нагле идеолошке смене у Румунији и потребе за дистанцирањем од сопствене комунистичке прошлости. Можда се може рећи да совјетске историје музике, услед снажне идеолошко-естетичке усмерености на дихотомију формализам-народност,³⁰⁸ нису погодне као уџбеници; ипак, формирану музиколог може препознати и апстраховати идеолошки слој текста, уз свест о историјском значају ове литературе. Позитивистички садржај совјетских историја музике и данас је веома поуздан, јер су ове књиге настале не кроз сажимање већ познатих извора (иако уз свест о њима), већ кроз рад са примарним изворима и њихово научно сагледавање — може се рећи да су зналачка аналитичка тумачења неких дела и данас неспорна.

Док су радови из области историје музике од стране савременика често били идеолошки критиковани, те је понекада захтевано да буду преправљани у складу са инструкцијама, и теоријска музикологија је била „под лупом” савременика, али је дала више резултата који нису изгубили на актуелности, јер је њихова суштина почивала у сфери која није била директно изложена идеологији. Постојала је нека врста критике теоријских концепата, али су теоретичари налазили начин да своје идеје „оправдају” и учине недодирљивим и у идеолошком смислу. На пример, Асафјев је задржао неприкосновени ауторитет до краја живота упркос Стаљиновом

³⁰⁶ На пример, тек са развојем теорија рода јавља се већа потреба за истраживањем доприноса композиторки, чијим делима раније није посвећивана већа пажња.

³⁰⁷ Elena Maria Șorban, „Communist ideology and academic education”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 23, 2017, 62.

³⁰⁸ Иако супротстављени, ова два појма не припадају истом теоријском нивоу — један је естетички (формализам), а други (народност) идеолошко-културни. У совјетском културном простору се однос ова два појма може описати као дихотомија, али само уз свест да је то историјски и идеолошки конструисана бинарна опозиција. У совјетској естетичкој политици, нарочито од усвајања соцреализма 30-их година 20. века, овај однос је функционисао као нормативни механизам вредновања.

„Великом преокрету” („великий перелом”) око 1930. године, иако је, како Елина Виљанен истиче, у његово дело уткана „философија Сребрног доба”, јер су његове идеје успешно сублимиране у „културну теорију која је била применљива на совјетски контекст”.³⁰⁹ Ипак, постојао је преломни тренутак у совјетској музикологији; један дан након Асафјевљеве смрти, а тачно на дан тринаестогодишњице објављивања чланка о Шостаковичевој *Леди Макбет*, у новинама *Правда* је 28. јануара 1949. године објављен чланак под називом „О једној антипатриотској групи позоришних критичара”, након чега је у фебруару заседао Савез совјетских композитора и расправљао о извештају Тихона Хрењикова под називом „О стању музичке критике и музичке науке”. У резултату је штампан чланак „Буржоазне космополите у музичкој критици” у новинама *Култура и живот* (*/Култура и жизнь/*), у којем су многи музиколози оптужени за приклањање немачким ауторитетима и недовољно високе вредновање руске музике. Наредног месеца је у Великој сали Московског конзерваторијума одржан састанак свих професора, студената и аспираната са теоријско-композиторског факултета. Међу најстроже осуђенима нашао се Мазел, који је и отпуштен са радног места. Међу осталима који су морали да се јавно покају и искажу да разумеју своју заблуду били су и Игор Фјодорович Белза и Мартинов, осуђен је и уџбеник Пекелиса о руској музици, и Способинов уџбеник *Музичке форме* из 1947. године. Овај тренутак је историјски значајан, јер је оставио трага на написе оптужених музиколога у наредним годинама; почели су да се „појављују књиге и чланци, чији настанак у другачијим околностима не би био могућ”,³¹⁰ које су ови аутори писали како би повратили легитимитет своје позиције пре јавне осуде.

Историјска и теоријска музикологија у Совјетској Русији чине поље науке, које Бурдије схвата као „место укрштања перспектива, чија је резултанта истина о предмету и субјекту научне праксе”;³¹¹ колико се кроз музикологију сазнаје о музици, толико се кроз њене текстове може ишчитати и о самој музикологији и условима њеног деловања. За совјетску музикологију важи исто што помиње Ана Бирешев у говору о друштвеним наукама: она се може тумачити као пракса „у

³⁰⁹ Elina Viljanen, „The Formation of Soviet Cultural Theory of Music (1917–1948)”, *Studies in East European Thought*, 72, 2020, 136.

³¹⁰ Власова, „Дело музыковедов”, 108.

³¹¹ Ана Бирешев, „За једну науку о научном пољу”, у: *Филозофија и друштво*, Београд, Београд, Институт друштвених наука, 3, 2007, 200.

потрази (без краја) за *истином*” и „у *производњи истине*”,³¹² с тим што истина почива у самој музици и њеној друштвеној функцији. На музикологију се може применити и следећи цитат, који се оригинално односи на друштвене науке: „при производњи знања оне [друштвене науке – прим. О. О.] морају истовремено да производе себе као науку, због тога што објективирање свог предмета, чији су саставни део, морају да пропрате објективирањем самог субјекта објективирања, како би њихови резултати и закључци уопште могли да претендују на валидност”.³¹³ Тако, музикологија проучава музику, производи знање о њој, а самим тим производи и себе као дисциплину, дискурс и институционално засновану праксу, кроз постојање катедри, метода и уџбеника; она објективизира музику, али истовремено објективизира и коригује и сопствену позицију, узимајући у обзир идеолошке смернице.

Ова двострука рефлексивност музикологије – производња знања о музици и истовремена производња сопствене дисциплинарне позиције – може се разумети у аналогији са Лотмановим односом језика и текста; као што текст није само производ (последича) језика, већ га, узвратно, и сâм мења (и ствара), тако и музиколошки дискурс није само посвећен музици као своме предмету, већ представља и чин који преобликује методе, категорије и институционалне оквире у којима музиколошки текстови настају. У том смислу, музикологија истовремено производи и истину о музици као предмету свог проучавања, и истину о сопственој научној улози унутар друштва. У совјетском контексту, ова ауторефлексивност није потпуно аутономна; она се креће у оквирима спољашњих директива које имају улогу својеврсне асимптоте, односно, (недодирљивог) идеала.

Сукоби и неслагања око саображавања том идеалу доказ су да се поље научне производње може посматрати као „поље сила” и „поље борбе” код Бурдијеа, који каже следеће:

„управо дејственици, тј., изоловани научници, екипе или лабораторије, одређени количином и структуром капитала који поседују, [јесу – О.О.] ти који детерминишу структуру поља која их детерминише, тј., стање сила које утичу на научну производњу, на праксе научника. Тежина придружена једном дејственику, који се подвргава пољу у исто време док доприноси његовом структурисању, зависи од свих других дејственика, од

³¹² Оригинални цитати помињу „истину друштвеног света”. Видети: Исто, 200.

³¹³ На истом месту.

свих других тачака простора и односа између свих тачака, тј., од целог простора”.³¹⁴

Тако се ауторефлексивност музикологије, ограничена идеолошким хоризонтима, преплиће са структурним борбама унутар поља; свака институционална промена, реформа или критика постају место одмеравања различитих облика капитала и дефинисања легитимног облика музичког знања. Управо у том кључу могу се разумети и бројне институционалне промене, сукоби и идеолошке интервенције које су обликовале развој руске музикологије на конзерваторијуму.

ВИСОКОШКОЛСКЕ музичке институције у Москви и Београду

За разлику од немачке традиције, у којој је музикологија од самих почетака чврсто везана за универзитетски систем, руски модел смешта музикологију на конзерваторијум, чинећи је неодвојивом од музичке праксе. У оквирима Бурдијеовог теоријског концепта, овакав руски модел представља покушај да се уметничко поље прошири тако да обухвати и производњу научног знања, чиме конзерваторијум постаје место конверзије уметничког капитала у симболички и научни капитал. Питање институционалног смештаја музикологије — у оквиру универзитета или конзерваторијума/академије — представља један од кључних индикатора начина на који се одређена средина односи према научном сагледавању музике.

Соња Маринковић истиче да је настава историје музике на руским конзерваторијумима одржавана од оснивања, али да се истинска професионализација струке одвија тек у последњим деценијама 19. века.³¹⁵ У ово време, педагози конзерваторијума су поставили основе за формирање руских школа у различитим областима — школе клавира, виолончела, музичке теорије и историје, при чему је ова последња била усмерена на проучавање руске музике старе епохе у оквиру историје црквеног певања Дмитрија Васиљевича

³¹⁴ Цитирано према: Исто, 203.

³¹⁵ Соња Маринковић, „Из историјата историје музике као наставног предмета”, *Нови звук*, 6, 1995, 141–142.

Разумовског.³¹⁶ Одсек музиколошког профила, односно, неки његов први самостални облик на конзерваторијуму настао је средином треће деценије 20. века, 1925. године, у Москви и Лењинграду.

Земље Источне Европе и републике из састава Југославије након Другог светског рата као узор су узеле руски модел; иако су југословенске Музичке академије основане у размаку од готово две деценије (у Љубљани 1919., у Загребу 1921. и у Београду 1937. године), на све три установе су у слично време отворени одсеци за историју музике – 1948., односно, 1949. године.³¹⁷ Док се музикологија у Београду и Загребу до данас изучава при академијама, у Љубљани је 1962. године пребачена на Филозофски факултет, а разлогом овакве промене се сматра виђење по коме је „временом постајало све јасније да је основа музичке академије као уметничке образовне институције преуска за научни рад”.³¹⁸ Такође, треба нагласити да се у Хрватској за годину формирања музиколошког одсека узима 1970. година, када је он у називу добио одређење „музиколошки”,³¹⁹ а да Кораљка Кос период од 1948. до 1970. године назива прелазним раздобљем, којим је „odjel privremeno trebao zamijeniti 'pravi' muzikološki odjel”.³²⁰ На тај начин, једино одсек за музикологију на београдској Музичкој академији успоставља континуитет са првим основаним, Историјско-фолклорним, из 1948. године.

У овом поглављу у фокусу ће бити историјат музикологије на Конзерваторијуму у Москви, са оним на Музичкој академији у Београду, односно на две водеће високошколске музичке установе смештене у престоницама својих држава и поређење њихових статуса.³²¹ Опредељење за Московски конзерваторијум као референтну институцију није произашло само из његовог

³¹⁶ Видети: Людмила Зиновьевна Корабельникова, „Музыкальное образование”, в: Ю. В. Келдыш и др., *История русской музыки: в десяти томах, том 8*, Москва, Музыка, 1994, 409.

³¹⁷ На щубљанској Музичкој академији је 1945. године основан научни одсек са групама за музичку историју, педагогију и етнографију, који је 1949. године поново основан као Одсек за музичку историју.

³¹⁸ Jože Sivec, Katarina Bedina i Leon Stefanija, „Zgodovina oddelka”, <https://muzikologija.fi.uni-lj.si/zgodovina-oddelka-za-muzikologiju>

³¹⁹ Одсек је основан као Историјско-теоријски одсек, па је променио име у Историјски одсек, затим у Одсек за историју музике, после чега прераста у Музиколошки одсек 1970. (и касније у Одсек за музикологију). Видети: I. Ćurković, „Odsjek za muzikologiju Muzičke akademije”, *Arti musices*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 52/1, 2021, 41.

³²⁰ Koraljka Kos, „Tako je počelo. Uz 50. obljetnicu osnutka Odsjeka za muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu”, *Arti musices*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 52/1, 2021, 21.

³²¹ Москва је, након двестогодишње паузе, поново постала главни град Русије, односно, СССР-а 1918. године.

престоничког статуса, већ је последица и других околности које га чине репрезентативним за развој музикологије у Русији, односно, СССР-у. Његов значај проистиче и из деловања истакнутих личности које су биле везане за ову установу. Оба руска конзерваторијума, у Москви и Санкт-Петербургу (прва, али не и једина), суочавала су се са сличним изазовима, будући да су имали једнак статус, пролазили кроз исте реформе, а одсек који је специјализован за образовање музиколога отворен је у исто време на обе институције. Кадровска динамика између ове две установе била је интензивна, а такође, многи професори Московског конзерваторијума свршени су студенти конзерваторијума Северне престонице; Чајковски, као први свршени студент композиције (1865) ради као професор на Московском све до 1878. године, што је подигло углед установе, која ће 1940. године понети име овог композитора.

Прво треба нагласити једну терминолошку разлику, присутну и данас, у начину функционисања високошколских музичких установа, односно, њихових структура у посматраним земљама. Наиме, онај део факултетске структуре који се у Србији зове одсеком (студентска организациона јединица, различита од катедре, као наставничког тела) – нпр. Одсек за историју музике и музички фолклор или Одсек за музикологију – у Русији је носио различите називе током времена. Као што ће у овом поглављу бити назначено, у Русији је ова структура називана „одељењем”, „поделењењем”, „одсеком” и чак „факултетом”, што је термин који се до данас одржао. Руски термин „факултет” не треба поистовећивати са нашим, јер у руском систему он не означава правно самосталну институционалну јединицу, као што је случај у Србији. У даљем тексту ћу наводити тренутке промена назива за одсек, како би се уочила та необична динамика именовања, слична оној која се може уочити при променама назива установа и структура института (самим тим и акронима, који би требало да буду препознатљиви) који ће бити поменути, али ћу се одредити за коришћење универзалног термина „одсек”, за оно што је руски пандан нашој факултетској структури.

Сличности на које ће у овом поглављу бити указано у вези са историјатом посматраних установа, произлазе из чињенице да је музикологија у оба случаја смештена на институцију типа конзерваторијума/академије, те да се у почетку ова наука у Србији угледала на модел који је долазио из Совјетског Савеза. Разлике

између Београда и Москве у погледу високошколског музичког образовања су такође уочљиве и проистичу из околности да је у Москви развој институционалне науке протицао консеквентно, у дугом временском распону, уз многобројне трансформације назива, али и намене и профила одсека који су образовали музикологе, док је у Београду оснивањем Историјско-фолклорног наменски створен први одсек таквог историјско-теоријског профила.³²² Иако је Музичка академија основана чак седамдесет једну годину након Московског конзерваторијума, историјско-фолклорни одсек је на њој отворен свега двадесет три године након првог „правог” музиколошког одсека у Москви. У Москви је аналогни тренутак био везан за доба социјализма и догодио се свега седам година након Октобарске револуције. У Србији је било слично — година оснивања одсека је три године након завршетка рата, у времену консолидације новог државног уређења и успостављања социјалистичког система. Ипак, ова сличност не треба да завара како се не би превидела значајна разлика у контексту: у Москви је те 1925. године већ више деценија спровођена настава историје музике, као и теоријских предмета, на свим одсесима. Ово је подразумевало да су нека педагошка и методолошка искуства већ стечена, док је у Београду 1948. високошколска настава историје музике имала традицију дугу свега шест мирнодопских година — три пре рата, и три након њега.

Статус теоријских дисциплина до оснивања историјско-фолклорног одсека на Академији није био најповољнији; прво се јавила потреба за заснивањем композиције, јер су се у средњим школама изучавале „само основе теоријске дисциплине, Наука о хармонији и Контрапункт”,³²³ што можда и јесте разлог зашто се дуго сматрало да су композитори најкомпетентнији за предавање теоријских предмета.³²⁴ Интересантно је место историје музике у музичком образовању; у предратним музичким школама и на Академији до 1945. године, предавања из

³²² Стана Ђурић-Клајн примећује стабилност статуса овог одсека, те пише да су се до 1963. године, тј. до настанка њеног текста, при многобројним реформама многи одсеци гасили или делили (одсек за композицију и дириговање), а „Историјско-фолклорни одсек” је, као „најмлађа и једина тековина послератног уређења Музичке академије”, „одржала [...] свој непромењени статус до данас”. Видети: Стана Ђурић-Клајн, „Циљеви и задаци историјско-фолклорног одсека”, у: [Стана Ђурић-Клајн (уред.)], *Двадесет пет година Музичке академије у Београду: 1937–1962*, Београд, Музичка академија, 1963, 68.

³²³ Предраг Милошевић, „Уводна реч”, у: [Стана Ђурић-Клајн (уред.)], *Двадесет пет година Музичке академије у Београду: 1937–1962*, Београд, Музичка академија, 1963, 4.

³²⁴ О оваквој пракси видети: Илић, „Music theory in Serbia”, 618.

историје музике трајала су само две школске године, и нису обухватала југословенску музику.³²⁵

Такође, ова разлика у дужини високошколске традиције се посебно одразила на стање за време рата, поред такође значајне чињенице да Московски конзерваторијум и Музичка академија нису пролазили кроз потпуно исту врсту искушења; због специфичног положаја Београда у ратним годинама, околности под којима је деловала Академија биле су битно другачије од оних у ратом погођеној, али слободној Москви.³²⁶ Посебно треба имати у виду чињеницу да је прва београдска генерација полазника студије завршила за време рата,³²⁷ односно, да до краја рата ниједна генерација није своје школовање у целини остварила у мирнодопским условима, па и сами наставни планови и програми нису још увек били устаљени и опробани у српској престоници; за време рата окупатори су покушали да наметну немачке наставнике певања, а настава се 1941/42. одржавала по кућама.³²⁸ Конзерваторијум је био у другачијој позицији због већ стабилизираних планова и процедура, који су дорађивани само из унутрашњих, а не споља наметнутих разлога. Још увек мали број студената и ратне околности у Београду доводили у питање перспективу Музичке академије, упркос ентузијазму и професора и студената, а у Москви је за време рата, 1943. године, структура конзерваторијума чак обогата формирањем катедре за општу историју музике,³²⁹ на чијем је челу Грубер, аутор поменутог капиталног дела *Историја музичке културе* у два тома (четири књиге), чије је делове почео да објављује нешто раније.³³⁰

³²⁵ Ђурић-Клајн, „Циљеви и задаци историјско-фолклорног одсека”, 68.

³²⁶ Како се рат разбуктавао, а фронт ближио Москви, конзерваторијум је евакуисан, а многи професори су прешли на конзерваторијум у Саратову, док је део професора и студената страдао на фронту. Од пролећа 1942. године живот се постепено враћао на Московски конзерваторијум.

³²⁷ Музичка академија је прва високошколска установа која је након рата, у марту 1945. године, почела са радом.

³²⁸ Академија је у току неколико година постојања пре Другог светског рата имала мали број студената — у последњој години пред рат, на свим годинама студија (укупно три) било је укупно седамдесет четири студента; наставника је било седамнаест сталних и десет хонорарних. Академија није успела да у мирнодопским условима испрати прве слушаоце; тек у ратној 1941. години први студенти су завршили школовање — њих дванаесторо. Наредне школске године започињале су за закашњењем, а настава се одвијала нередовно, уз мали број слушалаца, те у шк. 1943/44. нико од студената није дипломирао.

³²⁹ Ова катедра је постојала од 1937/38. године као катедра за историју иностране музике, а почетком рата је спојена са катедром за историју руске музике.

³³⁰ Обе књиге првог тома објављене су 1941. године, а две књиге другог 1953. и 1959. године. Књиге су настале као заједнички подухват Катедре опште историје музике Лењинградског конзерваторијума и тадашњег Државног научно-истраживачког института театра и музике, данашњег Руског института историје уметности (РИИИ, некадашњи ГИИИ).

Високо музичко образовање у Русији започиње отварањем конзерваторијума у Санкт-Петербургу 1862. године, а затим и Москви, 1866. године, примарним заслугама двојице браће Рубинштајн. Конзерваторијуми су основани као институционално самостални,³³¹ на чврстој бази, са правно утемељеним актима, на иницијативу РМО (Руско музичко друштво /Русское музыкальное общество/) и представљали су приватне установе – у државну надлежност ће прећи након Октобарске револуције, 1918. године.³³²

Музичка академија у Београду основана је 1937. године, након више деценија припрема и свести о потреби за њеним настанком.³³³ Музичке школе које су постојале у тренутку настанка Академије („Мокрањац”, основан 1899., и „Станковић”, 1911. године)³³⁴ биле су приватне, а иницијативе да се национализују и претворе у конзерваторијуме, потекле након Првог светског рата, нису у том тренутку наишле на подршку државе. Милоје Милојевић је био једна од личности које су се истрајно залагале за покретање питања о оснивању „Више школе”, „Конзерваторијума” или „Музичке академије” још од 1913. године, и то својим текстовима у часописима и новинама, а 1921. године је заједно са другим утицајним личностима³³⁵ био члан комисије која је израдила текст Уредбе о Конзерваторијуму.³³⁶ Ипак, до реализације планова тада није дошло, иако је Београд био главни град Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, а у међувремену су отворени поменути високошколски музички центри у Загребу и Љубљани. Ивана

³³¹ Своју аутономију су задржали до данашњег дана, те не припадају ниједном универзитету.

³³² До 1918. године ученици су плаћали школарину, а свега 10% ученика је имало неки облик стипендије. Од 1918. године похађање Конзерваторијума постаје бесплатно и доступно свима, што је утицало на повишење критеријума при избору кандидата, те су уписивани талентованији ученици, што је подигло и рад установе на виши ниво.

³³³ Године 1919. године Министарство просвете донело план да се две музичке школе – данашњи „Мокрањац” и „Станковић” споје у јединствен конзерваторијум. Видети: Стана Ђурић-Клајн, „Двадесет година Музичке академије у Београду”, у: [Стана Ђурић-Клајн (уред.)], *Двадесет година Музичке академије у Београду: 1937–1957*, Београд, Музичка академија, 1958, 7.

³³⁴ Након рата број музичких школа је растао, те их је 1948. године у Србији било укупно 12 – неке су биле у надлежности града (њих 7, од тога по једна у Београду и Земуну), а друге у надлежности државе (укупно 5). Занимљиво је да је у извештају као државна музичка школа наведена и „Државна музичка академија у Београду”, са 495 ученика. Видети: „Комитету за културу и уметност Владе ФНРЈ, Извештај са културноуметничког сектора за јануар, фебруар и март 1948 године”, у: *Културна политика Југославије 1945–1952: зборник докумената, књига 2*, Београд, Архив Југославије, 2009, 57–58.

³³⁵ Међу њима су биле личности из области културе и уметности: Бранислав Нушић, Петар Коњовић, Петар Крстић, Јован Зорко, Рајна Димитријевић, Милан Грол и Живојин Спасојевић.

³³⁶ Према: Каран, „Педагошка активност др Милоја Милојевића”, 204.

Медић истиче да је отварање београдске Академије било део ширег државног културног пројекта и последица демографског раста у Београду – након оснивања Београдске филхармоније, Опере и Оркестра Народног позоришта и других институција, појачана је потреба за већим бројем образованих музичара, те је оснивање Музичке академије „постала неминовност”.³³⁷ Али не треба занемарити ни појачану свест тог времена о томе да су до тада наши талентовани музичари морали да се школују у иностранству, уколико су желели да наставе школовање након српских музичких школа; како је истакао Предраг Милошевић, до настанка наше Академије, наше музичаре су формирали светски центри, те је проблем био што су се они образовали „на туђој музици”, а тек по повратку у Југославију су „упознавали своју”.³³⁸

Овде већ уочавамо разлику, која се не своди само на очигледно дужу традицију Московског конзерваторијума; док је Московски конзерваторијум на свом почетку, у Руској империји, био приватна установа, да би након Октобарске револуције и више од педесет година постојања прешао у власништво државе, Музичка академија у Београду је од самог почетка била државна, иако је настала док је Србија и даље била део Краљевине Југославије. Музичка академија је, као и конзерваторијум у Москви, такође формирана као самостална високошколска институција, у време док су остале високе школе у републици према прописима биле организоване у јединствени Београдски универзитет.³³⁹ Иако самостална, Академија по оснивању није имала довољан степен аутономије, „скоро за сваку и најмању организациону меру морала је да се тражи сагласност Министарства просвете”, а није имала ни потпуно слободан избор наставника.³⁴⁰ У новој послератној социјалистичкој држави Академија је била везана непосредно за Савет за просвету НР Србије, и развијала се „у оквиру општег школског система”,³⁴¹ а двадесет година након оснивања, законом донетим 10. јуна 1957. године, заједно са

³³⁷ Видети: Ivana Medić, „Beginnings of the piano department at the Belgrade Music academy”, in: J. Weiss (ed.), *The Conservatories: Professionalisation and specialisation of musical activity*, Koper, Ljubljana, Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2020, 384.

³³⁸ Предраг Милошевић, „Уводна реч”, у: [Стана Ђурић-Клајн (уред.)], *Двадесет пет година Музичке академије*, Београд, Музичка академија, 1963, 2–3.

³³⁹ Аутономни статус су уживале уметничке академије: исте године када је основана Музичка академија, формирана је и Уметничка академија (касније, Академија за ликовне уметности), посвећена проучавању ликовних уметности, као такође аутономна, а исти статус су имале и Академија за примењене уметности и Академија за позоришну уметност, основане 1948. године.

³⁴⁰ Ђурић-Клајн, „Двадесет година Музичке академије”, 9.

³⁴¹ Уп. са: Рапајић, *Универзитет уметности у Београду*, 23.

друге три уметничке академије је организована под засебну кровну институцију, Уметничку академију у Београду, која ће 1973. године прерасти у самостални Универзитет уметности у Београду.³⁴² Утемељење Универзитета уметности није означило само промену начина организације, променом назива академијâ у факултете; Соња Маринковић посебно истиче суштинску трансформацију која се огледа у успостављању новог статуса теоријског рада на Универзитету.³⁴³ Московски конзерваторијум, иако институционално самосталан, након 1918. године био је у надлежности Наркомпроса РСФСР (Народни комесаријат за просвету /Народный комиссариат просвещения/) и његовог Музичког одељења (МУЗО), чији су чланови били и истакнути професори конзерваторијума.

Руски конзерваторијуми на својим почецима нису били у правом смислу високе образовне установе, иако су формално имали такав ранг, па је положај свршених полазника био неодређен — конзерваторијум је у почетку „обједињавао средњи и виши степен музичког образовања, без јасне границе међу њима“;³⁴⁴ уочава се парадокс, јер је висока установа основана без присуства одговарајућег средњег образовног ступња.³⁴⁵ Школовање је у почетку трајало пет година за певаче, док је за инструменталисте било предвиђено шест година образовања. Ипак, тек 30-их година 20. века на Конзерваторијуму је и званично остао само највиши ниво образовања. Наиме, од 1933. под покровитељством ове установе почела је да ради Музичка школа са дечијом школом-седмолетком, а 1935. је при Конзерваторијуму отворена Централна музичка школа (ЦМШ) са јединственим десетогодишњим (касније, једанаестогодишњим) интегрисаним општим и музичким образовањем, намењена посебно талентованој деци, која су након завршетка ове школе имала прилику да се упишу на Конзерваторијум. Делатност ових установа протицала је под патронатом Конзерваторијума, на њима су радили и његови

³⁴² Тим поводом Миленко Живковић је истакао да је положај академије попут положаја факултета на универзитету, али да, док су „факултети изникли из једног пракорена“, уметничке академије „чак ни у ембриону свог постанка нису биле заједно“. В.: Миленко Живковић, „Јубиларна година“, у: [Ђурић-Клајн (уред.)], *Двадесет година Музичке академије*, Београд, Музичка академија, 1958, 3.

³⁴³ Sonja Marinković, „Mesto teorijskog rada na Univerzitetu umetnosti: Aktuelna pitanja statusa nauka o umetnicima“, *AM: Art + Media: časopis za studije umetnosti i medija*, Београд, Orion Art, 1, 2012, 25–26.

³⁴⁴ *Московская консерватория: материалы и документы из фондов МГК имени П. И. Чайковского и ГЦММК имени М. И. Глинки: том 1*, Москва, Прогресс-традиция, 2006, 35.

³⁴⁵ Корабельникова, „Музыкальное образование“, 408.

професори, а ученици су често постајали одлични студенти.³⁴⁶ Како је Музичка академија започела свој рад две године касније, и она је заступала овај модел, те је паралелно са њеним оснивањем формирана и средња музичка школа у оквиру исте зграде. У СССР-у ове школе су произашле из свести о томе да су тадашње школе недовољно добро припремале будуће студенте, што се одражавало и на њихово постигнуће на конзерваторијуму; ЦМШ при Конзерваторијуму је требало да направи „мост” ка високом образовању. У том смислу, Музичка академија је, колико је у том тренутку било могуће, формирањем средње школе под својим окриљем предупредила неуједначеност и непостојаност припреме будућих студената, која је првих деценија по отварању руских конзерваторијума била велики проблем.

Такође, на Музичкој академији у Београду је 1946. године³⁴⁷ начињен заокрет, у оквиру ког су нижи разреди средње школе прикључени Припремној школи (привремено формираној уместо Средње), а виши разреди Музичкој академији, чије је трајање продужено са четири, на седам година. Припремна музичка школа формирана је на иницијативу повереника просвете за музички надарену децу од седам до четрнаест година, трајала је пет година и према програму била везана за Академију.³⁴⁸ Наставни план и програм је „углавном непромењен”, али ипак прилагођен реорганизованој Музичкој академији, уз значајну разлику што се теоријски предмети „раде детаљно и продубљено на свим отсецима, а не само на Отсеку за композицију и дириговање”, као пре рата.³⁴⁹ Оваква организација је прекинута 1948. године, када је поново издвојено десетогодишње ниже и средњошколско образовање од високог које је трајало четири или пет година,³⁵⁰ што је систем заступљен и у СССР-у. Тако се 1948. године поново успоставља организационо-административно везивање Академије и Средње музичке школе,³⁵¹

³⁴⁶ *Московская консерватория: материалы и документы из фондов МГК имени П. И. Чайковского и ГЦММК имени М. И. Глинки: том 2*, 17.

³⁴⁷ И Стана Ђурић-Клајн и други аутори овај експеримент помињу као праћење „совјетског узора”; међутим, управо је школовање десет + четири/пет година, односно, стање на које је наш систем враћен 1948. године — типичан за совјетски систем.

³⁴⁸ Чедомир Миндеровић, „Извештај о раду Економско-комерцијалне високе школе, Академије ликовних уметности и Музичке академије”, у: *Културна политика Југославије 1945—1952: зборник докумената: књ. 1*, Београд, Архив Југославије, 2009, 497. (бр. документа 230)

³⁴⁹ Исто, 497.

³⁵⁰ Стана Ђурић-Клајн, „Двадесет година Музичке академије”, у: [Стана Ђурић-Клајн (уред.)], *Двадесет година Музичке академије у Београду: 1937—1957*, Београд, Музичка академија, 1958, 16.

³⁵¹ О овој етапи у развоју Академије, видети: Исто, 13—16.

које је трајало до 1955. године, када су ове установе коначно и административно раздвојене. Одвајањем од Средње школе Музичка академија је начинила први корак ка развоју у високошколску установу по узору на оне на другим универзитетима, а следећи корак је био увођење постдипломских студија.

Један од предуслова за отварање могућности обављања научног рада јесте свакако и формирање адекватно профилисаних библиотека. По отварању библиотеке Конзерваторијума, књижни фонд се попуњавао из личних донација — Николај Григорјевич Рубинштајн је поклатио личну збирку нота и књига које је добио од Московског одсека РМО, као и издавач Петар Иванович Јургенсон³⁵² и кнез Одојевски, поред многих других истакнутих личности. У то време је утемељена традиција обавезног примерка за библиотеку Конзерваторијума. Прве године је на Конзерваторијум уписано 150 ученика, тринаест година касније 320, а на преласку у следећи век преко 500. Тада је и фонд библиотеке нарастао на 35.000 примерака, и запослени су и први библиотекари.³⁵³ Фонд Библиотеке Музичке академије је за мање од две године нарастао на преко 16.000 свезака,³⁵⁴ после рата на око 20.000,³⁵⁵ а књиге и ноте су набављане поклоном³⁵⁶ или куповином. Број студената уписаних на прву годину Музичке академије био је сразмерно мањи него у Москви (у првој години 39, а у другој 26), стотину је прешао у години завршетка рата, а значајно повећање новоуписаних се среће од 1961. године; до краја седамдесетих година, само у четири школске године број укупно уписаних студената на свим годинама, без оних на постдипломским студијама, био је већи од 500.³⁵⁷

Могућност аспирантуре (постдипломских студија) у Москви је отворена 1933. године и подразумевала је трогодишње образовање, а за ванредне студенте трајала је четири године. На аспирантуру су у Москви све до 1968. године прихватани и студенти који су завршили било који од одсека, међу којима је у

³⁵² Након Револуције „Музыкальное издательство П. И. Юргенсона” је национализовано, 1930. године преименовано у „Музгиз”, а од 1963. године постоји под називом „Музыка”.

³⁵³ Од 1871. године су у библиотеци радили ученици старијих разреда, без накнаде.

³⁵⁴ Манојловић наводи податак о 16.762 свеске, на дан 1. октобра 1939. године. Коста Манојловић, „Музичка академија у Београду”, рукопис (куцано), 32, у: [Мемоари Косте Манојловића]

³⁵⁵ Овакве процене су оквирне, јер у то време у Библиотеци грађа није била инвентарисана по принципу да је један инвентарски број заступљен једним примерком, већ је под једним бројем могло да буде и по стотину различитих партитура; више примерака исте књиге или нотне грађе, пристигле у исто време, тада је редовно било инвентарисано под једним инвентарским бројем.

³⁵⁶ Ипак, поклони београдској Библиотеци били су скромнијег обима него они којима је формиран Московски конзерваторијум.

³⁵⁷ Према: Властимир Перичић (уред.), *Четрдесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије): 1937–1977*, Београд, Универзитет уметности, 1977, 114.

почетку био и педагошки.³⁵⁸ На историјско-теоријском одсеку успешно су брањене и магистарске и докторске дисертације, а прве одбрањене докторске дисертације биле су Тамаре Николајевне Ливанове „Огледи и грађа за историју руске музичке културе у Русији XVII–XVIII века” (1935), и Љева Мазеља „Основни принцип мелодијске структуре хомофоне теме” (1940), чиме су постављена упоришта за историјску и теоријску музикологију.

Постдипломске студије, такозване студије трећег степена, на Музичкој академији су уведене у школској 1957/58. години,³⁵⁹ а на њих су могли да се упишу свршени студенти свих одсека. Од 1983. године уведена је могућност стицања највишег научног степена, доктората, који је у том тренутку био предвиђен само за дисертације из области музикологије и етномузикологије.³⁶⁰ Први докторат из области музикологије одбранила је Зорислава Васиљевић³⁶¹ 1986. године, а следећи Соња Маринковић 1993. године, након чега је следила још једна седмогодишња пауза до доктората Драгане Стојановић-Новичић.³⁶² Занимљиво је да је Зорислави Васиљевић рад на докторату одобрен иако није имала академску титулу магистра наука;³⁶³ о нешто другачијој пракси у Русији пише Татјана Науменко, анализирајући теме дисертација у Москви, када констатује да неко време границе између кандидатског и докторског степена нису биле строго утврђене, те да је комисија за време процеса одбране могла да се одлучи за доделу или кандидатског или докторског степена.³⁶⁴ То објашњава како је било могуће да

³⁵⁸ Први кандидат наука на Московском конзерваторијуму била је Мира Семјоновна Брук са педагошког одељења, која је завршила аспирантуру код Иванова-Борецког и тако постала први музиколог који је одбранио магистарски рад 1934, мало пре него што је Ливанова одбранила своју докторску дисертацију. Видети: Науменко, „Музыкально-историческая наука...”, 24.

³⁵⁹ Њихов карактер је био такав да се свршени студент посвећивао свом главном предмету, а није било нових предмета на првој години „као на Универзитету”. В.: Стана Ђурић-Клајн, „Двадесет пет година Музичке академије”, у: [Стана Ђурић-Клајн (уред.)], *Двадесет пет година Музичке академије у Београду: 1937–1962*, Београд, [Музичка академија], 1963, 14.

³⁶⁰ В.: Ивана Перковић, „Култура сећања”, у: Ивана Перковић и др. (уред.), *80 година Музичке академије Факултета музичке уметности*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 53.

³⁶¹ Претходно је 1954. године завршила Наставнички одсек на Музичкој академији.

³⁶² Према: Ивана Перковић и др. (уред.), *80 година Музичке академије Факултета музичке уметности*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 398–399.

³⁶³ В.: Драгана Тодоровић, „Трагом рукописа од нотног певања до модерне наставе солфеђа Зориславе М. Васиљевић”, у: Ивана Дробни (уред.), *Зорислава М. Васиљевић – живот и дело: тематски зборник*, Београд, Факултет музичке уметности, 2020, 313–332.

³⁶⁴ В.: Татьяна Ивановна Науменко, „Направления музыкальной науки в России: на материалах диссертаций 1930-х – 2000-х годов”, *Журнал Общества теории музыки*, Москва, Московская консерватория, 4, 2016, 8.

прва кандидатска дисертација у Москви буде одбрањена само годину дана пре прве докторске (Брук/Ливанова, видети фусноту бр. 358).

Специфичности музиколошког одсека у Београду

Прве године на Музичкој академије протекле су уз непостојаност њене унутрашње организације; након скромног почетка са укупно седам одсека (за композицију и дириговање, соло-певање, клавир, виолину, виолончело, за позоришну уметност и наставнички одсек)³⁶⁵ и немогућност остварења планираног одсека за оргуље, одмах након рата постојећа структура је промењена и проширена. На академији су постојали и одсеци који нису били део музичког образовања — одсек за позоришну уметност (од 1937/38. до 1943/44. године)³⁶⁶ и балет (1944/45. и 1945/46. године).³⁶⁷ Након рата је установљен зачетак Музиколошког института, за чијег је секретара постављена Стана Ђурић-Клајн; ипак, у овом тренутку није било простора да се његова делатност на прави начин развије.

У години оснивања историјско-фолклорног одсека, настаје и Музиколошки институт при Српској академији наука,³⁶⁸ чији је први директор постаје Петар Коњовић; ова установа постала је језгро око којег су концентрисана истраживања из српске националне музичке прошлости.

Са поменутиим делимичним повратком на организацију пре реформе, након трогодишњег послератног заокрета, основан је и Историјско-фолклорни одсек (Одељење за историју музике 1948. године, а 1949. и Одељење за музички фолклор), чији је „задатак да припрема кадрове музичких писаца, историчара, критичара, радио-коментатора и, у даљој перспективи, музиколога”.³⁶⁹ Историјско-фолклорни одсек настао је ради употпуњавања празнине постојања само извођачке,

³⁶⁵ Лујо Давичо се налази међу првим хонорарним наставницима, а предавао је ритмичку гимнастику на Одсеку за позоришну уметност.

³⁶⁶ Академија за позоришну уметности (данашњи Факултет драмских уметности) отворен је тек 1948. године.

³⁶⁷ Одсек за балет је постојао од оснивања Средње музичке школе при Академији, а од треће године рада (1939/40) дели одсек са одељењем за драму. Према: *Музичка академија са средњом музичком школом у Београду: извештај за школску 1939/40 годину*, Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1940.

³⁶⁸ У литератури се као године оснивања Музиколошког института наводе и 1947. (децембар) и 1948. година — 1948. године је, заправо, започео са радом.

³⁶⁹ Стана Ђурић-Клајн, „Двадесет пет година Музичке академије у Београду”, у: [Стана Ђурић-Клајн (уред.)], *Двадесет пет година Музичке академије*, 13.

стваралачких и педагошких дисциплина у наставном плану; његовим увођењем на Академији се појавила „музиколошка односно *историјско-теоретска* [курзив – О. О.] грана изучавања музике”.³⁷⁰

Историјско-фолклорни одсек имао је, дакле, *историјско-теоријски* карактер. Уколико се узме у обзир чињеница да је у ово време овај одсек (осим Наставничког) био уједно и једини са теоријским предзнаком³⁷¹ (још увек није постојао Теоретски одсек, о чему ће даље бити речи), јасно је да је замисао одсека одражавала совјетску замисао бинарне природе музикологије, произашле из дијалектичког јединства историјског и логичког метода; барем својим називом, односно, основном идејном концепцијом. Из образовања музиколога изостављене су (очекиване) научне дисциплине, као што су „музичка палеографија, естетика, социологија и психологија музике, акустика и електроника”, што Ђурић-Клајн сматра последицом повећане потребе за образовањем у вези са *историјом* музике, општом и националном, које су ушле у програм не само Академије и средњих музичких школа, већ и гимназија, и то у знатно обимнијем облику него пре рата.³⁷² Одсек се, такође, „не као искључиво научни, музиколошки – што треба да постане у скорој будућности”, оријентише на друштвене потребе и обезбеђује и „пропагаторе, агитаторе и коментаторе”³⁷³ музичке уметности.

Упркос овој усмерености на тренутне друштвене потребе и свесног одклона од потребних дисциплина, управо је Историјско-фолклорни одсек био онај којим се Академија приближила Универзитету – на основу новог Статута новоосноване Уметничке академије, третиран је као „и све факултетске гране универзитета, првенствено као научно-теоријски”.³⁷⁴

Овај одсек, формиран 1948. године, сматра се музиколошким одсеком, иако је мењао име у наредним деценијама. Међу првим професорима били су стручњаци без одговарајућег формалног образовања – неки су по образовању били композитори (Никола Херцигоња, Петар Коњовић), Стана Ђурић-Клајн је студирала клавир у Паризу, а као први наставник са формалним образовањем је, од 1969. године, Марија Корен која је завршила музикологију и одбранила

³⁷⁰ Ђурић-Клајн, „Циљеви и задаци историјско-фолклорног одсека”, 68.

³⁷¹ Marinković, „Mesto teorijskog rada...”, 26.

³⁷² Ђурић-Клајн, „Циљеви и задаци историјско-фолклорног одсека”, 68.

³⁷³ На истом месту.

³⁷⁴ Исто, 71.

магистарски рад на Академији.³⁷⁵ Како Соња Маринковић истиче, „почеци су били скромни”, јер је јако мали број студената завршио студије на овом одсеку — до школске 1961/62. једанаесторо, а до краја те деценије још петоро.³⁷⁶

Историјско-фолклорни одсек је био целовит до седме деценије 20. века и још увек није долазило до јасне поделе на две дисциплине; оне се раздвајају школске 1961/62. године разграничењем одсека на главне предмете, при чему историја музике постаје VIIa, а музички фолклор VIIb одсек. Од школске 1977/78. године назив историјско-фолклорног одсека је измењен у одсеке са именима научних дисциплина — Одсек за музикологију и Одсек за етномузикологију. Овиме се, као што примећује Соња Маринковић, одустало од „навођења главних предмета изучавања (историја музике и музички фолклор)”,³⁷⁷ а ова промена је „недвосмислено изражавала научни карактер студија”.³⁷⁸

У погледу назива, док је у Москви музиколошки одсек и дан-данас институционално повезан са композиторским одсеком у научно-композиторски „факултет”,³⁷⁹ кроз историју је био део различитих одељења, а дуго је био под називом историјско-теоријски одсек. Ипак, треба имати у виду да пракса није била иста свуда у Русији — иако се године формирања одсека у Москви и Петербургу поклапају (1925), у северној престоници је он носио назив научне дисциплине, па се тако катедра звала „кафедра музыкознания”, а факултет (одсек) је самосталан у оквиру конзерваторијума — Музыковедческий факультет. Треба истаћи да су се и у Русији и у Србији, без обзира на назив одсека, одељења или факултета у том тренутку, на њима образовали музиколози, односно, музыковеды.

Ипак, према плану и програму, српски одсек за етномузикологију је у погледу захтева на општим предметима од почетка био ближи одсеку за општу музичку педагогију, док су студенти музикологије више предмета слушали са колегама са одсека за дириговање и композицију. Године 1978., на пријемном

³⁷⁵ Докторат из музикологије, као што је већ поменуто, стекла је пре него што су докторске студије омогућене на Музичкој академији, односно Факултету, на љубљанском Филозофском факултету.

³⁷⁶ Соња Маринковић, *Методологија научно-истраживачког...*, 63.

³⁷⁷ Соња Маринковић, „Одсек за музикологију”, у: Ивана Перковић и др. (уред.), *80 година Музичке академије Факултета музичке уметности*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 169.

³⁷⁸ Исто, 173.

³⁷⁹ Четврт века је овај одсек био подељен на два (и овде фигурира термин „факултет”), али је у данашње време поново спојен, ради „обнављања историјске конзерваторијумске традиције”. Видети: <https://www.mosconsv.ru/ru/groups/7261>.

испиту за одсек за музикологију и за етномузикологију полагали су се исти испити (осим испита из главног предмета), са том разликом што се на музикологији није полагао солфеђо, а кандидати за музикологију су из клавира полагали захтевнији програм, као кандидати који желе да упишу композицију.³⁸⁰

У години раздвајања VIIa и VIIb одсека, одбрањена су и прва два магистарска рада, из области фолклора, а успостављена је сарадња са Музиколошким институтом који омогућава усавршавање студентима трећег степена. Омогућавањем докторских студија, како истиче Стана Ђурић-Клајн, отклоњена је „аномалија која је дотле постојала у нашем музичко-просветном уређењу — да се докторат музичких наука није могао полагати ни стицати ни на универзитету, јер није било катедре за музикологију, ни на академији — јер није постојала законска форма која би то омогућавала”.³⁸¹ Овиме је одсек постао у правом смислу научно-теоријски. Приликом интензивног развоја 70-их година 20. века кадар на катедри је проширен, те су у раду ангажовани и Властимир Перичић (од 1971), Мирјана Веселиновић-Хофман, Роксанда Пејовић, Надежда Мосусова, а почетком наредне деценије и Соња Маринковић. Мирјана Веселиновић Хофман је докторат стекла 1981. године на Филолошком факултету, а Надежда Мосусова и Роксанда Пејовић на Филозофском факултету у Љубљани 1970., односно, 1975. године.

Први наставник са формалним музиколошким образовањем била је, као што је поменуто, асистент Марија Корен. Она је магистрирала 1964. године, када је, као апсолвент последипломских студија Одсека за историју музике Музичке академије, одбранила магистарски рад састављен од два писана рада са насловима „Српске теме у делима руских и совјетских композитора” и „Хумор као средство реалистичког музичког језика”. Ментори при изради радова били су Стана Ђурић-Клајн и Никола Херцигоња. Одбраном радова, она је стекла звање магистра науке из области историје музике, а радови су 1977. и 1978. године одобрени за објављивање и штампани у по 1.000 примерака неколико година касније.³⁸² Након дводеценијске временске дистанце која је постојала од тренутка одбране до

³⁸⁰ Видети: *Nastavni plan i program Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1978, 20–22.

³⁸¹ Ђурић-Клајн, „Циљеви и задаци...”, 71.

³⁸² Marija Koren-Bergamo, *Srpske teme u delima ruskih i sovjetskih kompozitora*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.; Ista, *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1985.

тренутка штампања радова, у Белешци о аутору на крају књиге о српским темама у делима руских композитора дат је даљи професионални пут Марије Корен-Бергамо након магистратуре на, тада још увек, Музичкој академији: од 1965–69. била је професор у средњој музичкој школи Славенски, а 1969–72. асистент на Музичкој академији. Од 1972. године радила је у Бечу као музички уредник при издавачкој кући Universal-Edition, а 1973. је докторирала код проф. Драготина Цветка на Филозофском факултету у Љубљани, на којем 1981. године постаје и доцент историје музике.

Међутим, у овој биографији недостаје податак да се усавршавала у Москви у школској 1963–64. години, код Надежде Васиљевне Тумањине и Надежде Сергејевне Николајеве³⁸³ (која је управо била наследила Груберове специјалне курсеве), о чему говори у интервјуу,³⁸⁴ истичући да јој је боравак у СССР-у „значајно проширио хоризонте” и да јој је то био први контакт са руском литературом из области теорије музике „који је и касније увек настојала да одржава”,³⁸⁵ а судећи према списку коришћене литературе у књизи *Српске теме...*, ово усавршавање је искористила како би обогатила и опремила свој магистарски рад.

Како је Марија Бергамо имала искуства и са Музичком академијом и музикологијом у Љубљани, она је упоредила однос према главном предмету: „Наставни планови [на Музичкој академији – прим. О. О.] су били такви да су били усмерени на оригинална тумачења предавача, али су за разлику од музиколошких студија на филозофском факултету – већ садржали јаку подршку главном предмету (историји музике) кроз низ обавезних музичких дисциплина”.³⁸⁶

³⁸³ Према: Leon Stefaniја, „A conversation with Marija Bergamo”, *New sound*, Belgrade, Faculty of music, 35, 2010, 8.

³⁸⁴ На сајту Московског конзерваторијума и у доступном списку иностраних студената није присутан овај податак.

³⁸⁵ Исто, 8.

³⁸⁶ Исто, 7.

Специфичности развоја музичке науке у Москви

У првој половини двадесетих година 20. века извршена је општа реформа музичког образовања,³⁸⁷ те се и рад конзерваторијума организује према „новим путевима еволуције отаџбинске музичке културе, како би се одговорило на захтеве музичког живота који се развијао”³⁸⁸ — планирано је да сви аспекти музичке делатности допринесу стварању нове и стабилне традиције. Музичко образовање од 1920. године се јасно дели на нижи, средњи и виши степен, а у документу од 9. октобра 1922. године, Јаворски пише да „конзерваторијум мора да стоји на нивоу [...] савремене европске науке о музици”.³⁸⁹

Ипак, Универзитетским статутом из 1921. године у Совјетском Савезу донето је правило према коме су научна истраживања одвојена од образовања и усмерена или на специјалне институте или на институције у структури Академије наука.³⁹⁰ У то време музичка наука није у форми одсека ни била отворена при конзерваторијумима, те су прва научна истраживања (али и образовање) вршена управо на институтима, пре могућности формалног образовања студената на конзерваторијуму. На институтима су чувани и многи примарни извори и рукописи, а Татјана Науменко управо ову доступност оригиналних извора похрањених у институтима сматра једним од разлога зашто се и одсек на конзерваторијуму специјализовао првенствено у области руске музике.³⁹¹

Прво образовање из историје музике могло се стећи на петроградском одсеку историје музике Руског института историје уметности, институције која је формирана 1912. године (под називом Институт историје уметности /Институт истории искусств/, ИИИ), захваљујући томе што је након Октобарске револуције Наркомпрос овај институт, конципиран према немачком узору,³⁹² организовао у

³⁸⁷ Реформа је спроведена за време ректора Михаила Михайловича Иполитова-Иванова (1922), затим Александра Борисовича Голденвејзера и Константина Николајевича Игумнова (1924).

³⁸⁸ *Московская консерватория: материалы и документы: том 2*, [9].

³⁸⁹ Према: М. А. Сапонов, „Историко-теоретический факультет”, в: А. С. Соколов и др. (ред.), *Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия: том 1*, Москва, Прогресс-традиция, 2016, 152.

³⁹⁰ Видети: Науменко, „Музыкально-историческая наука...”, 19.

³⁹¹ Исто, 20.

³⁹² Основао ју је гроф Валентин Платонович Зубов, а након Октобарске револуције предао је и институцију и зграду новим властима, што је институт учинило државном установом. Настанак институције је концепцијски инспирисан немачким Институтом за историју уметности у Фиренци (/Kunsthistorisches Institut/), који су и Зубов и његови пријатељи имали прилике да посете.

образовно-научну установу, Државни институт историје уметности (/Государственный институт истории искусств/, ГИИИ).³⁹³ Оснивач одсека историје музике у овој установи био је Борис Асафјев 1920. године, а међу осталим предавачима су били и Јевгениј Максимович Браудо и Вјачеслав Гаврилович Каратигин. Неки предавачи конзерваторијума су образовање стекли у овој установи, а међу њима је и Грубер, који је дипломирао 1922. године у класи Асафјева и такође постао сарадник Института.

Институција подучавања музикологије везује се за конзерваторијуме, али треба имати у виду да је сектор за музику ГИИИ био „најстарији музиколошки центар”³⁹⁴ у Русији, а системском изучавању музике на конзерваторијуму претходила је и његова појава на још неким институтима. Татјана Науменко истиче да је музичку науку спасило постојање ГИМН-а (Државни институт музичке науке /Государственный институт музыкальной науки/) и музичке секције ГАХН-а (Државна академија уметничких наука /Государственная академия художественных наук/) – обе институције формиране су 1921. године на предлог музичког одељења Наркомпроса (чланови су били Кузњецов, Јургенсон, Јаворски и Асафјев) и постојале до 1931, односно, 1930. године.³⁹⁵ Деловање ГИМН-а и ГАХН-а Науменко назива „научном базом музиколошких катедри конзерваторијума”.³⁹⁶ ГИМН је објавио прву систематску *Историју руске музике: у истраживањима и материјалима* (1924–27), чији је уредник био Константин Алексејевич Кузњецов, а на основу овог зборника су прављени и наставни програми конзерваторијума.³⁹⁷ Од касније основаних установа, које су такође имале образовну функцију, издваја се и ГИИ (Државни институт наука о уметности

Сарадници фирентинског института су повремено организовали јавна предавања, каталогизовали уметничке збирке, а материјал похрањен у њему су могли користити и научници и студенти.

³⁹³ Институт је 1930-их реорганизован у Лењинградско одељење Државне академије наука о уметности (ГАИС), у петој и шестој деценији 20. века носио је назив Државни научно-истраживачки институт театра и музике (/Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки/), а 1962. обједињен са Позоришним институтом под заједничким називом Лењинградски државни институт за театар, музику и филм, поставши 1963. године његов научно-истраживачки одсек, који је 1990. добио статус научно-истраживачког института, после чега добија и данашњи назив, Руски институт историје уметности (РИИИ).

³⁹⁴ Према: <https://artcenter.ru/structure/sector-muzyki/>

³⁹⁵ Видети: Науменко, „Музыкально-историческая наука...”, 19.

³⁹⁶ Исто, 19.

³⁹⁷ Исто, 20–21.

/Государственный институт искусствознания/)³⁹⁸ утемељен 1944. у Москви, чији је један од оснивача такође био Борис Асафјев.

Међутим, Асафјев није био задовољан припремом кадрова у ГИИИ, јер није било довољно музичке припреме. На Лењинградском конзерваторијуму је под непосредним руководством Асафјева отворен одсек који образује музикологе,³⁹⁹ а са институтима је одржавана блиска сарадња.⁴⁰⁰ Како каже Лидија Кершнер, Асафјевљева студенткиња из прве генерације на конзерваторијуму, уписане 1925. године, њен професор је схватао да је такву припрему „могао да обезбеди само конзерваторијум са пуним дијапазоном теоријских дисциплина и практичне наставе. Стога је центар припреме музиколошких кадрова прешао са института на конзерваторијум”.⁴⁰¹

Овде се може уочити суштинска разлика у посматрању музиколошке науке и њених оквира у Русији, у односу на Словенију, као представника немачког усмерења; док се у СССР-у подразумевало да музичку припрему, без које нема адекватног образовања музиколошког кадра, може да обезбеди *само конзерваторијум*, и притом је истакнут и значај не само практичне музичке, већ и теоријске припреме за музиколога, у Словенији је Музичка академија као „уметничка образовна институција” сматрана преуском за научни рад. Ово заправо није одраз различитог схватања „ширине” научног рада и различитог степена његове „научности”,⁴⁰² већ саме природе научног знања, односно, епистеме; док је у Словенији научно знање везано за Универзитет, у Русији оно произлази из живог контакта са музиком, кроз хабитус музиколога као извођача и ствараоца.

³⁹⁸ Основан је при Одељењу за историју и филозофију Академија наука СССР. Оснивачи института били су, поред Асафјева, сликар и историчар Игор Грабар, режисер Сергеј Ејзенштајн, историчар уметности Виктор Лазарев и историчар Алексеј Цивелегов. Овај институт је, осим по акрониму ГИИ, познат и по акрониму SIAS (од којег је формиран и назив сајта), од енглеског превода State institute of art studies.

³⁹⁹ Према Асафјевљевом мишљењу, студије је требало да трају шест година.

⁴⁰⁰ Московски конзерваторијум је, зато, тесно сарађивао са овим институцијама, јер су предавачи на конзерваторијуму по отварању одсека истовремено били и њихови научни сарадници, те су допуштали студентима да користе архив.

⁴⁰¹ Лидија Михайловна Кершнер, „Об Асафјеве”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 11, 1963, 52.

⁴⁰² Ипак, докторске студије из музикологије су уведене на Филозофском факултету у Словенији готово две деценије раније него у Београду.

Пут до институционализације музикологије у Русији почео је од историје музике, и то националне – Московски конзерваторијум се усмерио на национално благо музичке културе, и, са жељом да формира своје националне традиције у извођаштву и педагогији, пажња је посвећена и историји руске музике, кроз курс који је био присутан на свим одсецима.⁴⁰³ Конзерваторијум је 1922. године подељен на 4 одељења: (1) стваралачко, (2) научно-теоријско, (3) извођачко⁴⁰⁴ и (4) педагошко.⁴⁰⁵ Поделом стваралачког одељења 1923. године на два пододељења – композиторско и научно-музичко, уз већ постојеће научно-теоријско, унета је нека врста забуне око тога шта је „теоријско”, шта је „научно”, и шта су надлежности код одељења, због велике количине различитих сложеница које ће од овог тренутка бити у употреби и у наредним поделама структуре конзерваторијума. Заправо, педагошко одељење радило је на обучавању студената у музичкој педагогији, на различитим нивоима, а педагози са научно-теоријског радили су у свим другим одељењима конзерваторијума – њихова ингеренција била је општег типа и укључивала је наставу теоријских предмета. Претеча одсека за музикологију налази се у пододељењу стваралачког одељења: научно-музичко пододељење је обучавало *музикологе*,⁴⁰⁶ а сама чињеница да су они заједно са композиторима, као

⁴⁰³ „Међуфакултетски” у смислу да су часове тог курса похађали студенти постојећих факултета (одсека), али није имао институционалну самосталност.

⁴⁰⁴ Извођачко одељење је подељено на клавир, вокални одсек, и оркестарски (у оквиру ког су се налазили сви оркестарски инструменти).

⁴⁰⁵ Ово одељење подељено је на Опште музичко образовање и Професионално музичко обучавање – одељење је тако имало задатак „да припрема првенствено предаваче музике у општеобразовним школама и инструкторе за уметничку делатност [инструкторов художественной самодеятельности’ – О. О.]”. (према: <https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127532&page=127781>) Морам да нагласим да се у оригиналу ово одељење зове „инструкторско-педагогический отдел”, што би се и превело као „инструкторско-педагошко одељење”, што у нашем језику нема адекватно значење које би одговарало руском оригиналу. Први део назива, „инструкторско”, односи се на наставника-практичара обученог за основну музичку педагогију, а не инструктора у савременом српском значењу речи; „инструктор аматерске уметничке делатности” би, тако, означавао руководиоца аматерских хорова, вокалних и инструменталних ансамбала, као и других облика организованог аматерског стваралаштва у оквиру совјетског система културе. Реч је, дакле, о профилу педагошки обученог практичара који је био обучаван за рад у домовима културе, школама, фабричким и синдикалним вокалним и инструменталним ансамблима.

⁴⁰⁶ Образовање на научно-музичком пододељењу трајало је укупно четири године: три године за предавања и једну за израду самосталног дипломског рада. Од школске 1922/23. године одржавана су предавања из специјалних предмета за ово пододељење, који су се по старој универзитетској традицији звали „катедрама” (синоним за дисциплину или наставне курсеве). Постојале су катедре историје оперске музике (Иванов-Борецки), историје симфонијске музике (П. А. Лам), музичке акустике (Гарбузов), мелодике (Шишов), анализе новије музичке литературе као и метрике и ритмике (Коњус), уметничке перцепције музике (Брјусова), а катедру „треће”, тј. савремене

стандардно елитном и за државу важном групацијом, делили „стваралачко” одељење сведочи о важности која је овом пододељењу придавана. Док композиторско пододељење даје композиторе који ће представљати Совјетски Савез и његове вредности, научно-музичко ће давати стручњаке који ће теоријски подржавати, уобличавати и одржавати слику о њему као напредној средини.

У децембру 1925. године донет је „Пропис о Лењинградском и Московском конзерваторијуму”, по коме се структура установе мења и од тада се она дели на *факултете* (одсеке) – (1) извођачки, (2) педагошки и (3) научно-композиторски, од којих је сваки имао по неколико одсека. Из наведеног произлази да је управо овај трећи, сада транспарентно и недвосмислено назван тако да је у њему назначено постојање јасне научне усмерености, потекао од претходног стваралачког одељења; одсек музиколошког карактера налази се под називом „музички научно-истраживачки одсек”,⁴⁰⁷ са акронимом – МУНАИС (/Музыкально-научно-исследовательское отделение/), а основао га је Михаил Владимирович Иванов-Борецки, као „најранији облик историјско-теоријског факултета”.⁴⁰⁸ Михаил Александрових Сапонов истиче да је управо са њим почела изградња „специјално музиколошког (историјског, теоријског и сл.) система образовања, којег у земљи до тада није било”, те истиче да наредне реорганизације и реформе музичког образовања, „у принципу нису измениле ову промишљену основу музиколошког образовања, коју је осмислио Јаворски”.⁴⁰⁹ Овај одсек обухватао је четири специјализације: „историјско-социолошку, теоретску, физичко-акустичку и методичко-педагошку”,⁴¹⁰ школовање је трајало пет година, а у школској 1928/29. отворена је и нова специјалност – етнографија, на коју се уписало троје студента.⁴¹¹

хармоније делили су А.Н. Александров и М.Ф. Гњесин. Преузето из: Сапонов, „Историко-теоретический факультет”, 152.

⁴⁰⁷ На Лењинградском конзерваторијуму на истом факултету, научно-композиторском, музиколошки одсек је понео једноставнији назив „научно-музички одсек”.

⁴⁰⁸ Науменко, „Музыкально-историческая наука...”, 19.

⁴⁰⁹ Сапонов, „Историко-теоретический факультет”, 152.

⁴¹⁰ Исто, 153. Примера ради, према подацима из шк. 1927/28. године, на МУНАИС је студирало укупно 20 студената – 12 је као главни предмет имало историју, 5 теорију, а 3 акустику, није било студената методичко-педагошке специјалности. Видети: Науменко, „Музыкально-историческая наука...”, 23.

⁴¹¹ У ово исто време, на Лењинградском конзерваторијуму постојале су четири специјалности: музичко-теоријска, музичко-историјска, музичко-критичарска, музичко-етнографска. Видети: Евгения Сергеевна Редькова, „О подготовке специалистов по музыкальному фольклору в Ленинградской государственной консерватории в конце 1920-х годов”, *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 2024, 136.

Неки пролетерски активисти су настављали да критикују делатност музиколога, у маниру који подсећа на каснији совјетски дискурс давања оштре „конструктивне” критике у култури. Године 1925. изашао је чланак Арсенија Аврамова у новинама *Совјетска уметност (/Советское искусство/)*, у којем он констатује да је „музикологија као нека робна кућа Мосторга или, ако хоћете, Моссельпром⁴¹² метода [...]”, те да „предстоји дуга и тешка упорна борба, [а] млада музичка наука, наоружавши се социјалним критеријумом, довешће је до победе”,⁴¹³ чиме је указано на хетерогеност и концептуалну неусаглашеност метода музикологије и потребу за њеним прилагођавањем новим социјалистичким идејама. У марту 1928. године, Кузњецов држи предавање о стању у дисциплини историје музике и констатује да је „сазрела потреба за 'предметношћу', за истински научном анализом музичког дела, за дефинисањем његових формалних особина, његових историјских корена и његових социолошких веза. Таквој критици припада будућност, и она се већ рађа — не у рецензентским изливима, већ у методичким, систематичним и научно-објективним истраживањима”.⁴¹⁴ Већ у четвртој и петој деценији 20. века музиколози су заузели истакнут положај, захваљујући раду у научно-истраживачком, педагошком, критичко-публицистичком и просветитељском раду: признање су добили радови Виктора Беркова, Елене Берљанд, Вере Васине-Гросман, Лјева Данилевича, Валентине Конен, Кузњецова, Тамаре Ливанове, Израилја Нестјева, Владимира Протопопова, Надежде Тумањине, Фермана и Бориса Јарустовског. У ове две деценије развија се и издавачка делатност и катедре објављују прве уџбенике. Катедра на челу са Михаилом Самојловичем Пекелисом објављује двотомну *Историју руске музике (/История русской музыки/)* 1940. године; исте године Ливанова пише *Историју западноевропске музике до 1789. године (/История западноевропейской музыки до 1789 года/)*, а објављена је и *Историја нове западноевропске музике (/История новой западноевропейской музыки/)* Валентина Едуардовича Фермана. У процесу рада над уџбеницима, на састанцима се расправљало о њиховим концептима и усмерењу. И даље је актуелан уџбеник у

⁴¹² Московско удружење предузећа за прераду производа сеоске индустрије. У фигуративном смислу, разнолико и превише хетерогено подручје.

⁴¹³ Према: Науменко, „Музыкально-историческая наука...”, 19.

⁴¹⁴ Исто, 20.

два дела *Практични курс хармоније* (*/Практический курс гармонии/*) из 1934. године, са теоретске катедре,⁴¹⁵ који је три године касније преуређен у *Уџбеник за хармонију* (*/Учебник гармонии/*), фундаментално дводелно издање, које је доживело многа реиздања до краја 90-их година 20. века.

Године 1934. при Конзерваторијуму отворен је Научно-истраживачки музички институт (НИМИ */Научно-исследовательский музыкальный институт/*),⁴¹⁶ са четири одсека: историјско-теоријски, акустички, научно-методички и производни, али две године касније решењем Савета министара СССР одлучено је да се научно-истраживачки и методички рад у Конзерваторијуму концентрише на катедре.

Почетком 1944. године на челу са Асафјевим отворен је Научно-истраживачки кабинет који је делао до самог краја ове деценије. У његовим оквирима је изучаван широк круг питања о руској музици, из музичко-историјског и теоријског аспекта, а пажња је посвећивана и студијама извора. У резултату рада овог кабинета касније су објављени зборници о Глинки и Тањејеву, а рад комисије за изучавање извора резултирао је студијом Лама о ауторским текстовима неких сценских дела; у комисији за историју музичке Москве Бељајев дешифрира и анализира древне руске појачке рукописе, бавили су се и савременом музиком – Мазељ је написао студију о стилу Шостаковича. За време рата су одржавани и научни скупови, поводом годишњица Тањејева, Чајковског и Римског-Корсакова.

Асафјевљев начин предавања се одликовао „једноставним и сликовитим говором”, другачијем од оног каквим се изражавао под псеудонимом Игор Глебов. Такође, на главном предмету постојала је пракса одржавања „семинара о самосталним радовима”, што није било прописано планом и програмом, а након класичног предавања, Асафјев је држао слободне беседе и живо причао о Руској петорици и о Стасовљевим излагањима о Глинки које је имао прилике лично да чује. Део предавања музиколози су слушали са студентима композиције, а понекад и сами ишли на часове композиције код Владимира Владимировича Шчербачева. Кершнер истиче, говорећи о институцији конзерваторијума да „поделе на

⁴¹⁵ Аутори уџбеника су Јосиф Игњатјевич Дубовски, Сергеј Васиљевич Јевсејев, Владимир Васиљевич Соколов и Игор Владимирович Способин са теоретске катедре.

⁴¹⁶ Почео је да ради под руководством Н. А. Гарбузова, а сам институт је био отворен од стране сарадника тада затворених ГИМН, ГАХН, као и МУНАИС.

историчаре и теоретичаре код нас никад није било”,⁴¹⁷ јер је свако могао да се окуша у било којој области музикологије; Асафјев је помагао при опредељивању, али није форсирао уску специјалност.

Крајем двадесетих година постављено је питање потребе за опстанком педагошког одсека, који је образовао стручњаке у области музичко-педагошког и просветитељског рада.⁴¹⁸ Наиме, појавила су се неслагања око методолошких принципа, констатовано је да стручна захтевност програма није одговарала новој концепцији Конзерваторијума, а да делимично понавља делатност других одсека чиме постаје „држава у држави”.⁴¹⁹ Стога је овај одсек нагло затворен, али је то касније надокнађено тиме што је појачана припрема свих студената у погледу педагошке компетенције.

У првом тренутку по затварању овог одсека појавили су се „лево” обојени политички чланци који су констатовали „насиље реакционарне професуре” на Конзерваторијуму. Након трогодишњих бурних политичких превирања 1929–1932,⁴²⁰ све се враћало у нормалу. Средином тридесетих година враћена је подела на факултете.⁴²¹ Историјско-теоријски, односно, музиколошки факултет (одсек),

⁴¹⁷ Кершнер, „Об Асафјеве”, 53.

⁴¹⁸ Татјана Науменко сматра да је инструкторско-педагошки одсек значајан зато што су се на њему такође обучавали музиколози, као научно надарени музичари у условима када је музикологија проучавана само на Московском и Лењинградском конзерваторијуму, а постојала је потреба за већим бројем музиколога. Истовремено, она наводи да је овај одсек истовремено омогућио и рад педагога као што су А. В. Александров, В. А. Цукерман, М. С. Пекелис, М. Ф. Гњесин. Видети: Науменко, „Музыкально-историческая наука...”, 23–24.

⁴¹⁹ *Московская консерватория: материалы и документы: том 2*, 15.

⁴²⁰ После Игумнова, на чело Конзерваторијума је дошао нихилистички оријентисани музиколог Бољеслав Станиславович Пшибишевски; теорија одумирања школе узела је маха и претила да уништи институцију, уместо одсека уведене су курсне бригаде везане за производне јединице, фабрике и колхозе, а на осам и по месеци (фебруар–октобар 1932.) Конзерваторијум је преименован у Високу музичку школу и добио име још увек живог револуционара Феликса Кона. Срећом, Пшибишевски је смењен, а 1932. уследила је Резолуција ЦК БКПб „О преуређењу књижевно-уметничких организација” на основу које је угашен РАПИМ (Руска асоцијација пролетерских музичара; уместо њега формиран је Савез совјетских композитора) и прекинут „насиљан и непромишљен слом”. О овом „најмрачнијем периоду совјетске историје Московског конзерваторијума” видети новински чланак: Екатерина Сергеевна Власова, „Конская школа”, *Российский музыкант*, Москва, Московская консерватория, 8, 2009, 2. (<https://rm.mosconsv.ru/pdf/rm2009n8.pdf>)

⁴²¹ Настало је укупно осам факултета, а на челу свакога био је декан. Из дотадашњег извођачког факултета издвојени су клавијирски, оркестарски и вокални; од затвореног педагошког добијен је диригентско-хорски и музичко-педагошки, научно-композиторски подељен је на два самостална – историјско-теоријски и композиторски, а од једне катедре формиран је нови, војни факултет.

својим називом јасно представља два своја основна усмерења — ка историјском, односно, теоријском научном знању.

Као што је у Москви постојање педагошког одсека довођено у питање, тако је и Наставнички одсек музичке академије имао несигурну позицију, али са другачијом последицом него у Москви. Већ у трећој години рада Академије поставило се питање сврхе наставничког одсека — јединог тадашњег одсека, осим оног за композицију,⁴²² који није извођачки. Године 1948., на конференцији музичких академија Београда, Загреба и Љубљане, донета је одлука о укидању наставничких одсека, али је 1950. године он враћен на београдску Академију. Тек је Статутом новоформиране Уметничке академије предвиђено да у школској 1958/59. години уместо Наставничког одсека Музичке академије, који се укида, буде отворен Теоретски одсек, чији је задатак „подизање наставе на академски ниво и припремање кадрова наставника теоријских предмета у средњим музичким општеобразовним школама”.⁴²³ На Наставнички и касније, Теоретски одсек, уписивао се „далеко највећи број” студената.⁴²⁴ Називом новоотвореног одсека наглашена је теоријска природа знања која се на њему стицала, а њиме се истовремено и подржавао потенцијал нових послератних генерација студената, који су долазили са већим музичким предзнањем у односу на предратне колеге. У овом периоду се јавила потреба за великим бројем наставника музике, јер је настава музике уведена у све разреде основне школе и гимназије. Од школске 1961/62. настава на Одсеку за музичку теорију организована је тако да, према новом тростепеном систему наставе на факултетима, студент по завршеном првом степену има заокружено знање, са којим може или постати педагог, или наставити студије на другом степену, за дубље теоријско знање, које га квалификује за предавача у средњој музичкој школи. Овим је направљена јасна разлика: док је ранији Наставнички одсек припремао наставнике за општеобразовне и ниже

⁴²² И ако изузмемо позоришни одсек.

⁴²³ Ђурић-Клајн, „Двадесет пет година Музичке академије у Београду”, 14.

⁴²⁴ Исто, 18. Врхунац броја студената Наставничког одсека достигнут је 1953. године, када је уписано 53 студента. Према: Миодраг А. Васиљевић, „Наставнички одсек и одсек за музичку теорију”, у: [Ђурић-Клајн, Стана (уред.)], *Двадесет пет година Музичке академије у Београду: 1937–1962*, Београд, Музичка академија, 1963, 73.

музичке школе,⁴²⁵ а захтеви за упис су били минимални (основе теорије и солфеђа), на Одсек за теорију су уписивани кандидати са завршеним теоријско-наставничким одсеком средње музичке школе, пријемни је захтевао шире знање из хармоније и контрапункта, а првенствено је образован кадар за наставу теоријских предмета у средњим музичким школама. Ипак, ово није последица промене природе одсека, већ његове унутарње трансформације, настале услед измењених друштвених потреба. Како би се повећао број студената, уведена је додатна мера: од 1959. године, на Академију су примани кандидати са завршеном средњом музичком школом, без пријемног испита,⁴²⁶ који су полагали само они који нису имали завршено формално средње образовање.⁴²⁷

Соња Маринковић прати континуитет теоретског одсека, те констатује да је наставнички одсек кроз историју био преименован у Теоретски одсек (1958–1973), а да је затим добио назив Општа музичка педагогија.⁴²⁸ Треба поменути да је 2009. године, уз већ постојећи педагошки одсек, основан и Одсек за музичку теорију на Факултету музичке уметности; заправо, Одсек за општу музичку педагогију је тада подељен на Теоретски и Одсек за музичку педагогију. Из овога произлази да континуитет који се може пратити почев од наставничког одсека до одсека за Општу музичку педагогију, одржаног до данашњих дана, претпоставља да теоретски одсек из раздобља 1958–1973. према својој концепцији није исти као истоимени одсек отворен у 21. веку. Ово јесте доказ да је оно што се формално називало теоретским одсеком у 20. веку заправо био одсек усмерен на образовање студената на пољу теоријских предмета, као будућих педагога у средњим музичким и општеобразовним школама — овај одсек, под својим различитим називима, у 20. веку *није* образовао *научнике*, нити је имао јасни научни карактер. Одсек за музичку теорију од 2009. има за циљ оспособљавање стручних предавача у музичким и општеобразовним школама, али и да образује стручњаке који ће моћи

⁴²⁵ У првој години постојања овог одсека (1946) чак ни завршена средња школа није била предуслов за упис, већ су кандидати без средње школске спреме уписивани у „нижи”, а они са средњом школом у „виши Наставнички одсек”. Већ наредне године, „нижи” одсек је припојен Средњој музичкој школи при Академији, те је само „виши” остао при високошколској установи.

⁴²⁶ Уместо дотадашњих 60–70 студената године 1960. на Академију је уписано њих двеста. В.: Ђурић-Клајн, „Двадесет пет година Музичке академије у Београду”, 16.

⁴²⁷ Видети: Исто, 14.

⁴²⁸ Marinković, „Mesto teorijskog rada...”, 26.

да „кроз даље усавршавање научно допринесу разумевању музике”.⁴²⁹ Ако би се у ширем контексту разматрао распоред одсека, а имајући у виду дуализам „историјска–теоријска музикологија”, може се тумачити да постојање теоретског одсека у 21. веку представља еманципацију теоријске музикологије. Овај утисак може се поткрепити чињеницом да су на катедри за теоријске предмете запослени многи професори који су претходно завршили одсек за музикологију;⁴³⁰ ипак, Ивана Илић примећује како се све до 90-их година 20. века сматрало да су композиторији најкомпетентнији да се баве музичком теоријом, те да је „’право’ да се она предаје на свим нивоима образовног процеса” приписивано готово искључиво њима.⁴³¹ Ово, ипак, није доказ да је музичка теорија била област одвојена од музикологије, већ да је управо њена усмереност на практично и музичку „обуку” условила да њене дисциплине предају они музичари који су сами имали искуства са њиховом применом.⁴³²

Како је Наставнички одсек, као и Педагошки у Москви, припремао педагоге који би радили у школама и предавали теоријске предмете, у обе земље је примећено да он на неки начин „понавља” нека својства других одсека. У Русији је овај одсек после кратке паузе поново отворен, а у Србији је доживео преображај. Ипак, одређењем *Теоретски* уместо *Наставнички* у седмој деценији 20. века истакнута је природа знања која се на њему примарно стицала, али то и даље није био „теоретски” одсек које би се у *научном* и музиколошком смислу супротставио „историјском”, као што је у Москви кроз јединствен одсек претпостављено дуалистичко јединство историјско-теоријског, односно, историјско-логичког начела, кроз назив Историјско-теоријског одсека који је образовао музикологе.⁴³³

Сличности историјата установа у Београду и Москви су ипак, ако не бројније, онда значајније по саму струку и суштину научног поља. Док је историјско-фолклорни одсек у почетку имао више друштвену функцију и задовољавао потребу

⁴²⁹ Мирјана Живковић, „Катедра за музичку теорију”, у: *80 година Факултета музичке уметности (Музичке академије)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 201.

⁴³⁰ Међу њима су Ивана Вуксановић, Ивана Илић и Милена Медић.

⁴³¹ Илић, „Music theory in Serbia”, 618.

⁴³² Додуше, мора се приметити да су и музиколози слушали готово исти корпус теоријских предмета као композитори, уз нешто блаже задатке (на пример, писање експозиције фуге, уместо целе фуге).

⁴³³ Пандан руском Педагошком одсеку 70-их година 20. века би био наш Одсек за општу музичку педагогију.

за великим бројем наставника историје музике, те се тек касније профилише његов научни аспект, чињеница да је научни рад више био концентрисан на Музиколошком институту показује сличности са распоредом надлежности у СССР-у — према првобитном уставу, научни рад је био одвојен од образовања и концентрисан на институте (тек од 1936. се пребацује на катедре). Како је и у Србији и СССР-у тог доба на институту био запослен исти кадар као на катедрама, сарадња институција је била неминовна, потребна и добродошла, ради напретка струке.

Страни студенти на Московском конзерваторијуму

На Московском конзерваторијуму, иако у неким областима није могло да се настави једнаким интензитетом као пре рата,⁴³⁴ након 1945. године истакнути положај Конзерваторијума је јачао, као и његове везе са другим републикама СССР-а, али и другим државама. На Московском конзерваторијуму су се и пре Другог светског рата појављивали студенти из иностранства (углавном из Сједињених Америчких Држава), а након рата се број страних студената повећао.⁴³⁵

Студенти из Југославије се на Конзерваторијуму појављују крајем 50-их година 20. века, а први студент са подручја Србије дошао је 1960. године; према статистичким подацима, од целокупног броја иностраних студената од 1933. до 2012. године удео студената из Југославије је износио 5%, а детаљним увидом у документа увиђа се да је број студената из Србије до данашњих дана укупно чинио нешто мање од половине овог броја (86 од 186). Највећи број ових студената, пак, чинили су студенти инструменталних одсека.⁴³⁶

На специјалности „историја руске музике” стажирало је укупно четири музиколога из иностранства — по један из Индије, Швајцарске и Канаде, уз Соњу

⁴³⁴ Из објективних разлога, у првом тренутку повратка у нормалне токове техничка спремност извођача, будућих студената, али и оних који су учествовали у рату, није била најбоља.

⁴³⁵ Подаци у овом одељку навођени су према радном списку студената из Југославије добијеном љубазношћу колега из Архива Московског конзерваторијума, као и списку који се налазио на сајту Конзерваторијума (обухватао је стране студенте из земаља чији су називи почињали словом „М”). У међувремену, од јануара 2026. године списак свих држава, са студентима који су студирали од 1933. до 2012. године, довршен је и јавно доступан на сајту.
<https://www.mosconserv.ru/upload/images/ForeignStudents/forstudents.pdf>.

⁴³⁶ Међу њима су и 36 студената клавира, 27 студената виолине, 10 студената виолончела, 2 композиције, 2 оперско-симфонијског дириговања, по један студент соло-певања, виоле, тромбона, флауте, харфе, хорског дириговања.

Маринковић из Србије, односно, Југославије, која је прва међу њима боравила у Москви у школској 1983/84. години. На специјалности „музыковедение” из Србије су стажирала два студента – Ненад Остојић (1974/75.) и Мирјана Вукичевић (касније Закић, 1983/84.), што није велики број у поређењу са укупним бројем студената из других земаља – укупно чак 76. Занимљиво је да ни Остојић ни Вукичевић нису „музиколози” у смислу да су завршили одсек за музикологију: Вукичевић је завршила одсек за етномузикологију, а Остојић Теоретски одсек. Ова чињеница сведочи о ширини дисциплина коју покрива музикологија у Русији.⁴³⁷

Упоредна анализа хабитуса музиколога у Русији и Србији. Сличности и разлике развоја установа

Иако је конзерваторијум првенствено установа која образује извођаче, кнез Одојевски, једна од истакнутих личности које су осмишљавале рад институције, заступао је становиште да конзерваторијум треба да постане не само центар уметности, већ и науке.⁴³⁸ Ово је унело наговештај промене дотадашњег несистематичног теоријског образовања, према којем је оно било „отргнуто од музичке праксе” у схоластичком методу који су „неретко примењивали предавачи немачке школе”⁴³⁹ – управо у овоме препознајемо зачетак руског односа према науци о музици који је смешта у институцију конзерваторијума, међу одсеке везане за музичку праксу.

Николај Рубинштајн је на самом почетку поставио високе критеријуме за извођаче у погледу музичког образовања, противећи се честој склоности ученика да занемарују рад на теоријским предметима.⁴⁴⁰ Лунчарски је чак сматрао да су дипломци конзерваторијума обавезни не само да владају својим „занатом”, већ да

⁴³⁷ Треба напоменути да је међу специјалностима које су биле актуелне у време након педесетих година, постојали и предмети под називом „историја музике” и „теорија музике”, али је то подразумевало одабрани главни предмет.

⁴³⁸ *Московская консерватория: материалы и документы: том 1*, 31.

⁴³⁹ Лев Соломонович Гинзбург, А. И. Кандинский и др. (ред.), *Московская консерватория: 1866–1966*, Москва, Музыка, 1966, 74.

⁴⁴⁰ *Московская консерватория: материалы и документы: том 1*, 32.

истовремено имају и широка разноврсна знања из других уметности и хуманистичких наука.⁴⁴¹

Упоредни клавир је постојао као обавезан предмет⁴⁴² и за студенте историјско-теоријског факултета још од самог оснивања, а имао је различите називе кроз историју: „клавир за све”, „додатни клавир”, „специјализовани клавир”, „општи клавир”. Године 1938. студенти различитих факултета су основали „стваралачки кружок”: међу њима су били пијанисти, композитори, музиколози, а изводила се, између осталог, и нова музика, коју је у то време било немогуће чути на сцени. Упоредни клавир („Клавирски практикум”) је био обавезан и на Музичкој академији, на одсеку за музикологију у прве четири године студирања. Осим тога, предмет Свирање партитура крајем 1970-их година био је заступљен са по једним часом недељно, у току четири године, а према програму је био исти као на одсецима за композицију и дириговање.⁴⁴³ Лидија Кершнер се присећала како су изгледала предавања код Асафјева — инструментална дела су студенти обавезно просвиравали, вокална су читана са листа, а овоме је „претходила строга анализа”.⁴⁴⁴ Од Асафјева су студенти добијали поуздане и објективне информације, што није био случај са младим професорима.⁴⁴⁵

Од суштинске важности јесте чињеница да се музикологија у Србији проучава на уметничком факултету, слично као у Русији, а не на Филозофском факултету, као у Љубљани. Та институционална позиција одређује и профил саме дисциплине: музикологија се развија у непосредној близини извођачких и композиционих студија, у оквиру исте уметничке праксе и педагошког окружења. С тим у вези, значај претходног музичког образовања и извођачке компетенције постаје не само формални услов, већ и структурни елемент музиколошког образовања. Студенти улазе у дисциплину са већ формираним музичким идентитетом, са искуством у извођаштву и са практичним разумевањем музичког језика, што утиче на методе рада, на избор тема и на саму концепцију музикологије као уметничко-научне области. Овај модел, заједнички српској и руској традицији,

⁴⁴¹ *Московская консерватория: материалы и документы: том 2*, 2006, 10.

⁴⁴² Као део међуфакултетског курса од 1926. године, а као засебна катедра општег клавира 1932. године.

⁴⁴³ *Nastavni plan i program Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1978, 251. и 55–57.

⁴⁴⁴ Кершнер, „Об Асафјеве”, 52.

⁴⁴⁵ Овде је Кершнер мислила на Исаију Александровича Брауда и Рјазанова.

разликује се од западно- и средњоевропског, у којем је музикологија смештена у хуманистички контекст и у којем се не подразумева извођачка пракса као део професионалног профила музиколога.

Важно је нагласити да је у Русији сваки музиколог морао бити првенствено и музичар — услов за упис на конзерваторијум био је и владање неким инструментом, а ова компетенција је даље подржавана постојањем катедре за упоредни клавир. Ова блискост научног, стваралачког и извођачког аспекта била је оснаживана постојањем секција, кружока, и општом атмосфером међусобне сарадње студената.

Специфичност овог односа научног и извођачко/стваралачког аспекта у хабитусу може се сагледати уколико се упореде компетенције музиколога са компетенцијама и стручном провенијенцијом историчара уметности — музиковеда и искуствоведа, професија чији називи на руском језику, као што је назначено, имају сличан етимолошки корен. Наиме, историчар уметности не мора обавезно да буде и сликар/вајар/графичар, нити да има практична искуства из области уметности, те своје студирање може да започне из чисте склоности ка лепом и наклоности ка уметности, без икаквих техничких компетенција и знања; евентуална искуства у некој од ликовних уметности, па чак и њихов професионални ниво не гарантују успешност у области историје уметности. Слично, музиколог у Западној Европи може да студира своју област, независно од сопствених ранијих уметничких искустава и образовања, а такав принцип је постојао и у Србији пре Другог светског рата, када је историја музике подучавана на Филозофском факултету. Са друге стране, музиколог у Русији/Совјетском Савезу, обавезно је музичар и извођач. Чини се да ова разлика између историчара уметности и „источног” музиколога у погледу образовног пута проистиче из различитости природа самих уметности. Наиме, дела класичне ликовне уметности су завршена, заокружена, и као таква се представљају јавности, те наука о њима представља дискурзивни наратив посматрача „са одстојања”. Са друге стране, дела класичне музичке уметности, према Фохту, постоје у више модалитета постојања, од којих поједини одражавају њену темпоралну природу; како је музика временска уметност, музичко дело постоји у онолико облика колико постоји његових извођења, а извођење као репродукција доступно је свакоме ко је технички оспособљен за извођаштво. Ово сугерише да сваки музиколог може бити истовремено и извођач, и на тај начин бити

ближи уметности коју проучава; некада можда и реконструисати сâмо музичко дело, као што је, на пример, урадио Лам са инструментацијом *Бориса Годунова* Мусоргског (музичка текстологија и проучавања извора се баве овим аспектом). Са друге стране, на рестаурацији уметничке слике не би радио непосредно историчар уметности, већ сликар-конзерватор.

Чињеница да је музиколог у Русији истовремено и извођач и научник, сведочи о изузетној ширини његових компетенција. То је недвосмислено у складу са „педагошком”, васпитном улогом музиколога у Совјетском Савезу, који је требало да указује на путеве којим музичко стваралаштво треба да иде – улого којој се више „верује”, ако је, марксистичким језиком речено, „уроњена у живу музичку праксу”. Музиколог, између осталог и услед стручности у извођачком домену своје струке, располаже компетенцијама које му омогућавају да преузме различите врсте надлежности и обавља различите послове у професионалним оквирима, а у зависности од уске специјалности за коју се определи. Овакву праксу „наследила” је и српска музикологија; први професори су стицајем околности морали да буду композитори и пијанисти, али катедра за упоредни клавир је наставила да подржава извођачке компетенције студената. Као и у Русији, за музикологе је постојало и свирање партитура, као и настава хорског певања. Соња Маринковић наводи да је крајем седамдесетих година похађала вежбе из композиције код Енрика Јосифа, слично као што су московски студенти за време Асафјева имали искуства са часовима композиције.

Из свега овога произлази сличност *хабитуса* совјетског и српског музиколога. У Бурдијеовском смислу, он је сложен, јер је истовремено дубоко укореван у практичном музичком умећу, усмерен ка научној артикулацији музичког искуства и идеолошки обликован тако да има педагошку и просветитељску улогу. У њему се огледају и теоријске и историјске компетенције, што и саму музикологију, као што је већ изложено, чини спојем историјске и теоријске, иако на конзерваторијуму постоји специјализација, односно, одабир главног предмета. О томе може сведочити следећи цитат из сећања на проф. Грубера:

„[...] Поверење у студента се код Р. И. [Романа Иљича – О. О.] нимало није појављивало у резултату добрих постигнућа на његовом предмету [...]. Оно што је Р. И. највише ценио – то су занесеност музикологијом у целини, стваралачка самосталност расуђивања и музичка надареност. Зато је он и могао бити педагог музиколозима различитог профила: практичних

педагога, лектора, редактора и теоретичара, који су примарно склони ка научном раду и решавању сложених историјских и теоријских питања. Наравно, скривене симпатије Р. И. су у највећој мери припадале теоретичарима. Јер је и њему самом у највишем степену била својствена тежња ка разради научних проблема”.⁴⁴⁶

У овом цитату можемо уочити неколико занимљивих аспеката. Прво, професор је код студената ценио управо разноврсност интересовања, односно, укорењеност у хабитусу музиколога у Совјетском Савезу и његову музикалност. Затим је веома занимљиво одређење теоретичарâ као „музикологâ, примарно склоних научном раду”. Сам Грубер јесте био професор историје музике, али, на основу овог цитата се закључује постоји логичка веза: ако је неко „склон разради научних проблема”, онда је у том смислу близак музикологу-теоретичару, па макар се и бавио историјом музике. Овде нам се открива разумевање теоријске музикологије као *проблемске* и више *научне*. Такође, ишчитава се и флуидност – упркос одређеној специјалности која се бира, музиколог може бити више или мање склон и неком другом виду музиколошког рада, али у сваком случају заступа дијалектично јединствено музиколошке струке.



Р. И. Грубер са музиколозима, 1946. година, Московски конзерваторијум
(Р. И. Грубер и Н. С. Николајева за клавиром)

⁴⁴⁶ Т. Филенко, „Из воспоминания о Р. И. Грубере”, в: *Ленинградская консерватория в воспоминаниях: книга 1*, Ленинград, Музыка, 1987, 160.

Ипак, у првим деценијама су нестабилности у научном пољу у Москви и Београду биле другачије природе; док је Москва пролазила кроз идеолошке борбе и превирања која позиционирају одсек у одређену констелацију са другим одсецима у институцији, у Београду је борба у пољу била више институционалног типа — борба са бројем студената, реалним потребама/условима и жељама за научним развојем и институционално подела одсека на два одељења, према главним предметима. Са друге стране, Москва је имала знатно више времена да на конзерваторијуму и његовој околини концентрише све три врсте културног капитала — отеловљени (кроз извођачку компетенцију и музичко предзнање студената), објективисани (кроз контакт са другим институцијама, архивима, институцију обавезног примерка, фундаментална издања из историје и теорије музике) и институционализовани (кроз звања, катедре, нивое студија). Такође, конзерваторијум је богат симболичким капиталом — испољава се као „култ” око утицајних личности, ауторитета у својим областима, чији је рад везан за конзерваторијум (Асафјев, Чајковски, Грубер...). У Београду, пак, можемо уочити сличности са московским моделом у погледу инкорпорисаног (отеловљеног) и институционализованог капитала, док су објективисани и симболички капитал били мање изражени. Ово је делимично последица чињенице да је Србија као држава знатно мања, али и последица историјског тренутка у коме Академија настаје. Историјско-фолклорни одсек у Београду јавља се релативно касно, у околностима у којима је развој морао да тече убрзано како би се пратиле савремене тенденције у свету, а посебно у Совјетском Савезу, који је у том првом периоду представљао један од најзначајнијих модела институционалне организације музичког образовања.

4 Културна политика Србије после Другог светског рата и музикологија

Улога СССР-а у културној и образовној политици Србије након 1945. године

„За Удружење композитора Србије као стручну организацију музичара на стваралачком, научном, популаризаторском и критичком сектору наше музичке уметности појаве музичког живота у Савезу Совјетских Социјалистичких Република, искуства одговарајуће стручне организације прве социјалистичке земље на свету — Савеза совјетских композитора, резултати рада ове моћне организације, као и критички и самокритички повремени осврти њених форума на пређени пут у извесним раздобљима и у одређеним развојним фазама друштвеног и општег државног живота СССР-а — претстављају неоцењиву помоћ, потстрек и поуку за нашу сопствену делатност на овом значајном културном пољу живота наших народа.”⁴⁴⁷

Руска култура је била „непресушан извор стално нових надахнућа за стварање у свим областима културе”, што је последично довело до „совјетизације културних садржаја”.⁴⁴⁸ Као подршка овим тежњама, у свим југословенским републикама постојале су јединице Друштва за културну сарадњу Југославије и СССР-а,⁴⁴⁹ за које Горан Милорадовић каже да су према степену блискости са ВОКС (Свесавезно друштво за културних веза са иностранством /Всесоюзное общество культурных связей с заграницей/) заправо представљале његове филијале, иако њихов рад није окарактерисан као субординација, већ као сарадња.⁴⁵⁰ Иначе, ВОКС је и пре рата остварио сарадњу са Музичком академијом; Библиотеци је у годинама 1939—1941. поклоњена значајна нотна и књижна грађа. Иако невелика, количина поклоњених књига на руском језику (двадесетједан наслов), у том тренутку је удвостручила њихов до тада присутан број у српској библиотеци.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ Павле Стефановић, „Музичке дискусије у Совјетском Савезу”, *Музика: зборник Удружења композитора Србије*, Београд, Просвета, 1, 1948, [87].

⁴⁴⁸ Према: Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije: treća knjiga: Socijalistička Jugoslavija 1945—1988*, Београд, Nolit, 1988, 128.

⁴⁴⁹ Друштво је конституисано у Београду, 14. јануара 1945. године, пре пробијања Сремског фронта. Међу оснивачима налазимо и име Оскара Данона, уз имена многих других истакнутих личности тог доба.

⁴⁵⁰ Видети: Милорадовић, *Лепота под надзором*, 205.

⁴⁵¹ За листу књига из ових поклона, видети Прилог 1.

Рад Друштва за културну сарадњу Југославије са Совјетским Савезом је регулисао, између осталог, просвету, музику, проучавање села, руског језика и књижевности, у укупно осамнаест секција. Све до Резолуције Информбироа, када се Друштво укида и када долази до раскида са овако искључивом оријентацијом на совјетске културне тековине, совјетска култура је на нашим просторима задржавала изразиту доминацију; тако, постоји податак да се удео совјетских филмова и позоришних комада у укупном репертоару на нашим просторима тада кретао у распону од 30% до 80% у односу на број домаћих изведених или приказаних дела,⁴⁵² што јасно сведочи о њиховој привилегованој позицији у југословенској културној политици раног послератног периода.

Комисија за агитацију и пропаганду ЦК КПЈ званичним документом је наложила 1945. године Државном издавачком заводу Југославије да „сви наши издавачки заводи, државни и партијски, морају посветити нарочиту пажњу преводу књига, нарочито, дјела класика марксизма-лењинизма и класика умјетничке књижевности”, а констатовано је да су „преводи најслабија страна наших нових издања”.⁴⁵³ Према овој директиви, све преводе је требало подвргнути контроли, а посебно је препоручено издавање „најзначајнијих дјела совјетске (руске, бјелоруске, украјинске итд.) научне и умјетничке књижевности”.⁴⁵⁴

Бранко Петрановић констатује да је „Универзитет био преплављен преводима совјетских уџбеника”, те да су у три послератне године са руског преведена чак двадесет четири универзитетска уџбеника из природних и друштвених наука.⁴⁵⁵ Оваква преводилачка пракса последица је чињенице да се након ослобођења из идеолошких разлога из корена морао изменити предратни фондус уџбеника, из којег су у новим друштвеним условима били „поштеђени” само они из егзактних природних наука, попут математике, физике и хемије. Упркос томе, чак се и литература ових наука непрестано богатила најновијим сазнањима из Совјетског Савеза.⁴⁵⁶ У самом СССР-у дошло је до велике експанзије издавања

⁴⁵² Према истраживању Љубе Димића, уп. Petranović, *Istorija Jugoslavije* 3, 128.

⁴⁵³ Бранка Докнић, Милић Петровић и Иван Хофман (уред.), *Културна политика Југославије 1945–1952: зборник докумената: књига 2*, Београд, Архив Југославије, 2009, 98.

⁴⁵⁴ Исто, 95.

⁴⁵⁵ Petranović, *Istorija Jugoslavije* 3, 128–9.

⁴⁵⁶ Према речима Војислава Пантића, наставника Математичке гимназије, књига *Виша геометрија* Николаја Владимировича Јефимова, коју је Просвета објавила у облику превода 1949. године, свега четири године након објављивања у СССР-у, на готово 600 страница садржи целокупно тада познато знање из области геометрије, а била је коришћена у нашој земљи у наредним деценијама.

уџбеника: за све нивое учења (основна школа, проширена у непотпуну средњу, или у виду средње школе – десетољетке,⁴⁵⁷ и универзитет/институт) од 1933. до 1944. године у СССР-у штампано је укупно 648 милиона уџбеника.⁴⁵⁸ То је била последица културне револуције која је 20-их и 30-их година 20. века СССР-у донела многе добробити; усмерена на „преваспитавање” народних маса, резултирала је напретком на пољу економије, културе, уметности и науке. Број средњих школа је растао, а радници и сељаци су похађали наставу на факултетима, уз државну стипендију. У поређењу са дореволуционарним периодом и 1917. годином, када су на територији Русије постојале 124 високошколске установе (од чега је 65 било државно) са 135.000 студената,⁴⁵⁹ у академској 1940/41. години у СССР-у је студирало 811.700 студената на укупно 817 високошколских установа, од којих је 300 омогућавало и аспирантуру.⁴⁶⁰

У Академији наука СССР-а до почетка 1941. године било је готово 10.000 научних и техничких радника (од тога 119 академика и 182 дописна члана), а укупан број запослених прешао је 16.000, што је у односу на дореволуционарни период педесет пута више; на Академији је било запослено 402 доктора наука и 1271 научника са кандидатским степеном.⁴⁶¹ У њеном оквиру налазило се 76 института, 11 самосталних лабораторија, 6 опсерваторија и 42 станице, а улагања су вишеструко увећана у односу на претходну деценију.⁴⁶²

Уџбеници за средње и стручне школе у послератној Југославији, као и Србији, рађени су по узору на совјетске уџбенике, а дословно су превођени уџбеници из опште историје за совјетске школе (Алексеј Владимирович Јефимов,

<https://www.youtube.com/watch?v=ZuZNzB7MpyM&t=3197s> („Из нашег угла: Војислав Пантић” (интервју))

⁴⁵⁷ У совјетском систему назив „средња школа” се односио на јединствену институцију која је обухватала разреде од првог до десетог (или касније, једанаестог), при чему је основно образовање проширено у седмогодишње (касније осмогодишње) имало статус „непотпуног средњег образовања”.

⁴⁵⁸ Grubačić, *Sistem obrazovanja u Sovjetskom Savezu*, 45.

⁴⁵⁹ А. Е. Иванов, *Высшая школа России в конце XIX – начале XX века*, Москва, Академия наук СССР, 1991, 3 и 254.

⁴⁶⁰ А. В. Сперанский, *Высшая школа СССР в 1941–1945 гг.: экзамены войны*, Челябинск, Вестник Южно-Уральского государственного университета, 3, 2015, 33.

⁴⁶¹ А. М. Сергеев (ред.), *Летопись Российской академии наук: том 5: 1935–1940*, Москва, Архив РАН, 2019, 19.

⁴⁶² Исто, 5–6.

Јевгениј Алексејевич Космински и др.), који су добијани од Наркомпроса.⁴⁶³ Петрановић истиче да, услед недостатка адекватног уџбеника, национална историја Југославије није ни предавана у школској 1945/46. години. Постављање програма за овај предмет било је везано за национални проблем, те „формула” није могла бити преузета из друге средине, што је условило кратки застој ради консолидације идеологије. Совјетски уџбеници су коришћени у настави у многим другим предметима, поготово у настави психологије и историје филозофије, а југословенски психолози написали су уџбеник из психологије према уџбенику Константина Николајевича Корнилова.⁴⁶⁴

Ови преводи допринели су популаризацији совјетске науке, уз пропаганду преко новина и гостовања совјетских научника.⁴⁶⁵ Услед недостатка кадрова на Универзитетима⁴⁶⁶ констатовано је да је помоћ СССР-а неопходна, те је постојала нада да ће совјетски професори помоћи у организацији универзитета и одржавати предавања, „нарочито из биологије, историје, филозофије”. Тим поводом Перановић цитира документ тог доба:

„Политички би у нашој земљи то било врло једноставно, јер, сем доиста крајње реакције, читава јавност и интелектуална и професори Универзитета и народ, били би необично задовољни доласком совјетских професора. Сем тога, то што смо словенске земље умногоме умањује сваки политички проблем у том погледу”.⁴⁶⁷

Полагане су наде да ће совјетска влада одобрити специјализацију југословенских стручњака у институтима у СССР-у, а констатовано је да би „табаци” (скрипта) која се издају за студенте совјетских универзитета били корисни и за студенте са наших простора.⁴⁶⁸ Највећи број студената који су послати у иностранство отишли су у Совјетски Савез и Чехословачку на школовање. Почетком 1948. дошло је до промене ставова у вези са овом праксом, те се значај почео придавати властитим искуствима. Сматрало се да студенти треба да се „уздижу на основу сопствене емпирије и југословенских потреба, једном речју, да

⁴⁶³ Petranović, *Istorija Jugoslavije 3*, 145.

⁴⁶⁴ Исто, 145. И данас су у библиотекама у Србији доступни и преводи Корниловљевих књига, од којих су неке и предратна издања.

⁴⁶⁵ Видети: Исто, 154.

⁴⁶⁶ Неки педагози су отпуштени због сарадње са окупатором, а поједини су настрадали или напустили посао.

⁴⁶⁷ Petranović, *Istorija Jugoslavije 3*, 147.

⁴⁶⁸ Исто, 147.

упијају искуство своје земље”,⁴⁶⁹ а друге државе више нису биле једини образац и узор. Једним од најважнијих разлога за овакву преоријентацију Петрановић сматра чињеницу да се Југославија од марта 1948. године нашла под снажним Стаљиновим притиском, а наводи и тада доминантно мишљење да се не може говорити о даљем развоју науке у Југославији, уколико не постоје сви факултети који су потребни у социјалистичком друштву. Зато је пажња усмерена на отварање нових факултета (Геолошког, Факултета за прехранбену индустрију и других) 1949. године, што је сматрано „осамостаљивањем земље у научном погледу”.⁴⁷⁰

На пољу издавања превода научне и уметничке литературе, Резолуција Информбироа није изменила развијену праксу; након кратког затишја, већ од 1949. године, објављивање совјетских аутора је, „као по некој инерцији”, настављено.⁴⁷¹ Богдан Осолник, из Савета за науку и културу Владе ФНРЈ, на састанку 1950. године је констатовао да треба „помагати и подстицати израду и издавање уџбеника”, као и „координирати ову делатност, нарочито преводачкуну”.⁴⁷² Исте године се у извештају о спровођењу планова изнетих на Другом пленуму ЦК КПЈ 1949. године, говори о значају научног рада, истиче да се „не може попустити у погледу принципа, где ствар прелази у филозофију”, а да у „конкретном научном материјалу [треба] развијати дискусију и критички однос према званичним мишљењима у науци и из СССР-а и са Запада”.⁴⁷³

Историјско-фолклорни одсек на Музичкој академији у Београду отворен је управо у овом значајном историјском тренутку превирања и осцилације између ослањања на парадигму совјетских достигнућа и потребе за стицањем властитог научног идентитета. Такође, Уметничка академија, као Универзитет за будуће факултете уметности, још увек није била формирана, те није постојала конкретна директива у вези са литературом и преводима, примењена на музичку науку, као што је постојала на Београдском универзитету. Публикације из области музике, наука блиских музикологији и предмета који су улазили у план и програм Академије

⁴⁶⁹ Исто, 149.

⁴⁷⁰ Исто, 149.

⁴⁷¹ Исто, 128.

⁴⁷² Докнић, Петровић и Хофман, *Културна политика Југославије* 2, 313. (документ се налази у Архиву Југославије под сигнатуром АЈ;316-88)

⁴⁷³ Исто, 338.

издавали су Научна књига, као и Просвета и Култура. Партијско издавачко предузеће Култура имало је велику улогу у спровођењу културне политике наклонене СССР-у.⁴⁷⁴ Осим планског издавања целокупних дела четворице класика марксизма-лењинизма (Лењин, Стаљин, Маркс, Енгелс), Култура је штампала дела марксистичких теоретичара, историчара уметности, али и књижевника. Библиотека Музичке академије је редовно набављала оваква издања (дела Тодора Павлова, Тита, Стаљина, Кардеља и других), али у данашње време ове књиге су или отписане (чак и пре више деценија) или је немогуће утврдити њихову локацију, јер им није додељена сигнатура.⁴⁷⁵ Међу издањима које је штампала Култура 1946. године појављује се и превод чувеног *Реферата о часописима „Звезда” и „Лењинград”* Андреја Александровича Жданова, чији је оригинални текст објављен у московској *Правди* 21. септембра исте године.⁴⁷⁶

Пре него што су се појавили (малобројни) преводи руских књига у нашој средини, у Библиотеку су почеле да пристижу књиге на руском језику,⁴⁷⁷ већ у првој години по оснивању. Прва руска књига уведена је у Књигу инвентара под инвентарским бројем 701, 17. марта 1938. године, и садржи преписку Чајковског са Надеждом фон Мек. У овом првом, међуратном периоду, набављане су преписке (Бородин, Мусоргски), аутобиографије (А. Гречањин, Ф. Шаљапин), биографска дела (не само о руским композиторима), уџбеници за инструментацију и хармонију. Иако су то била најчешће новија издања, објављена свега неколико година раније, међу овим књигама су се нашле и оне објављене почетком века, чиме је Музичка академија „надокнађивала” чињеницу да је тек основана. Руске књиге су

⁴⁷⁴ Седиште Штампарског предузећа Култура у Београду се налазило, симболично, у Стаљинградској улици бр. 4, која је своје име задржала до 1952. године, када је применана у Македонску.

⁴⁷⁵ Пракса додељивања сигнатура започета је почетком 60-их година 20. века.

⁴⁷⁶ Издање је изашло у ћириличној и латиничној верзији, заједничким подухватом Београда и Загреба, у тиражу од 10.000 примерака, без имена преводиоца, према „скраћеном и уопштеном стенографском извештају [...]” какав је објављен и у *Правди*.

⁴⁷⁷ Попис руских књига дат је у Прилогу 1 и садржи изводе из Књига инвентара Библиотеке, уз навођење инвентарског броја, сигнатуре, датума увођења у Књигу инвентара и начин набавке сваког појединачног издања, као и евентуалне белешке која се тиче каснијег отписа или неког специфичног податка. Критеријум за навођење је веома широко постављен — у попису се налази све што не спада у нотна издања (књиге су из различитих области и дисциплина), а на овакав корак сам се одлучила из три разлога: (1) за многе књиге није могуће, у недостатку оригиналног примерка (у случају отписа), утврдити којој области припадају, (2) поједине књиге не представљају дела из области музикологије, али могу служити као материјал за истраживање, и (3) сагледавање количине свих набављених издања, као и начина њихове набавке, може да пружи нову димензију питању о заступљености руске/совјетске литературе.

Библиотеци пре Другог светског рата поклањане (од стране професора или домаћих установа), неке биографије су купљене (без навођења добављача), а први већи поклон са руским књигама дошао је почетком 1939. године; то је био први од три поменути поклона московског ВОКС-а, друштва које је том приликом поклонило Библиотеци укупно двадесет две јединице, од чега девет књига.

Од 1940. године се осећа другачија, „совјетска” атмосфера пристиглих књига, међу чијим ауторима се појављују позната презимена совјетске музикологије – Асафјев (Глебов), Тумањина, Ливанова, Јарустовски и Пекелис. У књигама су се аутори бавили питањима руске народне песме, музиком мањих совјетских република (Киргизија), а пристижу и прве историје музике. Међу поклонодавцима налазимо Савез совјетских композитора (/Союз советских композиторов/), који поред часописа *СССР на стройке*⁴⁷⁸ у лето 1940. године поклања и актуелне бројеве часописа *Совјетска музика*, веома утицајног часописа који је излазио месечно;⁴⁷⁹ ово су први бројеви *Совјетске музике* који су доспели у Библиотеку, након што је Библиотека купила један број из 1939. годишине часописа. касније је овај часопис набављан готово редовно, уз добру покривеност годишта, све до краја 90-их година. Такође, крајем 1940. и почетком 1941. године ВОКС поклања укупно 78 јединица, од чега 12 књига (нотна издања су садржала дела која су компоновали совјетски композитори). У каснијим набавкама, након рата, руске књиге ће углавном бити набављане куповином – од Просвете, Међународне књиге и Југословенске књиге.

Дакле, пре рата установљена је сарадња са две совјетске институције које су Библиотеци Академије поклањале нотна и књижна издања. Међутим, ако ову чињеницу поставимо у контекст и упоредимо са осталим поклонима из иностранства, размере поклона нису толико велике;⁴⁸⁰ године 1942. Влада Чешке је

⁴⁷⁸ Пропагандни часопис који је у том тренутку излазио већ 10 година, намењен иностраној лево оријентисаној читалачкој публици, са конструктивистичким визуелним идентитетом у стилу Ела Лисицког. Илустровани часопис имао је задатак да промовише изградњу новог друштва у СССР-у, а у његовој изради су учествовали Максим Горски (први уредник), Исак Бабел, као и многи познати писци и фотографи.

⁴⁷⁹ Часопис је основан 1933. године као месечник Савеза совјетских композитора и Министарства културе СССР-а. Све до 1992. године је издаван под тим именом, а затим мења име у *Музичка академија* (/Музыкальная академия/), име под којим и данас излази – али, квартално. Од 1942. до 1946. године часопис није излазио, али су штампани истоимени зборници чланака, које је Библиотека куповала.

⁴⁸⁰ Међу овим поклонима нећу наводити поклоне од приватних лица који су своје личне библиотеке завештали Библиотеци Академије, као што су то Владимир Ђорђевић и Милоје Милојевић.

поклонила 200, а затим 68 јединица књига и нота, међу поклонодавцима су били и Министарство спољних послова Литваније (/Bureau de presse au Ministere des Affaires etrangeres de Lituanie/) (22 јединице), књижара Menu&Co. из Лондона и Министарство спољних послова Италије. Наравно, треба променути и поклон Комитета Белгије (/Comité belge des Amies/) који броји више од 1.500 јединица⁴⁸¹ нотних издања – међутим, иако се овај поклон у литератури наводи као пример вредног поклона који је знатно обогатио библиотечки фонд, увидом у саме партитуре је јасно да је у питању више повећање фонда у квантитативном смислу, него његове (употребне) вредности.⁴⁸² Велики је био и поклон Америчке читаонице.

Куповином је у овом годинама Библиотека набављала грађу од Фрајта, књижаре Пеликан, Академије Наука, књижаре Геце Кона и „антикварара Попа”. Купљено је и око 500 јединица од издавачке куће Ricordi.

На Музичкој академији у Београду се као први уџбеник за историју музике користила поменута Манојловићева *Историја музике*, тачније, белешке са предавања које су остале у рукопису, пре него што је на одсеку за музикологију у литературу почела да се користи и она из Совјетског Савеза. Она је стигла касније, у оригиналу или у облику превода; преводи су, пак, имали интерни карактер и били незванични, преводилац није наведен, а текст је куцан на машини и штампан једнострано. Ово је јако занимљива чињеница – у Србији није настао *ниједан* званичан превод неке историје музике са руског.⁴⁸³

Званични преводи совјетске литературе из области музичке науке били су резервисани за литературу која је била намењена нешто широј читалачкој публици

⁴⁸¹ У рукопису Манојловићевих мемоара постоји податак да је овај комитет поклатио Библиотеци 4.902 дела. Овај поклон добијен је заслугом Павла Каровића, посланика Краљевине Југославије у Бриселу. Према: Коста Манојловић, „Музичка академија у Београду”, рукопис (куцано), 12–13. у: [Мемоари Косте Манојловића]

⁴⁸² То су највећим делом издања мање познатих белгијских и француских композитора, на свега по неколико страница, издатих од стране једног од неколико заступљених издавача. Међу тим нотним издањима нема оркестарских партитура ни камерне музике за више од два извођача; то није била фундаментална нотна литература која је у том тренутку сигурно била потребна Академији на њеним почецима.

⁴⁸³ Како у фокусу овог рада нису области попут музичког извођаштва, овом приликом ће само бити поменуто да је у току 50-их и 60-их година, па и касније, рађено на преводима литературе о клавирској методици са руског језика (чак и онда кад то није изворни језик оригинала), а преводилац је, између осталих, био и Арсен Трива. Дејан Деспих је 1984. године превео са руског Кохоутекову *Технику компоновања у музици XX века*, оригинално написану на чешком језику, а Арсен Трива *Рационалну клавирску технику* немачког аутора Ервина Јоханеса Баха (Erwin Johannes Bach) 1959. године, такође са руског језика.

– Култура је 1946. године објавила монографију о Мусоргском Анатолија Александровича Соловцова у преводу Стане Ђурић-Клајн, свега годину дана након њеног објављивања у Москви. Исте године у издању Музичког магазина штампани су преводи монографија о Бородину, Даргомижском и Мјасковском, чији су оригинали изашли у Москви 1945. године у оквиру исте едиције као и она о Мусоргском, „Классики русской музыки”. Аутори књига су, као и Соловцов, утицајни совјетски музиколози, међу којима су И. Мартинов, И. Белза, Арнолд Александрович Альшванг. Ове монографије су ушле у списак литературе за главни предмет на одсеку за музикологију, историју музике.⁴⁸⁴ Књиге из ове едиције које нису преведене на српски језик, набављене су за Библиотеку на руском језику, а неке су већ биле део фонда, што указује на то да су набављене одмах по објављивању. Све ове књиге су купљене преко Просвете и инвентарисане у Библиотеци 3. септембра 1947. године.⁴⁸⁵ Треба нагласити да ове монографије садрже биографске податке о композиторима уз паралелан кратак преглед дела и да је све њих, осим оне о Мусоргском, превео Миодраг М. Пешић, књижевни преводилац. Упркос приступачном језику карактеристичном за популарну литературу о музици, у монографијама се ипак срећу и неки појмови који су се усталили у совјетској музиколошкој традицији, што сведочи о њиховој дубокој укорењености у совјетском дискурсу о музици. Тако, у књизи о Бородину помиње се симфонизам, „истински симфонизам који на себи носи [...] дубоку садржајност”, као „принцип унесен у основу целокупног ткива опере”⁴⁸⁶ – овим описом је јасно сугерисано да се не мисли на симфонизам као синоним за симфонијско стваралаштво, већ на концепт који је теоријски разрадио Асафјев. У књизи о Мусоргском, пак, на више места се помиње интонација, те је тако та реч и преведена, у вези са говором и композиторовим начином формирања деонице гласа.

⁴⁸⁴ Према наставном плану из 1978. године. Видети: *Nastavni plan i program*, 245–246.

⁴⁸⁵ Соловцов је аутор неколико књига из ове едиције које су уведене у инвентар Библиотеке: *С. В. Рахманинов* (1947), *Николай Рубинштейн* (1946), *М. П. Мусоргский* (1945, уз поменути превод из 1946. године), а Мазељ је написао књигу *Ф. Шопен* (1947), а Мартинов књиге *М. И. Глинка* (1947), *А. С. Даргомыжский* (1944. Библиотека не поседује примерак на руском, али поседује превод из 1946. године, објављен у издању новосадског Музичког магазина), *Д. Д. Шостакович* (1947) и *Арам Хачатурян* (1947). Игор Белза је написао следеће књиге: *А. П. Бородин* (1944.; српски превод је објављен 1946. године), *Б. Н. Лятошинский* (1947), а А. Алексеев биографију *Антон Рубинштейн* (1945).

⁴⁸⁶ Игор Фјодорович Белза, *А. П. Бородин*, Нови Сад, Београд, Музички магазин, 1946, 38.

Ипак, „интонационни склад” у тексту Ђурић-Клајн преведен је као „мелодиски склоп”, што такође сведочи о њеној свести о слојевитости значења овог појма.

Чињеница да је књижевни преводилац превео књигу о музичарима није била неуобичајена; овакве популарне књиге и на Западу и у Русији често су писали и немусички писци који су се бавили биографијама великих личности. Ипак, то није случај у овим руским оригиналима; писали су их, као што је напоменуто, угледни музиколози, што је вероватно последица совјетске идеје да свако ради оно за шта је стручан, а да ниједан задатак из струке није баналан уколико се тиче просвећивања народа. Познато је да је и Борис Асафјев, поред професионалног ангажмана у музичком одељењу Наркомпроса и раду на многим научним институтима и конзерваторијуму, паралелно био активан и као педагог у установама усмереним на масовно просвећивање, при универзитету или средњим школама. Предавао је предмете у распону од почетног нивоа, који су обухватили музичко описмењавање и певање, до високог нивоа, кроз различите ауторске курсеве. Према мишљењу Татјане Вадимовне Букине, такав додатни ангажман произлазио је из Асафјевљевих личних побуда и интровертне природе, али и усвајања схватања музике као важног фактора друштвеног уједињења, које је заступао Лунчарски.⁴⁸⁷

На нашим просторима је владало велико одушевљење местом које је наука заузимала у животу свих становника највеће социјалистичке државе, па је тако Коста Грубачић писао:

„Боравећи у братском Совјетском Савезу, све сам више стицао уверење да наука није ствар само извесног броја људи, 'стручњака', него ствар читавог народа, да сви совјетски људи млади и стари, мушкарци и жене, радници и професори — сви научно мисле и раде, гаје неизмјерно поштовање према науци, одушевљавају се њоме и користе је до максимума у своме животу и раду.”⁴⁸⁸

Иако је у овом цитату Грубачић вероватно имао у виду највише природне науке (али и историју) чијим се достигнућима Совјетски Савез посебно дичио, овај његов утисак сигурно је произашао из опште атмосфере уважавања научних радника и из перцепције о широком образовном хоризонту који је совјетски образовни систем пружао.

⁴⁸⁷ Видети: Т. В. Букина, „Б. В. Асафјев и музыкално просвещение послереволюционной эпохи: музыкознание на службе у социалистического строительства”, *Художественная культура*, 1, 2020, 371–373.

⁴⁸⁸ Грубачић, *Систем образовања у Совјетском Савезу*, 46.

У том контексту, иако је само једну од ових популарних монографија са руског превела Стана Ђурић-Клајн, та чињеница има двоструки значај: (1) преводилац је стручњак из области коју преводи, и зато (2) превод, намењен широкој публици, представља стручно обликован преведен и проверен текст, намењен просвети.

У вези са литографисаним рукописима превода историје музике не постоји трагови у Књизи инвентара, али Коста Манојловић помиње превођење из руских извора у својим сећањима за 1946. годину. Он пише да му је замерано „како мало обрађује руску музику”, и даље:

„Али превод руских уџбеника за Историју није био готов, а уз то је дошло до изјаве И. Мартинова, руског музиколога приликом посете Академији, да ти уџбеници нису добри. Једино се повољно изражавао о *История русской музыки* [назив исписан руком — прим. О. О.] која је дотада изишла у два тома, под редакцијом професора М. С. Пекелиса (Москва-Лењинград 1940), и по којој сам ја и радио предавања за руску музику.

Поводом доласка руских музичара у Београд и Академију, ја сам [...] сакупио врло велики материјал музички из области наше музике, и то смо дали Мартинову, који је изјавио да он, такорећи, и нема појма о нашој музици.

Запитан, на конференцији у дворани Музичке академије, од стране неких другова колега о многим питањима из руско-совјетске музике, Мартинов је, својим одговорима, био ладан туш за многе наше усијане главе [...]

Доцније су дали и ове две књиге да се преведу: једну мислим, Мирки Павловић, а другу — Пери Бингулцу. Знам да је Мирка превела, али да је ствар застала опет. Ко зна због чега. Студенти, на жалост, још немају руске уџбенике из Историје музике, и остаје им да се, колико толико служе мојим осуђеним табацима”.⁴⁸⁹

Овај цитат дочарава и занесеност и некритичност наше средине према свему што је руско/совјетско, и рационалност и критичност совјетске средине, која је десет година раније прошла кроз искуство осуде Шостаковичеве опере *Леди Макбет Мценског округа*. Догађаји о којима Манојловић пише одиграли су се две године пре оснивања Историјско-фолклорног одсека, односно, три године пре заокрета у односу према Совјетском Савезу.

⁴⁸⁹ Коста Манојловић, [„... Сећам се још увек добро”], рукопис, 145–146, у: [Мемоари Косте Манојловића]

Руска/совјетска музиколошка литература у Библиотеци Музичке академије

У погледу совјетских историја музике доступних на Музичкој академији, може се приметити да су оне у Библиотеци инвентарисане тек од краја педесетих, а највише седамдесетих година 20. века. Међу њима срећемо и књиге на руском језику и незваничне преводе. Прва књига првог дела Груберовог уџбеника *История музыкальной культуры* (1941),⁴⁹⁰ доспела је у Библиотеку 6. априла 1976. године,⁴⁹¹ у исто време када и фотокопија (литографисани рукопис) превода⁴⁹² књиге Тамаре Ливанове *Историја западноевропске музике до 1789. године* из 1940. године.⁴⁹³ Други део другог тома наведеног Груберовог уџбеника из 1959. године у библиотеку је стигао такође на руском, исто као фотокопија, 2. јуна 1984. године.⁴⁹⁴ Као напомена уз све ове фотокопије у књизи инвентара наведена је цена фотокопирања, те се може закључити ово нису били поклони или купљена издања; може се претпоставити да су књиге постојале и коришћене на Академији и раније, али да су за ширу *употребу* фотокопиране и уведене у књигу инвентара Библиотеке. Такође, остаје непознато на основу којих примерака су преводи рађени, уколико књиге нема у библиотекама, а посебно одакле су издања на руском фотокопирана или преведена, јер, на пример, Груберов уџбеник, као ни онај који је писала Ливанова, не постоје ни у једној библиотеци у Србији.

Са друге стране, свега неколико месеци након што је 1947. године у Совјетском Савезу објављена Асафјевљева друга књига студије *Музыкальная форма как процесс*, примерак за Библиотеку је купљен од Просвете.⁴⁹⁵ Сажетија Груберова *Всеобщая история музыки. Часть 1* из 1956. године постала је део библиотечког фонда свега годину дана након објављивања, 1957. године,⁴⁹⁶ а набављена је по рачуну Југословенске књиге. Књига Тамаре Ливанове, *Очерки и*

⁴⁹⁰ У овом делу поглавља биће дати само наслови књига онакви какви јесу, без превода, како не би било забуне око тога да ли нешто постоји у Библиотеци као превод на српски, или на руском језику.

⁴⁹¹ Инвентарски број К3689, сигнатура R-36, у три одвојене свеске.

⁴⁹² Преводац није наведен.

⁴⁹³ Инвентарски број К3690, сигнатура R-37, у три одвојене свеске. Иначе, то прво издање њене књиге се не налази у Библиотеци у руској верзији.

⁴⁹⁴ Инв. бр. N29093, сигнатура R-41.

⁴⁹⁵ Инв. бр. 15619.

⁴⁹⁶ Инвентарски број 21779, 13. јуни.

материалы по истории русской музыкальной культуры,⁴⁹⁷ штампана 1938. године на основу њене докторске дисертације, у Библиотеци је инвентарисана 1961. године, а начин набавке није познат — највероватније је у питању поклон Иванке Милојевић, из заоставштине Милоја Милојевића. Пре овог примерка, у Књизи инвентара налазимо да је у Библиотеку примерак исте књиге уведен у децембру 1944. године, али, како му у међувремену није додељена сигнатура ни локацијски податак, може се закључити да он није сачуван.

У контексту политичких превирања, мора се приметити и изузетно смањен интензитет набавке совјетске литературе од краја 1949. до краја 1953. године. У току ове четири године, уведена је само *Совјетска музика* (цело годиште 1949. и неколико бројева из 1950. године).⁴⁹⁸ Следећи застој се уочава од краја 1953. до почетка 1956. године (негде крајем овог периода је поново набављена само *Совјетска музика*, из 1954. године), да би редовнији прилив књига на руском језику био успостављен кроз веће куповине почев од 1958. године. Књигу Јампољског *Музика Југославији* је 1958. године поклонио и представник ВОКС-а, институције са којом Библиотека није имала контакт након 1941. године. У том смислу се издваја и поклон Руског дома (тадашњег Дома совјетске културе) из 1962. године, а крајем 1963. године инвентарисана је заоставштина балерине Марине Олењине.⁴⁹⁹

Из наведеног се може извести неколико закључака у вези са преводима у Србији:

(1) преводи су настајали нешто касније него што би се очекивало, а не у првом „налету” занесености совјетском стручном литературом (што се може објаснити чињеницом да одсек за музикологију није постојао пре 1948. године, а да је управо та година преломна због Резолуције Информбироа),

⁴⁹⁷ Инв. бр. К193, R-5.

⁴⁹⁸ Начин набавке није познат, јер библиотекар који је тада инвентарисао грађу није евидентирао податке на прави начин, па није познат ни тачан датум инвентарисања. Неким необичним путем, међу бројевима стручног часописа о музици, нашао се и један број часописа *Аутомобил* (*/Аутомобил/*), из 1949. године, и добио свој инвентарски број.

⁴⁹⁹ Она броји чак 147 књига на руском језику, али већина њих је из области балета и позоришта, а само мали број из области науке о музици. Ипак, све књиге на руском из њене заоставштине су наведене у Прилогу 1, како би до краја био поштован критеријум по којем је његово бележење и започето; напомињем да књиге немају сигнатуре, те да се налазе у извојеном ормару.

(2) имајући у виду да се у Београду образовао релативно мали број студената музикологије, није било неке врсте локалне системске реакције на потребу за совјетском литературом, те отуда није било званичних издања превода факултетских уџбеника које би објавио издавач.

Такође је занимљиво упоредити овакве преводилачке околности у Југославији/Србији са онима у Румунији.⁵⁰⁰ Бавећи се историјама музике у својој домовини у послератном периоду и наредним деценијама, Елена Шорбан пише да је једна од две најрепрезентативније књиге послератне Румуније био превод *Историје музичке културе* Грубера на румунски језик. Преведена су три од четири опсежна дјела у периоду од 1961. до 1963. године.⁵⁰¹ Из овога произлази и наредни закључак:

(3) може се извести и претпоставка да превод са руског у Србији није био у толикој мери „неопходан”, као што је, на пример, био потребан у Румунији, у којој се говори језиком из индоевропске језичке групе, управо због сродности српског и руског као словенских језика. Пасивно разумевање руског језика је било изражено у српском народу, јер је он после рата био уведен у основне школе и гимназије, али и услед изложености народа руском језику кроз филмове, литературу, представе и међународне контакте.

У погледу доступности издања на руском језику, може се закључити да је музиколошка литература из Совјетског Савеза набављана нередовно, али конзистентно, те да је у крајњем исходу, до почетка 80-их година, у Библиотеци постојао солидан и репрезентативан „совјетски” фонд. Највећи његов део је на руском језику; у облику превода срећемо само популарна издања о совјетским и иностраним композиторима, док су постојећи преводи совјетских уџбеника за историју незванични и интерног карактера. Али ипак се осећала циркулација знања и концепата, путеви руске литературе очигледно нису водили само кроз званичне канале, већ и кроз приватне кућне библиотеке, а кроз њено постојање у српској средини дошло је до разумевања и прихваћености начела совјетске музикологије.

⁵⁰⁰ И у Југославији и у Румунији на власти је била комунистичка партија, са том разликом што је од 1948. године у Југославији развијен модел самоуправног социјализма, а у Румунији је остао јак политички утицај СССР-а.

⁵⁰¹ Према скенираном другом делу књиге, доступном на интернету, тираж је био преко 25.000 примерака.

Однос српских музиколога према „ждановизму”

У првом налету занесености новим совјетским идејама, музичко-идеолошка дешавања у Совјетском Савезу су била редовно праћена. Једно од гласила преко којег су преношене актуелности био је часопис Удружења композитора Србије *Музика*, који је излазио свега четири године, у укупно пет бројева, у издању Просвете. У цитату из првог броја, из 1948. године, датом на почетку овог поглавља одражено је поверење у добро усмерење делатности аналогне институције у Совјетском Савезу — Савеза совјетских композитора.⁵⁰² Соња Маринковић је посебно обратила пажњу на чланке Павла Стефановића из овог часописа, поставила их у контекст и детаљно их анализирао,⁵⁰³ констатујући да у идеолошком смислу чланци из *Музике* везани за СССР стоје на истој линији као предратни Вучковићев дискурс на левом фронту у уметности.⁵⁰⁴

Надокнађујући временски раскорак са којим се у *Музици* започиње ово праћење актуелности, јер је први број објављен 1948. године, њиме је тематски обухваћен и општи преглед рада и закључака састанка проширеног пленума Организационог комитета Савеза совјетских композитора СССР одржаног у Москви од 2. до 8. октобра 1946. године, уз напомену да „конкретно критички значај одлука донетих на том састанку чини да ове нису ништа изгубиле од своје актуелности ни данас, после више од године дана од њихова доношења а над новим путевима који се отварају пред музичким трудбеницима наше земље [...] поуке које из тих одлука можемо извући биће од неоцењиве користи [...]”.⁵⁰⁵ У истом броју дат је и превод „Одлуке ЦК СКП(б) о опери „Велико пријатељство” В. Мураделија” (са саветовања 10. фебруара 1948. године), а у следећем броју (2/1949) дат је детаљан сажетак излагања са другог пленума. Од трећег броја из исте године види се

⁵⁰² У одељку Белешке на крају првог броја часописа од укупно 29 актуелности из света музике, свега девет нема директну или индиректну везу са СССР-ом. Једна од вести почиње на следећи начин: „У селу Рождествено гатчинског реона лењинградске области отворена је колхозна музичко-литерарна лекторија за 250 људи”, што је пропраћено навођењем сличних случајева у другим селима у којима се такође народ упознаје „са руском класичном музиком и делима совјетских композитора”. Видети: „Белешке”, *Музика: зборник Удружења композитора Србије*, Београд, Просвета, 1, 1948, 169.

⁵⁰³ В. Соња Маринковић, „Написи Павла Стефановића у часопису *Музика*”, у: *О укусима се расправља: Павле Стефановић (1901-1985)*, ур. Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2017, 179–191.

⁵⁰⁴ Исто, 186.

⁵⁰⁵ Стефановић, „Музичке дискусије у Совјетском Савезу”, [87].

идеолошки заокрет у политици часописа — од руских „тема” можемо пронаћи само чланак Павла Стефановића о Пушкину у руској музици, а у наредном броју (4/1950) је треће заседање Савеза совјетских композитора пропраћено само са два ступца текста у оквиру рубрике „Белешке”, у делу са поднасловом „Вести из иностранства”. У последњем броју, симболично, закључни ауторски чланак посвећен је прегледу XXIV фестивала Међународног друштва за савремену музику у Бриселу из јуна 1950. године.⁵⁰⁶ У закључку свог чланка, Миленко Жиковић наводи следеће:

„Данас, кад Југославија добија у међународној политици све важнију улогу, јасно је да не можемо остати ограђени кинеским зидом од културних збивања око нас. Ми бисмо учинили неопростиву културну грешку, ако бисмо затварали очи (тачније речено уши) пред данашњом музиком Запада, тј. кад бисмо игнорантски пролазили мимо савремених уметничких проблема западноевропске музике — па ма колико они били различити (*уколико су различити* [курзив — О. О.] од наших уметничко-идеолошких стремљења и страни нашим потребама”.⁵⁰⁷

Велика је разлика између цитата који је дат на почетку овог поглавља и управо наведеног; дели их свега три године, али су то управо кључне три године које су пресудно утицале на однос српске/југословенске идеје о политичкој идеологији према совјетској. Од некритичког поуздања у Савез совјетских композитора и спремности на прихватање његових одлука као поука и упутстава, уз констатацију моћи ове велике организације, за свега неколико година дошло се до сумње у то да ли су савремени уметнички проблеми западноевропске музике *уопште* различити од наших „уметничко-идеолошких стремљења” — питања које би у совјетском контексту било неприхватљиво. Овај заокрет свести подсећа на онај старозаветни када су Адам и Ева, након пробања забрањене јабуке, одједном увидели да је свет сложенији него што је изгледао у тренутку безусловне послушности. Управо тај тренутак „отварања очију” — у југословенском случају изнуђен политичким, а не теолошким разлозима — означио је почетак постепеног дистанцирања од совјетског културног модела. У музичком пољу, то се огледало у напуштању раније догматске вере у нормативну улогу Савеза совјетских композитора и у све већој спремности да се западноевропска музичка збивања не само прате, већ и критички

⁵⁰⁶ Миленко Живковић, „Поглед на савремену музику Запада”, *Музика: зборник Удружења композитора Србије*, Београд, Просвета, 5, 1951, 153–170.

⁵⁰⁷ Исто, 170.

разматрају као потенцијално релевантна за домаћи контекст. У том кратком временском распону, југословенска музичка култура прешла је пут од идеолошке зависности до самосталније, мада још увек опрезне, позиције у којој се легитимитет уметничких модела више није подразумевао, већ преиспитивао.

Ипак, треба истаћи да је руска литература ипак наставила да постоји у српској семиосфери, не само као реликт, већ као вредан извор и подстицај на даље кораке у науци о музици. Књиге су, након неких очекиваних прекида, настављане да буду набављане и у наредним деценијама, часопис *Совјетска музика* (од 90-их година објављиван под називом *Музичка академија*) је купован, совјетски музиколози су долазили у посете (Мартинов, Кандински), а неки наши студенти су и у области музикологије усавршавали на руским конзерваторијумима.

5 СФЕРЕ УТИЦАЈА

Совјетска историјска музикологија

Русија је почетком 19. века имала Николаја Карамзина, чија је дванаестотомна историја Русије цењена, а захваљујући својим литерарним и методолошким својствима, изазива интересовање и након више од два века од настанка. *Историја руске државе (/История государства Российского/*, 1818–1829) неизмерно је допринела подизању националне свести, а Карамзин је једина личност у руској историји која је имала титулу историографа, додељену 1803. године од стране цара Александра Првог.⁵⁰⁸

Музичка историографија, пак, није имала дугу традицију пре совјетског доба. Тек са оснивањем одсека за историју музике (са различитим варијантама његових назива и поделом на катедре) и првом одбрањеном докторском дисертацијом (1935), створени су услови за први озбиљнији покушај историографског сагледавања музике и његове институционализације, у правом смислу те речи, будући да су управо катедре биле центар научноистраживачког рада: међутим, треба имати у виду и да је била потребна одређена временска дистанца како би се

⁵⁰⁸ Ово звање омогућило је Карамзину несметан и отворен приступ свим ризницама и примарним историјским изворима, који су углавном чувани при манастирима.

одговарајући соцреалистички дискурс артикулисао, а историографски покушај био методолошки и идеолошки утемељен.

Будући да је у периоду СССР-а велика пажња придавана и друштвеним наукама, међу којима је историја, схваћена као моћан апарат сабирања историјских искустава, али и манипулације њима, била најважнија, из тог аспекта могуће је разумети и потребу за музичком историографијом; и историја музике је, као и историја друштва, требало да *подстакне* становника Совјетског Савеза на стварање нове уметности социјалистичког реализма, а са друге стране, да помогне да се успостави континуитет те „нове” музике са оним „добрим” елементима који су постојали у ранијој руској музици. Замисли руских националних историографија биле су део капиталног пројекта културне револуције у СССР-у – одговарале су и на потребу обичног руског човека за сазнањима из којих је требало да проистекне, како се веровало, напредак друштва. Појавом прве совјетске историје руске музике, која је замишљена у функцији уџбеника, требало је да се попуни празнина која је постојала због недостатка овог наставног средства на „историјско-теоретским факултетима [одсецима – прим. О. О.]” – примећена је „неопходност проширења материјала у циљу дубљих увида који су потребни за програм специјалног курса”.⁵⁰⁹

Као што је већ поменуто, 1940. године настало је неколико уџбеника; катедра историје руске музике Московског конзерваторијума на челу са професором Михаилом Пекелисом објавила је *Историју руске музике* у два тома,⁵¹⁰ Тамара Николајевна Ливанова написала је уџбеник о западноевропској музици до Француске револуције, а Валентин Едуардович Ферман о новијој западноевропској музици, чиме су дате основе за проучавање и руске и иностране музике у совјетској историографији.

На чело катедре за општу историју музике 1943. године дошао је Грубер, аутор поменутог фундаменталног рада *Историја музичке културе* који у себи „спаја својства истраживања и опсежног уџбеника”.⁵¹¹ Два тома овог дела у четири књиге изашле су у два наврата – две књиге првог тома 1941, а другог тома у

⁵⁰⁹ Михаил Самойлович Пекелис (уред.), *История русской музыки: 1*, Москва, Ленинград, Музгиз, 1940, 3.

⁵¹⁰ Пекелисови сарадници у првом тому су били Т. Ливанова и Т. Попова, а у другом А. Громан, Д. Житомирски, Ј. Келдиш.

⁵¹¹ Цитат Сапонова, према: *Московская консерватория*, 2, 24.

периоду од 1953. до 1959. године. Келдиш је, на катедри за историју руске музике, у слично време објавио *Историју руске музике* у три тома (1947, 1948, 1954). Ипак, према неким мишљењима је у савременој совјетској музикологији владало „незадовољајуће стање”, што је сматрано пропустом Организационог комитета Савеза совјетских композитора.⁵¹²

Објављивања ових уџбеника пропраћена су са идеолошким размирицама и често дијаметрално супротним проматрањима са позиција соцреализма. Арам Хачатуријан је у свом реферату у октобру 1946. године изнео виђење да је „[Организациони] комитет недовољно бдио над радом разних комисија Савеза [совјетских композитора]”, те да „по најважнијим проблемима нису спроведене дискусије, нису продискутована ни крупна музиколошка дела, као на пр. Историја музике професора Грубера итд.”⁵¹³

Управо се Груберов уџбеник нашао на удару; иако је он био предложен за Стаљинску награду, Тамара Ливанова, иначе позната по оштрини и убојитој иронији у критикама, веома га је оштро оценила, те се на више адреса обраћала када није било реакције на њену рецензију — коначно, писала је секретару ЦК ВКП(б) Жданову лично. Ливанова је Груберовом делу највише замерила то што „претендује на ’светску концепцију’, посвећен је целој земаљској кугли, али из њега је изостављено све о народима наше земље [СССР-а — прим. О.О.]”,⁵¹⁴ што је подсећа на традицију „немачких ’хандбухова””.⁵¹⁵

Такође, Ливанова у писму критикује примењену шему стадијума, односно, *маризам*,⁵¹⁶ пренесен из лингвистике од стране Грубера на целокупну историју

⁵¹² Стефановић, „Музичке дискусије у Совјетском Савезу”, 91.

⁵¹³ На истом месту.

⁵¹⁴ Писмо Т. Ливанове, цитирано према: Екатерина Сергеевна Власова, „Советское музыкальное искусство сталинского периода, борьба агитационной и художественной концепции”, диссертация, Москва, Московская консерватория, 2010, 381.

⁵¹⁵ Светлана Анатольевна Петухова, „Тамара Ливанова (1909–1986) как рецензент словесных текстов”, *Художественная культура*, Москва, Государственный институт искусствознания, 3, 2021, 349.

⁵¹⁶ Видети: Исто, 348.

У руском језику постоје и алтернативни називи за *маризам*, као псеудоучење о језику: „теорија стадијалности” („теорија стадијалности”), „новое учение о языке” („ново учење о језику”) „јафетидологија” (јафетидологија) и „јафетическая теория” — од којих је само овај последњи, „јафетска теорија” одомаћен у српском језику. Творац ове теорије је Николај Јаковљевич Мар (1864–1934). У маризму се негира постојање група језика, и траже се сродности у најразличитијим језицима, што служи као потврда да су проистекли из неколико различитих примордијалних узвика, уз потпуно независтан развитак. Иако је у почетку била подржавана, јер је настала 1923. године, у полету социјалистичких и марксистичких тежњи, теорију је и сâм Стаљин одбацио 1950. године,

развитка музичке културе, као поступак из којег је проистекла „формалистичка шема, у коју се уклапа врло замршен, врло разноврстан, врло шаролик материјал”.⁵¹⁷ Она пише да, према Груберу, „ако се поклапају појединачни елементи музичког језика, то значи, један је и стадијум. Ако је један стадијум, значи, морају се поклапати и појединачни елементи музичког мишљења. Али ствар је у томе да права, истинска историја, са живим материјалом, не трпи такву шему”.⁵¹⁸ Ливановој је посебно засметало што су, према тој шеми, многи народи СССР-а приказани „на нивоу германских варвара ’раног средњег века’, и, свакако, много нижем од Енглеза 15. века”,⁵¹⁹ и што се занемарује специфичност унутарњег развитка музике.

Конечно, Ливанова указује на више од 120 „безусловних референци на издања фашистичке Немачке”, наглашавајући да се скоро све оне позитивно односе према наведеним изворима. Поред тога, она истиче да се у књизи налазе и стотине других позивања на страну литературу „без потребе”, док се занемарују упућивања на познате совјетске радове у одговарајућој области.⁵²⁰

Као последица вишекратног освртања Ливанове на Груберову *Историју*, након састанка у Савезу совјетских композитора, Келдиш је 1947. године објавио чланак у коме се „стидљиво наговештавало” да је на појединим местима код Грубера „преузет концепт немачких реакционо-националистичких историчара”.⁵²¹

Ипак, као дугорочну и индиректну последицу деловања Ливанове, Јекатерина Власова наводи промене у односу према питањима музикологије: у праксу је ушао систем бележења броја страних извора у радовима, а постојале су и пропорције које је требало поштовати, у погледу поретка и броја цитата — из области марксизма-лењинизма (које је „по било ком поводу, или без њега, било обавезно помињати”⁵²²), руских и иностраних извора, при чему последњи нису смели количински да превладавају. Ово је створило вештачку границу између совјетске и западне музикологије, али и довело до новог понашања у научном дискурсу — Власова истиче да је уведена субверзивна пракса „двоструких значења”

након што су и Марови ученици из његове теорије изоставили научно неосноване и непотврђене закључке. Након Стаљиновог чланка, маризам је у потпуности одбачен.

⁵¹⁷ Према: На истом месту.

⁵¹⁸ На истом месту.

⁵¹⁹ Писмо Т. Ливанове, према: Власова, „Советское музыкальное искусство...”, 381.

⁵²⁰ Према: Власова, „Советское музыкальное искусство...”, 381.

⁵²¹ Према: Исто, 382.

⁵²² Исто, 384.

према којој је совјетски музиколог под идеолошки подобним „кровом” (нпр. под насловом „Криза буржоаског друштва”) могао да „’провуче’ занимљиве податке и уведе у научни оптицај новине западне уметности”.⁵²³

Ни историја руске музике није била ништа мање немирно подручје проучавања. Пекелис се у својој *Историји руске музике* трудио да исправи неправду честог свођења почетака руске музике на Глинку обимним поглављем о времену које му претходи, а које је могло да се оствари захваљујући новим истраживањима руске музичке прошлости. Он пише да је раније „доминирао крајње неправедан, потцењивачко-високопарни однос” према ранијим тековинама, те да је „такво унижавање важних уметничких појава, између осталог, искривљавало историјску перспективу и искључивало из историјског процеса алке од изузетне важности”.⁵²⁴ Из овог Пекелисовог објашњења, ипак, јасно је да је говор о преглинкинском периоду у његовом делу присутан како би се стекао утисак о историјском континуитету руске музике; и то, да се стваралаштво Глинке, које за аутора представља највиши ступањ музичке уметности, објасни и кроз појаве које су му претходиле. Дакле, јасан је (од раније познати) центризам Глинке у историји руске музике. Иако потенцира предглинкинско доба, Пекелис се ограничава на само мали његов део; он, дакле, не увиђа „неправду” нанету ранијој руској музици, барем не манифестно, односно, своју *Историју руске музике* не помиње као значајну јер дотиче и музику раних векова и приступа даљој музичкој прошлости на научни начин, већ управо због расветљавања (од Глинке не тако далеког) предглинкинског периода.

Међутим, свега седам година након ове историје, Келдиш је почео да објављује своју, у три тома,⁵²⁵ са напоменом „написано по задатку Комитета по

⁵²³ Исто, 384.

⁵²⁴ Пекелис, *История русской музыки*, 3.

⁵²⁵ Планирано је да се објави четири дела књиге: Келдиш је писао „књига која је пред читаоцем треба да обухвати читав процес историјског настајања руске музичке културе од најстаријих њених извора, до наших дана. Она ће се састојати из четири дела: у првом делу излагање се доводи до средине XIX века и завршава образовањем класичне националне школе руске музике, представљене именима Глинке и Даргомижског; други део је у целини посвећен ’другој генерацији’ мајстора руске музичке класике и карактеризује стваралаштво углавном композитора који су деловали 60-их и 70-их година 19. века, иако су неки од њих наставили своју делатност наставили и знатно касније; трећи део подељен је на два одсека — ’На граници XIX и XX века’ и ’Предоктобарске године XX века’; у посебан, последњи део издвојио се 30-годишњи пут руске музике у послеоктобарском периоду. Тај део пишем у сарадњи са Д. В. Житомирским”. (В. Юрий

питању уметности при Савету Министара СССР-а”.⁵²⁶ Иако Келдиш истиче као значајну Пекелисову тежњу да „сведе резултате који су постојали у совјетској литератури [...] и у целости обухвати основне појаве руске музике у јединственој историјској перспективи”, а поједина поглавља сматра „вредношћу из аспекта научне новине и оригиналности, јер се ослањају на самосталну истраживачку разраду материјала”, он показује и значајну дозу критицизма;⁵²⁷ Келдиш даје следеће виђење Пекелисовог дела:

„недостаје довољна јасноћа и методолошка доследност у карактеризацији појединих историјских периода развика руске музичке културе. Једнострано, и у многим случајевима, погрешно се поставља питање о односу руске музике према уметности западноевропских земаља, које се своди на констатовање западних 'утицаја' на руску музичку културу без довољног уважавања самосталних путева њеног развика. Све то води до неистините, извитоперене представе о руском класичном музичком наслеђу и чини књигу неприхватљивом у својству уџбеника, што је она требало да представља по својој намени”.⁵²⁸

Келдиш је посветио велику пажњу предглинкинском периоду; излагање у првој књизи започиње словенским изворима руске културе, култовским обредима и облицима народног стваралаштва, преко музике у Кијевској Русији, музике хришћанског обреда (доста простора посвећено је једногласном знаменом певању), затим, музике у Новгородској држави. Од ове ране музике највише разрађена је музика Московске Русије: појава позоришта, реформе Петра Великог. Посвећено је поглавље народној песми, као и „националној композиторској школи” која је, према речима Келдиша, настала у последњој трећини XVIII века. Предзнак „национално” овде треба условно схватити; битно је да аутор наглашава порекло композитора „из демократских слојева друштва”, који су „блиски народу по рођењу и васпитању”. „Иако су се школовали у иностранству, руски композитори нису

Всеволодович Келдыш, *История русской музыки: 1*, Москва, Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1948, 8.)

Међутим, објављена су само три дела књиге (од којих су само два доступна у Библиотеци ФМУ). Може се претпоставити да је разлог прекидања циклуса чињеница да су се у међувремену појавиле и прве историје руске совјетске музике, па је и пажња усмерена на њих; можда је схваћена потреба да се савремена материја обради на знатно већем простору него што би то био један том четвортотомне историје музике. И коначно, ако је наслов „Историја руске музике”, ипак би требало направити отклон, јер је совјетска Русија нова држава.

⁵²⁶ Келдыш, *История русской музыки: 1*, 3.

⁵²⁷ Келдиш сличне „осуде” износи и на рачун многих музичко-историјских радова предратног периода, иако помиње и имена оних који су највише допринели „совјетској музикологији” (Асафјева у том погледу посебно истиче).

⁵²⁸ Исто, 7–8.

губили везу са родном земљом и нису се одрекли своје отаџбине, као што се у то време неретко дешавало са музичарима других европских земаља”, а „италијанску технику коју су научили користили су само као средство”. Дакле, већ крај осамнаестог века Келдиш идејно повезује са демократском уметношћу после Октобарске револуције. Веома је интересантно да у опису овог периода аутор потенцира оне „добре” естетичко-поетичке појаве чији наставак види у 20. веку: реалистичке тенденције руске уметничке културе, тежњу ка народности и демократизму, „верно” и „убедљиво” представљање своје националне стварности. Ови елементи ће „поставити темељ будућег великог здања руске музичке класике која ће врхунац достићи неколико деценија касније у стваралаштву Глинке и изузетне плејаде његових најближих претходника и следбеника”.⁵²⁹

У другом тому, Келдиш се осврће и на друге уметности и посматра их као одраз истих поетичких тежњи једног времена. Тако, на пример, аутор истиче „борбу за реализам у књижевности и сликарству”, пратећи касније тај дискурс и кроз руску Петорицу. У говору о делима руске Петорице, он уочава везе између литературе Толстоја, Достојевског, Чехова и руских опера (посебно *Пикове даме*), истичући да „корен музичко-драмске специфичности не треба тражити у неком од постојећих типова западноевропске опере”.

Келдишево одсечно дистанцирање од музичких појава у западној Европи као да постоји како би оправдало (нигде до краја изречену) идеју да руски композитори, иако компонују у облицима и жанровима западноевропске уметности, те облике и жанрове нису преузели због њихове савршености, чак, да их нису преузели механички из Западне Европе, већ да су идентични облици и жанрови органски произашли из руске демократске свести, склоне реализму и истинитости приповедања, чиме јесу савршенији од западноевропских. Чак се инсистира на утицају који је руска национална школа имала на импресионисте, а Келдиш пише: „Густав Малер непосредно развија симфонијске принципе Чајковског. (...) Све ове чињенице омогућавају нам да тврдимо да западноевропска музичка уметност последње половине века своје најзначајније и најпозитивније црте дугује дубоко благотворном, животворном утицају руске музике на њу.”⁵³⁰

⁵²⁹ Исто, 186–191.

⁵³⁰ Юрий Всеволодович Келдыш, *История русской музыки*: 2, Москва, Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1947, 44–45.

Оваква изразито национално усмерена историографија у потпуности испуњава идеолошку намену уџбеника: да руску музику представи као самосвојан, органски развијен систем, суштински одвојен од западноевропске традиције. Парадоксално је, међутим, да се говор о западноевропским утицајима редукује на тврдњу да су „усвојене технике само средство” за артикулацију руског националног бића, док се стварни токови утицаја признају искључиво у супротном смеру — од Русије ка Западу. Та асиметрија није случајна: она је у потпуности у складу са културно-политичким амбицијама СССР-а у време интензивног идеолошког и уметничког самоутемељивања.

У таквом контексту историографија не заступа идеју линеарног напретка, већ функционише „ретроактивно” — у ранијој музици препознају се елементи који су у датом тренутку идеолошки пожељни, чиме се успоставља конструисани континуитет и производи осећај дубоке, непрекинуте традиције. Тако се, у Бурдијеовом смислу, врши симболичка „легитимација” тренутног стања поља; резултат је слика о дугој совјетској културној линији, у којој је народ одувек био у тесној вези са својим коренима. На тај начин ствара се историјска подлога која легитимише даљи развој руске музике у истом, национално дефинисаном смеру.

Никола Херцигоња

Херцигоњи као предавачу била је блиска интердисциплинарност као „природан и подразумевајући начин размишљања, не само о музици”.⁵³¹ Иако Мирјана Веселиновић-Хофман ово доводи у везу са европском музикологијом, која је у својим адлеровским коренима била интердисциплинарна, ту чињеницу можемо посматрати и у совјетском кључу, премда совјетска музикологија није била интердисциплинарна у правом смислу, због ограничености марксистичко-лењинистичким погледом на уметност. Наиме, услед ширине образовања совјетског човека и научника, поједини истакнути музиколози су успевали да у своје радове укључе и достигнућа из других области; тако, Асафјев у свом капиталном делу

⁵³¹ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Теорија у покрету: музиколошки критицизам Николе Херцигоње у његовим написима и педагогији”, у: *Никола Херцигоња (1911–2000): човек, дело, време*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2011, 47.

користи и сазнања из лингвистике и психологије. Потврда везе Херцигоње са совјетском музикологијом — и хабитусом совјетског музиколога — налази се у чињеници да је он поседовао, за наше прилике, „неуобичајено широко опште образовање”.⁵³²

Проматрајући музиколошки језик којим се Херцигоња изражавао са позиције савременог музиколога, Милан Милојковић пише о његовој слободи, уз констатовање јаке политизације и идеологизације ставова који помињу и други аутори.⁵³³ Ову слободу он види као последицу тога што Херцигоња „намерно жртвује [ове] постулате [објективности и научности — прим. О. О.] који су током педесетих и шездесетих година почели да се афирмишу у нашој музикологији, постављајући себе као субјект у тексту, тј. као *место на коме почива истинитост дискурса* [курзив — О. О.]”.⁵³⁴ Ова изразита субјективност постојала је и у избору тема за предавања — како истиче Мирјана Веселиновић-Хофман, Херцигоња је увек бирао две теме за једну школску годину, постављајући их проблемски, у складу са својим аналитичким радом над њима, те су предавања „имала ефекат креација на лицу места” и била „вид твораштва”.⁵³⁵

Интересантно је да Галина Филенко слично пише у својим сећањима на професора Грубера (у то време предавача на Лењинградском конзерваторијуму). Она описује како је професор свој рад организовао у то време, када није било строгог тематског плана предмета:

„педагог је могао себи да дозволи слободу: да посвети предавања опсежним екскурсима у оне области историје музике, које су у највећем степену одговарали научним интересовањима предавача. То је осигуравало предавањима стваралачки карактер и навикавало студенте да активно усвајају материјал. Смисао курса био је не у количини на предавањима поменутих чињеница, већ у ширини и дубини расветљавања појединих његових делова”.⁵³⁶

⁵³² Осим филозофије, опште историје, историје религије, интересовао се и за астрономију; видети: Исто, 53.

⁵³³ Милан Милојковић, „Однос између написа о музици Николе Херцигоње и музикологије као метајезика у светлу материјалистичке теорије означитељске праксе”, у: *Никола Херцигоња (1911–2000): човек, дело, време*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2011, 86.

⁵³⁴ Исто, 87.

⁵³⁵ Видети: Веселиновић-Хофман, „Теорија у покрету...”, 54–55.

⁵³⁶ Галина Тихонова Филенко, „Из воспоминания о Р. И. Грубере”, в: *Ленинградская консерватория в воспоминаниях: книга 1*, Ленинград, Музыка, 1987, 160.

Овај „развој методике истраживачког рада” подсећа на развој критичког мишљења код студената на којем је инсистирао Херцигоња, кроз праксу да студент свој текст чита као туђ, преиспитујући и објективизујући свој приступ проблему о којем пише, као и да се студенти критички осврћу на семинарске радове својих колега, што је допринело свести о потреби „заједничког партиципирања у подизању квалитета рада”⁵³⁷ у заједничкој професији. Филенко примећује да је код Грубера такав приступ довео до брзог „просејавања” студената, те су „такву школу издржавали само они највреднији и најпреданији музикологији”.⁵³⁸

Марија Бергамо истиче да је у свом марксистичком схватању света Херцигоња не само директно прихватио идеје Маркса, Енгlesa и Лењина, већ их и примењивао на уметност, па и музику, као подручје „на коме треба misliti i djelovati kritički i dijalektički [...], povjesnost shvaćati materijalistički”,⁵³⁹ због друштвене функције коју она има.

Ова ауторка музички реализам⁵⁴⁰ сматра чврстим језгром Херцигоњиног прилаза музици, а сам реализам као „temeljnu umjetničku vrijednost u okviru marksističkog pogleda na svijet i umjetnost”⁵⁴¹ – и то првенствено као идеолошку, а тек затим стилску категорију.⁵⁴² Херцигоња је ставове лево оријентисаних Павла Марковца и Војислава Вучковића за време студија постепено усвајао као естетику, која је ускоро добијала „sve više čvrstinu ideološkog stava što ga je гјејчу i djelom борбено zastupao”.⁵⁴³ Жар којим је Херцигоња борбено бранио своја убеђења понекад је одражавао и отворену нетрпељивост према онима који су мислили другачије. Ипак, упркос разочарењу у нове совјетске обичаје кроз које је испољен „руски шовинизам” оличен у чињеници да је у тадашњим совјетским биографијама

⁵³⁷ Веселиновић-Хофман, „Теорија у покрету...”, 57.

⁵³⁸ Филенко, „Из воспоминания о Грубере”, 160.

⁵³⁹ Bergamo, Marija, „Ideja muzičkog realizma kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike”, у: *Никола Херцигоња (1911–2000): човек, дело, време*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2011, 63.

⁵⁴⁰ Многи научници су сматрали да реализам у музици не може постојати, односно, да је ограничен на ликовне уметности (А. И. Буров), или му се додаје и „литературоцентричан” карактер (Д. С. Лихачов). Међутим, Серов примећује да се у музици налази „одраз не само процеса душевног човековог живота, већ и широки круг појава објективне стварности, који постоји независно од људске свести”. Келдиш у овом види основу за допринос теорије интонације материјалистичкој музичкој естетици. Видети: Г. А. Недошивин и Ю. В. Келдыш, „Реализм”, в: *Музыкальная энциклопедия*, т. 4, <https://www.musenc.ru/html/r/realizm.html>

⁵⁴¹ Bergamo, „Ideja muzičkog realizma”, 66.

⁵⁴² Исто, 67.

⁵⁴³ Исто, 63.

руских уметника истицан њихов „приоритет”, да је „све не само прво, него и најбоље, најлепше”,⁵⁴⁴ Херцигоња није изгубио веру у своје идеолошко усмерење — само у његов тренутни извитоперен облик у Совјетском Савезу. Он са иронијом пише да би се и најквалитетнија дела из руске прошлости, ако би била процењена као нова, сигурно била извргнута „анатемисању од разних ’постановленија’”.⁵⁴⁵ Интересантно је у језичком смислу да Херцигоња користи оригиналне руске називе и онако како се читају — „постановленије” уместо „резолуција”; „магучаја кучка”⁵⁴⁶ што затим исправно преводи и као „моћна група”.

Херцигоња о Мусоргском пише као о уметнику-реалисти и наводи речи брата В. Стасова: „између свих руских композитора Мусоргски се посебно одликовао начитаношћу, радозналошћу и интересовањем за све гране науке; он је читао историјска дела, природословна, астрономска, инострану литературу (а о руској да и не говорим) и кроз то је разговор с њим био необично интересантан и садржајан”.⁵⁴⁷ Можемо претпоставити разлог избора овог цитата; у том препознавању интердисциплинарности одјекује и шири културни модел совјетске епохе, идеал уметника-научника, ствараоца који истовремено поседује и уметничку инвенцију и научну дисциплину, модел који је и сам Херцигоња, својим радом и деловањем, на изванредан начин, оличавао.

Никола Херцигоња је држао катедру за историју музике, а 1969. године објављен је његов уџбеник под називом *Кратак преглед развоја музичке културе, I део*,⁵⁴⁸ заправо — „скрипта” како је ово издање одредио Оскар Данон, или „материјал” како о њему пише сам аутор у предговору. Уџбеник је био намењен првенствено студентима Одсека за музичку теорију, како аутор напомиње у кратком преговору, а као свој примарни циљ истиче пружање материјала у коме ће се налазити „објашњења појава из развоја музичке културе, а не материјал у коме ће бити нагомилани историјски подаци”.⁵⁴⁹ Како ово издање носи поднаслов „белешке

⁵⁴⁴ Nikola Hercigonja, „Realista Modest Petrovič Musorgski”, u: Nikola Hercigonja, *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija, 1972, 58.

⁵⁴⁵ На истом месту.

⁵⁴⁶ Исто, 60.

⁵⁴⁷ Исто, 61.

⁵⁴⁸ Nikola Hercigonja, *Kratak pregled razvoja muzičke kulture: I deo: od prvobitne zajednice do kraja XVI veka: beleške po predavanjima*, Beograd, Umetnička akademija, 1969. Планирани други и трећи део никада нису објављени.

⁵⁴⁹ Исто, 7.

по предавањима”, ово само потврђује већ поменути Херцигоњину праксу да се концентрише на узроке и контекстуализацију, одабиром мање количине примера, којима се посвећује, чиме даје квалитативан допринос проучавању материјала уместо обраћања пажње на густину ткања његовог позитивистичког аспекта. То је директно показатељ утицаја принципа дијалектичког материјализма — узроци, услови и динамика појава су важнији од позитивистичког навођења чињеница. У овом светлу, као и обимом књиге, може се објаснити зашто је неким раздобљима у историји музике посвећено мало пажње; она не претендује на свеобухватност. Према овој својој карактеристици је, пак, свакако веома различита од Груберовог историографског „четворокњижја”, проистеклог из ревносне потребе саме институције за стварањем фундамената музикологије, чиме је институција вршила своју валидацију.

Оскар Данон је у рецензији књиге, датој на почетку издања, истакао озбиљност овог материјала: „[...] могло би се закључити да је Херцигоња, имајући у виду само потребе студената, желео да напише неку врсту историјског приручника или уџбеника. Међутим, читајући овај рад [...] уверили смо се да се ту ради — иако се нигде не изневерава мото — о једном лепом и замашном научном послу”.⁵⁵⁰ Овакво виђење је у потпуности у складу са совјетском идејом просвећивања — чак и основна литература попут приручника је озбиљно замишљена и научно заснована.

У списку литературе Херцигоња је навео Андреисову *Хисторију музике*, једну чешку, једну словеначку историју, Нефову (у преводу Стане Ђурић-Клајн), Риманову на немачком, али и неколико совјетских извора: студију египтолога В. А. Авдијева, Плехановљевоу *Уметност и књижевност, Историју западноевропске музике до 1789. године* Ливанове (навео је издање из 1940. године на руском језику, које у Библиотеци не постоји, као и нигде у Србији — сетимо се, код нас је доступна само фотокопија превода), *Историју иностране музике 1* Розеншилда и опсежну *Историју музичке културе* Грубера (исту ону за коју је Петухова рекла да, као ни Ливанова, не познаје ниједну особу која ју је у целини прочитала, осим, очигледно, саме Ливанове, која је кроз ову литературу прошла више пута⁵⁵¹). Занимљиво је да Херцигоња у својој књизи непосредно цитира, или упућује, само на Грубера, у три наврата, наводећи његов пример из праксе древних времена и описе

⁵⁵⁰ Исто, 5.

⁵⁵¹ Петухова, „Тамара Ливанова как рецензент...”, 348.

путујућих музичара и франко-фламманске школе; имајући у виду избор цитата, чини се да је Херцигоња веома ценио стил писања Грубера, као и његове метафоре. Ипак, иако је користио наводнике, Херцигоња није упућивао на конкретне странице у оригиналу, али није тешко пронаћи код Грубера она места на које је наш музиколог реферирао.

Остали совјетски извори — поред Ливанове и Розеншилда, послужили су као инспирација, без директног навођења, уз незаобилазне Маркса и Енгелса, чија дела су такође цитирана на исти начин као Груберово.

Херцигоњина *Историја*, према свом поднаслову, обухвата период од првобитне заједнице до краја 16. века, што одговара обема књигама првог тома Груберове *Историје музичке културе*.⁵⁵² Јака марксистичка база полазне литературе — оличена у Плеханову, Марксу и Енгелсу (истина, без Лењина), дала је основу за полазишта дијалектичног материјализма, са чијих позиција је конципирана идеја саме музике и уметничке делатности, као последице човековог рада. Из овога је проистекла и обимност првог поглавља о музичкој култури код првобитне заједнице — оно обухвата чак 16 од укупно 130 страница текста.⁵⁵³ У књизи је истакнута неприкосновена важност друштвене функција музике, а развој музичке културе линеарно је схваћен као паралелна линија развоја друштвених односа.

Херцигоња је на више планова показао сродност са совјетским музиколозима; он је *живео* хабитус какав је могао постојати и у Совјетском Савезу — био је композитор, педагог, музички писац, имао је марксистичка гледишта и добро познавао руску стручну литературу о музици. Темама предавања прилазио је проблемски, што нас такође подсећа на његове совјетске колеге, на пример, Грубера, са којим дели и склоност ка екскурсу и дигресијама. Врло је вероватно да је управо он преводилац интерних факултетских превода историја музике са руског језика.

⁵⁵² Иако две књиге првог тома обухватају овако широк временски распон, књиге другог тома (истог обима као први) у том погледу не залазе много даље у будућност; како је сам Грубер написао у белешци прве књиге другог тома: „Први део [другог тома — прим. О. О.] укључује опште уводно поглавље и одељке посвећене музичкој култури Италије, Француске и Шпаније отприлике од средине XV до почетка XVII века. Други део обухвата одељке о музичким културама словенских народа и музичку културу Немачке, Холандије и Енглеске у истом раздобљу”. Видети: Р. И. Грубер, *История музыкальной культуры: том 2: часть первая*, Москва, Музгиз, 1953, [5].

⁵⁵³ Поређења ради, код Грубера поглавље о првобитној људској заједници заузима готово 145, од укупно око 1.000 страница основног текста у оба дела првог тома.

Интонациона теорија Бориса Асафјева и интегрална анализа

Музичка теорија је у Русији на својим почецима била под утицајем Запада. Заправо, до почетка 20. века у пракси су постојали готово само страни уџбеници, од којих је мали број био преведен на руски језик.⁵⁵⁴ Пратећи развој музичке теорије на територији Русије, односно, њено формирање, пораст значаја и настанак руске/совјетске „школе” у 20. веку, Елон Карпентер полази чак од 1650. године, посвећујући периоду од Октобарске револуције до 1950. године чак две трећине своје обимне студије. Док је ова ауторка најважније концепте тог доба размотрила под окриљем руске/совјетске музичке теорије, поједини музиколози су склони да истакну аутономију музичке анализе, па чак и дубљу поделу музикологије; тако, Данил Завлунов сматра да се музичка анализа „мора разумети у сопственим оквирима, као самосталан научни подухват”.⁵⁵⁵ Он се противи совјетском конструкту музикологије као „јединствене и централизоване ’музичке науке’”, те њену бинарну природу радије посматра кроз „троделну” јасну поделу (историја, теорија, анализа). Чини се да је његова пројекција разумности совјетске музикологије највише последица управо свести о различитом степену уплива политичке идеологије у сферу музичке историографије и теорије, те, последично, различитог третмана и статуса ових дисциплина у деценијама после Другог светског рата. Такође, творци интегралне анализе су сматрали да она има довољну аутономију да се може сматрати посебном граном музикологије.⁵⁵⁶ Овде су се, заправо, одвијале бурдијеовске борбе за очување легитимитета у научном пољу музикологије. Наиме, Ричард Тараскин истиче да од 60-их година 20. века научне дисциплине нису биле више строго политички надзиране, те да су почеле да показују „аутономне поделе и ривалства”, а музички теоретичари морали да бране „оно што су у том тренутку сматрали тешко освојеним тереном”. Ово претварање „политичког уточишта” у „заштићену стручну област”⁵⁵⁷ одвијало се у оквиру

⁵⁵⁴ Ellon Degrief Carpenter, *The theory of music in Russia and the Soviet Union (ca. 1650–1950): a dissertation*, University of Pennsylvania, 1988, 367.

⁵⁵⁵ Daniil Zavlunov, „Defining and Defending Music Analysis in the Soviet 1930s”, in: *Music and Politics*, 14/2, 2020. <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0014.202>.

⁵⁵⁶ Л. Мазель, „Концепция Асафьева и целостный анализ”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 3, 1987, 76.

⁵⁵⁷ Richard Taruskin, „Found in Translation”, *Min-Ad: Israel Studies in Musicology*, 16, 2019, 25.

динамике бурдијеовског поља; када је спољашњи притисак попустио, у пољу су настале унутарње борбе и стратегије за очување аутономног легитимитета дисциплина.

Иако је истакнуто да су неке од теорија „преживеле” смену идеологије тиме што су, осим идеолошког слоја у својој суштини садржале и теоријски засноване принципе и методе, „сито” које је просејавало теоријске радове 20-их и 30-их година 20. века било је строго идеолошко. Наиме, крај 20-их година је у том смислу био посебно активан, због делатности РАПМ (Руска асоцијација пролетерских музичара /Российская ассоциация пролетарских музыкантов/) који је преко својих гласила за формализам оптуживала многе музикологе. Међу њима је био и Асафјев као музички критичар (користио је псеудоним Игор Глебов), који је 1929. године у часопису *Пролетарский музыкант* био оптужен за религиозни мистицизам, не-марксизам,⁵⁵⁸ „насилно коришћење чињеница”, проглашен заступником вулгаризације социологије (и погрешне примене начела марксизма), историјског идеализма, а због тада објављене његове књиге о Стравинском, радови Асафјева су окарактеристани као „дубоко реакционарни и непријатељски према пролетерском разумевању света и музикологији”.⁵⁵⁹ Наредне године објављена је прва књига *Музичке форме као процеса* и од тада је статус Асафјева почео да буде признаван на другачији начин, тако да се читава њена концепција може сматрати као реакција на репресивне мере, односно, покушај да се теоријска музикологија ситуира у марксизму.

Ипак, и други теоретичари су почетком 30-их година били оптуживани за формализам: 1931. године, музичка секција ГАИС⁵⁶⁰ (Државна академија историје уметности, /Государственная академия искусствознания/) организовала је дискусију како би се теорија Јаворског поразила, о чему је Лунчарски писао: „Био је начињен нови напад на Јаворског, уз скандалозну неједнакост услова, уз директно

⁵⁵⁸ У цитату из једног његовог рада наводи се однос између форме и садржаја: „Ти појмови (форма и садржај) потпуно су различите природе [...] У музици наша свест само кроз форму, као синтезу, може да иде ка успостављању ванпредметног, омузикаљеног садржаја, тачније, ка његовој уметничкој концентрацији. [...] Емоционални или идеолошки садржај музике не може да се изложи на конкретан начин, а још мање да се строго научно анализира”. Према: Николай Яковлевич Выгодский, „И. Глебов как музыкальный критик”, *Пролетарский музыкант*, 7/8, 1929, 23. Доступно на: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6153328/pages/22>

⁵⁵⁹ Исто, 28.

⁵⁶⁰ Институција је формирана 1931. од претходно затворене установе ГАХН.

заstraшивање [његових] ученика”,⁵⁶¹ а 1939. године поводом теорије Георгија Едуардовича Коњуса написано је: „То је отворено формалистичка, антиисторијска и у филозофском смислу веома наивна теорија, повезана са општим тенденцијама конструктивизма у уметности”.⁵⁶² Многи радови из тог периода су постали познати тек када је идеолошки притисак попустио, 60-их и 70-их година (Лосев, Коњус...)⁵⁶³

Завлунов правилно констатује да је музичка анализа трансформисала поље музичке науке — али само у смислу да му је дала неке од посебних методолошких карактеристика, а не и у смислу да је развојем музичке анализе дотадашња бинарна природа музикологије преточена у њену тернарну поделу.

Руски музиколог Григориј Консон највећи део своје студије о интегралној анализи („целостный анализ”) посвећује различитим аналитичким методама које су претходиле њеном развоју (ка њој гравитира, као коначној за посматрани период, и она из студије Карпентер), да би окарактерисао рад једног од оснивача интегралне анализе, Лева Мазеља, на начин који није близак Завлунову: „Мазељ је [...] тежио интеграцији теорије музике и естетике, што га је усмерило на стварање методе интегралне анализе, која се налазила у сфери естетике и музичке науке”.⁵⁶⁴ Дакле, метода музичке анализе је проистекла из споја музичке теорије и естетике, на сличан начин на који се може посматрати и теорија интонације и музичке форме код Асафјева. Заправо, може се рећи да је управо овај продор естетичког у музичку теорију карактеристика совјетске музикологије — иако су захтеви соцреализма били идеолошко-политичке природе, они су се испољавали кроз естетске форме и критеријуме. Стога дела Асафјева и Мазеља/Цукермана припадају истој епистемолошкој матрици, јер су ови аутори настојали да музичку теорију заснују на

⁵⁶¹ Соња Маринковић констатује да се Јаворски, заједно са Ернестом Куртом, сматра утемељивачем „динамичког теоријског концепта”, чиме представља једну од две струје (психолошку, наспрам оној која је посвећена динамици музичке форме) које проистичу из Римановог дела, односно, из његових методолошких принципа. Може се претпоставити да је управо ова веза са традицијом немачке музикологије разлог зашто је у СССР-у стручни став према Јаворском био 'резервисан'. Упореди са: Маринковић, *Методологија научноистраживачког рада*, 52.

⁵⁶² Према: Владимир Александрович Чернобровкин, „Философско-естетическиј анализ музики: Отечественные теоретические концепции 20–30-х годов XX века”, автореферат кандидатской диссертации, Санкт-Петербург, 1999.

(део доступан на <https://www.dissercat.com/content/filosofsko-esteticheski-analiz-muzyki-otechestvennye-teoreticheskie-kontseptsii-20-30-kh-go>)

⁵⁶³ Исто.

⁵⁶⁴ Григориј Рафаљевић Консон, *Метод целостного анализа художественных текстов*, Москва, Эдинбург — „Нобель пресс” — Lennox corporation, 2013, 297.

естетичким принципима који су у СССР-у били идеолошки прихватљиви и у институционалном смислу подржани.

Такође, Консон разматра историју настанка интегралне анализе, између осталог, и кроз универзалије присутне у интонационој теорији Асафјева, и појма интонације код Јаворског, повезујући на тај начин теоријску и аналитичку музикологију, што је још један доказ да за њега она представља једну целину. Заправо, окосницу целокупне совјетске музичке теорије од настанка институционалне музикологије, можемо пронаћи код Асафјева, у његовој интонационој теорији и схватању музичке форме, и у аналитичком методу интегралне анализе коју су осмислили Цукерман, Мазел и Рижкин.

Ови концепти настајали су у слично време: Асафјев је први део своје књиге *Музичка форма као процес* написао 1930. године, а са почетка 30-их година датирају и почеци интегралне анализе, која се развијала и наредних деценија. Други део Асафјевљеве књиге посвећен интонацији, објављен је 1948. године, непосредно уочи Асафјевљеве смрти. Али појам интонације је почео да се развија много раније у Асафјевљевој теоријској мисли, а излагање интонационе теорије у рудиментарном облику заправо је започето још у првој књизи *Музичке форме као процеса*, у додатку број два, насловљеном са *Основи музичке интонације*.⁵⁶⁵

⁵⁶⁵ Овај додаток је, према речима Асафјева, заправо сажета верзија чланка „Основи руске музичке интонације”, насталог 1925—26. године, дакле, 21 годину пре штампања *Интонације*.

Асафјев – Музичка форма као процес

За име Асафјева се најчешће везује такозвана интонациона теорија, или теорија интонације.⁵⁶⁶ Иако су поједини аутори доводили у питање њену унутрашњу конзистентност, а ни сам Асафјев није овај корпус идеја експлицитно назвао „теоријом”, њу не треба сагледавати из перспективе савремене музикологије и њених појмовних стандарда, чиме би јој се одрекао статус теорије. Неопходно је узети у обзир историјски тренутак у којем је Асафјев стварао, као и изузетан одјек који је његово поимање интонације имало у наредним деценијама развоја совјетске мисли о музици. Управо тај утицај, институционални домет и методолошка плодност оправдавају да се овај сегмент његовог опуса назове теоријом интонације.

Раније је било поменуто да је Асафјев био један од совјетских теоретичара чије је дело преживело промене у идеологији⁵⁶⁷ и задржало релевантност и у савременом добу.⁵⁶⁸ Веома је интересантно да многи западни теоретичари, а поготово од 1976. године, када је *Музичка форма као процес* преведена на енглески језик,⁵⁶⁹ имају високо мишљење о Асафјевљевом делу⁵⁷⁰ – али чак и раније, Алфред Свон (Alfred Swan) је 1953. године на енглески превео Асафјевљев

⁵⁶⁶ Међу ауторима који су писали о интонационој теорији су и Л. Мазељ, Е. М. Орлова и В. К. Суханцева. Такође, и у историјском прегледу развоја музичке теорије Холопов има одељак насловљен са „интонациона теорија”. В. Юрий Холопов, *Музыкально-теоретические системы*, Москва, Композитор, 2006, 561.

⁵⁶⁷ Ипак, о томе колико је био цењен у Совјетском Савезу, сведочи чињеница да је он био једини музичар који је икада био примљен у Академију наука СССР-а.

⁵⁶⁸ У „одбрану” Асафјева, и као објашњење зашто је Асафјевљева концепција била развијена код многих истраживача у другој половини 20. века, „домаћих и страних”, Холопов наводи чињеницу да, иако је Асафјев прешао на позиције марксизма крајем 20-их година 20. века, „не може се рећи да се његова теорија непосредно базира на марксистичкој методологији: основне идеје формирале су се код Асафјева још 10-их и 20-их година, када је он био посебно активан у области музикологије и још увек се није бојао идеализма, занесен А. Бергсоном и његовим *élan vital* (‘животни импулс’), као и теоријом Е. Курта”. Према: Юрий Холопов, *Музыкально-теоретические системы*, Москва, Композитор, 2006, 559.

⁵⁶⁹ Џејмс Тал је своју дисертацију обликовао као коментар и превод *Музичке форме као процеса*. James Robert Tull, „B. V. Asaf'ev's musical form as a process translation and commentary”, Doctoral dissertation, Ohio State University, 1976. Текст је доступан на:

https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=osu1487063539786099

Занимљиво је да је исте 1976. године, Асафјевљеве дело преведено и на немачки језик и објављено у Источном Берлину (Boris Assafjew, *Die musikalische Form als Prozess* [Übersetzung aus dem Russischen von Ernst Kuhn], Berlin, Verlag Neue Musik, 1976.)

⁵⁷⁰ Холопов сматра да је „из текстова Асафјева јасно, да је он мислио о категоријама европског учења о форми (немачке традиције), које је постојало у домаћој теорији у 19. и почетком 20. века”, тако да је постојала извесна блискост почетних гледишта. Уп. са: Холопов, *Музыкально-теоретические системы*, 663.

допринос историјској музикологији, књигу *Руска музика од почетка XIX века* (*/Русская музыка от начала XIX столетия/*)⁵⁷¹ из 1930. године. У закључку своје *Теорије музичке семиотике*, Еро Тараста (Ееро Tarasti) пише да су „полазишта [његове – О. О.] теорије била разноврсна и водила порекло од такозване класичне семиотике, од Пирса до Гремаса, и од великих мислилаца у музиколошкој традицији, од Ернста Курта до Бориса Асафјева”,⁵⁷² чиме сврстава Асафјева у предсемиотичаре.⁵⁷³ Тараста чак даје веома ласкав комплимент Асафјеву: „Упркос њеним недостацима, Асафјевљева теорија може да нас наведе да преиспитамо [reevaluate – О. О.] појам музичке историје”.⁵⁷⁴ Међу њеним недостацима он издваја поготово следећу: Асафјевљева теорија „не објашњава у потпуности процес којим композитор своја осећања и мисли трансформише у интонацију”.⁵⁷⁵ Тараста заправо размишља и говори из позиције семиотичара, те га занима мисао композитора и његова осећања, односно, значење и начин произвођења значења у музици; међутим, код Асафјева овај аспект музике као изражајног средства субјективних осећања је у другом плану, док се, кроз читаву теорију интонације, истиче оно што и јесте њено, у социјалистичком друштву у којем је настала, идеолошко оправдање: повезаност са колективном (народном) свешћу и контекстом, пре него са субјективним музичким изразом. Односно, са оним субјективним музичким изразом који је „прави” и „жив” само уколико представља одраз колективног и народног.

Управо у овој врло специфичној карактеристици асафјевске интонације огледа се и разлика од тумачења интонације код Болеслава Јаворског, теоретичара који је још од 1908. године овај термин користио у својој књизи *Грађење музичког говора* (*/Строение музыкальной речи/*) у функцији јединице музичке форме.⁵⁷⁶ Наиме, концепт интонације се среће код оба теоретичара, а према Асафјевљевом

⁵⁷¹ Asaf'ev, Boris, *Russian music from the beginning of the nineteenth century*, trans. Alfred J. Swan, Ann Arbor, „J. W. Edwards”, 1953.

⁵⁷² Наташа Црњански посебно истиче ову везу између Тарастаја, као егзистенцијалног семиотичара, и Курта и Асафјева, кроз њихову сродност у начину посматрања идеје динамичне музичке форме. Видети: Nataša Crnjanski, *Pojmovnik muzičke semiotike*, Novi Sad, Akademija umetnosti, 2019, 33.

⁵⁷³ Eero Tarasti, *A theory of musical semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 288.

⁵⁷⁴ Исто, 45.

⁵⁷⁵ Исто, 44.

⁵⁷⁶ Консон наводи да је, након књиге Јаворски разрађивао своје тумачење интонације у радовима од 1911. до 1935. године, који се чувају у Руском националном музеју музике (ГЦММК имени М. И. Глинки), у рукописној архиви Јаворског. В.: Григорий Рафаэљевић Консон, „Учение об интонации Болеслава Яворского”,

<https://gnesin-academy.ru/upload/iblock/72e/17rlopoo50dt4y19zajcjqmibf11b8/Konson.pdf>

признању, на њега су утицале идеје Јаворског.⁵⁷⁷ Значај Јаворског у погледу теоријског доприноса дефинисању појма интонације често је у фокусу у последње две деценије, па се многи радови баве овим аспектом његове теоријске мисли.⁵⁷⁸ Велики број његових радова никада није штампан, што је допринело појачаном интересовању за овог аутора у новијој литератури.⁵⁷⁹ Консон, пак, прави јасну разлику између квалитета доприноса двојице теоретичара аутора, наводећи да је Асафјев себе сматрао учеником Јаворског,⁵⁸⁰ те да је Јаворски био тај који је откривао,⁵⁸¹ а Асафјев онај који је развијао идеје;⁵⁸² може се додати, надограђивао их и прилагођавао доминантном марксистичком дискурсу.

Не може се занемарити чињеница да њихова поимања интонације стоје на различитим теоријским основама: код Јаворског интонација има превасходно структуралну функцију, унутарње је садржана у самој музичкој грађи и постоји као

⁵⁷⁷ Иако се помиње као претеча Асафјева, Јаворски је живео у врло слично време као он — обојица су живели по 65 година, с тим што је Јаворски рођен седам година раније. Ипак, може се рећи да, док је Јаворски остао више предреволюционарни теоретичар, Асафјев је био једна од проминентних личности совјетске музичке културе, аутор чија је интелектуална и институционална позиција омогућила да његова концепција интонације прерасте у општеприхваћену естетичку и аналитичку парадигму. Године 2022. Јаворскијево дело „Грађење музичког говора” први пут је штампано након 1908. године — како је Иљдар Хананов, музиколог и преводилац овог трактата на енглески језик, писао, „Сви су, и у Русији, и на Западу, изгледа, чули за Јаворског, али нико није могао одговорно да тврди да га познаје, јер његов фундаментални текст, примарни извор, није био доступан”. (в. <https://mus.academy/news/the-unknown-yavorsky-project-rus>) (Болеслав Леопольдович Јаворский, *Строение музыкальной речи: перевод на английский язык и двуязычная публикация текста 1908 года с добавлением архивных материалов из фондов Российского национального музея музыки при поддержке Российского музыкального союза*, Москва, Композитор, 2022.). Такође, многи његови радови остали су у рукопису; ако ове чињенице упоредимо са податком да је Асафјевљева *Музичка форма као процес* доживела више издања (друго, уједно и последње интегрално издање је из 1971. године, али се и у данашње време израђују репринти и POD (print on demand)), остаје да се закључи да је Јаворски није био амбициозан као Асафјев, те да његова писана реч није одговарала новом времену које је долазило.

⁵⁷⁸ Међу радовима су: Марк Генрихович Арановский, „Теоретическая концепция Б. Л. Яворского”, в: М. Г. Арановский, *Музыка. Мышление. Жизнь: Статьи, интервью, воспоминания*, Москва, ГИИ, 2012, 226–258.; Екатерина Александровна Городилова, „Интонационная теория Болеслава Яворского: феномен тяготения в исполнительской интерпретации музыкального произведения”, *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, Кемерово, Изд-во КемГУКИ, 60, 2022, 120–34.

⁵⁷⁹ О томе говори Чернобровкин у својој кандидатској дисертацији, а Консон је, доносећи суд о Јаворском у својој књизи, користио архивска документа — радове, писма и документа различитог типа.

⁵⁸⁰ Консон, *Метод целостного анализа*, 64.

⁵⁸¹ Холопова сматра је Јаворски користио термин у оквирима своје теорије ладовог (лествичног) ритма. Валентина Николаевна Холопова, „Борис Владимирович Асафьев: идеи на века”, *Журнал Общества теории музыки*, Москва, Московская государственная консерватория, 2, 2017, 30.

⁵⁸² ОвOME у прилог иде чињеница да су тумачења интонације каснијих теоретичара ближа Асафјевљевом, што показује да им је управо он био концептуално полазиште. Видети: Yuri Zakharov, „Lev Kulakovsky and his method of melody analysis”, *Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju*, Beograd, Srpsko društvo za muzičku teoriju, 3, 2023, 8.

објективни елемент „ладовне” (лествичне) организације. Насупрот томе, код Асафјева интонација добија формално-садржинску⁵⁸³ и семантичку димензију — она захтева и присуство субјекта-примаоца, слушаоца са искуством, те је самим тим везана за одређени временски, културни и комуникацијски контекст. Управо је кроз дефинисање такве проширене, друштвено и идејно (и идеолошки) обојене концепције интонације Асафјев одсликао квалитете који су били посебно вредновани у совјетској Русији: пре свега њен социјални карактер и потенцијал да се повеже са идејом „народности”. Дакле, оно што је Тараста замерио Асафјеву, био је управо тај акценат на социјалном аспекту, на рецепцији музичког материјала, на „народној” улози у обликовању фонда интонација које су у неком временском раздобљу заступљене у музици.

Музиколози су и 1963. године, након четрнаест година од смрти Асафјева, односно, двадесет и једне од смрти Јаворског, на првом Међународном семинару музиколога социјалистичких земаља, одржаном у Прагу, као основни проблем одредили проблеме интонације и музичке слике (музыкальнѝ образ) као „најважнија методолошка питања марксистичке музикологије”,⁵⁸⁴ те су и зборник радова насловили имајући то у виду. Јарустовски је писао:

„Појмови интонације и интонационе природе музике по први пут су научно засновани и разрађени од стране академика Асафјева као материјалистичке претпоставке музичке уметности, као најважнији фактори разумевања садржаја музике, музичког реализма, и заслужују помну пажњу свих музиколога-марксиста. Развој интонационих проблема које је предочио В. Асафјев, представља један од насушних задатака марксистичке музикологије”.⁵⁸⁵

Исте године објављено је интегрално издање *Музичке форме као процеса*, које обједињује прву (истоимену, из 1930. године) и другу књигу (*Интонација*, 1948),⁵⁸⁶ прво издање након смрти Асафјева и прво од укупно два која садрже обе књиге под истим насловом.

⁵⁸³ Ову опозицију — Јаворски: структурална функција, Асафјев: формално-садржинска функција интонације — дефинише Консон, *Метод целостног анализа*, 72.

⁵⁸⁴ [Б. М. Јарустовский], „Предисловие составителя”, в: *Интонация и музыкальнѝ образ: статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран*, Москва, Музыка, 1965, 3.

⁵⁸⁵ [Б. М. Јарустовский], „Предисловие”, 4.

⁵⁸⁶ Асафјев је у другој књиги, *Интонација*, „Интонацији” писао да има замисао и за трећу књигу, у којој би се сапоставили и довели у везу теоријски принципи музичке форме и интонације, чиме би објашњење појма интонације добило своје коначно заокружење.

Саму интонацију Асафјев је дефинисао не једном у оба дела своје књиге, сваки пут истичући неки њен другачији аспект. Тако, он њу, између осталог, разуме као „активно начело, као реализацију звучања унутарњим слухом или гласом, или уз помоћ инструмента” (извођачки аспект);⁵⁸⁷ „фактор првостепене важности: осмишљено звучање, а не једноставно констатовање одступања од нормe (чисто или нечисто произвођење звука)” (аспекат рецепције);⁵⁸⁸ или дефинише музичку интонацију као „осмишљавање звучања већ постојећих у систему и сећању тачно фиксираних звучних односа: тонова и тоналитета”⁵⁸⁹ (аспекат композиторовог стварања дела).

Овако разнолике дефиниције⁵⁹⁰ доприносе поимању вишеструког значења појма интонације — она није само у „надлежности” извођача који мора у акустичком смислу прецизно да интонира своје извођење, већ припада и композитору, који осмишљава звучање на основу свог искуства, као и слушаоцу, који кроз слушање проналази потврду начела која постоје у његовој (под)свести, као делу колективног несвесног. На овај начин, музичко дело не представља неки идеални објекат, продукт инвенције свог творца, који постоји ван свог времена, већ временски, идеолошки и социјално ситуиран континуитет и процес развоја интонације, као примарног начела дела.

Придајући интонацији социјалну димензију, Асафјев у њен концепт укључује и различите синтагме које говоре о начину њеног функционисања у ситуираној средини: интонациони фонд (скуп свих интонација карактеристичних за неки период у развоју музике), интонациони одабир (нове интонације се пореде са старим и вреднују), интонационо наслеђе (као памћење епохе, музичко колективно

⁵⁸⁷ Борис Владимирович Асафјев (Игорь Глебов), *Музыкальная форма как процесс (книги первая и вторая)*, Государственное музыкальное издательство, 1963, 198.

⁵⁸⁸ Исто, 198.

⁵⁸⁹ Исто, 198.

⁵⁹⁰ Најважније од њих наведене су у Прилогу 2 овог рада. У вези са обиљем теоријског одређења интонације код Асафјева, постоје и анегдоте; према једној, на сахрани Асафјева, Игор Владимирович Способин се „тужно нашалио: 'И значи никад нећемо сазнати, шта је то интонација'” (према: Холопов, *Музыкально-теоретические системы*, 561.). Према другој (Валентина Николаевна Холопова, „Борис Владимирович Асафјев: идеи на века”, *Журнал Общества теории музыки*, Москва, Московская консерватория, выпуск 2017/2 (18), 30.), на сахрани се чуло и „Он је мртав, а тајну нисам сазнао”, што је духовита алузија на Германов вапај након смрти Грофице у опери *Пикова дама* Чајковског, у вези са мистичном тајном три карте.

несвесно), интонациона сфера, интонациона криза, интонациони табу, интонације-ликови („образные интонации”), ритмо-интонација, тембровска интонација...⁵⁹¹

Из ових израза закључује се да интонација може означавати и само једну музичку компоненту (нпр., неки карактеристичан ритам или боју инструмента), али и бити комплексна. Интонација живи живот у свом микрокосмосу — она се рађа као жива јединка (у свести појединца), кроз процес одабира /поређења са већ постојећим интонацијама и у току интонационе кризе „утврђује” се њена даља судбина (попут природне селекције живих бића, осим што овде селекцију прави друштво), да би као жива ушла у речник/фонд епохе, и на крају, као „охлађен” и „окамењен” реликт, у некој следећој била изостављена (што би било једнако смрти живог бића). Ова дијалектичка живост интонације одражава се фрактално и на целокупно музичко дело, о чему пише Олга Оташевић:

у неком периоду успева оно дело, које се повинује принципу „истовестности” и „контраста” — слушалац одабира у музици оне елементе који су *исти* у смислу понављања током дела (чиме у свести рашчлањује форму у архитектонском смислу) и *исти* у смислу поистовећивања са интонационим музичким обрасцима садржаним у његовој подсвести, а остале делове музичког тока (у интонационом или тематском погледу) препознаје као „необичне” и тек ће кроз процес поновног слушања те необичне делове довести у изванредан однос са онима који су *исти*, односно, већ познати; у контексту музичке форме, одредиће се облик тог музичког дела, а у смислу интонације, нове интонације ће се одредити у односу на старе и постепено ући у интонациони фонд.⁵⁹²

Кроз одређење музичке форме као процеса развоја интонација, Асафјев се према музичком делу односи као живом процесу комуникације — у културном, историјском и динамичком смислу. Истовремено, може се рећи да за Асафјева, у лотмановском смислу, музичка форма представља континуални тип излагања, у супротности са дискретним. Пример дискретног би била Шенкерова анализа, која се бави слојевима и апстрактним, готово визуелно појмљивим структурама, кроз налажење слојева *Vordergrund* (предњи план), *Mittelgrund* (средњи план), *Hintergrund* (дубински план) *Ursatz* (дубинска структура) у музичком делу. Ова анализа претпоставља постојање свих делова музичког тока истовремено, а сâмо

⁵⁹¹ О синонимима неких од ових појмова који се појављују у Асафјевљевој књизи, видети: Галина Рубеновна Тараева, „’Интонационне словари’ как проблема музыкальной науки”, *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*, 5 (2), 2009, 169.

⁵⁹² Олга Оташевић, „Интонациони свет...”, *Мокрањац*, 2012.

музичко дело не представља низ догађаја који се одвијају у временском континууму, већ структуру, чији се делови, како би слојеви могли бити дефинисани, опажају синхроно.

Идеално музичко дело је испуњено симфонијом. Асафјев је првобитно значење овог термина проширио,⁵⁹³ па се он у његовом дискурсу више не односи само на симфонијску музику (неког аутора) или на дела за симфонијски оркестар, већ се може препознати као концепт у било ком делу и у било ком времену; он истиче да није свака симфонија симфонијна, као што „ниједан метар не подразумева собом одређену ритмичку фигуру”. Асафјев је испрва избегавао да прецизније одреди значење овог термина, сматрајући да је то „немогуће, као што је немогуће одредити значење појмова живописности, истинске поетичности...”,⁵⁹⁴ али је касније овај термин добио детаљније објашњење:

„Одређујући дату музику као музику пуну симфонизма, ми подразумевамо непрекидан звучни поток, који тече у низу смењујућих, али сливених музичких концепција, који нас 'вуче', а и сам је 'вучен', непрестано од центра до центра – до одређеног завршетка. Тако, симфонизам нам се представља као непрекидност музичке свести, када се ниједан елемент не освешћује и не прихвата као независан од мноштва осталих, када се интуитивно доживљава као једно једино, дато у процесу звучних реакција, музичко-стваралачко Постојање”.⁵⁹⁵

Иако сматра да није свака симфонија симфонијна, Асафјев истиче да је „симфонија као музички жанр само последица симфонизма”.⁵⁹⁶ Док силогистичка структура подразумева нужну везу између опште премисе (симфонизам) и закључка (симфонија), Асафјевљев однос између симфонизма и симфоније функционише као однос могућности, а не нужности, јер симфонизам је предуслов за настанак симфоније (као жанра), али не гарантује њену симфонијност. Из овога је јасно да

⁵⁹³ Више о радовима у којима се термин појављује, као и ауторима који су усвојили и даље развили појам симфонизма, видети: Соња Маринковић, „Питања о симфонизму”, *Музика и медији*, Београд, Факултет музичке уметности, 2004, 88–93.

⁵⁹⁴ Према: Орлова, Елена Михайловна, *Интонационна теорија Асафјева как учење о специфике музикалног мишленія: историја, становление, суцностъ*, Москва, Музыка, 1984, 201.

⁵⁹⁵ Исто, 203.

⁵⁹⁶ Према: Наталья Ивановна Дегтярева, „Б. В. Асафьев об австро-немецком симфонизме 19-го и начала 20-го вв”, в: Н. В. Титова (ред.), *Проблемы современного музыкознания в свете идей Б. В. Асафьева: сборник научных трудов*, Ленинград, Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 120.

није сувишно говорити о симфонизму, као принципу на примеру дела писаног за симфонијски оркестар, јер симфонизам може, али и не мора да постоји.

Пратећи развој појма симфонизма кроз Асафјевљеве радове почев од 1917. године, Соња Маринковић издваја четири периода:

(1) симфонизам као кључ за разумевање суштине музике, уз појмове органско, стихија, мелос, развој, установљење; органској музичкој форми „претходи музика као стихија, неформљена 'звучна грађа' коју композитор у процесу интелектуалне обраде треба да 'савлада', а резултат тог процеса је 'форма-синтеза'",⁵⁹⁷ а суштина симфонизма јесте „у непрекидном наслојавању квалитативног елемента различитости, новине, а не једноставног потврђивања већ раније опробаног стања равнотеже”,⁵⁹⁸ односно, потврђење низа „равнотежа — њено нарушавање — поновно успостављање”.

(2) симфонизам као „непрекидност музичке спознаје, при којој се нити један елемент не разумева и не перципира као независан у множини других, већ се интуитивно спознаје целина”, што осим ствараоца укључује и конзумента.⁵⁹⁹

(3) симфонизам „као *стваралачки метод*”, који „бива схваћен као принцип композиторовог односа према стварности и њеном преображају сопственој стваралачкој спознаји, као 'стваралачко постигнуће и израз света емоција и идеја у континууму музичког тока, у његовој животној напетости”,⁶⁰⁰

(4) симфонизму се придодаје социјална функција.

Овако разнолика одређења појма симфонизма као да су транслаторно пренета из односа Асафјева према интонацији: од неодређене, филозофске сфере, до социјално условљеног и одређеног ентитета. Ово, такође, показује како се Асафјевљев начин теоријског изражавања усмеравао и „калио” у марксизму и ишао према истицању социјалне компоненте концепата, али и њихове слојевитости; ниједно од ранијих одређења није одбачено у корист неке касније дефиниције, већ су касније дефиниције само дале додатни слој, нијансу претходно реченом.

⁵⁹⁷ Маринковић, „Питања о симфонизму”, 88.

⁵⁹⁸ Речи Асафјева, цитирано према: Исто, 89.

⁵⁹⁹ Према: На истом месту.

⁶⁰⁰ На истом месту.

Међутим, сам Асафјев се скромно изражавао о свом стилу писања и признао је да је имао проблем са дефиницијама (пишући о интонацији у првом делу своје књиге): „Веома патим што ову књигу не могу да образложим књижевно беспрекорно, и свестан сам густине њеног језика. О симфонизму бих сада могао написати лако пријемчиву књигу, а својевремено ми је било тешко да се изразим и о тој појави”.⁶⁰¹ Из овога се може закључити да су овако разноврсне дефиниције заправо последица немогућности концизног одражавања у језику онога што је Асафјев замислио у својим концептима; са друге стране, последица великог броја њихових одређења доводи до опажања слојевитости која подсећа на палимпсест — опажања трагова свих претходних „слојева” значења, који постоје упоредо са новим. Ово се односи и на концепт интонације и симфонизма код Асафјева, а њихова слојевитост се не схвата као недостатак прецизности или непостојаност одређења, већ као епистемолошка предност: они отварају могућност разумевања и анализе музике као процеса у коме се историјски, друштвени и звучни/нотни слојеви непрестано преплићу, уместо да буду вештачки раздвојени.

У појму симфонизма налазимо и сличност са појмом музичке форме као процеса, кроз заједничке принципе истоветности и контраста, које воде ток, као и саме интонације. Ако се интонација код Асафјева схвати као палимпсестно конципиран појам, онда се симфонизам може разумети као њена временска и формална фрактална пројекција. Симфонизам не уводи нови принцип у односу на интонацију, већ је надограђује, представљајући њену дистрибуцију и уланчавање на ниво целокупног музичког тока.

Интонација и симфонизам код Асафјева представљају различите размере истог појмовног система: интонација делује као микроструктура музичког значења, док симфонизам представља њену макроструктурну, временску реализацију.

Интегрална анализа је историјски и идејно проистекла из теоријских концепата Асафјева, што је наглашено и у поменутом тематском зборнику са Међународног семинара музиколога социјалистичких земаља чињеницом да су са радовима наступили и Мазељ и Рижкин и Цукерман, оснивачи интегралне анализе; наслов Цукермановог рада је „Интегрална анализа музичких дела и њена методика”.

⁶⁰¹ Асафјев, *Музыкальная форма как процесс*, 214.

Интегрална анализа

„Највиши од задатака, који стоје пред музиколозима који анализирају музичко дело, јесте анализа, који обухвата сва основна уметничка средства дела и њихове међусобне везе, узима у обзир њихово изражајно дејство и обраћајући пажњу на неопходне музичко-историјске и општеисторијске податке, долази до општих закључака о садржају и форми дела. Тај тип анализе треба звати 'интегралном', 'свестраном' или, тачније, комплексном.”⁶⁰²

Интегрална анализа је аналитичка метода чији су зачеци били обележени идеолошким превирањима, услед контрола свих видова људске, па и научне, делатности – не једном су њени, тада млади оснивачи, научници Московског конзерваторијума, били позивани на разговор у Одељење за културу партијског ЦК, између осталог, и поводом наводног ширења „мењшевичког идеализма” коришћењем појмова „анализа” и „опште форме кретања” („общая форма движения”).⁶⁰³ У складу са начелима дијалектичко-материјалистичког поимања света у социјализму, није било места за нешто што се тицало форме (назив је и у корену негативно конотативног термина „формализам” којим су се означавале разне непожељне појаве). Случај Игора Способина је типичан пример какву је опасност бављење музичком формом представљало, иако је Мјасковски дао високу оцену његовом новом уџбенику *Музичка форма* (1947) написавши да је он „суштински, први по својој обимности захваћених питања самостални уџбеник о музичким формама на руском језику”. Управо због тога што је форма централна тема, Способин је постао жртва „антиформалистичке кампање” на Московском конзерваторијуму, на којем су се одржавале „проработке” (које су, заправо, имале форму јавних понижења) пред студентима; Способин је тада одбио да се јавно покаје, али је стрес око овог питања трајно утицао на његово здравље.⁶⁰⁴

⁶⁰² В. А. Цуккерман, „Целостный анализ музыкальных произведений и его методика”, в: *Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран*, Москва, Музыка, 1965, 264.

⁶⁰³ Консон, *Метод целостного анализа*, 50.

⁶⁰⁴ Видети: Инна Алексеевна Барсова, „Игорь Владимирович Способин”, в: *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*, Нижний Новгород, Государственная консерватория им. М. И. Глинки, 46, 2017, 42.

„Спас” за аналитички метод интегралне анализе пронађен је у њеном одређењу као интегралне, целовите. Наиме, Консон цитира Декларацију музичког одељења (Одељења уметности Наркомпрос-а) из 1918. године, која предвиђа борбу за налажење пута ка „колективном утврђењу у реалности [„быт” – прим. О. О.] као у *интегралној* („*целостной*” – курзив Г. К.) рецепцији насупрот уобичајене тежње ка безличном шематизму”;⁶⁰⁵ према овој Декларацији, све што није „целовито” се одбацује као (непожељни и озлоглашени) еклектицизам. Зато су се научници „наоружали позитивном идејом целовитости („целостности”) и остварили је у својој музичко-теоријској сфери”,⁶⁰⁶ на сличан начин као што су музиколози који су се бавили историјом музике успевали да нађу начин да прате достигнућа музикологије на Западу. Како каже Консон, својом интегралном анализом научници су поставили фундамент у чијем фокусу је била нераскидива веза између садржаја и форме; управо је усмереност на садржај била оно што је „оправдало” обраћање пажње на форму, јер се тако „на објективној научној основи разоткрива садржај дела у јединству са формом”.⁶⁰⁷

Интегрална анализа, према Цукерману, „мора да доводи до уопштавања, закључака”⁶⁰⁸ – овиме је, парадоксално, истакнуто да је крајњи исход анализе (рашчлањивања детаља) управо синтеза (њихово спајање), у оквиру које музиколог спајањем својих закључака изводи резултате спроведене анализе. Ова синтеза се врши како унутар самог дела, или стилске поетике композитора, тако и у ширим размерама, кроз довођење у везу са неким општим појавама и смештање детаља у контекст.

Самих детаља или „чињеница”, како их Цукерман зове, до којих се долази кроз процес анализе, не може бити превише или премало: „Постоје необјашњене чињенице, које нису постављене у везу са општим појавама и оне ће увек бити сувишне, ма колико малобројне биле; и постоје објашњене чињенице, осмишљене, и њих никад не може бити превише”.⁶⁰⁹ Из овог цитата је јасно да Цукерман сматра да се квалитет интегралности интегралне анализе не односи само на појединачно

⁶⁰⁵ Према: Консон, *Метод целостного анализа*, 20.

⁶⁰⁶ Консон, *Метод целостного анализа*, 21.

⁶⁰⁷ Лев Мазель, Виктор Цукерман, *Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм*, Москва, Музыка, 1967, 8.

⁶⁰⁸ Цукерман, „Целостный анализ...”, 274.

⁶⁰⁹ Исто, 274.

дело, односно, на сагледавање свих његових музичких компоненти и детаља (чињеница) у целини, већ на њихову контекстуализацију — идејно или стилско смештање у опус композитора, али и општу музичку историју. Заправо, може се рећи да квалитет поменуте синтезе ретроспективно одређује квалитет анализе.

Занимљиво је како су научници чак и значење термина „анализа” из своје „интегралне *анализе*” успели да осмисле на другачији начин, у складу са захтевима тог времена. У уџбенику писаном заједно са Цукерманом, Мазељ⁶¹⁰ је писао да се „сам појам ’анализе’ третира само делимично у том првобитном [...] смислу, у којем означава поделу, раздвајање, разлагање на саставне елементе [...]”, а да се „више користи у општијем значењу, у којем се преплиће са представом о дубоком изучавању, помном логичком разматрању [...] неке појаве”, па се аналитички метод не супротставља синтетичком, као што се не супротставља „рашчлањивање на делове и елементе целовитом обухватању појава”.⁶¹¹ Може се рећи да, према Мазељевој широком тумачењу овог термина, анализа заправо представља аналитичко-синтетички процес који је по својој природи дијалектички: анализа и синтеза не стоје у опозицији, већ чине међусобно условљене фазе јединственог теоријског поступка.

Цукерман је писао да је „један од најгорих недостатка” анализе „описност, то јест, емпиријско праћење ’од ноте до ноте’, које снижава *стваралачку активност онога који анализира* [курзив — О. О.] — рашчлањивање се своди на набрајање, констатацију чињеница које су пронађене у делу”.⁶¹² На тај начин, интегралном анализом се прави отклон од пуне констатације и кроз синтезу долази до откривања смисла откривене појаве. Чини се да се управо у квалитету синтезе налази онај стваралачки аспект музикологије (отуда анализа као „стваралачка активност”), због којег је музикологија и стављена „раме уз раме” са композицијом на Стваралачком одељењу Московског конзерваторијума. Цукерман музиколога пореди и са извођачем, јер и он треба да има „активан однос према делу”, проналазећи „сопствено тумачење дела” уз давање „’личног печата’” —

⁶¹⁰ Књига је писана у коауторству, али је у предговору назначено да је главу из које је узет конкретан цитат писао „углавном Мазељ”.

⁶¹¹ Мазељ и Цуккерман, *Анализ музыкальных произведений*, 7.

⁶¹² Цуккерман, „Целостный анализ...”, 271.

„откривајући замисао аутора, музиколог, обухватајући објективне чињенице датог дела [...] уноси у њихово тумачење индивидуални елемент, повезан са његовим животним искуством и уметничким укусом”.⁶¹³

Занимљиво је ово истицање индивидуалног, које би подразумевало личну слободу избора, у контексту социјализма — у пракси је и музиколошка индивидуалност била ограничена марксистичком доксом, па је теоријски приступ морао да се уклапа у идеолошки прихватљиве оквире, како би се избегле оптужбе за формализам, субјективизам или еклектицизам.

Цукерман је описао како анализа изгледа у пракси: музиколог почиње од прављења представе о музици у целини, без размишљања о томе каквим средствима је постигнута, кроз „слушни увид” којим се оцењује карактер музике, и добија прва представа о њеном карактеру и смислу, („образности”)⁶¹⁴ за шта је

⁶¹³ Исто, 276.

⁶¹⁴ „Музыкальный образ” је један од термина које је тешко превести на други језик — може се разумети као „вид појавности”, „музички тематизам”, „музички мотив”, или се у његовом превођењу удаљити од музичких термина употребом формулације „музички лик”, „музичка представа” (али не у смислу представе као извођења, већ појма), „музички идентитет”; ниједном од ових формулација се заправо не покрива спектар значења оригиналног руског израза.

Како реч грчког порекла икона, (εἰκών, од глагола εἶκω — „личим”), значи слика, образ, изражавање, реч „образ”, схваћена као синоним за икону, као симболичну представу, *замену* за лик светитеља, у том смислу може помоћи да се разуме, ако не и да се изведе превод, смисао који синтагма „музыкальный образ” носи. Наиме, док је икона у иконичком смислу повезана са ликом светитеља (јер представља његов лик), али је са њим повезана и у симболичком односу, јер представља и његову религијску димензију, те и његову природу *заступа* у физичком свету, тако се и „музыкальный образ” симболички везује са музиком — и то за њен *садржај*. Како музика кроз звук јесте присутна у физичком свету, а њен *садржај* је изречен невербалним језиком, управо оно музичко излагање које се може разумети и вербално дефинисати у погледу садржаја представља „музыкальный образ” — то је симболичко заступање којим музика осигурава неку врсту предметности, односно, тематизма. Истовремено, ова синтагма означава у музици оно што се може дефинисати као нека врста садржаја. Одсуство реализма, идејности и садржајности у музици, критиковани у социјалистичко доба, управо се превазилазе „музыкальным образом” као гаранцијом садржаја у музици. У том смислу овај израз би могао да се преводи и као „музичко изражавање” или „музички смисао”. Имајући у виду сва одређења ове синтагме које је Јаворски давао у својим делима (Видети Прилог 2), врло је тешко одредити се за један од свих набројаних превода, али и непотребно, колико и немогуће. Наиме, то је појам поникао у руском језику, а сваки превод је заправо покушај да се тај смисао из другог језика „ухвати”, што није увек у потпуности могуће; када музиколог-Рус каже „музыкальный образ”, он тачно зна на шта мисли, односно, који „слој” значења синтагме долази до изражаја у конкретном тексту, као што то наслућује и упућени руски читалац који његов текст чита. Проналазак адекватног аналога у српском језику, који би покрио сва могућа значења, подразумевао би истовремену свест о свима њима истовремено и природан настанак неке можда другачије синтагме. Управо је у уводном поглављу цитирано Гадамерово тумачење разговора, у којем тежимо не да разумемо особу која говори, већ оно што она каже, а мишљење те особе „не везујемо са њом, већ с нашим мишљењима и погледима”; оваква идеја се може парафразирати — не преводимо *реч*, преводимо *смисао*. Ако у нашем језику то искуство које је формулисано кроз реч није проживљено на исти начин као у почетном, онда и не може бити потпуно адекватног превода.

важна непосредна рецепција. Овиме је наглашено да се анализа не ради „из нота”, већ слухом, што је у складу са совјетским хабитусом музиколога-музичара: у недостатку извођења које би му помогло у анализи (које ни у данашње време није доступно за сва музичка дела), музиколог је у могућности да сам на клавиру или неком другом инструменту прође кроз нотни запис и тако стекне утисак о музици.⁶¹⁵ Важност слушног елемента истакао је Цукерман, сматрајући да „велика опасност у анализи” почива у „измишљеним предрасудама које немају ослонац у живој музици”, али и у субјективизму од ког „лична рецепција није слободна”, због чега се мора обогатити и објективним приступом. „Ако рецепција [„восприятие”] значи ’ја тако чујем’”, онда правилна анализа објашњава „’зашто ја тако чујем’”. Ти објективни подаци дају чврсту основу слушним утисцима, али „и обогаћују круг закључака добијених кроз рецепцију”.⁶¹⁶

Мазељ се на занимљив начин објаснио везу између интегралне анализе и теорије интонације: „интонациона анализа видљиво или невидљиво постоји у било којој интегралној анализи, која заслужује тај назив”.⁶¹⁷ На овај начин Мазељ је исказао нешто наизглед парадоксално — једна метода анализе постоји у другој методи, уколико је та друга достојни пример своје врсте, а уколико није достојан пример анализе, онда у њој не налазимо ни онај први. Из овога произлази питање потребе за постојањем те друге анализе, односно, њене самосталности; међутим, ово се може објаснити тиме што је интегрална анализа „целовита”, и са посебним нагласком на синтези закључака. Управо у овоме јесте садржана основна разлика између интонационе и интегралне анализе — интегрална анализа укључује интонациону, ослања се на њено наслеђе и даје ширу слику о делу. Истовремено, позивањем на интонациону теорију, као водећу теорију совјетске музикологије, она потврђује свој легитимитет.

Цукерман је писао да анализа треба да има пред собом „макар и скроман научни задатак” — нпр. да на нов начин објасни неке појединости који нису очигледне. „Ако се музиколог заинтересује, и занесе делом, ни његова анализа неће

⁶¹⁵ Ипак, из аспекта теорије интонације, то ипак не може бити иста музика, ако није извођена на истом инструменту на ком је предвиђено. Али искуство музиколога који анализира сигурно би ово могао да превазиђе и узме у обзир оригиналну замисао композитора.

⁶¹⁶ Цукерман, „Целостный анализ...”, 265.

⁶¹⁷ Лев Абрамович Мазељ, „Концепция Асафьева и целостный анализ”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 3, 1987, 76.

бити сува ни сиромашна, већ жива и садржајна прича о музици”.⁶¹⁸ Како је крајњи циљ интегралне анализе синтеза сазнања, музиколог треба да се запита: „о чему говори ова чињеница, у чему се састоји њено значење у датим условима, шта је њен уметнички циљ” и „какав је [њен] непосредни изражајни ефекат, повезан са примећеном појавом; какво је место те појаве у ланцу других, у општој линији развоја; колико је оно карактеристично за музички говор тог композитора”.⁶¹⁹ Синтеза чињеница подразумева њихово међусобно повезивање у контексту стила, а формалне видове треба схватити „као средство за стварање музичког смисла [’образа’ – О. О.]”.⁶²⁰ Музиколог треба да укаже на основне промене у музичком покрету, појаву нових интонационих елемената и њихове односе, а анализа треба да буде усмерена ка циљу и „потчињена одређеном задатку”, односно, „коначном практичном циљу који прати изучавање музичких дела — критичкој оцени музике”.⁶²¹

У овој утилитарној функцији музичке анализе се крије још једно „оправдање” њеног постојања у условима социјалистичког друштва — анализа (са синтезом) има и корисну *друштвену* улогу да критички процењује музичко дело, што је посебно корисно за нова дела, која тек чекају оцену социјалистичког друштва. Ова идеолошки прихватљива функција анализе, тако, обезбеђује научну основу за критичку оцену музике. У совјетском контексту, у којем је критика имала важну друштвену улогу у усмеравању уметничке праксе, аналитички поступак је могао да се оправда као неопходан корак ка формулисању аргументованог, „научно утемељеног” суда о делу. На тај начин анализа постаје средство које легитимише критику и омогућава да она делује у складу са идеолошким очекивањима социјалистичког друштва. Таква улога анализе у совјетском контексту јасно се може читати и кроз Бурдијеа: она постаје средство стицања легитимитета унутар музиколошког поља, јер дозвољава да критика делује у складу са доминантном доксом, а музикологу омогућава да задржи право на стручни суд и активно учешће у пољу. Аналитички поступак може бити валидан само ако је упућен на садржај, што подразумева да, како је И. Мартинов рекао, подвлачећи „високи значај совјетског музиколошког задатка”, „на бази научних метода [треба] развити анализу музичких

⁶¹⁸ Цуккерман, „Целостный анализ...”, 276.

⁶¹⁹ Исто, 271–272.

⁶²⁰ Исто, 272.

⁶²¹ Исто, 276.

садржаја, особито у инструменталној музици, насупрот уверењу буржоаске музикологије која одриче овој врсти музике способност изражавања одређених идеја”.⁶²² Тиме би се остварила функција критике коју је предвиђао А. Хачатурјан у свом реферату 1946. године, да уз „значај принципијелности, високе објективности” музикологије уопште постоји „стваралачко учешће критике у делатности композитора”.⁶²³

Док су творци интегралне анализе нашли начин да окренутост „форми” спасу од сврставања под формализам тако што су је окренули ка појму синтезе, ка којој води анализа и разматрање детаља, Асафјев је то учинио на два начина. Он је својом теоријом форме одразио општу тежњу научно-филозофске мисли свог доба, следећи Лењина који је у свом делу *Материјализам и емпириокритицизам* ранијем метафизичком погледу на свет супротставио своје „’динамичко’ и ’енергетско’ разумевање света”.⁶²⁴ Такође, он је својој „музичкој форми као процесу” доделио друштвену функцију: „Музичка форма као друштвено одређена појава пре свега се спознаје као форма (вид, начин и средство) друштвеног откривања музике у процесу интонирања”.⁶²⁵ „Форма” се зато не разуме као калуп, шаблон, већ у ширем смислу, као друштвено и временски ситуирани објекат.

Ово проистиче из слојева значења које у руском језику носе термини „форма” и „облик” — два термина сличног значења која постоје и у српском језику. У руском, „облик” се користи за изглед, контуре, спољашњост, или, у преносном смислу, карактер човека, и у пракси се највише користи у описном смислу. Са друге стране, „форма” има много више значења; она, између осталог, означава „спољашње контуре, спољашњи изглед предмета” (па може да се односи на квадрат или користи у опису облика планете Земље), али и структуру, униформу...⁶²⁶ Такође, „форма” може означавати и „калуп”, што је ванмузичко значење које не треба занемарити у контексту говора о науци о музици.

Док ни у српском језику „форма” и „облик” нису потпуни синоними, јер је „форма” *формалнија*, ипак се у извесној мери ове речи паралелно користе — у

⁶²² Према: Стефановић, „Музичке дискусије у Совјетском Савезу”, 95–96.

⁶²³ Према: Исто, 91.

⁶²⁴ Према: Л. Мазель, „О музикално-теоретическој концепцији Б. Асафјева”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 3, 1957, 74.

⁶²⁵ Асафјев, *Музыкальная форма как процесс*, 21.

⁶²⁶ За одређење ова два термина видети: Ожегов, *Толковый словарь русского языка*, 646; Исто, 1259–1260.

Србији постоји Наука о музичким *облицима*, али се истовремено говори и о *музичкој форми*. „Музыкальни облик” у Русији, пак, не постоји као синтагма. И можда је баш смисао руског термина „форме” као „калупа” оно што је одредило његову несигурну позицију у социјалистичком друштву, која је затим морала да се инвентивним теоријским стратегијама брани од формализма и укалупљивања које би одрекло живи и процесуални карактер музике.

Интересантно је да у Србији нема много чланака или студија који се баве питањем музичке теорије у Русији — интересовање за Асафјева почело је тек у 21. веку,⁶²⁷ што је прилично касно, у поређењу са Западом. Почетак овог интересовања је обележио чланак Соње Маринковић о појму симфонизма код Асафјева, да би се наставио кроз семинарски рад Олге Јокић (Оташевић) о интонационом свету Асафјева, рађен под њеним менторством,⁶²⁸ из кога је проистекао и превод неких сегмената *Музичке форме као процеса* за часопис Трећи програм. Након тога, о Асафјеву је писала Валерија Каначки,⁶²⁹ Марија Голубовић,⁶³⁰ а Ана Петровић је интонациону теорију применила у сфери етномузиколошког рада, у комбинацији са теоријом артикулације Изалија Земцовског.⁶³¹

⁶²⁷ Од важнијих извора навешћу рецензију једне Асафјевљеве књиге Душана Михалека из 1990. године. В. Душан Михалек, „Б. Асафјев: О народној музици, Ленинград, 1987.”, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, Матица српска, 6/7 (1990), 349–353.

⁶²⁸ Рад је из 2006. године, а 2012. године је у нешто измењеном облику штампан у часопису *Мокрањац*.

⁶²⁹ Валерија Каначки, „Извори интонационе теорије Асафјева”, у: *Српски језик, књижевност, уметност. Књ. 3. Паганско и хришћанско у ликовној уметности & сатира у музици*, ур. Сања Пајић и Валерија Каначки, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2014, 311–316.; Valerija Kanački, „An analysis of Robert Schumann's Carnival through the lens of Boris Asafiev's intonation theory”, in: *Musical semiotics and music theory*, ed. Ana Stefanović ... [et al.], Belgrade, Faculty of Music, 2017, 239–246.

⁶³⁰ Марија Голубовић, „Концепт интонације Бориса Асафјева у клавирском извођаштву: интонирање као пут ка наративности”, у: *У потрази за доживљајем и смислом у музичкој педагогији, Деветнаести Педагошки форум сценских уметности*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 235–245.

⁶³¹ Ана Петровић, „Утицај компонената музичке артикулације на обликовање вокалног дијалекта Срба са Пештерске висоравни” (докторска дисертација), Београд, Факултет музичке уметности, 2023.

Наука о музичким облицима у Србији

У рецензији књиге Берислава Поповића *Музичка форма или смисао у музици* Срђан Хофман је констатовао да је те 1999. године прошло више од тридесет година од претходне значајне књиге из те области, првог издања *Науке о музичким облицима* Душана Скворана и Властимира Перичића, „антологјског уџбеника уз који су одрасле генерације музичара Југославије”.⁶³² Скворан и Перичић су у предговору првог издања своје књиге 1961. године истакли да су својом студијом, чија је првенствена намена била да служи као уџбеник на Музичкој академији, желели да „попуне [...] празнину, која се већ неколико година осећа у настави ове значајне музичко-теоретске дисциплине”.⁶³³ Као „једини комплетан уџбеник” до тог доба навели су књигу Карела Јирака (Karel Jiráček) чији су оригинал са чешког из 1931. године⁶³⁴ на српски језик превели Михаило Вукдраговић и Предраг Милошевић 1948. године на српски језик.⁶³⁵ Иначе, треба поменути да се преводилачка пракса из прве половине 20. века наставила и у овом послератном периоду, а за преводе су по правилу узимани чешки извори: још један пример је Јован Бандур који је 1949. године превео *Науку о контрапункту* Отокара Шина (Otakar Šín) из 1936. године.

Интересантно је да за превод није узета у обзир совјетска литература о музичким облицима — до тог времена у Русији/СССР-у је објављена књига Јаворског (1908), крајем 19. века коришћен је кратак преглед анализе вокалних и инструменталних облика А. Аренског; тридесетих година излазе краћи радови Коњуса, Катуара и Попове, али ништа од ове литературе није било званично доступно у Србији; то наравно не значи да ове књиге нису могле неким другим путевима да се нађу у нечијој личној библиотеци. Две најзначајније студије

⁶³² Срђан Хофман, „Берислав Поповић: *Музичка форма или смисао у музици*”, *Нови звук*, 14, 1999, 121.

⁶³³ Vlastimir Peričić i Dušan Skovran, *Наука о музичким облицима* (Београд, Уметничка академија, 1961), [5].

⁶³⁴ Karel V. Jiráček, *Наука о худебних формách* (Прага, Hudební Matice Umělecké Besedy, 1931). Књига је инвентарисана у библиотеци Музичке академије 1943. године (инв. Бр. 300010967).

⁶³⁵ Карел Б. Јирак, *Наука о музичким облицима*, прев. Михаило Вукдраговић и Предраг Милошевић (Београд, Просвета, 1948).

совјетског периода, које нису имале претходнике у дореволюционарном добу, изузев Јаворског, јесу прва књига *Музичке форме као процеса* Асафјева (1930) и *Музичка форма* Способина (1947). Асафјевљева књига није стигла у библиотеку Музичке академије пре 1948. године (и то само друга књига, *Интонација*), исте године када и Способинова. Како је Јираково дело доспело у библиотеку неколико година раније, био је једини доступан извор тог обима који је могао бити узет у обзир за израду превода.⁶³⁶

Дело Сковрана и Перичића представља прво оригинално дело из те области и тог обима на српском језику, а сами аутори су скромно истакли да су „свесни недостатака које мора имати први оригинални рад ове врсте”.⁶³⁷ Иако се као следеће дело тог обима појављује поменути Поповићева студија, не сме се пренебрегнути чињеница да су под истим називом Сковран и Перичић објављивали и наредна издања своје књиге у ревидираном и проширеном облику.⁶³⁸ Перичић је у оквиру претпоследњег издања истакао да је „читав текст ревидиран”, те да је „у сваком поглављу било ситнијих, а понекад и крупнијих ретуша”.⁶³⁹

Списак литературе је такође проширен од шестог издања, и Асафјев је као извор по први пут наведен тек тада, 1986. године, иако је пре тога чак 38 година *Интонација* била доступна у Библиотеци; ако *Интонација* и јесте превише неуобичајен извор за писање уџбеника из којег се нису могле извући педагошке смернице, онда би за ту сврху сигурно било корисније руско издање из 1963. године које садржи обе књиге *Музичке форме као процеса*, а које је у Библиотеку стигло 12. фебруара 1964. године. Међутим, чак наредна четири издања су изостављала Асафјева, док је Способинов уџбеник од самог почетка био укључен у библиографију.

Проширењем литературе за десетак нових јединица списак је обogaћен, између осталог, и *Естетиком гласбе* Зофије Лисе, Хансликовом књигом *О музички лијепом* и Асафјевљевом студијом. Сва издања осим Асафјева су новија,

⁶³⁶ Превод Јиракове књиге је у Библиотеци инвентарисан 23. априла 1948. године (инв. бр. 15831), а Способинова *Музичка форма* свега осам дана раније.

⁶³⁷ Perićić i Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, 1961, isto.

⁶³⁸ Укупно је изашло седам издања: у питању су године 1961, 1966, 1973, 1977, 1982, 1986. и 1991. година, при чему су друго и четврто нова издања, шесто представља допуњено издање, а сва непарна по реду након њих су непромењена.

⁶³⁹ Vlastimir Perićić i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991), [5].

настала у деценији која је претходила, а *Музичка форма као процес* наведена је у облику свог првог издања из 1930. године, што значи да други део књиге који је настао касније и садржи елаборацију интонационе теорије, није узет у обзир. Управо ово заокретање ка естетици и другачијем посматрању феноменологије музике је оно што је учинило да се коауторско дело наших теоретичара разуме као квалитативно ново.

Наиме, у уводу првог издања *Науке о музичким облицима* (и у наредним, закључно са оним из 1982. године) облик музичког дела је дефинисан као „његов унутрашњи склоп, спој његових делова у јединствену целину” и „вид и начин на који уметник-стваралац износи и разрађује одређену идеју”.⁶⁴⁰ Садржај је само идеја⁶⁴¹ која мора бити уобличена „у складни облик”, она је примарна, „срж и суштина сваког дела”, али да би постала „изграђено и заокругљено духовно дело потребан јој је облик који јој даје оквир, структуру и прегледност”, а „само кроз одређени, јасни и логични облик садржина постаје разумљива” (зато што је чак и језик музике „у односу на елементе израза других уметности неконкретан, комплексан”,⁶⁴² па му је потребна та логичка структура). Основе „конструкција облика су логичне”, а наглашено је да „садржине остају исте”, док је „форма [та која] се развија заједно са развојем човековог начина мишљења”.⁶⁴³ Ово имплицира да је „садржај” емоционалан, сталан, јер је одређен човековим искуством (које има извор и у колективном несвесном), а да је „облик” последица рационалног, оно што регулише садржај и логичко је по својој природи. Облик постаје посредник између унутрашњег и спољашњег, начин комуникације идеје/садржаја. Док се садржај не мења, облик се развија — али не у смислу развоја самог појединачног облика у музичком времену, већ кроз историјску перспективу — неке музичке форме су карактеристичне за одређену стилску епоху, а затим престају да постоје. Овакво одређење природе облика дела чини да се он разуме готово као опипљива форма „оквир” — „складна”, „прегледна”, „заокругљена”, „изграђена” „конструкција”, *структура*. Структура која је у опажајном смислу готово просторна, појмљива

⁶⁴⁰ Peđić i Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, 1961, [7].

⁶⁴¹ Ово делимично резонира са Вучковићевим схватањем садржаја — он разликује *садржај уметничког дела* (за који каже да је „само тема”), док *садржај уметности* почива у сфери његове друштвене функције „као латентне надтеме, сврхе”. *А форма* зависи од обе ове 'врсте' садржаја. Цитирано према: Маринковић, „Контроверзе Вучковићеве позиције...”, 83.

⁶⁴² Peđić i Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, 1961, 8.

⁶⁴³ Исто, 8.

погледом, лишена временске димензије. Такође, „логичност структуре” налазимо као синтагму тамо где би Асафјев истакао „органиски” квалитет облика — али би се код њега то односило на нераскидиву повезаност садржаја и форме, а код Сковрана и Перичића је у питању рационална логичност облика као структуре.

Са променом посматрања феноменологије и онтологије музике у каснијим издањима коришћен је и другачији речник за опис музичких категорија, те он више не описује визуелну природу структуре. Тако је у последња два издања музика дефинисана као „*процес* који се одвија у *времену*”,⁶⁴⁴ а облик као „временска структура музичког дела”. Иако је поново наглашен термин „структура” из ове дефиниције се мање мисли на структуру као конструкцију („складну”, „прегледну”) која има визуелни квалитет, већ на њено настајање кроз протичање у времену, у вези са чиме се помиње и „рашчлањивање тока на фазе”.

Управо прва реч која је наглашена у књизи подвлачењем јесте „процес” и у овом заокрету може се препознати утицај Асафјева, кога осећамо и у следећем опису: „слушалац перципира тренутак по тренутак [...] музичког догађања, међутим, способност музичког памћења омогућује му да те утиске акумулира и мисаоно повезује, упоређујући одслушане фазе са тренутно слушаном и констатујући њихове међусобне односе (истоветност, сличност, различитост, контраст...)”. Перичић примећује и постојање различитих „равни” памћења и менталне активности слушаоца — за музичку прошлост, садашњост, али и будућност („очекивање даљег тока збивања на основу ранијих искустава у слушању музичких дела”); даље он пише о свесном или несвесном „упоређивању са другим, слушаоцу познатим делима (поново на основу претходних искустава; што је слушаочев ’музички фонд’ богатији, то се отварају шире могућности поређења)”.⁶⁴⁵ Овде аутор заправо по први пут говори не о анализи облика као откривању оног логичко-структуралног аспекта који је композитор употребио за организацију садржаја у музичком делу, већ о спознаји облика као последици активности индивидуалног *слушања*, заправо, рецепцији музике у њеној временској димензији, у складу са искуством слушаоца-појединца. Ипак, последицом оваквог ментално-активног слушања музичког дела Перичић сматра „представу његовог облика у целини, као својеврсног ’објекта’ који [...] се сад указује као да постоји и ’ван

⁶⁴⁴ Skovran i Perićić, *Nauka o muzičkim oblicima*, 1991, 7.

⁶⁴⁵ Исто, 7.

времена' које је било потребно за његово извођење и перципирање (Има и слушалица који при том чак имају извесне визуелне представе музичког облика као 'просторног' објекта!)".⁶⁴⁶ Коначно, Перичић се ограђује од одређења шта за њега представља „облик музичког дела” и истиче да је то, у случају његове књиге, „ужи, 'школски' смисао”, док постоји и шири смисао, који спада у домен музичке естетике и подразумева „укупност (и узајамну повезаност) свих компоненти музичког дела (ритма, мелодије, хармоније, итд.) — другим речима, читав *музички садржај* дела, читава његова звучна појавност”.⁶⁴⁷ Ако овом цитату додамо и следећи, наметнуће се неки закључци који ће још чвршће повезати Перичића са совјетском теоријском традицијом: „У живом стваралаштву свако дело има своју специфичност, и 'одступања' или 'изузети' не представљају нарушавања 'правила', већ афирмацију индивидуалности датог дела”.⁶⁴⁸ У овом тренутку је врло јасно да Перичић својим текстом успоставио чврсту везу и са Асафјевим, али и са интегралном анализом — самом чињеницом да је поменуто разумевање њене природе, иако није предмет проучавања уџбеника. Наиме, „укупност”- „узајамна повезаност” свих компоненти јесте не само предмет музичке естетике, већ и основна идеја интегралне анализе (укупност \approx „целостность”). Термине и појмове или концепте које је Перичић у уводу у свој уџбеник поменуо већ смо сретали код Асафјева у сличном облику: Перичић помиње „музичко догађање”, „процес”, „музичко памћење”, „упоређивање”, „истоветност”, „музичку прошлост/садашњост/будућност”, „очекивање” (на основу искуства), музички „фонд”, „живо стваралаштво”; са великом разликом — нигде није поменут централни Асафјевљев термин за који је и везана суштина његовог концепта — интонација. Парадоксално, управо одсуство експлицитног термина појачава његову присутност кроз опис његових функција; на пример, на основу описаног код Перичића, „музички фонд” означава исто што и код Асафјева значи „интонационный запас” или „интонационный фонд/словарь”, а који функционише као искуствено стечени и у сећању похрањен скуп карактеристичних мелодијско/ритмичких слика/образаца. Занимљиво је да се „интонација” помиње у првом издању из 1961. године: Сковран и Перичић су писали да је „музичка интонација уносила осећање, емоцију”, а да су касније из

⁶⁴⁶ Исто, 8.

⁶⁴⁷ Исто, 8.

⁶⁴⁸ Исто, 9.

„првобитне изражајне интонације настали [...] сложенији елементи музике – мелодија, ритам, хармонија, динамика ...”. Контекст у ком се појавила интонација код Скворана и Перичића би на неком основном нивоу био близак Асафјеву – у погледу поистовећивања интонације са изразом, али и неизједначавања са појмом мелодије, ритма или хармоније...

Због свих ових разлика између првог и шестог издања, може се закључити да су то у уводном делу заправо два различита становишта у погледу разумевања суштине музичког дела, а следеће важно дело, *Музичка форма или смисао у музици* Берислава Поповића се јавља свега дванаест година након овог „заокрета” науке о музичким облицима ка музичкој естетици.

Берислав Поповић – Музичка форма или смисао у музици

Студија Берислава Поповића *Музичка форма или смисао у музици* из 1998. године припада другој етапи развоја музичке теорије у Србији, према раније изложеној периодизацији коју је одредила Ивана Илић, заједно са другим публикацијама које су усмерене на одређене теоријске проблеме, али је уједно у овој етапи и *једина* која садржи оригинално формирану теоријску систем.⁶⁴⁹ Поповићева студија је произашла из идеје која је по својим размерама превазишла првобитно текстуално остварење. Наиме, Перичић се обратио Поповићу „са молбом да [...] ревидира и допуни” поглавље „Конструкција облика у новијој музици”, али је „овај прилог проф. Поповића по ширини и продубљености захвата у материју далеко премашио оквире једног поглавља, то ће се он појавити као посебна књига”.⁶⁵⁰

Као што *Музичка форма као процес* представља врхунац Асафјевљевог теоријског стваралаштва, и *Музичка форма или смисао у музици* (1998) представља круну Поповићеве теоријске мисли, насталу у резултату четрдесетогодишњег проучавања, подучавања и композиторског рада. Чак педесет година дели настанак његове и Асафјевљеве књиге – док је књига руског музиколога у Русији објављена у време почетака институционалне теорије у Србији

⁶⁴⁹ Видети: Илић, „Music theory in Serbia”, 621.

⁶⁵⁰ Perićić i Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, 1991, 6.

(и код нас доспела већ следеће године), Поповићева се појављује у тренутку када су музикологија и теорија у Србији етаблиране и имају дугу институционалну традицију.

Занимљиво је да обе студије имају верзију на енглеском језику, што свакако сведочи о њиховом потенцијалу да наставе да шире утицај. Наравно, уз важну разлику да је књигу Асафјева превео Џејмс Роберт Тал у оквиру докторске дисертације 1976. године, тек након готово 40 година од настанка,⁶⁵¹ а Поповићева књига је објављена упоредо са првим издањем и на енглеском језику 1998. године, у преводу Милоша Заткалика. Свест о глобалном тржишту и потреба за укључењем у међународне токове је свакако била значајна мотивација која је довела до превода Поповићеве књиге.

Оба аутора су по својој вокацији били свестране личности у области музике, композитори, теоретичари и педагози, и обојица су сматрали да њихово дело не представља уџбеник за предмет Музички облици; Перичић оцењује да је Поповићева књига „надградња основног курса, трагање за општим законитостима које владају у структури музичких облика, независно од епохе из које неко дело потиче и од тонског језика којим је остварено”,⁶⁵² а Асафјевљево дело свакако представља филозофско-аналитичку надградњу у земљи у којој је наука о музичким облицима већ постављена на стабилне основе. Треба имати у виду разлику у погледу обухваћености музичке литературе у овим делима; Асафјев је у овом смислу био веома ограничен временом у којем је писао, није узимао у обзир новију музику са Запада, те се његови закључци углавном односе на тоналну музику класицизма и романтизма, док је Поповић, пола века касније, разматрао шири спектар музичких дела, имајући у виду и искуства пољске школе, као и интегралног серијализма и авангарде — ово је код њега подржано и личним преференцијама и самом почетном идејом о природи поглавља које је требало допунити у књизи Перичића и Сковрана.

И Асафјевљева и Поповићева књига су капитална дела, а овакав тип литературе један је од ретких примера у српској музикологији до тог времена, будући

⁶⁵¹ Тешко је и замислити да нека књига у Совјетском Савезу могла бити преведена на енглески како би доспела до што већег круга читалаца; СССР је био и затворена средина, и јако је ценио свој језик, а такође, тржиште које је покривао је већ било једно од највећих на свету. Зато и не чуди што је превод Асафјевљеве књиге направљен на инострану иницијативу, вероватно због Талове жеље да оно што је прочитао и разумео приближи људима са енглеског (и не само енглеског) говорног подручја, чиме је и значај свог рада увећао, јер у супротном и не би било много људи у његовој средини који би могли да (пр)оцене валидност његових закључака.

⁶⁵² Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998, 7.

да литературу посвећену теорији музике и музичким облицима чине углавном уџбеници у којима се формални обрасци разматрају одвојено, као типови. Заједничко руском и нашем аутору је управо трагање за општим, метатеоријским принципима музичке форме.

Док код Асафјева о литератури коју је користио, а у недостатку библиографије, можемо да закључимо само на основу аутора поменутих у самом тексту и фуснотама,⁶⁵³ Поповићева библиографија је богата и својом разноврсношћу сведочи о широким интересовањима нашег теоретичара. У библиографији, осим књига француских, немачких теоретичара, музиколога, лингвистичара, естетичара, домаћих аутора, срећемо и књиге физичара Ричарда Фајнмана (Richard Feynman), Стивена Хокинга (Stephen Hawking), математичара Џералда Џ. Витроуа (Gerald James Whitrow). Овима се Поповић потврђује као научник широких погледа и интересовања; Марко Поповић констатује „ауторово интелектуално усхићење прогресом науке”,⁶⁵⁴ што подсећа на хабитус научника у Совјетском Савезу. Присећајући се студентских дана које је делила са Поповићем, Марија Бергамо је констатовала да су студенти, обликовани од стране легендарних професора, постајали свесни да им је „недостајао много шири спектар дубљег хуманистичког образовања као подлога за властити однос према музичким чињеницама”,⁶⁵⁵ а да је Берислав Поповић увек био широких погледа и расправљао на филозофске теме, разумевајући да „студирање музике није само занат и зброј чињеница. Треба се потрудити овладати инструментаријем за разумијевање њезина смисла”.⁶⁵⁶ Управо у овој ширини Поповићевих погледа, која је постојала у студентским данима, може се наслутити необичност и иновативност његових погледа на музику. Од извора на руском језику у библиографији његове студије

⁶⁵³ Асафјев помиње многе теоретичаре са Запада (посебно Ернста Курта), али и научнике из других области – лингвистике, психологије, социологије, филозофије... Може се претпоставити да није хтео да „намеће” ауторе са Запада као исходишта своје инспирације, како не би изазивао полемику и сумњу у свој рад; ипак, постоји регистар имена на крају књиге.

⁶⁵⁴ Marko Popović, „Kazivanje muzičke forme ili smisla u muzici jezikom moderne fizike”, u: Tijana Popović Mladjenović i dr. (ured.), *Difrakcije kompozitorskog, muzičko-teorijskog, pedagoškog i društveno-kulturnog stvaranja Berislava Popovića*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2022, 175.

⁶⁵⁵ Marija Koren-Bergamo, „Prisjećanja”, u: Tijana Popović Mladjenović i dr. (ured.), *Difrakcije kompozitorskog, muzičko-teorijskog, pedagoškog i društveno-kulturnog stvaranja Berislava Popovića*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2022, 304.

⁶⁵⁶ Исто, 305.

срећемо и обе књиге *Музичке форме као процеса* (наведене засебно) и Способинов уџбеник.

Може се приметити, за наше прилике и то време, нестандартна синтагма у наслову Поповићеве књиге, „музичка форма”; иако је овакво одређење постојало и у тексту се могло алтернативно користити, предмет се зове Наука о музичким облицима. „Форма” је, пак, била у употреби у иностраним књигама, на немачком, енглеском, француском, чешком језику, али и руском — где је овај облик једини који се користи за назив те науке. Сличност наслова Асафјевљеве и Поповићеве књиге се ту не завршава — код оба аутора наслови носе импликације које имају заједничке карактеристике. Наиме, код Асафјева, музичка форма се тумачи као процес, а резултат ове процесуалности није унапред одређен, јер је то музика која се развија у времену, према унутарњим законитостима; код Поповића, музичка форма је носилац смисла, а како су дела различита, тако је и сваки примерак неке форме посебан, иако припада одређеном типу. Код Поповића се смисао такође открива кроз дистрибуцију енергије и проток времена. На тај начин појам енергије је кључни код Поповића, на исти начин на који појам интонације фигурира код Асафјева; али док је интонација најмања смисаона јединица, енергија код Поповића представља „следећи” корак, а то је покретање музичког тока, оно што је ближе појму симфонизма, односно, процесу.

Праћење „процесуалности” код Асафјева, односно, схватање музичке форме као процеса, одразило је општу тежњу научно-филозофске мисли тог доба; Лењин је у свом делу *Материјализам и емпириокритицизам* ранијем метафизичком погледу на свет супротставио своје „динамичко’ и ’енергетско’ разумевање света”.⁶⁵⁷ У том погледу Мазел у извесној мери замера Асафјеву што „веома високо” цени непрекидно развијање мелодије, а изражава „извесно неповерење ка рељефно оцртаним и ’затвореним’ мелодијама уравнотежено-симетричне ’квадратне’ структуре”,⁶⁵⁸ истина, ипак не идући у крајност да пориче постојање форме; али, форма за Асафјева није „окристалисана”, већ жива, и *одабрана* као таква кроз историјски процес. Овоме је сродно Поповићево разумевање музичке форме — како Зорица Премате каже, она је за њега „жив, динамички, енергетски

⁶⁵⁷ Према: Лев Мазел, „О музикално-теоретическој концепцији Б. Асафјева”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 3, 1957, 74.

⁶⁵⁸ Л. Мазел, „О музыкално...”, 75.

модел у времену”.⁶⁵⁹ За оба аутора, дакле, карактеристично је схватање да онтологија музичког дела има процесуални карактер: музичка форма није фиксирана структура, већ динамички процес у којем се смисао иманентно обликује (Асафјев би уместо „смисао” рекао „музичка слика”, тј. „музыкальный образ”). Заједничка обојици теоретичара јесте и потреба за откривањем општих, сталних законитости обликовања музике који не зависе од историјског развоја и стилских мена. А тичу се управо музичког тока, односно, енергије, импулса који музику чини живим организмом.

Мазељ примећује да Асафјев ни у једном тренутку не даје јасне дефиниције и упутства за интонациону анализу, већ се њој учимо из примера његових анализа, а специфична ерудиција Асафјева породила је и затворен текст густог ткања. Слично је код Берислава Поповића, иако он некада врло јасно дефинише појмове о којима говори, а речи Зорице Премате о карактеру Поповићевог дела су у потпуности применљиве и на Асафјева; она описује да Поповић води текст „аналогно музичком току и његовим законитостима”, чиме добија „спирално вођен сноп више паралелних интенција”. Она даље пише да се „књигом као *током* прати неколико кључних речи или синтагми, пре свих *музички ток* (коме се, у спирали, аутор често враћа и *надозићује* наше знање о појму)”.⁶⁶⁰ Овако је управо и Асафјев градио своју теоријску мисао, као што је већ поменуто, палимпсестно; ново одређење и контекст неког раније поменутог појма не брише оно што је о њему раније речено, већ га надограђује и даје му нову нијансу. Процесуалност мисли о музици, тако, одражава и саму музичку процесуалну природу; оба аутора су и композитори, и своје текстове су писали на начин који поштује и логику унутрашњег развоја мотива или интонација („кључне речи”, појмови), чија се значења дистрибуцијом не дају „квадратно”, већ пратећи интенцију композитора (теоретичара) који прати логику своје стваралачке (теоријске) мисли.

У оба дела карактеристична је јака нит естетичког, па и феноменолошког и онтолошког сагледавања музике. Док се Асафјев противи посматрању музичке форме као окоштале конструкције, чак, како примећује Мазељ, избегавајући да користи устаљене термине за неке облике, сматрајући их реликтима музичке

⁶⁵⁹ Зорица Премате, „Музичка форма – енергетски модел у времену”, *Музички талас*, Београд, Слио, 1–3, 1999, 171.

⁶⁶⁰ Премате, „Музичка форма...”, 170.

анализе 19. века, Берислав Поповић наступа као структуралиста, али ипак се, према речима Анице Сабо, у његовом теоријском прилазу „акцент анализе [...] помера са формалног обрасца на разумевање закона који управљају универзалним процесом обликовања музичког дела”.⁶⁶¹ Асафјев у музичком делу прати аналогију са социјалним устројством – у погледу интонације, њеног значења, али и развоја у музичком току; а Берислав Поповић „суперструктурише” музичко дело показујући кроз његову анализу повезаност музичких структура са начином како природа функционише „у својој најдубљој бити”, у аналогији са „апстрактним физичким универзумом који може али не мора бити сличан нашем реалном универзуму”.⁶⁶²

Занимљиво је упоредити речи Милоша Заткалика који Поповића назива човеком који нас је „научио да анализа мора бити хируршки прецизна, али и хируршки одговорна према делима која се анализирају”, са цитатом Лиане Гењине: „Већ су у совјетско време музичкој критици у руке стављени тако моћни инструменти научне хирургије, као што су интонациона теорија Асафјева и метода интегралне анализе”.⁶⁶³

Мазел се пита „може ли уопште интегрална анализа да буде ванинтонациона, то јест, да заобилази природу музике” и констатује да „онај ко анализира често не користи сâм термин 'интонација', већ говори о попевкама, обртима, мотивима, мелодијским покретима, чак и интервалима [...]” и да „у тим случајевима он (који анализира) једноставно не слуги да се заправо служи интонационом анализом”.⁶⁶⁴ Јасно је да је у питању говор из аспекта руског музиколога, који фаворизује теоријска постигнућа Совјетске Русије и посматра их као парадигматске, али на сличан начин можемо сагледати и теорију Берислава Поповића – односно, можемо увидети неке сличности између Асафјевљеве и његове теорије које надилазе терминолошка одређења.

Тако, Поповић о музичком садржају пише следеће:

„Музички садржаји, наине, бескрајно су разноврсни, а њихово уочавање током слушања могуће је само на основу нечег сталног. Дакле, разноврсност музичких садржаја неизоставно подразумева, односно укључује постојање

⁶⁶¹ Sabo, Anica, „The concept and function of energy in music – interference between theoretical thought and compositional poetics in the works of Berislav Popović”, in: *From structure to narrative: proceedings of the 9th International conference Music theory and analysis*, Belgrade, Faculty of music, 2016, 43.

⁶⁶² Марко Поповић, исто, 175.

⁶⁶³ Према: Л. Мазел, „Концепција Асафјева и целостный анализ”, 76.

⁶⁶⁴ Мазел, Концепција, 76.

елемената сталности (константи) који, тиме што се приликом слушања уочавају и препознају као такви, омогућавају праћење музике, заправо њено 'разумевање'. Те елементе сталности, који музичким делима обезбеђују *разговетност*, потребно је добро познавати. Јер, управо, они јесу *музичка форма* у најдубљем и свеобухватном значењу њеног појма. Сталност у разноврсности јесте организованост у најширем смислу, па се тако може рећи да је форма организација музичког дела."⁶⁶⁵

Елена Орлова сматра да је једна од кључних тврдњи код Асафјева да је „садржај сливен са интонацијом као звучносликковни смисао” и да је важно да се „форма [чује] у целини”, јер у супротном могу да се „обухвате само фрагменти садржаја”. Дакле, садржај је сливен са интонацијом, односно, представља неодвојиви део њеног смисла, а у цитату код Поповића практично наилазимо на интонацију, као „сталност садржаја”, односно, (интонациону) „разноврсност музичких садржаја” које препознајемо кроз елементе сталности, као опорних делова облика у феноменолошком смислу. У овом цитату препознајемо Асафјевљевску „интонацију”, као нешто што је стално, што чини основу музичког тока и његовог развоја, а такође је занимљиво што Поповић користи израз „разговетност” музике, као да упућује на логику говора, односно, артикулацију говорне речи, коју Асафјев одређује као исходиште музичке интонације. И коначно, тумачење „елемената сталности” (препознатих интонација) као „музичке форме у најдубљем и свеобухватном значењу” сродно је са Асафјевљевим мишљењем да интонација у себи носи потенцијал развоја целокупног музичког тока, те да њено дефинисање помаже препознавању специфичне музичке форме, јединствене за то музичко дело.

Музички ток Поповић описује као „целину у којој избор појединих музичких компонената, тј. њихова комбинација условљава избор других музичких елемената” и даље да је „музички ток завршен тек онда када вероватноћа избора нових музичких елемената и њихових комбинација више не зависи од избора претходних елемената и њихових комбинација”. Ова концизна и прегнантна дефиниција заокружености музичког тока заправо представља рационализован опис процеса „живог интонирања” код Асафјева, које подразумева однос између интонација, њихову међусобну условљеност у музичком току и развој којем доприносе те интонације, јер у себи већ носе потенцијал развоја — све ово је у супротности са оним што Асафјев одређује као „попуњавање формалних схема”, односно,

⁶⁶⁵ Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, 18.

окамењену квадратну форму. О живости, од стране композитора интониране, музике, сведочи Поповићева констатација да је „практично незамисливо унапред предвидети понашање било ког елемента у музичком току” и да „математичким операцијама није могуће обухватити све непознанице у вези са неопходно потребним, у суштинском смислу, ’животним’ динамизмом музичког тока”, чиме показује да музичку форму разуме као целину вишег реда, непојмљиву математичком комбинаториком, управо због њене „живе” природе. Такође, Поповић пише да „заједно са одвијањем музичког тока слушалац напредује с погледом уназад, непрестано резимирајући прошла догађања, или напредује с погледом унапред, радознано очекујући и предвиђајући будуће догађаје”. У овом „резимирању догађања” препознајемо „поређење интонација”, као животворни принцип и стварања музике и њене рецепције, у оквиру којег и настаје музичка форма коју као такву спознајемо, али и Перичићеве равни музичке прошлости, садашњости и будућности, такође проистекле из интонационе теорије.

Заједничко код Поповића и Асафјева јесте потреба за откривањем општих, сталних законитости обликовања музике који не зависе од историјског развоја и стилских мена. А ове законитости тичу се управо музичког тока, односно, енергије, импулса који музику чини живим организмом. Међутим, код Поповића не налазимо терминологију као што су то развијени неологизми Асафјева, које су многи каснији теоретичари сматрали непотребним. Међу таквима су „постојећи интонациони фонд (или интонационе резерве)” („бытующий запас интонации”), „интонациони фонд”,⁶⁶⁶ „интонациони речник” (начин формирања речника Орлова одређује на следећи начин: „у свести слушалаца одлаже се *променљиви комплекс музичких*

⁶⁶⁶ Занимљиво је да у слично време, тридесетих година и Михаил Бахтин почиње да користи појам „социјалне интонације”, да би у чланцима из 1960-их година писао о интонационом фонду. Бахтин је, као филозоф који се бавио социолингвистиком и књижевном теоријом, приметио интонацију говорних жанрова и теоријски је уобличио у својој области. Филолог Људмила Пољшикова је у свом чланку писала о односу између Асафјевљевог појма „интонациони речник” и Бахтиновог „интонациони фонд” (иако и код Асафјева наилазимо на идентичну синтагму), те закључује да су обојица били под утиском времена у ком су стварали и да нема директних наговештаја да је Бахтин преузео концепт од Асафјева, или обрнуто; она сматра да су то две одвојене теорије интонације, које су настајале паралелно и истовремено, а спојила их је у једну дефиницију: „Стабилне интонације као обавезни чиниоци музичких форми или говорних жанрова настају, кристалишу се у некаквим сферама користишћења музичких форма или говорних жанрова. Њихов ’збир’, ’резерва’ или ’фонд’ образују интонациони речник класе, групе, колектива или епохе”. В. Людмила Пољшикова, „’Интонационный фонд’ и ’интонационный словарь’ (М. М. Бахтин и Б. В. Асафьев)”, *Новый филологический вестник*, по. 2 (3) (2006): 11.

представа, у који улазе и разноврсни 'фрагменти' музике, и који, у суштини, чини усмени музичко-интонациони речник [...] све до карактеристичних интервала"⁶⁶⁷).

Поповићева студија је лишена марксистичке идеологије, а самим тим у њој не постоје референце на улогу друштва у одабиру интонација, као ни шире слике која би се односила на аналогон интонационог фонда епохе и сл. Поповића занима музичко дело као такво, а не његова повезаност и психологизација/социологизација услова и процеса у којима оно настаје. Он пише да ниједна појава није изолована и да је све уклопљено у још шири систем: код њега се ово не односи само на музички материјал, већ и на форму у целини, при чему он потврђује своју структуралистичку позицију, док Асафјев акценат ставља на сам процес, при чему музичка форма представља секундарни производ. Код Асафјева, студија представља учење о — ако се наслов прошири — музичкој форми као процесу *интонирања*, а код Берислава Поповића, у фокусу је музичка форма као целина у којој избор појединих музичких компоненти или њихових елемената, односно, њихова комбинација, условљава избор других музичких елемената, као и смисао који из тога проистиче. Ово су заправо веома слична становишта: оба аутора говоре о органској повезаности музичког тока, отуда и важност форме као целине, а наслућујемо савршеност композиторовог решења (непојмљивог математичким операцијама), која проистиче из слушања и развијања интонација, односно, дијалектике музичког развитка дела која узима у обзир временски карактер музике. Асафјева занима форма как интонациони процес, а Берислава Поповића форма као смисао, жив динамички енергетски модел у времену, постигнут тим истим процесом — заокружена целина која је савршена у својој органској структури, јер је све „непрестано обликовање, при чему је оно што је обликовано истовремено и творац облика”. Ово кружно одређење као да представља парафразу Лотманових дефиниција семиосфере и језика — семиосфера омогућава семиозу, а истовремено је процес семиозе ствара и одржава; док језик не постоји без текста као његовог остварења кроз процес семантичке изградње, текст не може бити мишљен ван језика. Аналогно томе, Поповићева музичка форма фигурира као облик, који оним што јесте чини његов садржај, који је, пак, том истом формом и исказан.

⁶⁶⁷ Орлова, Елена Михайловна, „Исследование Асафьева 'Музыкальная форма как процесс'”, в: Борис Владимирович Асафьев, *Музыкальная форма как процесс: книги первая и вторая*, Ленинград, Музгиз, 1963, 13.

ЗАКЉУЧАК

У овом раду сам сагледала путеве утицаја руске/совјетске музикологије и текстова који је окружују на српску, и тиме показала како су се ти утицаји уписивали у српску музиколошку семиосферу, обликујући њене методолошке приоритете, појмовни апарат и институционалне праксе. Како бих то постигла, истакла сам (1) путеве којима је Русија успостављала контакт са Србијом, а који су, попут катализатора, омогућили да се утицај оствари, (2) сфере на којима се утицај читава у културном смислу (институције и музиколошки хабитус), (3) резултате културне политике Србије према СССР-у на пољу музичке литературе и (4) конкретне примере у историји и теорији музике где се утицај може препознати.

(1) Утицај је омогућен кроз активну размену културних текстова и међународне контакте и не би био могућ да није постојала вишевековна културна сарадња између двеју земаља. Ма колико да је та сарадња, из објективних разлога, у далекој прошлости била ретка (због удаљености Русије и Србије, недостатка средстава комуникације услед којег су информације преношене нередовно и, често, са великим закашњењем), чак и тада је била усмерена на постулате који чине основу хабитуса једног народа — језик и школство, па и религију, чиме тај утицај препознајемо као значајан и далекосежан. У 19. веку се природа ових утицаја и контаката променила, и више усмерила на уметност, што је омогућено (и узроковано) и развојем националних покрета у обе земље. Посебну занимљивост представља интересовање руске културе, као доминантне, за српску, због чега су у Русији настала и музичка дела на српске теме, као и песме у облику превода, препева или песме као оригинална дела инспирисана српском народном поезијом. Прекретницом у културним везама двеју држава сматрам управо овај тренутак, када је Русија „проговорила” „на српском”, кроз коришћење српских музичких тема, и интересовање за народну песму — овиме се на пограничном делу руске семиосфере појавио појам *превода*, чиме је омогућена даља размена између семиосфера, односно, савладавање језичке и културне баријере; превод је добио улогу *катализатора* утицаја.

Иако је интересовање Русије за Србију било појачано бурним политичким дешавањима у 19. веку, па је у културном погледу Русија Србију посматрала уз извесну дозу егзотицизма, што је карактеристично за односе између доминантних и мањих култура, та асиметрија није спречила интензиван културни трансфер, већ га је у одређеним периодима чак и појачавала.

Интересовање је настављено и кроз 20. век, потпомогнуто и друштвено-политичким активизмом, када се кроз Ивана Мартинова и Бориса Асафјева испољио нови талас заинтересованости за српске теме, и то у оквиру музикологије — кроз посматрање Мокрањца (код Мартинова), али и народне песме и музике Србије (Југославије), што је, наравно, било мотивисано самом *doxom* совјетске марксистичко-лењинистичке музикологије која је највећу пажњу усмеравала на народну уметност. Такође, совјетски музиколози су били заинтересовани за дешавања у нашој науци. Са стране Србије, интересовање за СССР је било покренуто политичким околностима, што се одразило и на културну политику Југославије након Другог светског рата, наравно, уз колебања услед Стаљиновог притиска и каснијег ублажавања затегнутих односа. Нисам тежила периодизацији ових односа, чиме бих сагледавала синхронијску слику, већ сам настојала да у дијахронијској димензији, кроз проток времена, уочим динамичан и променљив интензитет односа двеју култура — утолико пре што се „скривени” утицаји не поклапају увек са тренутним политичким околностима. Овакав начин праћења посматраних догађаја проузроковао је и постојање двеју линија — једне која се тиче образовно-културалног аспекта, и друге, која се тиче уочавање утицаја на пољу саме теорије, односно, писане речи.

(2) Као сфере на којима се огледа највише сличности *музикологијâ* у Србији и Русији показали су се институционални статус теоријских дисциплина, поједини моменти њиховог институционалног развитака, затим хабитус музиколога, истовремено као историчара и музичког теоретичара, као и разумевање музиколошке струке које из њега проистиче. Настала седамдесет година након Московског конзерваторијума, београдска Музичка академија је са московском институцијом делила неке сличности. Институционална повезаност са средњом школом, до које је у Москви дошло 30-их година 20. века у жељи да будући студенти имају бољу музичку припрему, на Академији је постојала од почетка, истовременим формирањем двеју институција 1937. године, и трајала наредних осамнаест година.

Такође, у првих двадесет година свог постојања, пре уласка под окриље Уметничке академије, Музичка академија је била самостална установа, као и Конзерваторијум, који је своју институционалну аутономију задржао до данас. У контексту теме рада, најзначајнији утицај јесте онај у вези са прихватањем система по којем се музичка наука изучава на конзерваторијуму, а не филозофском факултету. Наиме, позиционирањем Историјско-фолклорног (музиколошког) одсека у институцију Академије, а не на Филозофски факултет, Београд је 1948. године, као и академије у Загребу и Љубљани 1948. и 1949., прихватио руски/совјетски модел који приближава изучавање музикологије, као науке о музици, самом предмету њеног проучавања — живој музичкој пракси. Док је у Москви научно-музички, односно, музично-научно-истраживачки, односно, историјско-теоријски одсек, као одсек на којем се образују музиколози, увек био у институционално блиском односу са композиторским одсеком, у Београду је Историјско-фолклорни, поред Наставничког, дуго био једини теоријски одсек на Академији — али блискост са одсецима за композиторе и диригенте огледала се у сличним програмима појединих теоријских предмета, па су предавања и вежбе из неких предмета студенти ових одсека похађали заједно. На Конзерваторијуму постоји предмет упоредни клавир (познат под различитим називима), који се налази и у плану и програму и српског одсека за музикологију, као и свирање партитура, што представља још једну значајну везу. Београд је музиколошку науку, за разлику од Љубљане, до данас задржао на музичкој академији, што се одразило и на сличност хабитуса руског/совјетског музиколога са српским.

Овај хабитус односи се на музиколога, као научника-музичара који има добро музичко-теоријско образовање, али и искуства у музичкој пракси — кроз извођаштво, или чак композицију. То је научник који није заинтересован само за филозофски или историјски аспект музике и музичке науке, који би га усмерио или искључиво ка музичкој естетици или ка проучавању историје музике, што би одговарало хабитусу западноевропског музиколога који своје образовање стиче на филозофском факултету. Чињеница да се српски, као и руски музиколог, образује на музичком конзерваторијуму, односно музичкој академији или факултету, и да је током школовања окружен живим музицирањем у којем понекад узима и активно учешће, чини га свестраним ствараоцем и обликује његов специфичан професионални хабитус. Из овога произлази и специфично разумевање природе

музиколошке струке: уместо разлагања музичког дела на историјске и теоријске компоненте, што је карактеристично за западноевропску традицију, у руско-српском контексту доминира *интегрално*, целовито сагледавање музике као јединственог уметничког и културног феномена. У Москви се овај одсек и данас назива Историјско-теоријски, а Историјско-фолклорни у Београду је променио име у Одсек за музикологију. Теоретски одсек на Музичкој академији је постојао испрва алтернативно са наставничким, да би у 21. веку био изнова формиран поделом Одсека за општу музичку педагогију, што се може сматрати тренутком еманципације теоријске музикологије у Србији. Ипак, треба имати у виду и почетке институционалне музикологије: увођењем Историјско-фолклорног одсека је, према речима Стане Ђурић-Клајн, уведена и „музиколошка, односно, историјско-теоретска грана изучавања музике”; овакво одређење и почетна замисао одсека, одражава дијалектичко јединство историјске и теоријске гране музикологије, односно, историјског и логичког метода, присутно у совјетском разумевању оквира и задатака науке о музици.

(3) Док је након Другог светског рата на Београдском универзитету постојало јасно усмерење ка литератури из СССР-а, те је подстицано и превођење и писање уџбеника из природних и друштвених наука на основу совјетских, на Музичкој академији сличних директива није било. Књиге на руском су у Библиотеци набављане још од пре Другог светског рата, а отварање одсека теоријског типа сигурно са собом повлачи и набавку нове литературе. Како је историјско-фолклорни одсек основан непосредно уочи захлађења односа са СССР-ом због Резолуције Информбироа, набавка књига на руском језику је привремено успорена. Ипак, од 1946. до 1949. године набављена је солидна количина ових књига, чак и превода неких од њих на српски језик (преводи су рађени 1946. године). После овога, уследио је застој у набавци руских књига, период смањеног прилива,⁶⁶⁸ а након 1958. године, куповина руске и совјетске литературе је интензивно настављена. Интересантно је да је на српски језик превођена само литература намењена широј публици; недостатак превода совјетске стручне, уџбеничке литературе, надокнађен је израдом интерних превода на катедри — тако, књига Тамаре Ливанове *Историја западноевропске музике до 1789. године* (1940) у

⁶⁶⁸ Између 1949. и 1956. два пута су настајали дужи прекиди у набавци, када је у Библиотеци инвентарисан само понеки број часописа *Совјетска музика*

читавај Србији постоји само у облику те једне фотокопије интерног превода, у Библиотеци Факултета музичке уметности.

(4) Руска литература није само цитирана или наведена у литератури, већ налази свој измењени одраз и у српској музичкој науци. И теоријска и историјска музикологија су у Совјетском Савезу дале значајне доприносе проучавању музике. Док су дела совјетске историјске музикологије и даље чињенично врло поуздана, веома јако су усмерена у идеолошком смислу, а теоријска музикологија у СССР-у дала је значајне концепте, од којих су у овом раду представљени интонациона теорија Асафјева и интегрална анализа Мазеља и Цукермана као они кроз које се најбоље може уочити утицај у нашој средини. Кроз поглед на написе и педагошки рад Николе Херцигоње, уочена је сличност његовог хабитуса као професора са хабитусом совјетских професора — и Асафјев и Грубер су такође били склони дигресијама и екскурсима, своју пажњу су усмеравали радије на проблемски постављене теме, него на излагање чињеница, а код студената су ценили самосталан и ангажован рад и оригиналност мисли. У својим написима, иако разочаран у тренутно стање у СССР-у, Херцигоња никада није напуштао своја марксистичка уверења, на којима је засновао и свој *Кратак преглед развоја музичке културе*, уџбеник створен по угледу на капиталну Груберову *Историју музичке културе*.

Утицаји Асафјева и интегралне анализе у раду су праћени кроз науку о музичким облицима. Иако уџбеничка литература тог типа до краја 20. века у Србији није била количински богата, ипак је репрезентативна; *Наука о музичким облицима* Перичића и Сковрана показује кроз своја различита издања помак од статичног посматрања музичке форме, ка разумевању музичке форме као тока, односно, процеса. Списак литературе је знатно обогаћен од тог издања из 1986. године, па се на списку литературе нашла и Асафјевљева *Музичка форма као процес*, која сигурно јесте утицала на Перичићево поимање динамичности музичког тока. Са друге стране, Берислав Поповић у свом делу *Музичка форма или смисао у музици*, заступа енергетски модел музичке форме, а многа његова становишта и готово психолошки описи деловања музичког тока су блиски са Асафјевљевим појмом интонације. На пример, када Поповић пише да „заједно са одвијањем музичког тока слушалац напредује с погледом уназад, непрестано резимирајући прошла догађања, или напредује с погледом унапред, радознано очекујући и предвиђајући будуће догађаје”, он као да на сликовит начин описује деловање

механизма „поређења интонација” код Асафјева, као животворни принцип и стварања музике и њене рецепције. И Поповић и Асафјев откривају опште, ванвременске законитости обликовања музичког дела, које се тичу управо музичког тока, односно, енергије која музику чини живим организмом. У овом смислу, посматране кроз менталну представу семиосфера српске и совјетске теоријске музикологије као скупова, ове концепције се могу препознати у њиховом заједничком „пресеку”.

Све ове разнорodne аспекте који посредно или непосредно утичу на идентитет музикологије у Србији тог доба не би било могуће као целину замислити без појмова текста и превода, схваћених у Лотмановом и Гадамеровом смислу. Текста као културног или теоријског појавног вида језика, тј. његовог остварења у одређеним ситуираним околностима; и превода који је ту да *омогући комуникацију* и учини је смисленом — превода који не подразумева дослован трансфер неког (културног или теоријског) текста са једног језика на други, нити само преношење смисла, уз извесно прилагођавање новом језику, већ превода, који води рачуна о смислу и о специфичностима семиосфера из којих потичу језици који у њему учествују.

Чак се може направити и ментална визуелна представа која помаже да се разуме значај превода; ако две семиосфере замислимо као два одвојена велика круга, са сопственим унутрашњима текстовима, превод, који настаје на границама семиосфере, испрва доводи ове семиосфере у положај у којем се додирују, а затим и делимично преклапају. Управо у том преклопу формира се „пресек” скупова, као поље активне размене, узајамног утицаја и текстова који бар један импулс свог настанка „дугују” неком тексту из друге семиосфере.

То је онај тип превода који дозвољава отклон, допушта напредак и удаљавање од почетне идеје; тип који допушта *развој* на основама иницијалног текста. Као што више класицизма има у романтизму, као епохи која је проистекла из њега као органска тековина, него у самом неокласицизму који се на њега манифестно позива, тако и у српској музикологији након Другог светског рата можемо осетити утицај совјетске музикологије — не јер је вештачки преузела (’мимикрирала’) њену структуру, већ зато што је имала активну свест о достигнућима совјетске музикологије. Због тога се тај утицај теже уочава, јер је урођен у оно што је постало

српска музикологија. Ти текстови су настајали са имплицитном свешћу о неком концепту, и дубоко га инкорпорирали у себе. Како и сâмо издвајање и теоријска експликација неког постојећег концепта означава дистанцу од њега, могло би се рећи да је појава текстова о Асафјеву и руској теорији почетком 21. века (па чак и овог рада) заправо и симптом и последица 'хлађења' утицаја и његове рационализације, јер је рационално сагледавање увек могуће извести са извесне просторне и временске дистанце.

ЛИТЕРАТУРА

(избор)

1. Арановский Марк Генрихович, „Теоретическая концепция Б. Л. Яворского”, в: М. Г. Арановский, *Музыка. Мышление. Жизнь: Статьи, интервью, воспоминания*, Москва, ГИИ, 2012, 226–258.
2. Арановский Марк Генрихович, „Концепция Б. В. Асафьева”, *Искусство музыки: теория и история*, Москва, Государственный институт искусствознания, 6, 2012, 61–85.
3. Арсеньев, Алексей, *Русские в Сербии*, Белград, Координационный совет российских соотечественников, 2009.
4. Асафьев, Борис Владимирович, „За новую музыкальную эстетику, за социалистический реализм”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 2, 1948, 12–22.
5. Асафьев, Борис Владимирович (Глебов Игорь), *Музыкальная форма как процесс: книги первая и вторая*, Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1963.
6. Асафьев, Борис Владимирович, „Из области Югославянского народного музицирования и взаимосвязи русской и славянской музыки (экскурсы)”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 5-6, 1946, 53–55.
7. Асафьев, Борис Владимирович, „О народном музицировании Югославии (Из введения в русское музыкальное славяноведение)”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 1, 1947, 94–103.
8. Асафьев, Борис Владимирович, „О народном музицировании Югославии (Из введения в русское музыкальное славяноведение)”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 2, 1947, 66–76.
9. Assafjew, Boris. *Die musikalische Form als Prozess* [übersetzung aus dem Russischen von Ernst Kuhn], Berlin, Verlag Neue Musik, 1976.
10. „Белешке”, *Музыка: зборник Удружења композитора Србије*, Београд, Просвета, 1, 1948, 166–170.
11. Барсова, Инна Алексеевна, „Игорь Владимирович Способин”, в: *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*, Нижний Новгород, Государственная консерватория им. М. И. Глинки, 46, 2017, 41–43.
12. Белза, Игор Фјодорович, *А. П. Бородин*, Нови Сад, Београд, Музички магазин, 1946.

13. Bergamo, Marija, „Ideja *muzičkog realizma* kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike”, у: *Никола Херцигоња (1911–2000): човек, дело, време*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2011, 61–73.
14. Bergamo, Marija, *Srpske teme u delima ruskih i sovjetskih kompozitora*, Београд, Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti, 1983.
15. Birešev, Ana, „За једну науку о научном пољу”, у: *Filozofija i društvo*, Београд, Institut društvenih nauka, 3, 2007, 199–236.
16. Бошњаковић, Љубомир, *Историја музике: са 48 слика у тексту*, Панчево, Књижарско-издавачки завод "Напредак", 1921.
17. Букина, Т. В., Б. В. „Асафьев и музыкальное просвещение послереволюционной эпохи: музыкознание на службе у социалистического строительства”, *Художественная культура*, 1, 2020, 369–392.
18. Burdije, Pjer, „Društveni prostor i simbolička moć”, у: Ivana Spasić (ured.), *Interpretativna sociologija*, Београд, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1998, 143–158.
19. Васиљевић, Миодраг А., „Наставнички одсек и Одсек за музичку теорију”, у: [Ђурић-Клајн, Стана (уред.)], *Двадесет пет година Музичке академије у Београду: 1937–1962*, Београд, Музичка академија, 1963, 72–79.
20. Васина-Гроссман и Вера Андреевна (сценарист), *Борис Владимирович Асафьев*, Творческое объединение „Экран”, 1984. YouTube видео. Објављено 30.11.2023. године, https://www.youtube.com/watch?v=sjPwDRH3t_s
21. Васић, Александар, „Архив Музиколошког института САНУ: колекција докумената, аутографа, преписа, старих нотних издања и фотографија”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 10, 2010, 71–100.
22. Васић, Александар, „Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата”, *Filozofija i društvo*, Београд, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 3, 2013, 212–235.
23. Васић, Александар, „Музика у *Српском књижевном гласнику* до Првог светског рата”, у: Слободанка Петковић и Весна Матовић (уред.), *Традиционално и модерно у српским часописима: 1895–1914*, Нови Сад, Матица Српска, 1992, 365–377.
24. Васић, Александар, „Почеци српске музичке историографије између два светска рата”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 12, 2012, 143–164.
25. Васић, Александар, „Часопис 'Славенска музика' (1939–1941) у историји српске музичке периодике”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 29, 2020, 121–147.
26. Vasić, Aleksandar, „Srpska muzikografija međuratnog doba u ogledalu korpusa muzičke periodike”, doktorska disertacija, Novi Sad, Akademija umetnosti, 2012.

27. Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (уред.), *Никола Херцигоња: (1911–2000): човек, дело, време: поводом 100 година од његовог рођења*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2011.
28. Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Теорија у покрету: музиколошки критицизам Николе Херцигоње у његовим написима и педагогији”, у: *Никола Херцигоња (1911–2000): човек, дело, време*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2011, 45–60.
29. Veselinović-Hofman, Mirjana, „What, how, and why in Serbian music after World war II, in the light of ideological-political upheavals”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2, 2017, 15–29.
30. Весић, Ивана, „Музика у 'бескласном друштву': делање чланова и симпатизера КПЈ и СКОЈ на теоријском и практичном утемељењу новог музичког поретка (1919–1941)”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 13, 2012, 27–52.
31. Власова, Е. С., „Дело музыковедов”, в: А. С. Соколов и др. (ред.), *Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия: том 1*, Москва, Прогресс-традиция, 2016, 107–109.
32. Власова, Екатерина Сергеевна, „Конская школа”, *Российский музыкант*, Москва, Московская консерватория, 8, 2009.
33. Власова, Екатерина Сергеевна, „Советское музыкальное искусство сталинского периода, борьба агитационной и художественной концепции”, диссертация, Москва, Московская консерватория, 2010.
34. Viljanen, Elina. „The Formation of Soviet Cultural Theory of Music (1917–1948)”, *Studies in East European Thought*, 2, 2020, 135–159.
35. Војводић, Дина, „Стварање на основу већ створеног: музичке критике, есеји и студије Петра Бингулца”, докторска дисертација, рукопис, Београд, Факултет музичке уметности, 2021.
36. Вучковић, Војислав, „Модест Мусоргски”, у: Војислав Вучковић, *Студије. Есеји. Критике*, Београд, Нолит, 1968.
37. Gadamer, Hans Georg, *Istina i metod*, Beograd, Fedon, 2011.
38. Гинзбург, Лев Соломонович, Алексей Иванович Кандинский и др. (ред.), *Московская консерватория: 1866–1966*, Москва, Музыка, 1966.
39. Golubović, Marija, „Soviet music in interwar Yugoslavia”, *Токови историје*, Београд, Институт за новију историју Србије, 3, 2023, 85–108.
40. Голубовић, Марија, „Улога руске емиграције у музичком животу Београда: (1918–1941)”, докторска дисертација, рукопис, Београд, Филозофски факултет, 2021.
41. Горјачов, Андреј Владимирович, „Прилози за биографију Корнелија Станковића”, *Мокрањац*, Неготин, Дом културе „Стеван Мокрањац”, 22, 2020, 42–44.
42. Grubačić, Kosta, *Sistem obrazovanja u Sovjetskom Savezu*, Beograd, Kultura, 1946.

43. Грубер, Р. И., *История музыкальной культуры: том 1, С древнейших времен до конца XVI века: часть вторая*, Москва – Ленинград, Музгиз, 1941.
44. Грубер, Р. И., *История музыкальной культуры: том 2: часть первая*, Москва, Музгиз, 1953.
45. Деген, Арсен Борисович и Игорь Васильевич Ступников, *Ленинградский балет 1917–1987: словарь-справочник*, Ленинград, Советский композитор, 1988.
46. Дегтярева, Наталья Ивановна, „Б. В. Асафьев об австро-немецком симфонизме 19-го и начала 20-го вв”, в: Н. В. Титова (ред.), *Проблемы современного музыкознания в свете идей Б. В. Асафьева: сборник научных трудов*, Ленинград, Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 119–138.
47. Деспих, Дејан и Властимир Перичић, *Стеван Стојановић Мокрањац: Сабрана дела, том 10: живот и дело*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства; Књажевац, Нота, 1999.
48. Докнић, Бранка, Милић Петровић и Иван Хофман (уред.), *Културна политика Југославије 1945–1952: зборник докумената: књига 1*, Београд, Архив Југославије, 2009.
49. Докнић, Бранка, Милић Петровић и Иван Хофман (уред.), *Културна политика Југославије 1945–1952: зборник докумената: књига 2*, Београд, Архив Југославије, 2009.
50. Должанский, Александр Наумович, „О ладовой основе сочинений Шостаковича”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 4, 1947, 65–74.
51. Ђурић-Клајн, Стана, „Двадесет година Музичке академије”, у: *Двадесет година Музичке академије у Београду: 1937–1957*, Београд, Музичка академија, 1958, 6–19.
52. [Ђурић-Клајн, Стана (уред.)], *Двадесет пет година Музичке академије у Београду: 1937–1962*, Београд, Музичка академија, 1963.
53. Ђурић-Клајн, Стана, „Двадесет пет година Музичке академије”, у: [Ђурић-Клајн, Стана (уред.)], *Двадесет пет година Музичке академије у Београду: 1937–1962*, Београд, [Музичка академија], 1963, 10–20.
54. Ђурић-Клајн, Стана, „Музичко школовање у Србији до 1914. године”, у: Биљана Димитријевић (уред.), *Музичка школа „Мокрањац”: 1899–1974*, Београд, Музичка школа „Мокрањац”, 1974, 11–41.
55. Ђурић-Клајн, Стана, „Циљеви и задаци историјско-фолклорног одсека”, у: [Ђурић-Клајн, Стана (уред.)], *Двадесет пет година Музичке академије у Београду: 1937–1962*, Београд, Музичка академија, 1963.
56. Евдокимова, Ала Алексејевна, „Рецепција концертне турнеје Београдског певачког друшта у руској штампи 1896. године”, у: *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Иностране концертне турнеје са*

- Београдским певачким друштвом*, Београд, Музиколошки институт, Музиколошко друштво Србије, 2014, 105–116.
57. Живковић, Миленко, „Поглед на савремену музику Запада”, *Музика*, Београд, Просвета, 5, 1951, 153–170.
58. Живковић, Мирјана, „Катедра за музичку теорију”, у: *80 година Факултета музичке уметности (Музичке академије)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 196–203.
59. Животић, Александар, *Југословенско-совјетски односи 1939–1941*, Београд, „Филип Вишњић”, 2016.
60. Zakharov, Yuri. „Lev Kulakovsky and his method of melody analysis”. *Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju*, Београд, Srpsko društvo za muzičku teoriju, 3, 2023 7–22.
61. Zavlunov, Daniil, „Defining and defending music analysis in the Soviet 1930s”, *Music and Politics*, 2, 2020.
<https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0014.202>
62. Здравковић, Живојин, „Петар Коњовић”, у: Петар Коњовић, *Огледи о музици*, Београд, Српска књижевна задруга, 1965, 7–24.
63. Земцовский, Изалий Иосифович и А. Кунанбаева, „Б. В. Асафьев как этномузыковед”, в: Изалий Иосифович Земцовский и А. Кунанбаева (ред.), *О народной музыке*, Москва, Музыка, 1987
64. Земцовский, Изалий Иосифович, „Этнография музыкальная”, в: Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия: том 6*, Москва, Советская энциклопедия, 1982, 577–581.
65. Иванов, А. Е., *Высшая школа России в конце XIX – начале XX века*, Москва, Академия наук СССР, 1991.
66. Ilić, Ivana, „Music theory in Serbia: tracing the legitimation of the disciplinary identity”, *Contemporary music review*, Routledge, 5-6, 2022, 614–643.
67. Јирак, Карел Б, *Наука о музичким облицима* (прев. Михаило Вукдраговић и Предраг Милошевић), Београд, Просвета, 1948.
68. Jiráček, Karel B, *Nauka o hudebních formách*. Praha, Hudební Matice Umělecké Besedy, 1931.
69. Jokić, Olga, Boris Asafjev i osnove "intonacionog sveta" muzike, Treći program, 141/142, 2009, 359–362.
70. Јокић, Олга, „Симфонизам симфонијске поеме *Макар Чудра* Петра Коњовића”, у: Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија уметности, 2012, 100–114.
71. Kanački, Valerija, „An analysis of Robert Schumann’s Carnival through the lens of Boris Asafiev’s intonation theory”, in: Ana Stefanović et al., eds., *Musical semiotics and music theory*, Belgrade, Faculty of music, 2017, 239–246.

72. Кандинский, Алексей Иванович, „О русско-сербских музыкальных связях в XIX веке”, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, Матица српска, 10/11, 1992, 57–74.
73. Каран, Гордана, „Педагошка активност др Милоја Милојевића”, докторска дисертација, Београд, Факултет музичке уметности, 2010.
74. Келдыш, Юрий Всеволодович, *История русской музыки: 1*, Москва, Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1948.
75. Келдыш, Юрий Всеволодович, *История русской музыки: 2*, Москва, Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1947.
76. Келдыш, Юрий Всеволодович, „Музыковедение”, в: Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия: том 3*, Москва, Советская энциклопедия, 1976, 806–830.
77. Кершнер, Лидия Михайловна, „Об Асафьеве”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 11, 1963, 52–54.
78. Kolarovska-Gmirja, Viktorija, „Problems of pitch organization in Russian music theory”, in: Ana Stefanović et al., eds., *Musical semiotics and music theory*, Belgrade, Faculty of music, 2017, 230–238.
79. Консон, Григорий Рафаэлевич, „Учение об интонации Болеслава Яворского”. <https://gnesin-academy.ru/upload/iblock/72e/17rlpoo50dt4y19zajcjqmibfl1ib8/Konson.pdf>
80. Консон, Григорий Рафаэлевич, *Метод целостного анализа художественных текстов*. Москва, Эдинбург, „Нобель пресс”, Lennox corporation, 2013.
81. Koren-Bergamo, Marija, „Prisjećanja”, у: Tijana Popović Mladjenović, Ivana Petković Lozo i Ivana Miladinović Prica (ured.), *Difrakcije kompozitorskog, muzičko-teorijskog, pedagoškog i društveno-kulturnog stvaranja Berislava Popovića*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2022,
82. Konjović, Petar, „Iz ruskog teatra”, у: Petar Konjović, *Ličnosti*, Zagreb, b.i., 1919, 11–39.
83. Коњовић, Петар, „Мусоргски и руска народна песма”, у: *Књига о музици*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 127–132.
84. Коњовић, Петар, „Две оријентације у славенској музици”, у: Петар Коњовић, *Књига о музици*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 117–126.
85. Коњовић, Петар, *Милоје Милојевић: композитор и музички писац*, Београд, Научна књига, 1954.
86. Коњовић, Петар, *Огледи о музици*, Београд, Српска књижевна задруга, 1965.
87. Корен, Марија, „Грађа за биографију Војислава Вучковића”, у: *Војислав Вучковић уметник и борац: лик, сећања, сведочанства*, Београд, Нолит, 1968

88. Корабельникова, Людмила Зиновьевна, „Музыкальное образование”, в: Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, О. Е. Левашева, М. П. Рахманова и А. М. Соколова, *История русской музыки: в десяти томах, том 8*, Москва, Музыка, 1994, 408–443.
89. Korolija, Aleksandar, „Pjer Burdije i Antonio Gramši”, u: Ivica Mladenović, Zona Zarić i Milan Urošević (ured.), *Pjer Burdije: radikalna misao i praxis*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2023, 365–387.
90. Косановић, Богдан, „Антропоними Пушкиновых *Песам Западных Словена*”, *Славистика*, Београд, Славистичко друштво Србије, 2, 2018, 166–167.
91. Kos, Koraljka, „Tako je počelo. Uz 50. obljetnicu osnutka Odsjeka za muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu”, *Arti musices*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 52/1, 2021, 19–28.
92. Kosić, Vojislav, „Nekoliko priloga o liku Vojislava Vučkovića kao muzikologa”, rukopis, 19??.
93. Кулаковский, Лев Владимирович, „Заметки о советском музыкознании”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 3, 1941 45–50.
94. Купец, Любовь, „Борис Асафьев как культурный герой (по материалам журнала «Советская музыка» / «Музыкальная академия»)", *Музыкальная академия*, Москва, Композитор, 1, 2023.
<https://mus.academy/articles/boris-asafyev-as-a-cultural-hero-based-on-the-materials-of-music-academy-journal>
95. Лотман, Юрий, *Семиосфера: у свету мишљења: човек, текст, семиосфера, историја* (прев. Веселка Сантини), Нови Сад, Светови, 2004.
96. Лотман, Юрий, *Семиосфера*, Санкт-Петербург, Искусство, 2000.
97. Лотман, Юрий, *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Таллин, Александра, 1992.
98. Lotman, Jurij, *Kultura i eksplozija* (prev. Dobrilo Aranitović), Beograd, Narodna knjiga, 2004.
99. Lotman, Jurij, *Struktura umetničkog teksta* (prev. Novica Petković), Novi Sad, Akademska knjiga, 2021.
100. Мазель, Лев Абрамович, „Концепция Асафьева и целостный анализ”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 3, 1987, 76–82.
101. Мазель, Лев Абрамович, „О музыкально-теоретической концепции Б. Асафьева”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 3, 1957, 73–82.
102. Мазель, Лев Абрамович, „О советском теоретическом музыкознании”, *Советская музыка*, Москва, Музгиз, 12, 1940, 15–29.
103. Мазель, Лев Абрамович, *Статьи по теории и анализу музыки*, Москва, Советский композитор, 1982.

104. Мазель, Лев Абрамович, В. Цуккерман, *Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм*, Москва, Музыка, 19667
105. Манојловић, Коста, *Istoriski pogled na muziku u Engleskoj: [predavanje držano 15. februara 1929 god. na Narodnom univerzitetu, povodom "Mesec dana engleske kulture" u Beogradu]*, Beograd, Štamparija "Zmaj Jova", 1931.
106. Манојловић, Коста, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.
107. Маринковић, Соња, „Ideology of national historiography”, in: *Musical culture and memory*, Belgrade, Signature, 2008.
108. Маринковић, Соња, „Из историјата историје музике као наставног предмета”, *Нови звук*, 6, 1995, 137–147.
109. Маринковић, Соња, „Контроверзе Вучковићеве позиције у покрету социјалне уметности (прва фаза развоја покрета, 1930–1936)”, у: *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије: поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајчића и Војислава Вучковића*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2010, 73–87.
110. Маринковић, Соња, „Mesto teorijskog rada na Univerzitetu umetnosti: Aktuelna pitanja statusa nauka o umetnicima”, *AM: Art + Media: časopis za studije umetnosti i medija*, Beograd, Orion Art, 1, 2012
111. Маринковић, Соња, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008.
112. Маринковић, Соња, „Музикологија у Србији (tendencije razvoja u poslednjih četvrt veka)”, *Zvuk*, Zagreb, 3, 1989, 5–17.
113. Маринковић, Соња, „Написи Павла Стефановића у часопису *Музика*”, у: *О укусима се расправља: Павле Стефановић (1901–1985)*, ур. Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2017, 179–191.
114. Маринковић, Соња, „Одсек за музикологију”, у: Ивана Перковић и др. (уред.), *80 година Музичке академије Факултета музичке уметности*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017.
115. Маринковић, Соња, „Питања о симфонизму”, у: *Музика и медији*, Београд, Факултет музичке уметности, 2004, 88–93.
116. Маринковић, Соња, „Питања периодизације српске музике”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, Матица српска, 22/23, 1998 27–50.
117. Маринковић, Соња, „Praška generacija u previranjima socijalne umetnosti”, магистарски рад, Београд, Факултет музичке уметности, 1983.
118. Маринковић, Соња, и Јелена Јанковић-Бегуш (уред.), *О укусима се расправља: Павле Стефановић (1901–1985)*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2017.

119. Markovac, Pavao, „Modest Petrović Musorgski (o stogodišnjici njegova rođenja)”, u: Pavao Markovac, *Izabrani članci i eseji*, Zagreb, Hrvatski glazbeni zavod, 1957
120. Марковић, Марина, „Српско црквено појање у контексту руско-српских културних релација: дуги осамнаести век”, докторска дисертација, Београд, Факултет музичке уметности, 2020.
121. Марковић, Татјана, „Кроз историју националне музичке историографије: мапирање историје српске музике у написима Роксанде Пејовић”, у: *Историја и мистерија музике: у Роксанде Пејовић*, ур. Ивана Перковић Радак и Драгана Стојановић-Новичић, Београд, Факултет музичке уметности, 2006.
122. Мартинов, Иван, „Стеван Мокрањац и српска музика” (прев. Олга Оташевић), у: Ивана Петковић и Олга Оташевић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац у написима „других”*, Београд, Музичка омладина, Музиколошко друштво Србије, 2014, 43–129.
123. Математичка гимназија, *Из нашег угла: Војислав Пантић*, YouTube видео, водитељ Алекса Маџаревић, објављено 10. априла 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=ZuZNzB7MpyM&t=3197s>
124. Medić, Ivana, „Beginnings of the piano department at the Belgrade Music academy”, in: J. Weiss (ed.), *The Conservatories: Professionalisation and specialisation of musical activity*, Koper, Ljubljana, Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2020
125. [Мемоари Косте Манојловића], рукопис, куцано (код Милене Пешић).
126. *Методолодические проблемы музыковедения: сборник статей*, Москва, Музыка, 1987.
127. Милановић, Биљана, „Уводна разматрања: Инострано музичко представљање Мокрањца и Београдског певачког друштва као вид културне дипломатије”, у: *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, Београд, Музиколошки институт, Музиколошко друштво Србије, 2014, 13–45.
128. Милановић, Биљана, „Фонд композиторских заоставштина у Музиколошком институту САНУ”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 10, 2010
129. Milin, Melita, „Serbian musicology after 1945: main directions”, *De musica disserenda*, Založba ZRC, 8 (1), 2012, 77–90.
130. Milojković, Milan, *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1946–1975): prilog muzikološkoj teorijskoj praksi*, Novi Sad, Akademija umetnosti, 2013.
131. Милојевић, Милоје, *Историја музике*, рукопис, б. г.
132. Милојевић, Милоје, *Наука о хармонији: по Louis-Thuille-у*, Београд, М. Милојевић, 1934.

133. Милојковић, Милан, „Однос између написа о музици Николе Херцигоње и музикологије као метајезика у светлу материјалистичке теорије означитељске праксе”, у: *Никола Херцигоња (1911–2000): човек, дело, време*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2011, 85–101.
134. Милорадовић, Горан, *Лепота под надзором: совјетски културни утицаји у Југославији: 1945–1955*, Београд, Институт за савремену историју, 2012
135. *Московская консерватория: материалы и документы из фондов МГК имени П. И. Чайковского и ГЦММК имени М. И. Глинки: том 1 и 2*, Москва, Прогресс-традиция, 2006.
136. Мосусова, Надежда, „Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике”, у: Михаило Вукдраговић (уред.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1971, 111–135.
137. Мосусова, Надежда, *Српски музички театар: историјски фрагменти*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2013.
138. Мосусова, Надежда, „Стилска оријентација Петра Коњовића”, у: Димитрије Стефановић (уред.), *Живот и дело Петра Коњовића*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1989, 39–44.
139. *Музичка академија са средњом музичком школом у Београду: извештај за школску 1939/40 годину*, Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1940.
140. *Музичка академија у Београду: извештај за школску 1937/38 годину*, Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1938.
141. *Nastavni plan i program Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1978.
142. Науменко, Татьяна Ивановна, „Музыкально-историческая наука в Московской консерватории: некоторые особенности становления в 1920–1930-е годы”, в: *Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы: сборник статей по материалам международной научно-практической конференции к 80-летию кафедры истории русской музыки*, Москва, Московская консерватория, 2022.
143. Науменко, Татьяна Ивановна, „Направления музыкальной науки в России: на материале диссертаций 1930-х – 2000-х годов”, *Журнал Общества теории музыки*, Москва, Московская консерватория, 4, 2016, 7–17.
144. Никитин, Сергей Александрович, *Очерки по истории южных славян и русско-балканских всязей в 50–70-е годы XIX в.*, Москва, Наука, 1970,
145. Никитин, Сергей Александрович, *Славянские комитеты России*, Москва, Издательство Московского Университета, 1960.
146. Ожегов, Сергей Иванович, *Толковый словарь русского языка*, Москва, Оникс, Мир и образование, 2011.

147. Орлова, Елена Михайловна, *Интонационна теорија Асафјева как учење о специфици музикалног мишљења: историја, становање, сушност*, Москва, Музика, 1984.
148. Орлова, Елена Михайловна, „Исследование Асафьева 'Музыкальная форма как процесс'”, в: Борис Владимирович Асафьев, *Музыкальная форма как процесс: книги первая и вторая*, Ленинград, Музгиз, 1963, 3–18.
149. Оташевић, Олга, „Стеван Мокрањац, српска музика и Иван Мартинов: ка свесловенском моделу”, у: Ивана Петковић и Олга Оташевић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац у написима „других”*, Београд, Музичка омладина; Музиколошко друштво Србије, 2014, 124.
150. Оташевић, Олга, „'Интонациони свет' Бориса Асафјева”, *Мокрањац*, 13, 2011, 22–30.
151. Otašević, Olga, „Musical life of Belgrade in the Russian language periodicals published by the first wave of Russian emigration”, in: Ivana Medić and Katarina Tomašević (ed.), *Beyond the East-West divide: Balkan Music and its Poles of Attraction*, Belgrade, Institute of Musicology, 2015, 118–134.
152. Пејовић, Роксанда, *Есејисти и критичари : од Петра Коњовића до Оскара Данона*, Београд, Факултет музичке уметности, 2010.
153. Пејовић, Роксанда, *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2004.
154. Pejović, Roksanda, *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti: (1825–1918)*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1994.
155. Пејовић, Роксанда, *Музиколог Стана Ђурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делатност*, Београд, САНУ, 1994.
156. Пејовић, Роксанда, *Музичка критика и есејистика у Београду: (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1999.
157. Пејовић, Роксанда, *Опера и балет Народног позоришта у Београду*, Београд, б. и., 1996
158. Пејовић, Роксанда, *Писана реч о музици у Србији: књиге и чланци: 1945–2003*, Београд, Факултет музичке уметности, Сигнатуре, 2005.
159. Пејовић, Роксанда, *Преглед музичких догађања: (1944–1971): музичари-писци у београдском музичком животу друге половине 20. века. Бранко Драгутиновић (1903–1971)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009.
160. Пејовић, Роксанда, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, Универзитет уметности, 1991.
161. Пено, Весна и Александар Васић, „Гласови с почетка: рана фаза музичке историографије у Србији”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 25, 2018.

162. Peno, Vesna and Aleksandar Vasić, „Voices from the beggining: the early phase of musical historiography in Serbia”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 25 (Музика и историографија), 2018
163. Перичић, Властимир, „Световна музика”, у: Стеван Мокрањац, *Световна музика 2*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1994
164. Перичић, Властимир (уред.), *Педесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије) : 1937–1987*, Београд, Универзитет уметности, 1988.
165. Перичић, Властимир (уред.), *Четрдесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије): 1937–1977*, Београд, Универзитет уметности, 1977.
166. Peričić, Vlastimir, i Dušan Skovran. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd, Umetnička akademija, 1961.
167. Peričić, Vlastimir, i Dušan Skovran. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.
168. Peričić, Vlastimir, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd, SANU, 1997.
169. Перичић, Ђорђе, „Библиографија Стевана Ст. Мокрањаца”, у: Дејан Деспић и Властимир Перичић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац: Сабрана дела, том 10: Живот и дело*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, 253–408.
170. Перковић, Ивана и др. (уред.), *80 година Музичке академије Факултета музичке уметности*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017.
171. Перковић, Ивана, „Култура сећања”, у: Ивана Перковић и др. (уред.), *80 година Музичке академије Факултета музичке уметности*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 15–107.
172. Perunović, Andrea, „Burdijeova teoretizacija simboličkog”, у: Ivica Mladenović, Zona Zarić i Milan Urošević (ured.), *Pjer Burdije: radikalna misao i praxis*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2023,
173. Petković, Novica, „Umetnički tekst kao funkcionalna i dinamična veličina”, у: Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta* (prev. Novica Petković), Novi Sad, Akademska knjiga, 2021.
174. Petranović, Branko, *Istorija Jugoslavije: treća knjiga: Socijalistička Jugoslavija 1945–1988*, Beograd, Nolit, 1988.
175. Petrov, Ana, *Pjer Burdije*, Beograd, Orion Art, 2015.
176. Петровић, Ана, „Утицај компонената музичке артикулације на обликовање вокалног дијалекта Срба са Пештерске висоравни”, докторска дисертација, Београд, Факултет музичке уметности, 2023.

177. Петухова, Светлана Анатольевна, „Тамара Ливанова (1909–1986) как рецензент словесных текстов”, *Художественная культура*, Москва, Государственный институт искусствознания, 3, 2021, 334–365.
178. Польшикова, Людмила Дмитриевна, „’Интонационный фонд’ и ’интонационный словарь’ (М.М. Бахтин и Б.В. Асафьев)”, *Новый филологический вестник*, 2(3), 2006, 5–14.
179. Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998.
180. Popović, Marko „Kazivanje muzičke forme ili smisla u muzici jezikom moderne fizike,” u: Tijana Popović Mladjenović, Ivana Petković Lozo i Ivana Miladinović Prca (ured.), *Difrakcije kompozitorskog, muzičko-teorijskog, pedagoškog i društveno-kulturnog stvaranja Berislava Popovića*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2022
181. Премате, Зорица, „Музичка форма – енергетски модел у времену”, *Музички талас*, Београд, Clio, 1-3, 1999
182. Рапајић, Светозар (уред.), *Универзитет уметности у Београду: 1937/1957/1997*, Београд, Универзитет уметности, 1998.
183. Редькова, Евгения Сергеевна, „О подготовке специалистов по музыкальному фольклору в Ленинградской государственной консерватории в конце 1920-х годов”, *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2024.
184. Репин, Илья, *Далекое близкое*, Москва, Издательство академии художеств СССР, 1960,
185. Resanović, Milica, „Burdijeova teoretizacija društvenih polja”, u: Ivica Mladenović, Zona Zarić i Milan Urošević (ured.), *Pjer Burdije: radikalna misao i praxis*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2023, 66–84.
186. Ristić, Dušan, „Burdijeova teoretizacija habitusa”, u: Ivica Mladenović, Zona Zarić i Milan Urošević (ured.), *Pjer Burdije: radikalna misao i praxis*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2023, 85–102.
187. Rüsen, Jörn, „Some theoretical approaches to intercultural comparative historiography”, *History and theory: studies in the philosophy of history*, 4, 1996, 5–22.
188. Sabo, Anica, „The concept and function of energy in music – interference between theoretical thought and compositional poetics in the works of Berislav Popović”, in: *From structure to narrative: proceedings of the 9th International conference Music theory and analysis*, Belgrade, Faculty of music, 2016,
189. Савић, Стефан, „Дела Модеста Мусоргског у (ауто)поетичкој визури Станислава Винавера”, у: Стефановић, Ана и Драгана Стојановић-Новичић, Игор Радета (уред.), *Станислав Винавер и музика*, Београд, Факултет музичке уметности, 2023, 30–43.

190. Сапонов, М. А., „Историко-теоретически факултет”, в: А. С. Соколов и др. (ред.), *Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия: том 1*, Москва, Прогресс-традиция, 2016, 152–153.
191. Сергеев, А. М. (ред.), *Летопись Российской академии наук: том 5: 1935–1940*, Москва, Архив РАН, 2019.
192. Сибиновић, Миодраг, „Руска емиграција у српској култури XX века (значај, оквири и перспективе проучавања)”, у: Миодраг Сибиновић, Марија Межински и Алексеј Арсењев (уред.), *Руска емиграција у српској култури XX века: књига 2*, Београд, Филолошки факултет, 1994, 5–20.)
193. Simović, Vladimir, „Politics, orthodoxy and arts: Serbian-Russian cultural relations in the 18th century”, Београд, Музиколошки институт САНУ, 28, 2020,
194. Советские композиторы, *Борис Владимирович Асафьев (канал Россия-Культура)*, https://www.youtube.com/watch?v=sjPwDRH3t_s
195. Соколов, А. С. и др. (ред.), *Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия: том 1*, Москва, Прогресс-традиция, 2016.
196. Соколов, А. С. и др. (ред.), *Московская консерватория 1866–2016: энциклопедия: том 2*, Москва, Прогресс-традиция, 2016.
197. Соловцов, А., *Модест Петровић Мусоргски* (прев. Стана Ђурић-Клајн), Београд, Култура, 1946.
198. Сперанский, А. В., *Высшая школа СССР в 1941–1945 гг.: экзамены войны*, Челябинск, Вестник Южно-Уральского государственного университета, 3, 2015, 33–38.
199. Способин, И. В., *Музыкальная форма: учебник общего курса анализа*, Москва, Музгиз, 1947.
200. Стасов, В. В., [„Монографии и исторические обзоры: музыка, 73”], в: *Избранные сочинения: 3*, Москва, Искусство, 1952, 745–750.
201. Стасов, Владимир Васильевич, „Славянский концерт г. Балакирева”, в: *Избранные сочинения: 1*, Москва, Искусство, 1952.
202. Stefanija, Leon, „A conversation with Marija Bergamo”, *New sound*, Belgrade, Faculty of music, 35, 2010.
203. Стефановић, Ана и Драгана Стојановић-Новичић, Игор Радета (уред.), *Станислав Винавер и музика*, Београд, Факултет музичке уметности, 2023.
204. Стефановић, Димитрије (уред.), *Живот и дело Петра Коњовића*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1989.
205. Стефановић, Павле, „Музичке дискусије у Совјетском Савезу”, *Музика: зборник Удружења композитора Србије*, Београд, Просвета, 1, 1948, 87–98.

206. Şorban, Elena Maria, „Communist ideology and academic education”, *Музикологија*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 23, „Рефлексије о социјализму”, 2017.
207. Тараева, Галина Рубеновна, „’Интонационне словари’ как проблема музикалне науке”, *Проблеми музикалне науке / Music Scholarship*, 5 (2), 2009.
208. Tarasti, Eero, *A theory of musical semiotics*, Indiana University Press, 1994.
209. Taruskin, Richard, „Found in Translation”, *Min-Ad: Israel Studies in Musicology*, 16, 2019.
210. Тимофеев, Алексей Юрьевич, „Взаимоотношения России и Сербии конца XII до начала XX века”, в: *Русские в Сербии*, Београд, Весна, 2009, 13–46.
211. Титова, Н. В. (ред.), *Проблеми современного музыкознания в свете идей Б. В. Асафьева: сборник научных трудов*, Ленинград, Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1987.
212. Тодоровић, Драгана, „Трагом рукописа од нотне певања до модерне наставе солфеџа Зориславе М. Васиљевић”, у: Ивана Дробни (уред.), *Зорислава М. Васиљевић – живот и дело: тематски зборник*, Београд, Факултет музичке уметности, 2020, 313–332.
213. Tomašević, Katarina, „Dragutin Gostuški and semiotics of music”, in: Ana Stefanović et al., eds., *Musical semiotics and music theory*, Belgrade, Faculty of music, 2017, 81–96.
214. Томашевић, Катарина и Бојана Радовановић (уред.), *Искошени угла Драгутина Гостушког: тематски зборник*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2024.
215. Томашевић, Катарина, *На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд, Музиколошки Институт, Нови Сад, Матица Српска, 2009.
216. Трлајић, Глигорије, „Писмо Козми Јосифу и Георгију Петровићу”, у: *Србске летописи*, II, 1825, 109–120, <https://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=numbered&id=52&m=2#page/114/mode/2up>
217. Tull, James Robert, *B. V. Asaf'ev's musical form as a process translation and commentary*, doctoral dissertation, Ohio State University, 1976. Текст је доступан на: https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=osu1487063539786099
218. Tyrrell, John, „From Rubinstein to Rebikov: influences of Russian composers on Janáček” in: *Muzikološki zbornik*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2, 2015, 99–118.
219. Ćurković, I., „Odsjek za muzikologiju Muzičke akademije”, *Arti musices*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 52/1, 2021, 39–57.

220. Hercigonja, Nikola, *Kratak pregled razvoja muzičke kulture: I deo: od prvobitne zajednice do kraja XVI veka: beleške po predavanjima*, Beograd, Umetnička akademija, 1969.
221. Hercigonja, Nikola, „Realista Modest Petrovič Musorgski”, u: Nikola Hercigonja, *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija, 1972, 58–63.
222. Филенко, Галина Тихонова, „Из воспоминания о Р. И. Грубере”, в: *Ленинградская консерватория в воспоминаниях: книга 1*, Ленинград, Музыка, 1987, 158–163.
223. Хаит, Юлия, „’Советская музыка’ и антиформалистическая кампания 1948 года”, *Музыкальная академия*, Москва, Композитор, 1, 2023, <https://mus.academy/articles/the-journal-sovetskaya-muzyka-and-the-antiformalist-campaign-of-1948>
224. Холопова, Валентина Николаевна, „Борис Владимирович Асафьев: идеи на века”, *Журнал Общества теории музыки*, Москва, Московская консерватория, 2, 2017, 29–40.
225. Холопов, Ю. Н., „Лад”, в: Юрий Келдыш (ред.), *Музыкальная энциклопедия*, Москва, Советская энциклопедия, т. 3, 1976, 130–143.
226. Холопов, Юрий, *Музыкально-теоретические системы*, Москва, Композитор, 2006.
227. Хофман, Срђан, „Берислав Поповић: Музичка форма или смисао у музици”, *Нови звук*, 14, 1999, 121–124.
228. Carpenter, Ellon Degrief. *The theory of music in Russia and the Soviet Union (ca. 1650–1950): a dissertation*. University of Pennsylvania, 1988.
229. Срнијански, Наташа, *Pojmovnik muzičke semiotike*, Novi Sad, Akademija umetnosti, 2019.
230. Цуккерман, Виктор Абрамович, *Анализ музыкальных произведений: сложные формы*, Москва, Музыка, 1984.
231. Цуккерман, Виктор Абрамович, „Целостный анализ музыкальных произведений и его методика”, в: *Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран*, Москва, Музыка, 1965.
232. Svetičanin, Predrag, „Burdijeova teoretizacija kapitala i klasa”, u: Ivica Mladenović, Zona Zarić i Milan Urošević (ured.), *Pjer Burdije: radikalna misao i praxis*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2023, 103–129.
233. Чернобровкин, Владимир Александрович, „Философско-эстетический анализ музыки: Отечественные теоретические концепции 20–30-х годов XX века”, автореферат кандидатской диссертации, Санкт-Петербург, 1999. (део аутореферата доступан на <https://www.dissercat.com/content/filosofsko-esteticheskii-analiz-muzyki-otechestvennye-teoreticheskie-kontseptsii-20-30-kh-go>)

234. <https://www.dissercat.com/content/filosofsko-estetickii-analiz-muzyki-otchestvennye-teoreticheskie-kontseptsii-20-30-ih-go> Чуркина, Искра Васильевна, „Этнографическая выставка и Славянский съезд в Москве в 1867 г.”, в: *Славяне и Россия: славяне в Москве: к 870-летию со дня основания г. Москвы*, Москва, Институт славяноведения РАН, 2018
235. Шуваковић, Мишко, „Институционална теорија музике”, у: *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009.
236. Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion art, 2010
237. Yovanovitch, Voyslav M., „*La Guzla*” de Prosper Mérimée : étude d'histoire romantique, Paris, Hachette, 1911.
238. Ярустовский, Б. М., „Предисловие составителя”, в: *Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран*, Москва, Музыка, 1965

Књиге инвентара Библиотеке Факултета музичке уметности:

- Књига инвентара инв. бр. 1–11940
- Књига инвентара инв. бр. 11941–18515
- Књига инвентара инв. бр. 18516–23389
- Инвентар књига К1–К6180
- Инвентар књига К6181–
- Инвентар часописа Ѓ1–

ПРИЛОГ 1.

Руска и совјетска литература о музици
инвентарисана у Библиотеци Музичке академије/Факултета музичке уметности

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
701	Жданов, Жегин, ред, <i>П. И. Чайковский, Петеписка с Н.Ф. фон Мекк 1882–1890</i> , Москва, Academia, 1936.	17.03.1938.	Поклон?	ЃАЈ-1 78-6	/
703	Тњянова, Елена, <i>Антонио Страдивари</i> , Москва, Музгиз, 1937.	17.03.1938.	Поклон?	STRADI-1 78:92	/
704	Прюнбер, Анри, <i>Новая история музыки</i> , Музгиз, 1937.	17.03.1938.	Поклон?	R-18 78:93	/
705	Грубер, Р. И. <i>Гендель</i> , Ленинград, 1935.	17.03.1938.	Поклон?	/	Отпис 1962
706	Хубов, Г., <i>Себастијан Бах</i> , Музгиз 1936.	17.03.1938.	Поклон?	/	/
707	Заседателев, Ф. Ф., <i>Научные основы постановки голоса</i> , Москва.	17.03.1938.	Поклон?	PEV-26	Отпис 2009
708	Дианин, С, ред, <i>Письма А. П. Бородина</i>	?1938.	Поклон?	BORO-1 78-6	/
1192	Толстој, <i>Шта је умјетност</i> , Београд, 1936	7.04.1938.	Поклон музеја Кнеза Павла?	/	Отпис 1962
1250	<i>Советская музыка</i> , 1939, бр. 1.	?1938.	Купљено		

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
1312	Юонь, П. <i>Приложение к учебнику гармонии П/ Чайковского, Москва, 1900.</i>	?1938.	Поклон Александра Колаковића, проф.	Н.наука-37	/
1313	Рихтеръ, Е.Ф. <i>Учебник простого и двойного контрапункта, Москва, 1903.</i>	?1938.	Поклон Александра Колаковића, проф.	KON-37	/
1314	Соколовски, Н., <i>Сборник задач для прак.изуч.гармонии, Москва, 1922.</i>	?1938.	Поклон Александра Колаковића, проф.	Н.наука-26	/
1315	Лобе, И.Х., <i>Руководство к сочинению музыки: опера, Москва, 1898.</i>	?1938.	Поклон Александра Колаковића, проф.	POZ.MUZ-45	/
1316	Чайковский, П., <i>Руководство к практическому изучению гармонии, Москва, 1914.</i>	?1938.	Поклон Александра Колаковића, проф.	Н.наука-72	/
1345	Гречанинов, А. Т., <i>Моя музыкальная жизнь, Париж, 1934.</i>	?1938.	Купљено	GRE-1 78-94	/
1346	Сабанеев, Леонид, <i>С. И. Танеев, Париж, 1930.</i>	?1938.	Купљено	/	/
1347	Берберова, Н., <i>Бородинъ, Петрополисъ.</i>	?1938.	Купљено	BORO-4 78:92	Отпис 2009.
1442	Гевартъ, Ф. А., <i>Новый курс инструментовки, Москва, Юргесон, 1900.</i>	?1938.	?	INS-17	/
1443	Гевартъ, Ф. А., <i>Методический курсъ оркестровки, перевод Ребикова, Москва, Юргенсон, 1900.</i>	?1938.	?	ORK-19	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
1477	Гевартъ, Ф. А., <i>Новый курс инструментовки</i> , Москва, Юргесон, 1892.	? .1938.	Библиотека Јосифа Маринковића	/	Отпис 1962
2695	Шаляпин, Ф. И. <i>Маска и душа, мои сорокъ летъ на театрахъ</i> , Париж, 1932.	14.12.1938.	Купљено	/	Отпис 1962
4157	Гиппиус, Е. В., <i>Песни Пинежъя</i> , Москва	2.02.1939.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с границей, Москва	FOLK.R-14	Отпис 2023
4158	Роллан, Ромен, <i>Жизнь Бетховена</i> , Москва, 1937.	2.02.1939.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с границей, Москва	BEET-4 78:92	/
4159	Музалевский В., М. А. <i>Балакирев, критико-биографический очерк</i> , Ленинград, 1938.	2.02.1939.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с границей, Москва	BALA-1 78:92	/
4160	Брук, Мирра, <i>Бизе</i> , Москва, 1938.	2.02.1939.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с границей, Москва	BIZ-3 78:92	/
4161	Бугославский, Сергей, М. М. <i>Ипполитов-Иванов, жизнь и творчество</i> , Москва, 1936.	03.02.1939.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с границей, Москва	IPP-1 78:92	/
4162	Виноградов, В., <i>Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка</i>	03.02.1939.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с границей, Москва	GADŽ-2 78:92	/
4163	Кузнецов, К. А. <i>Музыкально-исторические портреты</i> , Москва, 1937.	03.02.1939.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с границей, Москва	St.Biog-5 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
4164	Чайковский, П. И., <i>П. И. Чайковский, переписка с П.И.Юргенсоном, Москва, 1938.</i>	03.02.1939.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	ЃАЈ-3 78-6	/
4165	Гумменик, А., Житомирский, Д., <i>Хоровое творчество народов СССР, Москва, 1936.</i>	03.02.1939.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	/	Отпис 1962
9001	Мусоргский, М. П., <i>Письма А. А. Голенищеву-Кутузову, Москва, 1939.</i>	18.10.1939	Купљено	MUS-1 78-6	/
9177	<i>Советская музыкальная школа</i>	21.1.1940.	Купљено	KLAV-27	/
9188	<i>Советская музыка</i> , часопис. Музиз, 1940 нема бр 3/4, има и 1941 1/2	10.8.1940.	Поклон Союза советских композиторов	/	/
9189	<i>СССР на стройке</i> , часопис, 4 и 5/1940	? .1940.	Поклон Союза советских композиторов	/	Отпис 1962
9218	<i>СССР на стройке</i> , часопис, 1, 2/3, 4, 5, 7, 8, 9, 10	21.7.1940.	/	/	Отпис 1962
9778	Богданов-Березовский, В., <i>Оперное и балетное творчество Чайковского - очерки, 1940</i>	1.9.1940.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	POZ.MUZ-6	/
9779	Ярустовский, Б., <i>П. И. Чайковский - жизнь и творчество, Москва, 1940</i>	1.9.1940.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	ЃАЈ-6 78:92	Отпис 2009
10159	Нина Владыкина и Цецилия Рацкая, <i>П. И. Чайковский</i> , Музгиз, 1940	4.1.1941.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	/	Отпис 1962
10160	Глебов, Игорь, <i>Памяти Петра Ильича Чайковского</i> , Москва, Музгиз, 1940	4.1.1941.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	ЃАЈ-4 78:92	Отпис 2009

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
10161	Виноградов, В., <i>Музыка советской Киргизии</i>	13.1.1941.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	ST.IST-46	/
10162	Гарбузов, Н. А., <i>О многоголосии русской народной песни</i>	13.1.1941.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	FOLK.R-9	/
10163	Туманина, Н., <i>М. И. Мусоргский - жизнь и творчество</i> , Москва, 1939.	13.1.1941.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	MUS-8 78:92	/
10164	Ливанова, Пекелис, Попова, <i>История русской музыки</i> , т. 1, Москва, 1939	13.1.1941.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	R-9 78:93	/
10165	<i>Островский и русские композиторы</i>	13.1.1941.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	ZB-1 78-6	/
10166	Гиппиус, Е. В., <i>Песни Пинежья</i> , Москва, 1937	13.1.1941.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	FOLK.R-14/II	/
10196	Мусоргский, <i>Записки народных песен, черновые наброски и др материалы</i> , Москва, 1938.	13.1.1941.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	FOLK.R-20	/
10199	<i>Киргизский музыкальный фольклор</i> , Москва 1939.	13.1.1941.	Поклон Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Москва	FOLK.R-34	/
10603	Варнеке, Б., <i>История русского театра XVII-XIX веков</i> , Москва, Искусство, 1939	7.3.1941.	Куплено од књижаре Милинковић и Михаиловић	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
12126	Ливанова, <i>Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры</i> , Москва, Музгиз	2.12.1944.	Купљено?	/	/
12263	Слатин, Иља, <i>Краткий учебник элементарной теории музыки</i> , Белградъ, 1931	29.3.1944.	Из Музеја донео Сретен др. Марић, проф. Муз. академије III одсека (драмског)	T-58	/
12875	Tolstoj, Zimin, <i>Студии музыканта этнографа</i>	16.5.1945.	Купљено од Министарства просвете	FOLK.R-8	/
13080	<i>Советская музыка: сборник статей</i>	18.8.1946.	/	MUZ.ČL-123/II, III	/
13069	Бэлза Игорь, <i>А. И. Бородин</i> , Москва, Музгиз, 1944	18.08.1946.	Купљено	BORO-3/1	/
13070	Алексеев, <i>Антон Рубинштейн</i> , Москва, Музгиз, 1945	18.08.1946.	Купљено	/	/
13071	Соловцов, <i>М. П. Мусоргский</i> , Москва, Музгиз, 1945	18.08.1946.	Купљено	/	/
13072	Альшванг, <i>А. Н. Скрябин</i> , Москва, Музгиз, 1945.	18.08.1946.	Купљено	СКР-1	Отпис 2009
13073	Васина/Гроссман, <i>А. К. Лядов</i> , Москва, Музгиз, 1945	18.08.1946.	Купљено	/	Отпис 1962
13074	Иконников, Н, <i>Н. Мясковский</i> , Москва, Музгиз, 1944	18.08.1946.	Купљено	MJA-3 78:92	/
13075	Старк Э, <i>Петербургская опера и ее мастера 1890-1910</i> , Москва, Искусство, 1940	18.08.1946.	Купљено	POZ.MUZ-50	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
13076	Соколов, Вл, <i>Начальное сольфеджио: спорник одноголосных упражнений</i> , Москва, Музгиз, 1945	18.08.1946.	Купљено	SOL-66	/
13077	Чайковский, П. И., <i>П. И. Чайковский, переписка с П. И. Юргенсоном</i> , Москва, 1938.	18.08.1946	Купљено	ЃАЈ-3 78-6 /1	/
13154	Мартынов, И, <i>Дмитрий Шостакович</i> , Москва, Музгиз, 1945	29.04.1946	Поклон аутора	ЃОС-2 78:92	/
13583	Сборник статей 1. <i>Югославия - история, политика, культура</i> , Русский архив, Белград, 1930	/	Поклон Иванке др Милоја Милојевића	/	/
13645	<i>Советская музыка сборник статей</i> , Москва, Музгиз, 1946	14.01.1947	Купљено од Међународне књиге	MUZ.ЃЛ- 123/V, VI	/
13646	Римский-Корсаков, <i>Основы оркестровки 1, 2</i> , Москва, Музгиз, 1946.	14.01.1947	Купљено од Међународне књиге	ОРК-6/2	/
14131	Ижановский, А., <i>Н. А. Римский-Корсаков, популярный очерк</i> , Москва, Музгиз, 1946	01.09.1947	Купљено	/	/
14132	Альшванг, А., <i>П. И. Чайковский, популярный очерк</i> , Москва, Музгиз, 1946	01.09.1947	Купљено	ЃАЈ-1 78:92	/
14133	Альшванг, А., <i>Советский симфонизм, популярный очерк</i> , Москва, Музгиз, 1946.	01.09.1947	Купљено	ST.IST-48	/
14134	Альшванг, А., <i>М. П. Мусогрский, популярный очерк</i>	01.09.1947	Купљено	MUS-6 78:92	Отпис 2009

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
14135	Бэлза, С. И. <i>Танеев, популарный очерк</i> , Москва, Музгиз, 1946.	01.09.1947	Купљено	TAN-1 78:92	/
14136	Бэлза, А. И. <i>Бородин, популарный очерк</i> , Москва, музгиз, 1946.	01.09.1947	Купљено	BORO-5 78:92	/
14137	Мартынов, И, А. С. <i>Даргомыжский, популарный очерк</i> , Москва, Музгиз, 1946.	01.09.1947	Купљено	DARG-2 78:92	/
14138	Нестьев, <i>Советская массовая песня, популарный очерк</i> , Москва, Музгиз, 1946.	01.09.1947	Купљено	ST.IST-47	/
14139	Павлюченко, А., <i>Элементарная теория музыки</i> , Москва, Музгиз, 1946	01.09.1947	Купљено	/	/
14140	<i>Сборник задач и упражнений по элементарной теории музыки</i> , Москва, Музгиз, 1947	01.09.1947	Купљено	T-21 781.2	Отпис 2009
14141	Оголовец, С. А., <i>Введение в современное музыкальное мышление</i> , Москва, Музгиз, 1946.	01.09.1947	Купљено	MUZ.ČL-3	Отпис 2009
14166	Калтат, Т. Н. <i>Хренников</i> , Москва, Музгиз, 1946.	01.09.1947	Купљено	HRE-1 78:92	/
14253	Соловцов, А., С. В. <i>Рахманинов</i> , Москва, Музгиз, 1947	03.09.1947	Купљено код Просвете	RAHM-4 78:92	/
14254	Соловцов, А., <i>Николай Рубинштейн</i> , Москва, Музгиз, 1946	03.09.1947	Купљено код Просвете	RUB.N-1 78:92	/
14255	Соловцов, А., М. П. <i>Мусоргски</i> [превод на српски]	03.09.1947	Купљено код Просвете	MUS-7 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
14256	Мазель, Л., <i>Шопен Ф.</i> , Москва, Музгиз, 1947.	03.09.1947	Купљено код Просвете	СНОР-2 78:92	/
14257	Маринов, И., <i>А. С. Даргомыжский</i> , [превод на српски], Београд, Музички магазин, 1946	03.09.1947	Купљено код Просвете	DAR-1 78:92	/
14258	Маринов, И., <i>Арам Хачатурян</i> , Москва, Музгиз, 1947	03.09.1947	Купљено код Просвете	/	Отпис 1962
14259	Бэлза, И., <i>А. П. Бородин</i> , Београд, Музички магазин, 1946. [превод на српски]	03.09.1947	Купљено код Просвете	BORO-2 78:92	/
14260	Бэлза, В., <i>Б. Н. Лятошинский</i> , Москва, Музгиз, 1947	03.09.1947	Купљено код Просвете	LJAT-1 78:92	/
14261	Поляковский, Г., <i>С. Н. Василенко</i> , Москва, Музгиз, 1947.	03.09.1947	Купљено код Просвете	VAS-1 78:92	/
14262	Алексеев, А., <i>Антон Рубинштейн</i> , Москва, Музгиз, 1945.	03.09.1947	Купљено код Просвете	RUB.A-1 78:92	/
14263	Иконников, А. Н. <i>Мјасковски</i> , Београд, Музички магазин, 1946. [превод на српски]	03.09.1947	Купљено код Просвете	MJA-2 78:92	/
14266	Аренский, А., <i>Сборник задач для практического ... Гармонии</i> , Москва, Музгиз, 1946.	03.09.1947	Купљено код Просвете	H.nauka-5	/
14267	Разные авторы, <i>Сборник сольфеджио двухголосие, трехголосие</i> , Москва, Музгиз, 1936.	3.09.1947.	Купљено код Просвете	SOL-125	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
15339	<i>Очерски советског музикалног творчества</i> , том 1, Москва, Музгиз, 1947.	25.12.1947.	Купљено од Југословенске књиге	ST.IST-45	/
15340	Мартынов, И., <i>М. И. Глинка</i> , Москва, Музгиз, 1947.	25.12.1947.	Купљено од Југословенске књиге	GLIN-1 78:92	/
15618	Максимов, <i>Упражнения по гармонии на фортепиано</i> , часть 1, 2, Москва, Музгиз, 1947.	31.01.1948.	Купљено од Просвете	H.nauka-19	/
15619	Асафьев, Б. (Игорь Глебов), <i>Музыкальная форма как процесс: книга вторая – Интонация</i> , Москва, Музгиз, 1947.	31.01.1948.	Купљено од Просвете	MUZ.ES-14	/
15620	Львов, Михаил, <i>С. Я. Лемешев</i> , Москва, Музгиз, 1947.	31.01.1948.	Купљено од Просвете	/	/
15621	Мартынов, И., <i>Д. Д. Шостакович</i> , Москва, Музгиз, 1947.	31.01.1948.	Купљено од Просвете	ŠOS-1 78:92	/
15797	Гаджибеков, Узеир, <i>Основы азербайджанской народной музыки</i> , Баку, 1943.	10.04.1948.	Купљено од Просвете	/	/
15805	<i>Советская музыка – пятый, шестой сборник статей</i> , Москва, Музгиз, 1946.	10.04.1948.	Купљено од Просвете	MUZ.ČL-123/V, VI	/
15806	Римский-Корсаков, А. Н., <i>Н. А. Римский-Корсаков: жизнь и творчество</i> , Москва, Музгиз, 1946	10.04.1948.	Купљено од Просвете	RIM-5 78:92	/
15807	Асафьев, Б., <i>Чародейка – опера П. И. Чайковского</i> , Москва, Музгиз, 1947	10.04.1948.	Купљено од Просвете	POZ.MUZ-2	/
15808	Дымный, М., <i>Эльфрида Пакуль</i> , Москва, Музгиз, 1947.	10.04.1948.	Купљено од Просвете	PAK-1 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
15809	Љвов, М., <i>М. П. Максакова</i> , Москва, Музгиз, 1947.	10.04.1948.	Купљено од Просвете	МАКС.М-1 78:92	/
15810	Поляновский Георгий, <i>Н. К. Чемберджи</i> , Москва, Музгиз, 1947.	10.04.1948.	Купљено од Просвете	ЏЕМ-1 78:92	/
15811	Альшванг, А., <i>Иосиф Гайдн</i> , Москва, Музгиз, 1947.	10.04.1948.	Купљено од Просвете	НАУ-2 78:92	/
15816	Дубовский, Евсеев, Способин, Соколов, <i>Учебник гармонии</i> , Москва, 1947.	15.04.1948.	Купљено од Југословенске књиге	Н.nauka-42	Отпис 2009.
15817	Способин, И. В., <i>Музыкальная форма</i> , Москва, Музгиз, 1947.	15.04.1948.	Купљено од Југословенске књиге	ANAL-12	Отпис 1962.
15818	Багриновский, М., <i>Дирижерская техника рук</i> , Высшее училище военных дирижеров советской армии, 1947.	15.04.1948.	Купљено од Југословенске књиге	/	Отпис 1962.
15819	Щапов, А., <i>Фортепианный урок в музыкальной школе и училище</i> , Москва, Музгиз, 1947.	15.04.1948.	Купљено од Југословенске књиге	KLAV-43	/
15820	Борисяк, Андрей, <i>Метод органического развития технических приемов игры на виолончели</i> , Москва, 1947.	15.04.1948.	Купљено од Југословенске књиге	GUD-15	Отпис 2009.
15821	Бэлза, И. Ф. проф., <i>С. В. Рахманинов и русская опера</i> , Всероссийское театральное общество, 1947.	15.04.1948.	Купљено од Југословенске књиге	ANAL.РАНМ-3 78:92	/
15912	Мутли, А., <i>Сборник задач по гармонии</i> , Москва, Музгиз, 1948.	17.06.1948.	Купљено од Југословенске књиге	Н.nauka-43	/
15913	Яворский, Б., <i>Сюиты Баха для клавира</i> , Москва, Музгиз, 1947.	17.06.1948.	Купљено од Југословенске књиге	Anal.BACH. J.S.-3	Отпис 2009.
15914	Данилевич, Л., <i>И. О. Дунаевский</i> , Москва, Музгиз, 1947.	17.06.1948.	Купљено од Југословенске књиге	DUN-1 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
15915	Зноско-Боровский, А., А. Я. <i>Штогаренко</i> , Москва, Музгиз, 1947.	17.06.1948.	Купљено од Југословенске књиге	ŠTO-1 78:92	/
15916	Виноградов, В., <i>Узеир Гаджибеков</i> , Москва, Музгиз, 1947.	17.06.1948.	Купљено од Југословенске књиге	GADŽ-1 78:92	Отпис 2009.
15917	Мострас, К., <i>Интонација на скрипке: методически очерк</i> , Москва, Музгиз, 1947.	02.09.1948.	Купљено од Југословенске књиге	GUD-9	Отпис 2009.
15918	Ярустовский, В., <i>Оперная драматургия Чайковского</i> , Москва, Музгиз, 1947.	02.09.1948.	Купљено од Југословенске књиге	POZ.MUZ-5	/
15919	Соколов, Вл., <i>Началное сольфеджио: сборник одногласных упражнений</i> , Москва, Музгиз, 1948.	02.09.1948.	Купљено од Југословенске књиге	SOL-43	/
15920	Агажанов, А., <i>Сборник двухголосных диктантов</i> , Москва, Музгиз, 1948.	02.09.1948.	Купљено од Југословенске књиге	SOL-59	/
15921	Птица, К. Б., <i>Очерки по технике дирижирования хором</i> , Москва, Музгиз, 1948.	02.09.1948.	Купљено од Југословенске књиге	DIR-7	/
15923	Загурский, Б. И., <i>М. И. Глинка</i> , Москва, Музгиз, 1948.	02.09.1948.	Купљено од Југословенске књиге	GLIN-3 78:92	/
15924	Поляновский, А. В. <i>Александров</i> , Москва, Музгиз, 1948.	02.09.1948.	Купљено од Југословенске књиге	Aleksandrov. AL-1	/
15925	Чагадаев, А., <i>В. В. Андреев</i> , Москва, Музгиз, 1948.	02.09.1948.	Купљено од Југословенске књиге	AND-1 78:92	/
15993	Василенко, С., <i>Страницы воспоминаний</i> , Москва, Музгиз, 1948.	30.10.1948.	Купљено од Југословенске књиге	VAS-1 78-94	/
15994	Блюм, Д., <i>Краткий курс инструментоведения</i> , Москва, Музгиз, 1947.	30.10.1948.	Купљено од Југословенске књиге	INS-6	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
15995	Мордвинов, В. И., <i>Практика основной работы по постановке голоса</i> , Москва, Музгиз, 1948.	30.10.1948.	Купљено од Југословенске књиге	PEV-38	/
15994	Блюм, Д., <i>Краткий курс инструментоведения</i> , Москва, Музгиз, 1947.	19.11.1948.	Купљено од Југословенске књиге	INS-6	Отпис 2009.
16058	Дубовский, Евсеев, Способин, Соколов, <i>Учебник гармонии</i> , Москва, 1947.	19.11.1948.	Купљено од Југословенске књиге	Н.наука-42	/
16159	Брюсова, Н., <i>Русская народная песня в русской классике и советской музыке</i> , Москва, Музгиз, 1948.	27.12.1948.	Купљено од Југословенске књиге	FOLK.R-6	/
16160	Данилевич, Л., <i>Музыка на фронтах Великой отечественной войны</i> , Москва, Музгиз, 1948.	27.12.1948.	Купљено од Југословенске књиге	R-11 78:93	/
16168	Романов, Н., <i>Рафаэль. 1483–1520</i> , Москва, Искусство	19.01.1949.	Поклон Лењинградског конзерваторијума им. Римског-Корсакова	UM-56	/
16169	Маца, И., <i>Ленинградский Изорам (из рабочей молодежи)</i> , Москва, Изогиз, 1932.	19.01.1949.	Поклон Лењинградског конзерваторијума им. Римског-Корсакова	/	Отпис 1952.
16170	Разни аутори, <i>Чехословацкая музыка</i> , Прага, Орбис, 1946.	19.01.1949.	Поклон Лењинградског конзерваторијума им. Римског-Корсакова	R-10 78:93	/
16171	Разни аутори, <i>Французская музыка второй половины XIX века</i> , Москва, Искусство, 1938.	19.01.1949.	Поклон Лењинградског конзерваторијума им. Римског-Корсакова	/	Отпис 1952.

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
16172	Дубовский, Евсеев, Способин, Соколов, <i>Учебник гармонии</i> , I, II часть, Москва, Музгиз, 1937–38.	19.01.1949.	Поклон Лењинградског конзерваторијума им. Римског-Корсакова	/	Отпис 1952.
16173	Гунст, Е., <i>А. Н. Скрябин и его творчество</i> , Москва, 1915.	19.01.1949.	Поклон Лењинградског конзерваторијума им. Римског-Корсакова	/	Отпис 1962.
16187	6 фотографија – 2 Шостаковича, 1 Гнесина, 1 Чулаки, 1 Асафьева, 1 Дзержинског	19.01.1949.	Поклон Лењинградског конзерваторијума им. Римског-Корсакова	/	Отпис 1962.
16188	Берков, В., <i>Гармония Глинки</i> , Москва, Музгиз, 1948.	21.01.1949.	Купљено од Југословенске књиге	Н-14 781.41	/
16189	Назаренко, И. К., <i>Искусство пения – история, теория, практика</i> , Москва, Музгиз, 1948.	21.01.1949.	Купљено од Југословенске књиге	РЕV-20	/
16190	Скребкова-Скребков, <i>Хрестоматия по гармоническому анализу</i> , Москва, Музгиз, 1948.	21.01.1949.	Купљено од Југословенске књиге	Н-2 781.41	Отпис 1962.
16191	Рабинович, С. А., <i>Русская опера до Глинки</i> , Москва, Музгиз, 1948.	21.01.1949.	Купљено од Југословенске књиге	РОZ.MUZ-39	/
16192	Кастальский, А. Д., <i>Основы народного многоголосия</i> , Москва, Музгиз, 1948.	21.01.1949.	Купљено од Југословенске књиге	FOLK.R-11	/
16193	Веприк, А., <i>Трактоvsка инструментов оркестра</i> , Москва, Музгиз, 1948.	21.01.1949.	Купљено од Југословенске књиге	ОРK-13	Отпис 1962.
16197	Островский, Павлюченко, Шокин, <i>Музыкальный диктант: двухголосие, многоголосие и аккордовое движение</i> , Москва, Музгиз, 1948.	21.01.1949.	Купљено од Југословенске књиге	SOL-115	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
16219	Соловцов, А., <i>Н. А. Римский-Корсаков</i> , Москва, Музгиз, 1948.	02.03.1949.	Купљено од Југословенске књиге	/	/
16220	Федорова, Галина, <i>А. К. Глазунов</i> , Москва, Музгиз, 1947.	02.03.1949.	Купљено од Југословенске књиге	GLA-1 78:92	/
16221	Беркман, Т., <i>А. Н. Есипова: жизнь, деятельность и педагогические принципы</i> , Москва, Музгиз, 1948.	02.03.1949.	Купљено од Југословенске књиге	JES-1 78:92	Отпис 2009.
16223	Орлова, Е., <i>Романсы Чайковского</i> , Москва, Музгиз, 1948.	02.03.1949.	Купљено од Југословенске књиге	ANAL.ČAJ-1	/
16372	Мутли, А., <i>О модуляции. К вопросу о развитии учения Н. А. Римского-Косакова о сродстве тональностей</i> , Москва, Музгиз, 1948.	14.05.1949.	Купљено од Југословенске књиге	М-3 781.41	/
16373	Берлянд, Е. С., <i>Моцарт</i> , Москва, Музгиз, 1948.	14.05.1949.	Купљено од Југословенске књиге	МОZ-2 7 8:92	/
16374	Лебедева, <i>Хоровое пение как средство воспитания школьника</i> , Москва, Институт художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР, 1948.	14.05.1949.	Купљено од Југословенске књиге	DIR-19	/
16375	Бражников, М. В., <i>Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII–XVIII веков</i> , Москва, Музгиз, 1949.	14.05.1949.	Купљено од Југословенске књиге	CRK.MUZ-41	/
16376	Богатырев, С. С., <i>Двойной канон</i> , Москва, Музгиз, 1947.	14.05.1949.	Купљено од Југословенске књиге	КАN-2 781.42	/
16377	Иванов, М., <i>Русская семиструнная гитара</i> , Москва, Музгиз, 1948.	14.05.1949.	Купљено од Југословенске књиге	IN-30 681.81	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
16378	Дмитриевский, А., <i>Хороведение и управление хором – элементарный курс</i> , Москва, Музгиз, 1948.	14.05.1949.	Купљено од Југословенске књиге	DIR-6	/
16379	Попова, Т., А. П. <i>Бородин 1833–1887</i> , Москва, Институт художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР, 1947.	14.05.1949.	Купљено од Југословенске књиге	BORO-7 78:92	/
16380	Вертков, К. А., <i>Русская роговая музыка</i> , Москва, Музгиз, 1948.	14.05.1949.	Купљено од Југословенске књиге	IN-9 681.81	/
16381	Максимов, Е., <i>Упражнения по гармонии на фортепиано: часть 2</i> , Москва, Музгиз, 1948.	14.05.1949.	Купљено од Југословенске књиге	H.nauka-19	/
16469	Асафьев, Б. В., <i>Григ</i> , Москва, Музгиз, 1948.	01.08.1949.	Купљено од Југословенске књиге	GRIEG-2 78:92	/
16613	<i>Советская музыка</i> , 1950, бр. 3 и 4	1950?	/	/	/
16621	<i>Советская музыка</i> , 1949, бр. 1–12	1950?	/	/	/
16623	<i>Автомобиль</i> , 1949, бр. 810, Москва	1950?	/	/	Отпис 2012.
16626	<i>Советская музыка</i> , 1950, бр. 5	1950?	/	/	/
16687	<i>Советская музыка</i> , 1950, бр. 8	1950?	/	/	/
17662	Ярустовский, Б., <i>Оперная драматургия Чайковского</i> , Москва, Музгиз, 1947.	24.12.1953.	Набављено по рачуну Просвете	POZ.MUZ-5	/
17663	Берков, В., <i>Гармония Глинки</i> , Москва, Музгиз, 1948.	24.12.1953.	Набављено по рачуну Просвете	H-14	/
17664	Асафьев, Б. В. и др., <i>Очерки советского музыкального творчества, том 1</i> , Москва, Музгиз, 1947.	24.12.1953.	Набављено по рачуну Просвете	ST.IST-45	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
17666	Брюсова, Н., <i>Русская народная песня в русской классике и советской музыке</i> , Москва, Музгиз, 1948.	24.12.1953.	Набављено по рачуну Просвете	FOLK.R-6	/
20166	<i>Советская музыка 1954</i> , Москва, Музгиз, 1954.	/	/	/	/
20273	Глебовъ, Игорь, <i>Римский-Корсаковъ: опытъ характеристики</i> , Петербургъ, 1923.	29.03.1956	Набављено по рачуну	RIM-1 78:92	/
20397	Рихтеръ, Ернстъ, <i>Учебник фуги: руководство къ сочинению фуги...</i> , С. Петербургъ, А. Битнеръ, 1873.	31.03.1956.	Набављено по рачуну	FUGA-5	
21777	<i>Всеобщая история искусств, том 1: Искусство древнего мира</i> , Москва, Искусство, 1956.	13.06.1957.	По рачуну Југословенске књиге	/	Отпис 2023.
21778	Римский-Корсаков, Н. А., <i>Практический учебник гармонии</i> , Москва, Музгиз, 1956.	13.06.1957.	По рачуну Југословенске књиге	H.nauka-41	/
21779	Груббер, Р. И., <i>Всеобщая история музыки</i> , часть 1, Москва, Музгиз, 1956.	13.06.1957.	По рачуну Југословенске књиге	R-8 78:93	/
21794	Протопопов, Вл. и Н. Туманина, <i>Оперное творчество Чайковского</i> , Москва, Академия наук СССР, 1957.	15.06.1957.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
22449	Попова, Татьяна, <i>Моцарт</i> , Москва, Музгиз, 1957.	23.11.1957.	По рачуну Југословенске књиге	MOZ-6 78:92	/
22455	<i>История русской музыки</i> , т. 1, Москва, Музгиз, 1957.	23.11.1957.	По рачуну Југословенске књиге	R-4 78:93	Отпис 2009.

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
22457	Ливанова, Тамара Николаевна, <i>Музыка в произведениях М. Горького</i> , Москва, Академия наук СССР, 1957.	23.11.1957.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.LIT-2 78:8	/
22541	Стасов, В. В., <i>Избранные сочинения в трех томах: том 1</i> , Москва, Искусство, 1952.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
22542	Стасов, В. В., <i>Избранные сочинения в трех томах: том 2</i> , Москва, Искусство, 1952.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
22543	Стасов, В. В., <i>Избранные сочинения в трех томах: том 3</i> , Москва, Искусство, 1952.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
22544	Оголевац, А., <i>В. В. Стасов, к пятидесятилетию со дня смерти (1906–1956)</i> , Москва, Музгиз, 1956.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	UM-59 7.	/
22545	<i>История русской советской музыки</i> , т. 1, 1917–1934, Москва, Музгиз, 1956.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	R-3 78:93	/
22546	Левит, С., <i>Советская музыка в борьбе за мир</i> , Москва, Академия наук СССР, 1957.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	R-6 78:93	/
22547	Цуккерман, В., <i>„Камаринская” Глинки и ее традиции в русской музыке</i> , Москва, Музгиз, 1957.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.GLIN-1	/
22548	Ливанова, Т., <i>Стасов и русская классическая опера</i> , Москва, Музгиз, 1957.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	POZ.MUZ-37	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
22549	<i>Советская музыка. Статьи и материалы. Выпуск 1</i> , Москва, Советский композитор, 1956.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	ST.BIOG-7	/
22560 ⁶⁶⁹	<i>История русской музыки, т. 1</i> , Москва, Музгиз, 1957.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	R-4 78:93	/
22561	Одоевский, В. Ф., <i>Музыкально-литературное наследие</i> , Москва, Музгиз, 1956.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.KR-1	/
22562	Васина-Гроссман, В. А., <i>Русский классический романс XIX века</i> , Москва, Академия наук СССР, 1956.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	OBL.IST-1	/
22563	Ливанова, Т., <i>Музыка в произведениях М. Горького: опыт исследования</i> , Москва, Академия наук СССР, 1957.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.LIT-2 78:8	/
22564	Алтаев, Ал., <i>Чайковский</i> , Москва, Детгиз 1956.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	ЃАЈ-2 78:92	/
22565	Ливанова, Т., <i>Н. Я. Мясковский: творческий путь</i> , Москва, Музгиз, 1953.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	MJA-1 78:92	/
22566	Чайковский, П. И., <i>Письма к близким: избранное</i> , Москва, Музгиз, 1956.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	ЃАЈ-2 78-6	/
22567	Галацкая, В. С., <i>Музыкальная литература зарубежных стран</i> , Москва, Музгиз, 1957.	15.01.1958.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL-3	/
22889	<i>История русской советской музыки, т. 1 (1917–1934)</i> , Москва, Музгиз, 1956.	16.09.1958.	По рачуну Југословенске књиге	R-3 78:93	/

⁶⁶⁹ Прескочено је 10 инвентарских бројева, све наведене књиге инвентарисане су по реду.

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
22905	Јмпольский, И., <i>Музыка Югославији</i> , Москва, Музгиз, 1958.	29.09.1958.	Поклон Георгија Шуминова претставника ВОКС-а	R-12 78:93	/
22906	Шалјупин, Федор, <i>Федор Иванович Шалјупин, т. 1</i> , Москва, Музгиз, 1957.	17.10.1958.	По рачуну Просвете	ŠAL-6 78:92	/
22907	Владыкина-Бачинская, Н. М., <i>Сабинов</i> , Москва, Молодая гвардия, 1958.	17.10.1958.	По рачуну Просвете	SOB-1 78:92	/
22931	Кюи, Ц. А., <i>Избранные статьи об исполнителях</i> , Москва, Музгиз, 1957.	08.11.1958.	По рачуну Просвете	MUZ.ČL-76	/
22932	Протопопов, Вл. и Туманина, Н., <i>Оперное творчество Чайковского</i> , Москва, Академия наук СССР, 1957.	08.11.1958.	По рачуну Просвете	POZ.MUZ-7	/
22933	<i>Грузинская музыкальная культура: сборник статей</i> , Москва, Музгиз, 1957.	08.11.1958.	По рачуну Просвете	FOLK.R-29	/
22934	Чайковский, Петр, <i>Литературные произведения и переписка – полное собрание сочинений, т. 3а</i> , Москва, Музгиз, 1957.	08.11.1958.	По рачуну Просвете	H.nauka-62	/
22935	<i>История русской музыки, т. 1</i> , Москва, Музгиз, 1957.	08.11.1958.	По рачуну Просвете	R-13 78:93	Отпис 2012.
22936	Азадовский, М. К., <i>История русской фольклористики</i> , Москва, Музгиз, 1958.	08.11.1958.	По рачуну Просвете	FOLK.R-10	/
22937	Алексеев, А. Д., <i>Работа над музыкальным произведением с учениками школы и училища</i> , Москва, Музгиз, 1957.	08.11.1958.	По рачуну Просвете	VAS-14 37:78	/
22938	<i>Воспоминания о Рахманинова, т. 1–2</i> , Москва, Музгиз, 1957.	08.11.1958.	По рачуну Просвете	RAHM-5 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
23089	Нестьев, И., <i>Прокофьев</i> , Москва, Музгиз, 1957.	10.03.1959.	По рачуну Нолита	PROKO-1 78:92	/
23131	<i>Малая советская энциклопедия, т. 3</i> , Москва, Большая советская энциклопедия, 1959.	02.06.1959.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
23134	<i>Краткий музыкальный словарь</i> , Ленинград, Музгиз, 1959.	20.06.1959.	По рачуну Просвете	/	/
23135	<i>Краткий музыкальный словарь</i> , Ленинград, Музгиз, 1959.	20.06.1959.	По рачуну Просвете	/	/
23181	Владыкина-Бачинская, Н., <i>П. И. Чайковский</i> , Москва, Музгиз, 1957.	24.08.1959.	По рачуну Југословенске књиге	ЃАЈ-12 78:92	/
23182	<i>Композиторы могучей кучки об опере</i> , Москва, Музгиз, 1955.	24.08.1959.	По рачуну Југословенске књиге	POZ.MUZ-28	/
23183	Синявер, Л., <i>Музыка Индии</i> , Москва, Музгиз, 1958.	24.08.1959.	По рачуну Југословенске књиге	R-17 78:93	/
23184	Ямпольский, И., <i>Музыка Югослави</i> , Москва, Музгиз, 1958.	24.08.1959.	По рачуну Југословенске књиге	R-16 78:93	Отпис 2009.
23185	Шнеерсон, Г., <i>Музыка Франции</i> , Москва, Музгиз, 1958.	24.08.1959.	По рачуну Југословенске књиге	R-15 78:93	/
23186	Кухорский, В., <i>Тихон Хренников</i> , Москва, Советский композитор, 1957.	24.08.1959.	По рачуну Југословенске књиге	HRE-2 78:92	/
23187	Гиршман, Я., <i>Назиб Жиганов</i> , Москва, Советский композитор, 1957.	24.08.1959.	По рачуну Југословенске књиге	ЃIG-1 78:92	/
23188	<i>О китайской музыке, вып. 1</i> , Москва, Музгиз, 1958.	24.08.1959.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ЃL-77	/
23189	<i>Школа игры на фортепьяно</i> , Москва, Музгиз, 1957.	24.08.1959.	По рачуну Југословенске књиге	ЃKOLA-1 786.2	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
23190	Сабинина, М., <i>Сергей Прокофьев</i> , Москва, Музгиз, 1956.	24.08.1959.	По рачуну Југословенске књиге	PROKO-2 78:92	/
23197	<i>Малая советская энциклопедия, т. 4</i> , Москва, Большая энциклопедия, 1959.	10.09.1959.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
23247	<i>Малая советская энциклопедия, т. 5</i> , Москва, Большая энциклопедия, 1959.	23.10.1959.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
23363	<i>Советская музыка 1958</i> , Москва, Музгиз, 1958.	23.12.1959.	По рачуну Југословенске књиге	Ѓ.SSSR R-1	/
22364	<i>Советская музыка 1958</i> , Москва, Музгиз, 1959.	23.12.1959.	По рачуну Југословенске књиге	Ѓ.SSSR R-1	/
К1	Нестьев, И., <i>Прокофьев</i> , Москва, Музгиз, 1957.	28.03.1960.	По рачуну Југословенске књиге	PROKO-1 78:92	/
К2	Столович, Л. Н., <i>Эстетическое в действительности и в искусстве</i> , Москва, Гос. изд. полит. литературы, 1959.	28.03.1960.	По рачуну Југословенске књиге	ES-6 7.013	/
К4	<i>Малая советская энциклопедия, т. 6</i> , Москва, Большая энциклопедия, 1959.	28.03.1960.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К16	Гаудримас, Ю. К., <i>Литовская ССР: музыкальная культура союзных Республик</i> , Москва, Музгиз, 1957.	28.03.1960.	Поклон по решењу Декана	R-20 78:93	/
К17	Синявер, Л., <i>Туркменская ССР: музыкальная культура союзных Республик</i> , Москва, Музгиз, 1957.	28.03.1960.	Поклон по решењу Декана	R-21 78:93	/
К18	Ерзакович, <i>Казахская ССР: музыкальная культура союзных Республик</i> , Москва, Музгиз, 1957.	28.03.1960.	Поклон по решењу Декана	R-19 78:93	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
Ѓ14	<i>Советская музыка</i> , 1960, 1–12	13.04.1960.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К31	Буттинг, Макс, <i>Макс Буттинг: Историја музике прежитая мной</i> , Москва, Музгиз, 1959.	19.04.1960.	По рачуну Просвете	ST.IST-49	/
К32	<i>История русской советской музыки, т. 2</i> , Москва, Музгиз, 1959.	19.04.1960.	По рачуну Просвете	R-3 78:93	/
К33	<i>Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование. Статьи и материалы</i> , Москва, Музгиз	19.04.1960.	По рачуну Просвете	ST.BIOG-28	/
К34	Хубов, Георгий, <i>О музыке и музыкантах</i> , Москва, Советский композитор, 1959.	24.05.1960.	По рачуну Просвете	MUZ.ЃL-87	/
К35	Александрова, Вера, <i>Испанские народные танцы</i> , Ленинград, Музгиз, 1959.	24.05.1960.	По рачуну Просвете	FOLK.R-218	/
К36	Хохловкина, А., <i>Жорж Бизе: библиотека любителя музыки</i> , Москва, Музгиз, 1959.	24.05.1960.	По рачуну Просвете	BIZ-5 78:92	/
К37	<i>Избранные статьи польских музыковедов</i> , Москва, Музгиз, 1959.	24.05.1960.	По рачуну Просвете	MUZ.ЃL-88	/
К38	Пазовский, Арий, <i>Дирижер и певец</i> , Москва, Музгиз, 1959.	24.05.1960.	По рачуну Просвете	DIR-8	Отпис 2009.
К47	Друскин, Михаил, <i>Фортепьянные концерты Моцарта</i> , Москва, Музгиз, 1959.	18.06.1960.	По рачуну Просвете	ANAL.MOZ-6	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К50	Мотылева, Тамара, <i>Творчество Ромена Роллана</i> , Москва, Гос. изд. художественной лит., 1959.	27.06.1960.	По рачуну Просвете	MUZ.LIT-6 78:8	/
К64	Попова, Надежда, <i>Фортепьянные сонаты Р. Шумана</i> , Москва, Музгиз, 1959.	23.07.1960.	По рачуну Просвете	ANAL. SCHUM.R-2	/
К72	<i>Малая советская энциклопедия, т. 8</i> , Москва, Большая энциклопедия, 1959.	18.10.1960.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К73	<i>Малая советская энциклопедия, т. 9</i> , Москва, Большая энциклопедия, 1959.	18.10.1960.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К87	Шнеерсон, Г., <i>О музыке живой и мертвой</i> , Москва, Советский композитор, 1960.	15.12.1960.	По рачуну Просвете	MUZ.ČL-93	/
К89	Владимиров, В. Н., <i>Музыкальная литература. Выпуск 2</i> , Москва, Музгиз, 1960.	20.12.1960.	По рачуну Просвете	ANAL-19	/
К193	Ливанова, <i>Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры</i> , Москва, Музгиз, 1938.	12.1960.	Поклон Иванке Милојевић?	R-5 78:93	/
К226	Скребкова, <i>Хрестоматия по гармоническому анализу</i> , Москва, Музгиз, 1948.	12.1960.	Поклон Иванке Милојевић	/	/
К256	Гордейчук, Н., <i>Украинская советская музыка</i> , Київ, Образов. инст. і муз. лит., 1960.	28.02.1961.	По рачуну Просвете	R-22 78:93	/
К257	<i>Малая советская энциклопедия, т. 10</i> , Москва, Большая энциклопедия, 1960.	28.02.1961.	По рачуну Просвете	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
Ѓ125	<i>Советская музыка</i> , 1961, 1–12	25.02.1961.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К340	Конен, В., <i>Пути американской музыки: очерки по истории муз.культурь ССР</i> , Москва, Советский композитор, 1961.	19.12.1961.	По рачуну Просвете	R-23 78:93	/
К341	<i>Азербайджанская музыка: сборник статей</i> , Москва, Музгиз, 1961.	23.12.1961.	По рачуну Просвете	FOLK.R-30	Отпис 2023.
Ѓ145	<i>Советская музыка</i> , 1962, 1–12	14.02.1962.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К407	Бергер, Л., <i>Одиннадцатая симфония Д. Д. Шостаковича „1905 год”</i> , Москва, Советский композитор, 1961.	21.04.1962.	По рачуну Просвете	ANAL.ЅOS-1	/
К408	Николаева, Н., <i>13-й квартет Н. Я. Мясковского: пояснение</i> , Москва, Музгиз, 1953.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	ANAL.MJA-1	/
К409	Николаева, Н., <i>13-й квартет Н. Я. Мясковского: пояснение</i> , Москва, Музгиз, 1953.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	ANAL.MJA-1	/
К410	Горюхина, К. Г. <i>Стеценко</i> , Київ, 1955.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	STEC-1 78:92	/
К411	Добрынина, Е., <i>Пятая симфония Глазунова: пояснение</i> , Москва, Музгиз, 1953.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	ANAL.GLA-1	/
К412	Добрынина, Е., <i>Пятая симфония Глазунова: пояснение</i> , Москва, Музгиз, 1953.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	ANAL.GLA-1	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К413	Бердников, В. М., <i>Поэтика марийских народных песен</i> , Йошкар-Ола, Музгиз, 1945.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	FOLK.R-25	/
К414	<i>Украинская советская музыка: статьи</i> , Киев, Советский композитор, 1960.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	FOLK.R-7	Отпис 2023.
К415	<i>Украинская советская музыка: статьи</i> , Киев, Советский композитор, 1960.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	FOLK.R-7	/
К416	Сабинина, М., <i>Скрипичный концерт Д. Шостаковича: пояснение</i> , Москва, Советский композитор, 1958.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	ANAL.ŠOS-2	/
К417	Соколов, Вл., <i>Многоголосное сольфеджио</i> , Москва, Музгиз, 1945.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	SOL-44	/
К418	Соколов, Вл., <i>Многоголосное сольфеджио</i> , Москва, Музгиз, 1945.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	SOL-44	Отпис 2023.
К419	<i>П. И. Нищинський</i> , Київ, 1955.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	NIŠĀ-1 78:92	Отпис 2009.
К420	Гордїйчук, М., <i>М. Д. Леонтович</i> , Київ, 1956.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	LEONT-7 78:92	/
К421	Мартынов, И., <i>М. П. Мусоргский</i> , Москва, Музгиз, 1956.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	MUS-9 78:92	/
К422	Павлишин, С., <i>Д. В. Січинський</i> , Київ, 1956.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	SIĀ-1 78:92	/
К423	Римский-Корсаков, Н., <i>Основы оркестровки</i> , Москва, Музгиз, 1946.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	ORK-6 781.632	/
К424	Римский-Корсаков, Н., <i>Основы оркестровки</i> , Москва, Музгиз, 1946.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	ORK-6 781.632	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К425	<i>Мятеж. Сборник статей</i> , Ленинград, 1938.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	MUZ.ČL-97	/
К426	<i>Мятеж. Сборник статей</i> , Ленинград, 1938.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	MUZ.ČL-97	/
К427	Яголим, Б., ред., <i>Музыкальный календарь на 1960 год</i> , Москва, Музгиз, 1959.	03.05.1962.	Поклон Сов. дома културе	MUZ.ČL-213	/
К433	Соловцов, А., <i>Фортепьянные концерты Рахманинова</i> , Москва, Музгиз, 1961.	13.06.1962.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.RAHM-1	Отпис 2009.
К434	Нейгауз, Генрих, <i>Об искусстве фортепьянной игры</i> , Москва, Музгиз, 1961.	13.06.1962.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-44	/
К435	Николаев, А., <i>Мастера советской пианистической школы: очерки</i> , Москва, Музгиз, 1961.	13.06.1962.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-25	/
К436	Туманина, Н., <i>Чайковский и музыкальный театр</i> , Москва, Музгиз, 1961.	13.06.1962.	По рачуну Југословенске књиге	POZ.MUZ-4	/
К437	Арановский, М., <i>Что такое программная музыка?</i> , Москва, Музгиз, 1962.	16.06.1962.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ČL-100	/
К438	Бершадская, Т., <i>Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни</i> , Ленинград, Музгиз, 1961.	19.06.1962.	По рачуну Југословенске књиге	FOLK.R-5	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К439	Алексеев, А. Д., <i>Французская фортепьянная музыка конца XIX начала XX века</i> , Москва, Академия наук СССР, 1961.	30.06.1962.	По рачуну Југословенске књиге	R-24 78:93	/
К441	Lussy, Mathis, <i>Теория музыкального выражения (перевод с французского)</i> , С.-Петербург	03.07.1962.	По рачуну Загорке Ивановић	IZV-21 781.68	/
К442	Римский-Корсаков, Н., <i>Практический учебник гармонии</i> , С.-Петербург, Беляев, 1900.	03.07.1962.	По рачуну Загорке Ивановић	H.nauka-74	/
К462	Альшванг, А., <i>А. Н. Скрябин</i> , Москва, Музгиз, 1945.	03.07.1962.	По рачуну Загорке Ивановић	SKR-1 78:92	/
К475	<i>Античная музыкальная эстетика</i> , Москва, Музгиз, 1960.	23.07.1962.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ES-41	/
К476	Берков, В., <i>Гармония и музыкальная форма</i> , Москва, Советский композитор, 1962.	23.07.1962.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К477	Левашева, <i>Эдвард Григ: очерк жизни и творчества</i> , Москва, Музгиз, 1962.	24.08.1962.	По рачуну Југословенске књиге	GRIEG-2 78:92	/
К485	Белецкий, И., <i>Скрипичный и виолончельный концерты И. Я. Мясковского</i> , Москва, Музгиз, 1962.	24.08.1962.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.MJA-2	/
К486	Васильев, П., <i>Фортепьянные статьи Метнера</i> , Москва, Музгиз, 1962.	24.08.1962.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.MET-1	/
К487	Бергер, Л., <i>Одиннадцатая симфония Д. Д. Шостаковича „1905 год“</i> , Москва, Советский композитор, 1961.	24.08.1962.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.ŠOS-1	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К488	<i>Азербайџанска музика: сборник статей</i> , Москва, Музгиз, 1961.	24.08.1962.	По рачуну Југословенске књиге	FOLK.R-30	/
К489	Мильштейн, Я., <i>Этјуды Ф. Листа</i> , Москва, Музгиз, 1961.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.LISZT-1	/
К490	Нейгауз, Генрих, <i>Об искуству фортепјанной игры</i> , Москва, Музгиз, 1961.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-44	/
К491	<i>Мастера советской пианистической школы: очерки</i> , Москва, Музгиз, 1961.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-25	/
К492	Южак, К., <i>Фортепианне сонаты А. К. Глазунова</i> , Москва, Музгиз, 1962.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.GLA-2	/
К493	Соколовский, И., <i>Советские композиторы лауреаты Ленинской премии</i> , Ленинград, Музгиз, 1961.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	ZB.BIOG-4 78:92	/
К494	Ганина, М., <i>А. К. Глазунов: жизнь и творчество</i> , Ленинград, Музгиз, 1961.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	GLA-2 78:92	/
К495	Рабинович, Д., <i>Портреты пианистов</i> , Москва, Советский композитор, 1962.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-29	/
К496	Рабинович, Д., <i>Портреты пианистов</i> , Москва, Советский композитор, 1962.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-29	/
К497	Серединская, В., <i>Развитие внутреннего слуха в классах сольфеджио</i> , Москва, Музгиз, 1962.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	SOL-183 784.9	/
К498	Ямпольский, И., <i>Концерты Моцарта для скрипки и оркестра</i> , Москва, Музгиз, 1962.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.MOZ-8	Отпис 2009.

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К499	Вербов, А., <i>Техника постановки голоса</i> , Москва, Музгиз, 1961.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	PEV-39 371.3:784	/
К500	Головинский, Г., <i>„Князь Игорь” А. Бородина</i> , Москва, Музгиз, 1962.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.BORO-1	/
К501	Хентова, С., <i>Маргарита Лонг</i> , Москва, Музгиз, 1961.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	LONG-1 78:92	/
К502	Дельсон, В., <i>Святослав Рихтер</i> , Москва, Музгиз, 1961.	01.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	RIH-1 78:92	/
К506	Дельсон, В., <i>Фортепјанне сонате Скрябина</i> , Москва, Музгиз, 1961.	25.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К507	Поляновский, Г., <i>Как слушать и понимать музыку</i> , Москва, Советский композитор, 1961.	25.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ČL-115	/
К508	Берков, В., <i>Сонатна форма и строение сонатно-симфонического цикла</i> , Москва, Советский композитор, 1961.	25.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	OBL.IST-21	/
К509	Копытман, М., <i>О полифонии</i> , Москва, Советский композитор, 1961.	25.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	КОМ-20 781.61	/
К510	Ройтерштейн, М., <i>Музыкальные формы</i> , Москва, Советский композитор, 1961.	25.09.1962.	По рачуну Југословенске књиге	OBL.IST-24	/
К516	Соллертинский, И. И., <i>Романтизм, его общая и музыкальная эстетика</i> , Москва, Музгиз, 1962.	19.10.1962.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ČL-101	/
К517	Раабен, Л., <i>Леопольд Семенович Ауэр: очерк жизни и деятельности</i> , Ленинград, Музгиз, 1962.	19.10.1962.	По рачуну Југословенске књиге	AUE-1 78:92	Отпис 2009.

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К518	Музалевский, В., <i>Русское фортепьянное искусство XVIII – первая половина XIX века</i> , Ленинград, Музгиз, 1961.	19.10.1962.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-24	/
К537	<i>Памяти Глинки, 1857–1957: исследования и материалы</i> , Москва, Академия наук СССР, 1958.	02.12.1962.	По рачуну Нолита	ANAL.GLIN-3	/
К538	<i>Вопросы музыкознания: сборник статей. Том 3</i> , Москва, 1960.	02.12.1962.	По рачуну Нолита	MUZ.ČL-107	/
К539	<i>Энциклопедический музыкальный словарь</i> , ред. Келдыш, Москва, Большая советская энциклопедия	02.12.1962.	По рачуну Нолита	/	/
К540	<i>Музыкальное наследие Чайковского</i> , Москва, Академия наук СССР, 1958.	02.12.1962.	По рачуну Нолита	ANAL.ČAJ.2	/
К542	Соловцов, А., <i>Фредерик Шопен: жизнь и творчество</i> , Москва, Музгиз, 1960.	02.12.1962	По рачуну Нолита	CHOP-7 78:92	/
К543	Кремлев, Ю., <i>Русская мысль о музыке: очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в 19 в. Том 3</i> , Ленинград, Музгиз, 1960.	02.12.1962	По рачуну Нолита	MUZ.ČL-103	/
К544	<i>Музыкальное наследие. Глазунов</i> , Ленинград, Музгиз, 1959.	02.12.1962	По рачуну Нолита	GLA-3 78:92	/
К545	Гулинская, <i>Бедржих Сметана</i> , Москва, Молодая гвардия, 1959.	02.12.1962	По рачуну Нолита	SME-10 78:92	/
К546	Rabinovich, D., <i>Dmitry Shostakovich: composer</i> , Moscow, Foreign languages publishing house, 1959.	02.12.1962	По рачуну Нолита	ŠOS-3 78:92	Отпис 2009.

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К549	Гольдшмидт, Г., <i>Франц Шуберт: жизненный путь</i> , Москва, Музгиз, 1960.	02.12.1962	По рачуну Нолита	SCHUB-12 78:92	/
К551	Дианин, С. А., <i>Бородин: жизнеописание, материалы и документы</i> , Москва, Музгиз, 1960.	02.12.1962	По рачуну Нолита	BORO-8 78:92	/
К552	Альшванг, А., <i>П. И. Чайковский</i> , Москва, Музгиз, 1959.	02.12.1962	По рачуну Нолита	ČAJ-15 78:92	/
К554	Гольденштейн, М., <i>Музыка в жизни Владимира Ильича Ленина</i> , Ленинград, Советский композитор, 1960.	02.12.1962	По рачуну Нолита	MUZ.ČL-102	/
К555	Успенская, С. Л., <i>Литература о музыке 1954–1956: библиографический указатель</i> , Москва, Всесоюзная книжная палата, 1958.	02.12.1962	По рачуну Нолита	/	/
К556	Мазель, <i>Симфонии Д. Д. Шостаковича: путеводитель</i> , Москва, Советский композитор, 1960.	02.12.1962	По рачуну Нолита	ANAL.ŠOS-3	/
К557	Кремнев, Б., <i>Вольфганг Амадей Моцарт</i> , Москва, Молодая гвардия, 1958.	02.12.1962	По рачуну Нолита	MOZ-27 78:92	/
К558	Тигранов, <i>Балеты Арама Хачатуряна</i> , Москва, Советский композитор, 1960.	02.12.1962	По рачуну Нолита	ANAL.НАČ-1	/
К560	Хохловкина, А., <i>Берлиоз</i> , Москва, Музгиз, 1960.	02.12.1962	По рачуну Нолита	BERL-6 78:92	/
К562	Кремлев, Ю., <i>Фредерик Шопен: очерк жизни и творчества</i> , Москва, Музгиз, 1960.	02.12.1962	По рачуну Нолита	CHOP-9 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К566	<i>Сборник статей болгарских музыковедов</i> , Москва, Музгиз, 1962.	02.12.1962	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ČL-106	/
К574	Мейлих, Е., <i>Иоганн Штраус: из историје великог вальса</i> , Ленинград, Музгиз, 1962.	24.12.1962.	По рачуну Југословенске књиге	STRA.JOH-3 78:92	/
К575	Соллертински, И. И., <i>Шекспир и мирова музика</i> , Москва, Музгиз, 1962.	24.12.1962.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.LIT-5	/
К588	Доброхотов, Б., <i>А. И. Верстовски и његова опера „Акољдова могила“</i> , Москва, Музгиз, 1962.	12.12.1962.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.VERST-1	/
К589	Ефименкова, Б., <i>Танцевалне жанри</i> , Москва, Музгиз, 1962.	12.12.1962.	По рачуну Југословенске књиге	OBL.IST-20	/
К601	Јмпольски, И., <i>Основе скрипичног апликације</i> , Москва, Музгиз, 1955.	21.12.1962.	Поклон	GUD-8 371.3:787.1	/
К609	Јмпольски, И., <i>Концерти Моцарта за скрипку с оркестром</i> , Москва, Музгиз, 1962.	21.12.1962.	Поклон	ANAL.MOZ-9	/
К610	Јмпольски, И., <i>Капричи Н. Паганини</i> , Москва, Музгиз, 1962.	21.12.1962.	Поклон	ANAL.PAG-1	/
К637	Сабинина, М., <i>Скрипични концерт Д. Шостаковича: појасњења</i>	05.02.1963.	Поклон Дом културе СССР	ANAL.ŠOS-2	/
К654	Грошева, Е., А. ред., <i>Федор Ивановић Шаляпин: литературно наследство. Том 1</i> , Москва, Искусство, 1960.	25.02.1963.	По рачуну Југословенске књиге	ŠAL-2 78:92	/
К655	Грошева, Е., А. ред., <i>Федор Ивановић Шаляпин: литературно наследство. Том 2</i> , Москва, Искусство, 1960.	25.02.1963.	По рачуну Југословенске књиге	ŠAL-2 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К656	Краузе, Эрнест, <i>Рихард Штраус: образ и творчество</i> , Москва, Музгиз, 1961.	25.02.1963.	По рачуну Југословенске књиге	STRA.R-6 78:92	/
К657	Рабинович, Давид, <i>Портреты пианистов</i> , Москва, Советский композитор, 1961.	25.02.1963.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-29	/
К658	Нестьев, И., <i>Ганс Эйслер и его песенное творчество</i> , Москва, Академия наук СССР, 1962.	25.02.1963.	По рачуну Југословенске књиге	EIS-1 78:92	/
К659	Гофман, Иосиф, <i>Фортепьянная игра: ответы на вопросы о фортепьянной игре</i> , Москва, Музгиз, 1961.	25.02.1963.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К664	Дубовский, Евсеев, Способин, Соколов, <i>Учебник гармонии</i> , Москва, Музгиз, 1962.	09.03.1963.	По рачуну Просвете	H.nauka-75	/
К665	Тюлин, Ю. Н., <i>Задачи по гармонии. Выпуск 2</i> , Москва, Музгиз, 1960.	09.03.1963.	По рачуну Просвете	H-45 781.41	/
К666	Тюлин, Ю. Н., <i>Образцы решения гармонических задач, выпуск 2</i> , Москва, Музгиз, 1960.	09.03.1963.	По рачуну Просвете	J45 781.41	/
К668	Смирнов, В., <i>Клод-Ашиль Дебюсси 1862—1918</i> , Ленинград, Музгиз, 1962.	15.03.1963.	По рачуну Југословенске књиге	DEB-6 78:92	/
К792	Беляев, Виктор, <i>Древнерусская музыкальная письменность</i> , Москва, Советский композитор, 1962.	28.06.1963.	По рачуну Југословенске књиге	CRK.MUZ-30	/
К796	Кондратьев, А., <i>Развитие музыкального слуха</i> , Москва, Профиздат, 1962.	03.07.1963.	По рачуну Југословенске књиге	VAS-44 37:78	/
К797	Соллертинский, И., <i>Оффенбах</i> , Москва, Музгиз, 1962.	03.07.1963.	По рачуну Југословенске књиге	OFF-2 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К798	<i>Черты стиля Д. Шостаковича: сборник теоретических статей</i> Москва, Советский композитор, 1962.	03.07.1963.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.ŠOS-4	Отпис 2009.
К799	Хохловкина, А., <i>Западно-европейская опера</i> , Москва, Музгиз, 1962.	03.07.1963.	По рачуну Југословенске књиге	POZ.MUZ-47	/
К800	Дмитриев, А., <i>Полифония как фактор формообразования</i> , Ленинград, Музгиз, 1962.	03.07.1963.	По рачуну Југословенске књиге	КОМ-15	Отпис 2009.
К803	Кремлев, Ю., <i>Русская мысль и музыка, т. 1, 1825–1860</i> , Ленинград, Музгиз, 1954.	22.07.1963.	По рачуну Нолита	MUZ.ČL-110	/
К805	<i>История русской советской музыки, т. 3</i> , Москва, Музгиз, 1959.	22.07.1963.	По рачуну Нолита	R-3 78:93	/
К807	Бахтин, В., <i>Александр Прокофьев</i> , Ленинград, Советский писатель, 1959.	22.07.1963.	По рачуну Нолита	/	/
К808	Цыпин, Г., <i>Морис Равель</i> , Москва, Музгиз, 1959.	22.07.1963.	По рачуну Нолита	RAV-1 78:92	/
К810	Тигранов, <i>Балеты Арама Хачатуряна</i> , Москва, Советский композитор, 1960.	22.07.1963.	По рачуну Нолита	ANAL.НАČ-1	/
Ѓ194	<i>Советская музыка</i> , 1963, 1–12	10.10.1963.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К837	Димитриев, Л. Б., ред., <i>Вопросы вокальной педагогики: сборник статей, Вып. 1</i> , Москва, Музгиз, 1962.	11.10.1963.	По рачуну Југословенске књиге	PEV-40	/
К838	Коган, <i>Работа пианиста</i> , Москва, Музгиз, 1963.	11.10.1963.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-30	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К849	Ливанова, Т., <i>Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века</i> , Москва, Музгиз, 1963.	11.10.1963.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К850	Мартынов, И. И., <i>История зарубежной музыки</i> , Москва, Музгиз, 1963.	11.10.1963.	По рачуну Југословенске књиге	R-25 78:93	/
К861	Ройтерштейн, Микаэль, <i>Выразительные средства музыки</i> , Москва, Советский композитор, 1962.	23.10.1963.	По рачуну Југословенске књиге	IZV-23 781.68	/
К862	Ямпольский, Израиль, <i>Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха</i> , Москва, Музгиз, 1963.	23.10.1963.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.BACH J.S-15	/
К864	Алексеев, А., <i>История фортепианного искусства</i> , Москва, Музгиз, 1962.	31.10.1963.	По рачуну Просвете	KLAV-47	/
К865	Мартынов, И., <i>Стеван Мокраньџа и сербская музыка</i> , Москва, Музгиз, 1958.	31.10.1963.	Поклон аутора	МОК.ST-5 78:92	Са поветом аутора
К874	Ливанова, <i>История русской музыки, т. 1</i> , Москва, Музгиз, 1940.	31.10.1963.	Поклон Душана Кведера из Београда	R-9 78:93	/
К875	Громан, А., <i>История русской музыки, т. 2</i> , Москва, Музгиз, 1940.	31.10.1963.	Поклон Душана Кведера из Београда	R-9 78:93	/
К878	Келдыш, Ю., <i>История русской музыки, часть 1</i> , Москва, Музгиз, 1948.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К878	Келдыш, Ю., <i>История русской музыки, часть 2</i> , Москва, Музгиз, 1947.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К883	Левик, С. Ю., <i>Записки оперного певца</i> , Москва, Искусство, 1955.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К884	Глумов, А., <i>Музыкальный мир Пушкина</i> , Москва, Музгиз, 1950.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К889	Станиславский, К. С., <i>Статьи. Речи, Беседы, Письма</i> , Москва, Музгиз, 1953.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К890	Станиславский, К. С., <i>Режиссерский план „Отело“</i> , Москва, Музгиз, 1945.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К891	Станиславский, К. С., <i>Работа актера над собой</i> , Москва, Художественная литература, 1938.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К892	<i>Беседы К. С. Станиславского</i> , Москва, Всероссийское театральное общество, 1947.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К893	<i>Станиславский</i> , Москва, Искусство, 1963.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К895	Станиславский, К. С., <i>Моя жизнь в искусстве</i> , Ленинград, Academia, 1931.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К896	Станиславский, К. С., <i>Этика</i> , Москва, Издательство театра им. Горького, 1947.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К898	Станиславский, К. С., <i>Художественные записи 1877–1892</i> , Москва, Искусство, 1939.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К899	Немирович-Данченко, <i>Из прошлого</i> , Москва, Художественная литература, 1937.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К900	Станиславский, К. С., <i>Этика</i> , Москва, Театр им. Горького, 1947.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К902	Адалкин, И., <i>Система Станиславского и советский театр</i> , Москва, Искусство, 1954.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К903	<i>Школьный театр</i> , составитель Садомская, Москва, Гос. изд. Детский мир, 1947.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К904	Образцов, С., <i>О том, что я увидел...</i> , Москва, Советский писатель, 1956.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К906	Сыркина, Ф. Я., <i>Русское театральное декорационное искусство второй половины XIX века</i> , Москва, Искусство, 1956.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К908	Кристерсон, Х. Х., <i>Танец в спектакле</i> , Ленинград, Искусство, 1957.	10.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К914	Хрущевич, И. П., <i>Театр оперы и балета им. С. М. Кирова</i> , Ленинград, 1957.	11.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К918	Резникова, З., <i>Бальний танец. Часть 2</i> , Москва, Гос. изд. культ.-просв. лит., 1956.	11.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К919	Келлерманъ Бернгордъ, <i>Сасса-го-Ясса – японские танцы</i> , С. Петербургъ	11.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К920	<i>Пушкин на сцене Большого театра</i> , Москва, Музгиз, 1949.	11.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К926	Захаров, Р., <i>Искусство балетмейстера</i> , Москва, Искусство, 1954.	11.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К927	Богаткова, Л., <i>Хоровод друзей. Танцы народов разных стран</i> , Москва, Детская литература, 1957.	11.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К928	Дандре, В., <i>Анна Павлова</i> , Берлин-Петрополис, 1909.	11.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К935	Колпакова, Н., <i>Книга о русском фольклоре</i> , Ленинград, Ленинград. отдел. Мин. просв., 1948.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К937	Арсеньева, А., <i>Характерный экзерсис</i> , Москва, Институт худ. восп. акад., 1949.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К940	<i>Театр оперы и балета им. С. М. Кирова</i> , Ленинград, Печатный двор, 1957.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К941	Бахрушин, Ю., <i>Александр Алексеевич Горский 1871–1924</i> , Москва, Искусство, 1946.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К944	Вальберх Иван, <i>Из архива балетмейстера</i> Москва, Искусство, 1948.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К945	Богданов-Березовский, В. М., А. Я. <i>Ваганова</i> , Москва, Искусство, 1950.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К946	Ваганова, А., <i>Основы классического танца</i> , Ленинград, 1934.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К947	Святловъ, Валерианъ, <i>Терпсихора</i> , С. Петербургъ, 1906.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К948	Соболев, А. И., <i>Ленинская теория отражения и искусство</i> , Москва, Правда, 1947.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К951	<i>Балет гос. ор. Ленина акад. Большого театра СССР</i> , Москва, Гос. изд. изобраз. искусства, 1955.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К952	<i>200 лет Ленинградского гос. хореографического училища. Том 1</i> , Ленинград, 1938.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К957	Слонимский, Ю., <i>Мастера балета</i> , Ленинград, Искусство, 1937.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К961	<i>Костюмы к танцам народов СССР</i> , Москва, Искусство, 1957.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К962	<i>Московский художественный театр</i> , Москва, Музей москов. ор. Ленина, 1945.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К964	<i>Классики хореографии</i> , Ленинград, Искусство, 1937.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К967	Малицкая, К. М., <i>Испанская живопись XVI—XVII веков</i> , Москва, Гос. изд. изобраз. искусства, 1947.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К974	<i>Труды отдела западноевропейского искусства, т. 3</i> , Ленинград, Гос. Эрмитаж, 1949.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К976	Витпер, Б. Р., <i>Тинторетто</i> , Москва, Музей изобраз. искусств им. Пушкина, 1948.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К998	Красавская, В., <i>Вахтанг Чабукиани</i> , Москва, Искусство, 1956.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К999	Горчаков, И., <i>Спектакль</i> , Москва, Молодая гвардия, 1954.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1000	Алтерс, Б. В., <i>Путь советского театра</i> , Москва, Правда, 1947.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1001	<i>Автографи П. И. Чайковског</i> , Москва, Музгиз, 1952.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1004	Данилов, С. С., <i>Руски драматички театар XIX века</i> , Москва, Музгиз, 1957.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1005	Крыжицки, <i>Екзотички театар</i> , Ленинград, Академија, 1927.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1006	<i>Тридесет година советског изобразивног уметности</i> , Москва, Академија уметности СССР, 1948.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1007	Бояджиов, Г., <i>Театралност и правда</i> , Москва, Искусство, 1945.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1009	<i>Советски театар</i> , Москва, Всерос. театар. Друштво, 1947.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1010	Щепкина-Куперник, <i>Из успомена о руском театру</i> , Москва, Дечја литература, 1956.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1015	<i>Дом-музеј П. И. Чайковског у Клину</i> , Москва, Музгиз, 1953.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1017	Ливанова, Т., <i>Моцарт и руска музичка култура</i> , Москва, Музгиз, 1956/	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1020	Соловцов, А., <i>С. В. Рахманинов</i> , Москва, Музгиз, 1955.	12.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1021	Яруева, А., <i>Ф. Г. Волковъ</i> , С.Петербургъ, Эрлихъ, 1892.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1023	Одоевский, В. Ф., <i>Статьи о М. И. Глинке</i> , Москва, Музгиз, 1953.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1025	Григорьев, М. С., <i>Театр и современность</i> , Москва, Всерос. театр. общество, 1947.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1026	Римский-Корсаков, Н., <i>Царская невеста – либрето</i> , Москва, Музгиз, 1954.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1027	Чайковский, П. И., <i>Мазепа – либрето</i> , Москва, Музгиз, 1953.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1039	<i>Театральный алманах</i> , Москва, Всерос. театр. общество, 1946.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1040	Мартынов, И., <i>М. П. Мусоргский</i> , Москва, Музгиз, 1956.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1041	Бэлза, И. Ф., <i>А. П. Бородин</i> , Москва, Музгиз, 1946.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1042	Агажанов, <i>Русские народные музыкальные инструменты</i> , Москва, Музгиз, 1949.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1044	Голяновский, Г. А., <i>М. И. Глинка</i> , Москва, Музгиз, 1946.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1047	Мартынов, И., <i>Дмитрий Шостакович</i> , Москва, Музгиз, 1946.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1048	<i>Автографы П. И. Чайковского</i> , Москва, Музгиз, 1950.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1049	Друскин, М., <i>Вопросы музыкальной драматургии оперы</i> , Москва, Музгиз, 1952.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1055	Яковлев, В., <i>Пушкин и музыка</i> , Москва, Музгиз, 1949.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1057	Головинский, Г., <i>Князь Игорь А. П. Бородина</i> , Москва, Музгиз, 1956.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1058	Николаева, Н., <i>Симфония Чайковского Манфред</i> , Москва, Музгиз, 1952.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1059	<i>Литературные экскурсии по Москве</i> , Москва, Гос. лит. музей, 1948.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K1060	Балашов, И. И., <i>Пьер Корнель</i> , Москва, Знание, 1956.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1061	Асатиани, Л., <i>Пушкин и грузинска култура</i> , Тбилиси, Заря Востока, 1949.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1062	Глинка, В., <i>Пушкин и военна галереја Зимнегo дворца</i> , Ленинград, Гос. Эрмитаж, 1949.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1063	<i>Советски театар и современност</i> , Москва, Всерос. театар. общество, 1947.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1065	Шберубович, В., <i>Режиссер и оформленне спектакля</i> , Москва, Искусство, 1955.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1068	Гвоздев-Пиотровски, <i>История европейского театра</i> , Москва, Academia, 1931.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1069	Салина, И. В., <i>Жизнь и сцена</i> , Ленинград, Всерос. театар. общество, 1941.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1070	Жидков, <i>Пушкин в искусстве Палеа</i> , Москва, Гос. изд. изобр. искусств, 1937.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1071	Артамонов, М. И., <i>Култура и искусство античного мира</i> , Москва, Искусство, 1956.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1076	Новлянский, Н., <i>Практическое руководство по гриму</i> , Москва, Искусство, 1940.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1077	Розанов, И. Н., <i>Русские песни XIX века</i> , Москва, 1944.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1078	Чернышевский, Н., <i>Эстетические отношения искусства к действительности</i> , Москва, Огиз, 1947.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1082	Коростин, А. Ф., <i>П. Соколов</i> , Москва, Гос. музей им. Пушкина, 1949.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1086	Савинов, А., <i>Алексей Петрович Антропов</i> , Москва, Искусство, 1947.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1088	Доброхотов, Б., <i>Е. И. Фомин</i> , Москва, Музгиз, 1949.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1089	Альшванг, А., <i>Иосиф Гайдн</i> , Москва, Музгиз, 1956.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1090	Мartiнов, И., <i>А. С. Даргомижски, Нови Сад</i>	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1093	Данилевич, П. И. Чайковский, Москва, Музгиз, 1950.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1095	Альшванг, А., <i>А. Н. Скрябин</i> , Москва, Музгиз, 1945.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1096	Мартынов, И., <i>Арам Харатуриян</i> , Москва, Музгиз, 1947.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1097	Гордеева, Е., <i>Дубровский</i> , Москва, Музгиз, 1949.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1098	Львов, М., <i>Антонина Васильевна Нежданова</i> , Москва, Музгиз, 1946.	13.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1099	<i>Большая советская энциклопедия</i> , изд. 3, Москва, Большая советская энц., 1957.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1101	<i>Чехословацкаја музика</i> , Праг, Орбис, 1946.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1102	Эйзенштейн, С., <i>Избранные статьи</i> , Москва, Искусство, 1956.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1103	Аташева-Ахушков, <i>Чарльс Спенсер Чаплин</i> , Москва, Гос. кин. издат., 1945.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1104	Стасов, В., <i>Избранные статьи о музыке</i> , Москва, Музгиз, 1949.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1107	Толмачева, В., <i>Декорационна техника в кино</i> , Москва, Гос. кино. издат., 1945.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1108	Кержењуев, П., <i>Творчески театр</i> , Петербург, Рос. изд., 1920.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1109	<i>Проданна невеста – каталог</i> , Москва, Искусство, 1951.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1110	Вьурков, А., <i>Расказы о старој Москве</i> , Москва, Московский рабочий, 1948.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1112	Бэлза, И. Ф., <i>С. И. Танеев и руска опера</i> , Москва, Всерос. театр. общество, 1946.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1113	Леведев, Н., <i>Шукин: актер кино</i> , Москва, Госкиноиздат, 1944.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1116	Левина, И. М., <i>Гойа</i> , Ленинград, Гос. Эрмитаж, 1945	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1118	Щекотов, Н., <i>Сергей Васильевич Герасимов</i> , Москва, Искусство, 1944.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1120	<i>Путеводитель, выпуск 2</i> , Москва, Искусство, 1955.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K1121	Мацулевич, Ж., <i>Французская портретная скульптура XV–XVIII веков в Эрмитаже</i>	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1124	Исаков, С., <i>И. И. Бродский</i> , Москва, Искусство, 1945.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1125	<i>Федор Александрович Модров</i> , Москва, Советский художник, 1948.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1126	<i>Каталог выставки изобразительного искусства Югославии</i> , Москва, Музей Пушкина, 1947.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1127	<i>Ефим Михайлович Чепуов</i> , Москва, Советский художник, 1948.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1128	<i>Федор Федорович Федоровский</i> , Москва, Советский художник, 1948.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1129	Зонова, З., <i>Григорий Иванович Угрюмов</i> , Москва, Искусство, 1947.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1130	Мроз, Е., <i>Алексей Егорович Егоров</i> , Москва, Искусство, 1947.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1135	Ферсман, А. Е., <i>Из истории культуры камня в России</i> , Москва, Академия наук СССР, 1946.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1145	Коноплева, М. С., <i>Театрални живописец Джузепе Валериани</i> , Ленинград, Эрмитаж, 1948.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1146	Соболевски, Н., <i>Скулптурне памятници и монументи у Москви</i> , Москва, Московски раднички, 1947.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1148	Лещински, Ј. Д., <i>Павел Андреевич Федотов</i> , Ленинград, Искусство, 1946.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1150	Бабенчиков, М. В., <i>Е. Е. Лансере</i> , Москва, Музеј Пушкина, 1949.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1153	Боткина, А. П., <i>Павел Михайлович Третьяков</i> , Москва, Третьяковска галерија, 1951.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1155	<i>Хрестоматија по историји западно-европског театра, део 1</i> , Москва, Художествена литература, 1937.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1158	<i>В. И. Суриков</i> , Москва, Академија уметности СССР. 1948.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1161	Павлов, В. В., <i>Египетска култура</i> , Москва, Музеј Пушкина, 1949.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1165	Масјутин, В., <i>Томас Бьюик</i> , Берлин, 1923.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1167	<i>Владимир Егорович Мановскиј</i> , Москва, Гос. изд. изобразит. искуство, 1955.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1168	<i>Константин Аполлонович Савицкиј</i> , Москва, Гос. изд. изобразит. искуство, 1956.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1172	<i>Василиј Николаевич Бакшеев</i> , Москва, Советскиј художник, 1949.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1173	<i>Муравьевъ-Амурскиј, Красносельскому балету</i> , С. Петербургъ, 1913.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1174	<i>Монографији мостера советског изобразителног искуства</i> , Москва, Худож. фонд СССР	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1176	<i>Серафима Васильевна Рянгина</i> , Москва, Советскиј художник, 1948.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1190	<i>Лопухин, Пути балетмейстера</i>	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1191	Устинова, Т., <i>Рускије танци</i> , Москва, Молодая гвардия, 1955.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1196	<i>Репин. Том 1 – 2</i> , Москва, Академија наук СССР, 1948.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1200	Руденко, С., <i>Искусство Скифов Алтая</i> , Москва, Музей Пушкин, 1949.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1205	<i>Былины</i> , Москва, Гос. изд. художеств. литературы, 1955.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1207	<i>Египет</i> , Москва, Академија архитектуре СССР, 1944.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1210	<i>Государственная Третьяковская галерея</i> , Москва, Гос. изд. изобраз. искусства, 1945.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1229	<i>Избранные произведения Картинной галереи</i> , Москва, Г. М. И. И. им. Пушкина, 1948.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1234	<i>Журналъ театра</i>	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1238	<i>Первая и вторая сессии</i> , Москва, Академија художеств СССР, 1949.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1239	<i>Советская музыка. Сборник статей, V</i> , Москва, Музгиз, 1946.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
К1240	<i>Советская музыка. Сборник статей, VI</i> , Москва, Музгиз, 1946.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K1241	<i>Советская музыка. Сборник статей, III</i> , Москва, Музгиз, 1946.	14.12.1963.	Поклон-завештање Марине Олењине-Драговић из Београда	/	/
K1252	Коган, Г., <i>Работа пианиста</i> , Москва, Музгиз, 1963.	27.12.1963.	Поклон Љубице Марић	KLAV-30	/
K1266	Левик Б. В., <i>Музыкальная литература зарубежных стран, вып. 2</i> , Москва, Музгиз, 1963.	29.01.1964.	По рачуну Југословенске књиге	R-26 78:93	/
K1270	Сорокер, Я., <i>Скрипичные сонаты Бетховена</i> , Москва, Музгиз, 1963.	01.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.BEET-32	/
K1288	Полякова, Л., <i>„Трубадур“ Дж. Верди</i> , Москва, Музгиз, 1963.	11.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.VERD-1	/
K1289	Асафьев, Б., <i>Музыкальная форма как процесс</i> , Ленинград, Музгиз, 1963.	12.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	OBL.nauka-28	/
K1290	Асафьев, Б., <i>Музыкальная форма как процесс</i> , Ленинград, Музгиз, 1963.	12.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	OBL.nauka-28	/
K1291	Галацкая, В., <i>Музыкальная литература зарубежных стран: вып. 1</i> , Москва, Музгиз, 1963.	12.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	R-26 78:93	/
K1292	Левик, Б., <i>Музыкальная литература зарубежных стран: вып. 2</i> , Москва, Музгиз, 1963.	12.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	R-26 78:93	Отпис 2009.

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K1293	Ванслов, В., <i>Опера и сценическое воплощение</i> , Москва, Всеороссийское театр. общество, 1963.	12.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	POZ.MUZ-42	/
K1294	Ливанова, Т., <i>Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века</i> , Москва, Музгиз, 1963.	12.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
K1295	Оннегер, А., <i>Я-композитор</i> , Ленинград, Музгиз, 1963.	12.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
K1296	Бессон, Р., <i>Все о стереофонии</i> , Москва, Госэнергоиздат, 1963.	12.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
K1297	Истрин, В., <i>1100 лет славянской азбуки</i> , Москва, Госстройиздат, 1963.	12.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
K1298	Ганус, К., <i>Архитектурная акустика</i> , Москва, Госстройиздат, 1963.	12.02.1964.	По рачуну Југословенске књиге	AK-5 781.1	/
K1336	Богданов, <i>Страницы музыкальной публицистики</i> , Москва, Музгиз, 1963.	11.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ČL-114	/
K1337	<i>Балетмейстер и коллектив</i> , Москва, Искусство, 1963.	11.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
K1339	Горбунова, Е., <i>Вопросы теории реалистической драмы</i> , Москва, Советский писатель, 1963.	11.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K1340	Альшванг, А., <i>Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества</i> , Москва, Музгиз, 1963.	11.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	BEET-23 78:92	/
K1341	Гозенпуд, А., <i>Русский советский оперный театр 1917–1941: очерк истории</i> , Ленинград, Музгиз, 1963.	11.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	POZ.MUZ-46	/
K1342	Должанский, А., <i>24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича</i> , Ленинград, Советский композитор, 1963.	11.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.ŠOS-5	/
K1343	Грид, Э., <i>Милий Алексеевич Балакирев: исследования и статьи</i> , Ленинград, Музгиз, 1961.	11.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	SP-56	/
K1344	Гиленко, <i>Жорж Бизе: письма</i> , Москва, Музгиз, 1963.	11.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	BIZ-2 78-6	/
K1345	Вилковар, Е., <i>Практический курс инструментовки для духового оркестра</i> , Москва, Музгиз, 1963.	11.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	INS-4	/
K1346	Абрамовский, <i>Виолончельный концерт и фортепианные сонаты Д. Кабалевского</i> , Москва, Музгиз, 1963.	11.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.KAB-1	/
K1352	Левик, С., <i>Записки оперного певца</i> , изд. 2, Москва, Искусство, 1962.	30.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	LEVIK-1 78-9	/
K1353	Кремлев, ред., <i>Вопросы теории и эстетики музыки</i> , вып. 2, Москва, Музгиз, 1963.	30.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ES-45	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1354	Орлова, А., <i>Труды и дни Мусоргского: летопись жизни и творчества</i> , Москва, Музгиз, 1963.	30.03.1964.	По рачуну Југословенске књиге	MUS-10 78:92	/
К1410	Стравинский, И., <i>Хроника моей жизни</i> , Ленинград, Музгиз, 1963.	11.07.1964.	По рачуну Југословенске књиге	STRAV-1 78-94	/
К1440	Лобачева, Е., <i>Хор и хороведение</i> , Москва, Музыка, 1964.	08.09.1964.	По рачуну Југословенске књиге	DIR-33	/
К1448	Яворский, Б., <i>Воспоминания, статьи, письма, т. 1</i> , Москва, Музгиз, 1964.	20.10.1964.	По рачуну Југословенске књиге	JAVO-1 78:92	/
К1559	Кунина, ред., <i>П. И. Чайковский о симфонической музыке</i> , Москва, Музгиз, 1963.	26.11.1964.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К1560	Кремнев, Б., <i>Шуберт</i> , Москва, Молодая гвардия, 1964.	05.12.1964.	По рачуну Просвете	SCHUB-13 78:92	/
К1564	Вертков, <i>Атлас музыкальных инструментов народов СССР</i> , Москва, Музгиз, 1963.	11.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	IN-44 681.81	Отпис 2009.
К1568	Натансон, <i>Вопросы фортепианной педагогики</i> , Москва, Музгиз, 1963.	22.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-58 786.2	/
К1571	Лебедева, ред., <i>Музыка и современность: сборник статей</i> , Москва, Музгиз, 1963.	22.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ČL-133	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K1583	Розеншилд, К., <i>История зарубежной музыки</i> , Москва, Музгиз, 1963.	22.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	R-27 78:93	/
K1591	Зряковский, <i>Общий курс инструментоведения – симфонический оркестр и партитур</i> , Москва, Музгиз, 1963.	22.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	INS-23 781.631	/
K1601	„Иван Сусанин” М. И. Глинки, <i>либретто</i> , Москва, Музыка, 1964.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	LIB-66	/
K1602	„Мазепа” П. И. Чайковского, <i>либретто</i> , Москва, Музыка, 1964.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	LIB-65	/
K1603	„Сказка о царе Салтане” Н. А. Римского-Корсакова, <i>либретто</i> , Москва, Музыка, 1964.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	LIB-68	/
K1604	„Русалка” А. С. Даргомижского, <i>либретто</i> , Москва, Музыка, 1964.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	LIB-67	/
K1605	Черная, Е., <i>Моцарт, жизнь и творчество</i> , Москва, Музгиз, 1961.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	MOZ-33 78:92	/
K1606	Кабалевский, Д., <i>Избранные статьи о музыке</i> , Москва, Советский композитор, 1963.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
K1607	Ярустовский, Б., <i>Игорь Стравинский</i> , Москва, Музыка, 1964.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	STRAV-9 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K1608	Леонтьева, О., <i>Карл Орф</i> , Москва, Музыка, 1964.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	ORF-1 78:92	/
K1609	Корредар, <i>Беседы с Пабло Казальсом</i> , Ленинград, Музгиз, 1960.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	CASA-3 78:92	/
K1610	Бэлза, И., <i>Дворжак в письмах и воспоминаниях</i> , Москва, Музыка, 1964.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	DVO-1 78-6	/
K1611	Старцев, И., <i>Советская литература о музыке 1918–1947</i> , Москва, Советский композитор, 1963.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
K1612	Альшванг, А., <i>Избранные сочинения в двух томах, т. 1</i> , Москва, Музыка, 1964.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ČL-131	/
K1613	Штейнпресс, Б., <i>Популярный очерк истории музыки до XIX века</i> , Москва, Музгиз, 1963.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	R-28 78:93	/
K1614	Вальтер Бруно, <i>О музыке и музицировании</i> , Москва, Музгиз, 1962.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
K1615	Городинский, В., <i>Избранные статьи</i> , Москва, Советский композитор, 1963.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ČL-132	/
K1616	Владимиров, В., <i>Музыкальная литература, изд. 2</i> , Москва, Музгиз, 1963.	24.12.1964.	По рачуну Југословенске књиге	R-29 78:93	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K1634	<i>Мазена П. И. Чайковскогo, изд. 2, Москва, Музика, 1964.</i>	28.12.1964.	По рачуну Просвете	LIB-65	/
K1635	<i>Столович, Л., Прекрасноe в жизни и в искусстве, Москва, Изд. полит. лит., 1964.</i>	28.12.1964.	По рачуну Просвете	ES-7 7.013	/
K1642	<i>Муратова, К. Д., Лунчарский о литературе и искусстве: библиографический указатель, Ленинград, Академия наук СССР, 1964.</i>	03.02.1965.	По рачуну Просвете	/	Отпис 2023.
K1655	<i>Спендиарова, Марина, Спендиаров, Москва, Молодая гвардия, 1964.</i>	16.03.1965.	По рачуну Просвете	SPEN-1 78:92	/
K1673	<i>Шоу, Бернард, О музыке и музыкантах: сборник статей, Москва, Музыка, 1965.</i>	15.05.1965.	По рачуну Просвете	MUZ.ČL-135	/
K1674	<i>Вахромеев, В. А., Элементарная теория музыки, Москва, Музыка, 1964.</i>	11.06.1965.	По рачуну Југословенске књиге	T-33 781.2	/
K1675	<i>Poljakova, Radmila, Sovet music, Moscow, Советская музыка.</i>	11.06.1965.	По рачуну Југословенске књиге	R-30 78:93	/
K1676	<i>Мюллер, Т. М., Полифонический анализ: хрестоматия, Москва, Музыка, 1964.</i>	11.06.1965.	По рачуну Југословенске књиге	КОМ-30 781.61	/
K1676	<i>Мюллер, Т. М., Полифонический анализ: хрестоматия, Москва, Музыка, 1964.</i>	11.06.1965.	По рачуну Југословенске књиге	КОМ-30 781.61	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1682	Ярустовский, Б. М., <i>История и музыкальный образ</i> , Москва, Музыка, 1965.	08.07.1965.	По рачуну Просвете	MUZ.ČL-54	/
К1685	Полтовцев, И., Светозарова, М., <i>Курс чтения хоровых партитур</i> , часть 2, Москва, Музыка, 1965.	20.07.1965.	По рачуну Југословенске књиге	SV.P-1	/
К1686	Мюнш, Шарль, <i>Я дирижер</i> , Москва, Музыка, 1965.	20.07.1965.	По рачуну Просвете	DIR-10	/
К1687	П. И. Чайковский о композиторском творчестве и мастерстве, Москва, Музыка, 1965.	18.08.1965.	По рачуну Просвете	ČAJ-4 78-6	/
К1698	Черная, Е. С., <i>Моцарт и австрийский музыкальный театр</i> , Москва, Музгиз, 1963.	20.09.1965.	По рачуну Нолита	POZ.MUZ-94 782.1	/
К1700	Рогаль-Левицкий, Дм., <i>Современный оркестр: том 1</i> , Москва, Музгиз, 1963.	20.09.1965.	По рачуну Нолита	IN-47 681.81	/
К1701	Рогаль-Левицкий, Дм., <i>Современный оркестр: том 1</i> , Москва, Музгиз, 1963.	20.09.1965.	По рачуну Нолита	IN-47 681.81	/
К1702	Корто, Альфред, <i>О фортепианном искусстве</i> , Москва, Музыка, 1965.	23.09.1965.	По рачуну Просвете	KLAV-63 786.2	/
К1731	Благовещенский, И. П., <i>Некоторые вопросы музыкального искусства</i> , Минск, Наука и техника, 1965.	19.01.1966.	По рачуну Нолита	MUZ.ČL-138	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K1732	Хопрова, Крюков, <i>Очерки по истори руской музыки</i> , Москва, Просвещение, 1965.	19.01.1966.	По рачуну Нолита	MUZ.ČL-139	/
K1793	Тюлин, Ю., Бершадская, Т., <i>Музыкальная форма</i> , Москва, Музыка, 1965.	15.03.1966.	По рачуну Југословенске књиге	OBL.n-30	/
Č277	<i>Советская музыка</i> , 1966, 1–12	12.05.1966.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
Č287	<i>Летопись музыкальной литературы</i> , Москва, Книга, 1966.	03.06.1966.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
K1817	<i>Украинское музыковедение 1964.</i> , Киев, Мистецтво, 1966.	03.06.1966.	По рачуну Југословенске књиге	MUZ.ČL-562	/
K1820	Моль, А., <i>Теория информации и эстетическое восприятие</i> , Москва, Мир, 1966.	05.07.1966.	По рачуну Просвете	MUZ.ES-8 78.013	/
K1921	Ганзбург, Лев, <i>Пабло Казальс</i> , Москва, Музыка, 1966.	04.10.1966.	По рачуну Нолита	CASA-4 78:92	Отпис 2009.
K1925	Берлиоз, Гектор, <i>Мемуары</i> , Москва, Музгиз, 1962.	16.10.1966.	По рачуну Српске књижевне задруге	BERL-1 78-94	/
Č302	<i>Советская музыка</i> , 167, 1–12	20.04.1967.	По рачуну Југословенске књиге	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К1994	Тюлин, <i>Музыкальная форма</i> , Москва, Музыка, 1965.	22.09.1967.	Поклон Јурија Тјуљина из Москве	ОВЛ.п-31	/
К1995	Тюлин-Привано, <i>Задачи по гармонии</i> , Москва, Музыка, 1966.	22.09.1967.	Поклон Јурија Тјуљина из Москве	Нп-83 781.41	/
К1996	Тюлин-Привано, <i>Образцы решения гармонических задач</i> , Москва, Музыка, 1966.	22.09.1967.	Поклон Јурија Тјуљина из Москве	Нп-84	/
К1997	Тюлин-Привано, <i>Учебник гармонии: второе дополненное издание</i> , Москва, Музыка, 1964.	22.09.1967.	Поклон Јурија Тјуљина из Москве	Нп-85	/
К1998	Тюлин, Юрий, <i>Учение о гармонии</i> , Москва, Музыка, 1966.	22.09.1967.	Поклон Јурија Тјуљина из Москве	Н-52	/
К1999	Тюлин, Юрий, <i>Учение о гармонии</i> , Москва, Музыка, 1966.	22.09.1967.	Поклон Јурија Тјуљина из Москве	Н-52	Отпис 2009.
К2000	Тюлин, Юрий, <i>Искусство контрапункта</i> , Москва, Музыка, 1964.	22.09.1967.	Поклон Јурија Тјуљина из Москве	КОН-44	/
К2001	Тюлин, Юрий, <i>Краткий теоретический курс</i> , Москва, Музыка, 1964.	22.09.1967.	Поклон Јурија Тјуљина из Москве	Нп-83	/
К2002	Тюлин-Привано, <i>Теоретические основы гармонии</i> , Москва, Музыка, 1965.	22.09.1967.	Поклон Јурија Тјуљина из Москве	Н-51	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К2003	Бергер, ред., <i>Черты стиля Д. Шостаковича: сборник теоретических статей</i> , Москва, Советская книга, 1962.	22.09.1967.	Поклон Рајка Максимовића из Београда	ANAL.ŠOS-4	/
К2005	Лебедева, ред., <i>Музыка и современность: сборник статей</i> , Москва, Музгиз, 1962.	22.09.1967.	Поклон Рајка Максимовића из Београда	MUZ.ČL-133	/
К2006	Дмитриев, А., <i>Полифония как фактор формообразования</i> , Ленинград, Музгиз, 1962.	22.09.1967.	Поклон Рајка Максимовића из Београда	КОМ-33	/
К2007	Протопопов, Вл., <i>История полифонии в ее важнейших явлениях</i> , Москва, Музгиз, 1962.	22.09.1967.	Поклон Рајка Максимовића из Београда	КОМ-34	/
К2008	Веприк, А., <i>Очерки по вопросам оркестровых стилей</i> , Москва, Советский композитор, 1961.	22.09.1967.	Поклон Рајка Максимовића из Београда	ОРК-14	/
К2010	Туманина, ред., <i>Воспоминания о Московской консерватории</i> , Москва, Музыка, 1966.	22.09.1967.	Поклон Предрага Милошевића	/	/
К2110	Алексеев, А., <i>История фортепианного искусства: часть 2</i> , Москва, Музыка, 1967.	05.06.1968.	По рачуну Југословенске књиге	KLAV-47	/
К2117	Иванов, Алексей, <i>О вокальном образе</i> , Москва, Профиздат, 1968.	14.08.1968.	По рачуну Југословенске књиге	PEV-50	/
Ѓ337	<i>Советская музыка</i> , 1969, 1–9, 12	1969.	По рачуну Југословенске књиге	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
Ѓ371	<i>Советская музыка</i> , 1970, 1–12	1970.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К2343	Назаренко, И. К., <i>Искусство пения</i> , Москва, Музгиз, 1948.	27.10.1970.	Поклон Николе Цвејића, професора Музичке академије	РЕV-59	/
К2361	Мазуринъ, Константин, <i>Методология пения: т. 1, ч. теоретическая</i> , Москва, Поставщ. двора его величества, 1902.	27.10.1970.	Поклон Николе Цвејића, професора Музичке академије	РЕV-53	/
К2362	Мазуринъ, Константин, <i>Методология пения: т. 2</i> , Москва, Поставщ. двора его величества, 1903.	27.10.1970.	Поклон Николе Цвејића, професора Музичке академије	РЕV-53	/
К2405	Бетховен, Л., <i>Книга эскизов за 1802–1803 годы. Факсимил</i> , Москва, Музгиз, 1962.	29.03.1971.	Поклон Душана Сковрана	/	/
К2406	Бетховен, Л., <i>Расшифровка книги эскизов Бетховена за 1802–1803 годы</i> , Москва, Музгиз, 1962.	29.03.1971.	Поклон Душана Сковрана	/	/
К2407	Бетховен, Л., <i>Книга эскизов за 1802–1803 годы. Факсимил</i> , Москва, Музгиз, 1962.	29.03.1971.	Поклон Душана Сковрана	/	/
К2410	Толстой, С. Л., <i>Спутник музыканта-этнографа</i> , Москва, Музыкальный сектор, 1929.	29.03.1971.	Поклон Андреје Прегера	FOLK.O-14	/
К2412	Максимов, С., <i>Певческий строй</i> , Москва, Музыка, 1967.	03.04.1971.	Поклон аутора	МЕТ-74	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К2414	<i>История русской советской музыки: том 2</i> , Москва, Музгиз, 1959.	03.04.1971.	Поклон Милана Станиловића	R-3 78:93	Отпис 2009.
К2419	Злобин, К. В., <i>Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певцов</i> , Ленинград, Медгиз, 1958.	03.04.1971.	Поклон Милана Станиловића	PEV-61	/
К2420	Бонч-Осмоловская, Е., <i>Опера В. Шебалина 'Укрощение строптивой'</i> , Москва, Советский композитор, 1962.	03.04.1971.	Поклон Милана Станиловића	ANAL.ŠEB-1	/
К2450	Келдыш, Ю., <i>История русской музыки</i> (фотокопирано)	17.06.1971.	По доставници	R-31 78:93	/
Ѓ390	<i>Советская музыка</i> , 1971, 1–12	30.06.1971.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К2480	Соловцов, А., <i>Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова</i> , Москва, Музыка, 1969.	26.07.1971.	По рачуну Милана Станиловића	RIM-6 78:92	/
К2481	Конен, В., <i>Клаудио Монтеверди</i> , Москва, Советский композитор, 1971	26.07.1971.	По рачуну Милана Станиловића	MONTE-4 78:92	/
К2482	Пуленк, Франсис, <i>Письма</i> , Ленинград, Советский композитор, 1970.	26.07.1971.	По рачуну Милана Станиловића	POU-1 78-6	/
К2483	Коган, Г., <i>Ферруччо Бузони</i> , Москва, Советский композитор, 1971.	26.07.1971.	По рачуну Милана Станиловића	BUS-4 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К2484	Смирнов, М., <i>Фортепианне произведения композиторов Могучей кучки</i> , Москва, Музыка, 1971.	26.07.1971.	По рачуну Милана Станиловића	ANAL-31	/
К2485	Гейлиг, М. Ф., <i>Форма в русской классической опере</i> , Москва, Музыка, 1968.	26.07.1971.	По рачуну Милана Станиловића	OBL.ist-25	/
К2684	Оголевец, А. С., <i>Специфика выразительных средств музыки</i> , Москва, Советский композитор, 1969.	05.04.1972.	По рачуну издавачког предузећа Младост	MUZ.ES-60	/
К2690	Павлюченко, С., <i>Элементарная теория музыки</i> , Ленинград, Музгиз, 1946.	13.04.1972.	Поклон проф. А. Прегера	T-41	/
К2691	Хвостенко, В., <i>Сборник задач и упражнений</i> , Москва, Музгиз, 1974.	13.04.1972.	Поклон проф. А. Прегера	T-21	/
Ѓ411	<i>Советская музыка</i> , 1972, 1–12	21.04.1972.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К2695	Ферман, В., <i>История новой западноевропейской музыки</i> (фотокопирано)	27.04.1972.	По рачуну Музичке академије	R-33 78:93	Отпис 2009.
К2696	Друскин, М., <i>История зарубежной музыки</i> (фотокопирано)	27.04.1972.	По рачуну Музичке академије	R-32	/
К2706	Оголевец, А. С., <i>Специфика выразительных средств музыки</i> , Москва, Советский композитор, 1969.	22.05.1972.	По рачуну издавачког предузећа Младост	MUZ.ES-60 78.013	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K2707	Мазель, Л., <i>Исследования о Шопене</i> , Москва, Советский композитор, 1971.	22.05.1972.	По рачуну издавачког предузећа Младост	ANAL.CHOP-4	/
K2768	Фейнберг, С. Е., <i>Пианизм как искусство</i> , Москва, Музыка, 1969.	19.09.1972.	По рачуну Државне заложбе Словеније	KLAV-79	/
K2770	<i>Русские композиторы</i>	19.09.1972.	По рачуну Државне заложбе Словеније	/	/
K2772	Чайковский, П., <i>Литературные произведения и переписка. Том 13</i> , Москва, Музыка, 1971.	13.10.1972.	По рачуну издавачког предузећа Младост	/	/
K2788	Соколов, Н., <i>Имитации на cantus firmus</i> , Ленинград, Государственной консерватории, 1928.	08.11.1972.	Поклон проф. Сушана Сковрана	KON-48	/
K2862	Дельсон, В., <i>Скрябин: очерки жизни и творчества</i> , Москва, Музыка, 1971.	13.03.1973.	Поклон студента из Београда Александре Алексић	SKR-7 78:92	/
K2864	С. С. Прокофьев: <i>статьи и исследования</i> , Москва, Музыка, 1972.	29.03.1973.	По рачуну књижаре Младост	ANAL.PROKO-1	/
K2865	Бадур-Скода, <i>Интерпретация Моцарта</i> , Москва, Музыка, 1972.	29.03.1972.	По рачуну књижаре Младост	IZV-27	/
Ѓ443	<i>Советская музыка</i> , 1973, 1–12	14.02.1973.	По рачуну Југословенске књиге	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К2878	<i>Методика обучения игре на духовых инструментах: вып. 2</i> , Москва, Музыка, 1971.	16.04.1973.	Поклон Василија Балашова	DUV-7	/
К2906	<i>История музыки народов СССР</i> , Москва, Советский композитор, 1970.	27.09.1973.	По рачуну Југословенске књиге	R-34 78:93	/
К2907	Беляев, В., <i>О музыкальном фольклоре и древней письменности</i> , Москва, Советский композитор, 1971.	27.09.1973.	По рачуну Југословенске књиге	FOLK.R-197	/
К2912	<i>Музыкальная энциклопедия, св. 1</i> , Москва, Советская энциклопедия, 1973.	20.10.1973.	По рачуну Просвете	/	/
К2971	Anfilov, Gleb, <i>Physics and music</i> , Moscow, Mir publishers, 1966.	15.03.1974.	По рачуну Младост	AK-12 781.1	/
К3017	Кастальский, А. Д., <i>Основы народного многоголосия</i> , Москва, Музгиз, 1948.	23.04.1974.	Поклон М. Живковић	/	/
К3031	Мартынов, И., <i>Дмитрий Шостакович</i> , Москва, Музгиз, 1946.	23.04.1974.	Поклон М. Живковић	ŠOS-2 78:92	/
К3034	Блюм, Д., <i>Краткий курс инструментоведения</i> , Москва, Музгиз, 1947.	23.04.1974.	Поклон М. Живковић	/	/
К3045	Берков, В., <i>Гармония Глинки</i> , Москва, Музгиз, 1948.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић	H-14 781.41	Отпис 2009.

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К3094	Korssakow Rimsky, Nikolai, <i>Grundlagen der Orchestration I–II</i> , Leipzig, Russischer Musikverlag, 1922	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3099	Belza, Igor, <i>A. P. Borodin</i> , Beograd, Muzički magazin, 1946.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3100	Martinov, I., <i>A. S. Dargomižski</i> , Beograd, Muzički magazin, 1946.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3101	Ikonjikov, A., <i>N. Mjaskovski</i> , Beograd, Muzički magazin	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3109	Бэлза, Игорь, <i>А. П. Бородин</i> , Москва, 1944.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3110	Головинский, Г., <i>Князь Игорь А. Бородина</i> , Москва, 1950.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3111	Данилевич, Л., <i>П. И. Чайковский</i> , Москва, 1950.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3113	Энтелис, Леонид, <i>Квартет Дмитрия Шостаковича</i> , Ленинградская филхармония, 1939.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3114	Поляновский, А. Г., <i>М. И. Глинка</i> , Москва, 1946.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К3125	Тюшин, Ю. Н., <i>Параллелизми</i> , Ленинград, 1938.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3128	Асафьев, Б. В., <i>Николай Андреевич Римский-Корсаков</i> , Москва, Музгиз, 1944.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3131	Ямпольский, И., <i>Музыка Югослави</i> , Москва, 1958.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3149	Дмитревский, А., <i>Хороведение и управление хором</i> , Москва, 1948.	24.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	Отпис 2009.
К3175	<i>Советская музыка</i> , Москва, Музгиз, 1946.	25.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3202	Ливанова, Т. Н., <i>Музыка доглинкинског периода</i> , Москва, 1946.	25.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
К3221	Цитович, Г., <i>Белорусская ССР</i> , Москва, Музгиз, 1958.	25.04.1974.	Поклон М. Живковић?	/	/
Ѓ480	<i>Советская музыка</i> , 1974	12.05.1974.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К3307	Дубовский, <i>Учебник гармонии</i> , Москва, Музгиз, 1947.	29.05.1974.	Поклон проф. Војислава Илића	Нп-42 781.41	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К3319	Горюхина, Н., <i>Эволюция сонатной формы</i> , Киев, Музычка Украина, 1973.	11.09.1974.	По рачуну Младости	OBL.ist-28	/
К3320	<i>100 опер: история создания, сюжет, музыка</i> , Ленинград, Музыка, 1973.	11.09.1974.	По рачуну Младости	POZ.MUZ-108	/
К3321	<i>Страницы истории русской музыки</i> , Ленинград, Музыка, 1973.	11.09.1974.	По рачуну Младости	R-35 78:93	/
К3377	Розанов, А., <i>Полина Виардо-Гарсиа</i> , Ленинград, Музыка, 1973.	18.12.1974.	По рачуну Југословенске књиге	VIA-1 78:92	/
К3378	Левая, Т. и Леонтьева, О., <i>Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество</i> , Москва, Музыка, 1974.	18.12.1974.	По рачуну Југословенске књиге	HIN-4 78:92	/
К3604	Дьячкова, Л. С., <i>И. Ф. Стравинский: статьи и материалы</i> , Москва, Советский композитор, 1973	25.06.1975.	По рачуну Југословенске књиге	ANAL.STRAV-2	/
К3689	Грубер, Р. И., <i>История музыкальной культуры: том 1, часть 1</i> , Москва, Музгиз, 1941.	06.04.1976.	Фотокопирано	R-36 78:93	/
К3690	Ливанова, Т., <i>Istoria zapadnoevropeiskoj muziki do 1789 goda (skripta)</i>	06.04.1976.	Фотокопирано	R-37 78:93	/
Ѓ525	<i>Советская музыка</i> , 1976	20.07.1976	По рачуну Југословенске књиге	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К3912	Друскин, М., <i>История зарубежной музыки: вып. 4, вторая половина XIX века</i> , Москва, Музыка, 1976.	11.04.1977	По рачуну	R-38 78:93	/
К3913	Бражникова, М. В., ред., <i>Федор Крестьянин Стихиры</i> , Москва, Музыка, 1974.	11.04.1977.	По рачуну	CRK.MUZ-125	/
К3914	<i>Музыкальная энциклопедия, т. 3</i> , Москва, Советская энциклопедия, 1976.	11.04.1977.	По рачуну	/	/
Ѓ567	<i>Советская музыка</i> , 1977	03.06.1977.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
Ѓ578	<i>Советская музыка</i> , 1978	22.11.1978.	По рачуну	/	/
Ѓ621	<i>Советская музыка</i> , 1978, 1–12	27.03.1980.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
Ѓ625	<i>Советская музыка</i> , 1980, 1–	16.04.1980.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К4620	Захаров, Растислав, <i>Слово о танце</i> , Москва, Молодая гвардия, 1977.	14.07.1980.	По рачуну Младост	BAL-6 792.8	/
К4626	Друскин, М., <i>Игорь Стравинский</i> , Ленинград, Советский композитор, 1979.	14.07.1980.	По рачуну Младости	STRAV-14 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К4627	Друскин, М., <i>Игорь Стравинский</i> , Ленинград, Советский композитор, 1979.	14.07.1980.	По рачуну Младости	STRAV-14 78:92	Отпис 2023.
К4635	<i>Советская музыка, сборник статей 3</i> , Москва, Музгиз, 1945.	01.10.1980.	Поклон Мирослава Благојевића из Београда	MUZ.ČL-123	Отпис 2009.
К4636	<i>Советская музыка, сборник статей 4</i> , Москва, Музгиз, 1945.	01.10.1980.	Поклон Мирослава Благојевића из Београда	MUZ.ČL-123	/
К4637	<i>Советская музыка, сборник статей 5</i> , Москва, Музгиз, 1945.	01.10.1980.	Поклон Мирослава Благојевића из Београда	MUZ.ČL-123	Отпис 2009.
К4638	<i>Советская музыка, сборник статей 6</i> , Москва, Музгиз, 1945.	01.10.1980.	Поклон Мирослава Благојевића из Београда	MUZ.ČL-123	Отпис 2009.
К4681	Орлова, Е., <i>Лекции по истории русской музыки</i> , Москва, Музыка, 1979.	12.12.1980.	По рачуну књижаре Младост	R-39 78:93	/
Ѓ658	<i>Советская музыка</i> , 1981, 2–12	05.08.1981.	По рачуну Просвете	/	/
К4795	<i>Александр Николаевич Скрябин</i> , Москва, Музыка, 1980.	01.09.1981.	По рачуну Просвете	SKR-8 78:92	/
К4835	Хачатурян, Арам, <i>Статьи и воспоминания</i> , Москва, Советский композитор, 1980.	13.11.1981.	По рачуну књижаре Младост	SP-49	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К4882	Попова, П. В., <i>О музыкальных жанрах</i> , Москва, Знание, 1981.	08.02.1982.	По рачуну издавачког предузећа Младост	OBL.ist-37	/
К4887	Виноградов, Анатолий, <i>Осуждение Паганини: роман</i> , Киев, Музичка Украйна, 1982.	08.02.1982.	По рачуну издавачког предузећа Младост	PAG-5 78:92	/
К4888	Григорович Ю. Н., ред., <i>Балет. Энциклопедия</i> , Москва, Советская энциклопедия, 1981.	08.02.1982.	По рачуну издавачког предузећа Младост	/	/
Ѓ675	<i>Советская музыка</i> , 1982, 1–11	02.03.1982.	По рачуну Просвете	/	/
К4950	Ветлугина, Н. А., <i>Музыкальное воспитание в детском саду</i> , Москва, Просвещение, 1981.	22.10.1982.	По рачуну књижаре Младост	МЕТ-84	/
К4951	Выборгский, Н., <i>Ремонт и настройка фортепиано</i> , Москва, Музыка, 1982.	22.10.1982.	По рачуну књижаре Младост	KLAV-106	/
К4983	Polyakova, Elena, <i>Stanislavsky</i> , Moscow, Progress publisher, 1982.	24.02.1983.	По рачуну Југословенске књиге	POZ-22 792.	/
К4994	Сапонов, М., <i>Искусство импровизации</i> (фотокопија)	05.03.1983.	По рачуну Томислава Јевтића	IM-2 781.65	/
К4995	Евдокимова, Ю. К. и Симакова, Н. А., <i>Музыка эпохи возрождения</i> (фотокопија)	05.03.1983.	По рачуну Томислава Јевтића	R-40 78:93	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К4998	<i>Музыкальная энциклопедия, т. 6,</i> Москва, Советская энциклопедия, 1982.	21.03.1983.	По рачуну књижаре Младост	/	/
К5007	Булчевский, Ю., <i>Краткий музыкальный словарь для учащихся,</i> Ленинград, Музыка, 1980.	24.03.1983.	По рачуну књижаре [?]	/	Отпис 2023.
К5009	Варга, Б., <i>Язык музыка математика,</i> Москва, Мир, 1981.	24.03.1983.	По рачуну књижаре [?]	О-8 781.1	/
К5013	Ветлугина, Н. А., <i>Музыкальное воспитание в детском саду,</i> Москва, Просвещение, 1981.	24.03.1983.	По рачуну књижаре Младост	МЕТ-84	/
К5015	Калашник, П., <i>Музичне диктанти,</i> Киев, Музичка Украйна, 1982.	24.03.1983.	По рачуну књижаре Младост	SOL-151	/
Ї702	<i>Советская музыка,</i> 1983, 1–11	01.04.1983.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
Ї731	<i>Советская музыка,</i> 1984	13.07.1984.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К5188	Bazlanov, Nikolai, <i>Rachmaninov,</i> Moscow, Raduga publishers, 1983.	03.11.1984.	По рачуну књижаре Младост	РАИМ-7 78:92	/
К5213	Кунин, И. Ф., <i>Николай Андреевич Римский-Корсаков,</i> Москва, Музыка, 1983.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	РИМ-8 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K5214	Бернард, Г., <i>С. И. Танеев</i> , Москва, Музыка, 1983.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	TAN-3 78:92	/
K5215	<i>Статьи молодых музыковедов о музыке</i> , Москва, Советский композитор, 1980.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	MUZ.ČL-210	/
K5216	<i>Дебюсси и музыка XX века</i> , Ленинград, Музыка, 1983.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	ANAL.DEB-5	/
K5217	Полякова, Л., <i>Чешская и словацкая опера XX века</i> , Москва, Советский композитор, 1983.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	POZ.MUZ-137	/
K5218	Петровская, <i>Источниковедение историй русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века</i> , Москва, Музыка, 1983.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	R-43 78:93	/
K5219	Арутюнов, Д. А., <i>А. Хачатурян и музыка советского Востока</i> , Москва, Музыка, 1983.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	ANAL.HAČ-2	/
K5220	Листова, Н., <i>В. Я. Шебалин</i> , Москва, Советский композитор, 1982.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	ŠEB-7 78:92	/
K5221	Михайлова, <i>Музыкальная эстетика Германии XIX века</i> , Москва, Музыка, 1983.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	MUZ.ES-87	/
K5222	Филенко, Г., <i>Французская музыка первой половины XX века</i> , Москва, Музыка, 1983.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	R-44 78:93	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К5223	Месхишвили, Э., <i>Фортепианне сонаты Скрябина</i> , Москва, Советский композитор, 1981.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	ANAL.SKR-1	/
К5224	Мартынов, И., <i>Золтан Кодай</i> , Москва, Советский композитор, 1983.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	KOD-2 78:92	/
К5225	Леонтьева, <i>Карл Орф</i> , Москва, Музыка, 1984.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	ORF-3 78:92	/
К5226	Мазель, Л., <i>Статьи по теории и анализу музыки</i> , Москва, Советский композитор, 1982.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	MUZ.ČL-209	/
К5227	Пекелис, М., <i>Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: том 3</i> , Москва, Музыка, 1983.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	DARG-3 78:92	/
К5228	Римский-Корсаков, <i>Литературные произведения и переписка: том 8а</i> , Москва, Музыка, 1981.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	RIM-1 78-6	/
К5229	Римский-Корсаков, Римский-Корсаков, <i>Литературные произведения и переписка: том 8б</i> , Москва, Музыка, 1981.	10.12.1984.	По рачуну комисиона продавнице Антика	RIM-2 78-6	/
Ї750	<i>Советская музыка</i> , 1985.	22.04.1985.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К5245	Ливанова, Т., <i>История западноевропейской музыки до 1789 года</i> , Москва, Музыка, 1983.	18.01.1985.	Поклон Зоре Васиљевић	R-42 78:93	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
K5336	Тигранян, И., <i>Лирические образы в творчестве Хачатуряна</i> , Ереван, 1973.	06.11.1985.	Поклон Совјетског дома културе у Београду	ANAL.НАЃ-3	/
K5337	Гуревич, П. С., <i>Музыка и борьба идей в современном мире</i> , Москва, Музыка, 1984.	06.11.1985.	Поклон Совјетског дома културе у Београду	SOC-11 30.	Отпис 2009.
K5338	Цуккерман, В., <i>Анализ музыкальных произведений</i> , Москва, Музыка, 1984.	06.11.1985.	Поклон Совјетског дома културе у Београду	ANAL-46	/
K5339	<i>Музыкальный современник: сборник статей: вып. 3</i> , Москва, Советский композитор, 1979.	06.11.1985.	Поклон Совјетског дома културе у Београду	MUZ.ЃL-211	/
K5340	<i>Музыкальный современник: сборник статей: вып. 4</i> , Москва, Советский композитор, 1983.	06.11.1985.	Поклон Совјетског дома културе у Београду	MUZ.ЃL-211	/
Ѓ786	<i>Советская музыка</i> , 1986, 1–12	28.04.1986.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
Ѓ797	<i>Советская музыка</i> , 1987, 1–12	27.02.1987.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
K5461	Глинка, М. И., <i>Жизнь за царя</i> (либрето) (фотокопија)	06.05.1987.	По рачуну Томислава Јевтића, Биро на Цветном тргу	LIB-77	/
K5465	Нейгауз, Г., <i>Об искусстве фортепьянной игры</i> , Москва, Музгиз, 1961.	14.05.1987.	Поклон проф. Властимира Перичића	KLAV-44	Отпис 2009.

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К5495	Юзефович, В., <i>Давид Ојстрах: беседе с Игорем Ојстрахом</i> , Москва, Советский композитор, 1985.	17.06.1987.	Поклон проф. Роксанде Пејовић	OJS-1 78:92	/
Ѓ818	<i>Советская музыка</i> , 1988, 1–12	22.01.1988.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К5532	Маталаев, Л. Н., <i>Основы дирижерской техники</i> , Москва, Советский композитор, 1986.	11.03.1988.	По рачуну књижаре Младост	DIR-66	/
К5533	Григорьев, С., <i>Учебник полифонии</i> , Москва, Музыка, 1985.	11.03.1988.	По рачуну књижаре Младост	T-80	/
К5536	Пушкин, А. С., <i>Сочинения в трех томах: т. 3, проза</i> , Москва, Художественная литература, 1986.	11.03.1988.	По рачуну књижаре Младост	K-27 8.	/
К5538	Форкель, И. Н., <i>О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха</i> , Москва, Музыка, 1987.	11.03.1988.	По рачуну књижаре Младост	ANAL.BACH J.S-25	/
К5615	Медведев, А., ред, <i>Советский джаз</i> , Москва, Советский композитор, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	JAZZ-24 785.161	/
К5616	<i>Ленинградская консерватория в воспоминаниях, т. 1</i> , Ленинград, Музыка, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	MUZ.ČL-226	/
К5617	Зорина, А. П., <i>Александр Порфирьевич Бородин</i> , Москва, Музыка, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	BORO-6 78:92	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К5618	<i>Леонид Коган. Воспоминания. Письма</i> , Москва, Советский композитор, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	КОГА-1 78:92	/
К5619	Мартынов, И. И., <i>Тихон Николаевич Хренников</i> , Москва, Музыка, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	НРЕ-3 78:92	/
К5620	Земцовский, И., <i>По следам веснянки</i> , Ленинград, Музыка, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	ANAL.ČAJ-6	/
К5621	Петров, Андрей, <i>Время, музыка, музыканты</i> , Ленинград, Советский композитор, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	MUZ.ČL-225	Отпис 2009.
К5622	<i>Евгений Светланов</i> , Москва, Советский композитор, 1986.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	SVET-1 78:92	/
К5623	Абызова, Е. Н., <i>„Картинки с выставки“</i> , Москва, Музыка, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	ANAL.MUS-1	/
К5624	Пожидаев, Г., <i>Дмитрий Борисович Кабалевский</i> , Москва, Музыка, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	КАВ-1 78:92	/
К5625	Мазель, Л., <i>Этюды о Шостаковиче</i> , Москва, Советский композитор, 1986.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	ANAL.ŠOS-8	/
К5626	Булучевский, Ю., <i>Краткий музыкальный словарь</i> , Ленинград, Музыка, 1986.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	/	Отпис 2012.

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К5627	Добрынина, Е. А., <i>Статьи, воспоминания, материалы</i> , Москва, Советский композитор, 1986.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	MUZ.ČL-224	/
К5628	Бочарникова, Элла, <i>Большой театр</i> , Москва, Московский рабочий, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	POZ.MUZ-139	/
К5629	Хентова, С. М., <i>Шостакович в Москве</i> , Москва, Московский рабочий, 1987.	10.11.1988.	Поклон Народне Библиотеке СР Србије	ANAL.ŠOS-7	/
К5658	Варунц, Виктор, <i>И. Стравинский. Публицист и собеседник</i> , Москва, Советский композитор, 1988.	08.03.1989.	Поклон Соње Маринковић, проф. ФМУ	STRAV-16 78:92	/
К5659	Асафьев, Борис, <i>Инструментальное творчество Чайковского</i> (фотокопија)	08.03.1989.	Поклон Соње Маринковић, проф. ФМУ	ANAL.ČAJ-7	Отпис 2009.
К5675	Тампере, Х., <i>Эстонская народная песня</i> , Ленинград, Музыка, 1983.	15.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	FOLK.R-206	/
К5676	<i>Методические записки по вопросам музыкального образования и воспитания</i> , Владивосток, Дальневосточный университет, 1985.	15.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	ANAL-51	/
К5677	<i>Творческий процесс и художественное восприятие</i> , Ленинград, Наука, 1978.	15.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	ES-80	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К5678	<i>Собирање, изучење и пропаганда народне музике у Арменији: материјали к пленуму Сојуза композитора, Ереван, Ајастан, 1973.</i>	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	FOLK.R-209	/
К5679	Капустин, Ју., <i>Музикант – извођач и публика</i> , Ленинград, Музика, 1985.	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	IZV-42	/
К5680	<i>Количествени методи у музичкој фолклористици и музикологији</i> , Москва, Советски композитор, 1988.	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	FOLK.R-22	/
К5681	Асафјев, Борис Владимирович, <i>О музичком просвећенију и образовању: изабране статје</i> , Ленинград, Музика, 1973.	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	MUZ.ČL-228	/
К5683	Красинскаја, А., <i>Аграфена Ивановна Глинкина</i> , Москва, Советски композитор, 1971.	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	FOLK.R-213	/
К5684	<i>Проблеми савременог музикологија у свету идеја Б. В. Асафјева: збирка научних радова</i> , Ленинград, 1987.	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	ANAL.ASA-1	/
К5685	Манукјан, М. Б., <i>Гусани Арменији</i> , Москва, Советски композитор, 1977.	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	FOLK.R-208	/
К5686	<i>Искусство и социокултурни контекст: збирка научних радова</i> , Ленинград, Министерство културе РСФСР, 1986.	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	ES-31 7.013	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К5687	<i>Проблеми музикалног романтизма: сборник научних трудов</i> , Ленинград, Министерство културе РСФСР, 1987.	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	R-45 78:93	/
К5688	Кунанбаева, А. Б., <i>Казахски епос сегадња: сказитељ и сказаније (одвојени отписк)</i> , Москва, 1987.	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	FOLK.R-210	/
К5689	<i>Еволуционни процеси музикалног мишљења: сборник научних трудов</i> , Ленинград, Министерство културе РСФСР, 1986,	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	MUZ.ČL-227	/
К5690	Маџиевски, И., <i>Тројста музика – к вопросу о традиционних инструменталних ансамбљима</i>	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	FOLK.R-204	/
К5691	Лапин, В. А., <i>Об историзму в изучењу руског музикалног-песенног фолклора</i>	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	FOLK.R-205	/
К5692	Альмеева, Наиља, <i>Проблема музикалног фолклора татар-кряшен</i>	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	FOLK.R-207	/
К5694	<i>Музика руске свадбе</i> , Москва, Союз композитора РСФСР, 1987.	16.03.1989.	Поклон проф. И. И. Земцовског	FOLK.R-211	/
Ѓ870	<i>Советска музика</i> , 1989, 1–12	18.04.1989.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К5882	Торадзе, Г., <i>Композитори Грузије</i> , Тбилиси, Мериани, 1968.	18.10.1989.	Поклон породици проф. Предрага Милошевића	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К5885	Шин, Ладислав, <i>Опера в Чехословакии</i> , Прага, Орбис, 1955.	18.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5907	Соловцов, А., <i>Модест Петровић Мусоргски</i> , Загреб, Култура, 1946.	19.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5909	Данилевич, Л., <i>П. И. Чайковский</i> , Москва, Музгиз, 1950.	19.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5911	Бэлза, Игорь, <i>Русские классики и музыкальная культура западного славянства</i> , Москва, Музгиз, 1950.	19.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5912	<i>Музыкальная фольклористика: вып. 2</i> , Москва, Советский композитор, 1978.	19.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5913	Доливо, Анатолий, <i>Певец и песня</i> , Москва, Музыкальное издательство, 1948.	19.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5953	Ямпольский, И., <i>Крылов и музыка</i> , Москва, Музыка, 1970.	20.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5958	Мартынов, И., <i>Морис Равель</i> , Москва, Музыка, 1979.	23.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5959	Амиранашвили, Ш., <i>Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры</i> , Тбилиси, Академия наук грузинской ССР, 1963.	23.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К5975	Яковлев, Вас., <i>Д. М. Леонова</i> , Москва, Музгиз, 1950.	24.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5976	Полякова, Л., <i>„Вера Шелога” и „Псковитянка” Н. Римского-Корсакова</i> , Москва, Музгиз, 1950.	24.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5979	Асафьев, Б. В., <i>„Евгений Онегин” П. И. Чайковского</i> , Москва, Музгиз, 1944.	24.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5980	Илюхин, А., <i>Русский оркестр</i> , Москва, Госкультпросветиздат, 1948.	24.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К5987	Скребкова, О. Л., <i>Хрестоматия по гармоническому анализу</i> , Москва, Музгиз, 1948.	24.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6034	Способин, И. В., <i>Музыкальная форма</i> , Москва, Музгиз, 1947.	27.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6036	Келдыш, Ю., <i>История русской музыки: часть первая</i> , Москва, Музгиз, 1948.	27.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6038	Багриновский, М., <i>Дирижерская техника рук</i> , 1947.	27.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6039	Тюлин, Ю. Н., <i>Учение о гармонии</i> , Москва, Музыка, 1966.	27.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К6040	Максимов, С., <i>Упражнения по гармонии на фортепиано</i> , Москва, Музгиз, 1947.	27.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6041	<i>Лаборатория музыкальной акустики</i> , Москва, Музыка, 1966.	27.10.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6084	Ямпольский, И., <i>Никколо Паганини</i> , Москва, Музыка, 1968.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6085	<i>Советская симфоническая музыка: сборник статей</i> , Москва, Музгиз, 1955.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6086	Мартынов, И., <i>Дмитрий Шостакович</i> , Москва, Музгиз, 1946.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6087	Орлова, Е., <i>Романсы Чайковского</i> , Москва, Музгиз, 1948.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6088	Птица, К. Б., <i>Очерки по технике дирижирования хором</i> , Москва, Музгиз, 1948.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К608	Птица, К. Б., <i>Очерки по технике дирижирования хором</i> , Москва, Музгиз, 1948.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6090	Мутли, А., <i>Сборник задач по гармонии</i> , Москва, Музгиз, 1948.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К6091	<i>Научная музыкальная библиотека имени С. И. Танеева</i> , Москва, Музыка, 1966.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6092	Гинзбург, Л., <i>Пабло Казальс</i> , Москва, Музыка, 1966.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6093	Асафьев, Б. В., <i>Н. А. Римский-Корсаков</i> , Москва, Музгиз, 1944.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6094	Берлянд-Черная, Е., <i>Пушкин и Чайковский</i> , Москва, Музгиз, 1950.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6095	Альшванг, А., <i>А. Н. Скрябин</i> , Москва, Музгиз, 1945.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6096	Келдыш, Ю., <i>История русской музыки: часть 2</i> , Москва, Музгиз, 1947.	01.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6097	Соловцов, А., <i>С. В. Рахманинов</i> , Москва, Музгиз, 1947.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6098	Доброхотов, Б., <i>Д. С. Бортнянский</i> , Москва, Музгиз, 1950.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	BORTNJ-1 78:92	/
К6099	Мартынов, И., <i>Арам Хачатурян</i> , Москва, Музгиз, 1947.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К6100	Соловцов, А., <i>М. П. Мусоргский</i> , Москва, Музгиз, 1945.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6101	Поляновский, Георгий, <i>Н. К. Чемберджи</i> , Москва, Музгиз, 1947.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6102	Алексеев, А., <i>Антон Рубинштейн</i> , Москва, Музгиз, 1945.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6103	Вассина-Гроссман, В., <i>А. К. Лядов</i> , Москва, Музгиз, 1945.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6107	Бэлза, Игорь, <i>В. Я. Шебалин</i> , Москва, Музгиз, 1945.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6108	Иконников, А., <i>Н. Мясковский</i> , Москва, Музгиз, 1944.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6109	Бэлза, Игорь, <i>А. П. Бородин</i> , Москва, Музгиз, 1944.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6110	Соловцов, А., <i>Модест Петровић Мусоргски</i> , Београд, Култура	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6116	Алексеев, А., <i>Русские пианисты</i> , Москва, Музгиз, 1948.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К6118	Белза, Игор, <i>А. П. Бородин</i> , Нови Сад, Музички магазин, 1946.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6123	Дубовский, И., <i>Учебник гармонии</i> , Москва, Музгиз, 1947.	06.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6126	<i>Воспоминания о Московской консерватории</i> , Москва, Музыка, 1966.	08.11.1989	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6146	<i>Вопросы фортепианного исполнительства: вып. 1</i> , Москва, Музыка, 1965.	09.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6154	Мартынов, И., <i>Музыка нового мира</i> , Москва, Музгиз, 1955.	10.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6155	Ремезов, Ив., <i>Григорий Пирогов</i> , Музгиз, 1941.	10.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6166	Кастальский, А. Д., <i>Основы народного многоголосия</i> , Москва, Музгиз, 1968.	10.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6176	Штейнпресс, Б. С., <i>Энциклопедический музыкальный словарь</i> , Москва, Музгиз, 1959.	13.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6190	Блум, Д., <i>Краткий курс инструментоведения</i> , Москва, Музгиз, 1947.	17.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К6268	Рабинович, А., <i>Русская опера до Глинки</i> , Москва, Музгиз, 1948.	21.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6298	<i>Очерки советского музыкального творчества: т. 1</i> , Москва, Музгиз, 1949.	21.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6300	Мартынов, И., <i>А. С. Даргомыжский</i> , Нови Сад, Културни магаџин, 1946.	21.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6302	Ямпольский, И., <i>Давид Ойстрах</i> , Москва, Музгиз, 1968.	21.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6303	Римский-Корсаков, Н. А. <i>Римский Корсаков: жизнь и творчество</i> , Москва, Музгиз, 1946.	21.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6304	Назаренко, И., <i>Искусство пения</i> , Москва, Музгиз, 1948.	21.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6307	<i>Московская консерватория 1866–1966</i> , Москва, Музыка, 1948.	21.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6308	Ярустовский, Б., <i>Оперная драматургия Чайковского</i> , Москва, Музгиз, 1947.	21.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
К6309	Оголевец, А. С., <i>Музыкальное мышление</i> , Москва, Музгиз, 1946.	24.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К6310	<i>Музыка советской Армении: сборник статей</i> , Москва, Музгиз, 1960.	24.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	MUZ.ČL-3	/
К6312	<i>Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории</i> , Москва, Музыка, 1966.	24.11.1989.	Поклон породице проф. Предрага Милошевића	/	/
Ѓ898	<i>Советская музыка</i> , 1990, 1–12	30.03.1990.	По рачуну Југословенске књиге	/	/
К6548	Рубцова, В. В., <i>Александр Николаевич Скрябин</i> , Москва, Музыка, 1989.	07.06.1990.	По рачуну Младост, Загреб	SKR-10 78:92	/
К6564	<i>Фольклор: проблемы историзма</i> , Москва, Наука, 1988.	05.07.1990.	По рачуну Младост	FOLK.O-27	/
К6579	Тараканов, М., <i>Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке</i> , Москва, Советский композитор, 1988.	04.10.1990.	По рачуну Ргоеха	ANAL-57	/
К6580	Гаккель, Л., <i>Исполнителю педагогу слушателю</i> , Ленинград, Советский композитор, 1988.	04.10.1990.	По рачуну Ргоеха	ANAL-56	/
К6589	Алексеев, Э., <i>Фольклор в контексте современной культуры</i> , Москва, Советский композитор, 1988.	23.10.1990.	По рачуну Ргоеха	FOLK.O-28	/

Инв. бр.	Аутор и наслов	Датум инвентарисања	Начин набавке	Сигнатура у фонду	Статус
К6597	Ливанова, Т. Н., <i>Статьи воспоминания</i> , Москва, Музыка, 1989.	23.10.1990.	Поклон проф. Р. Пејовић Библиотеци ФМУ	MUZ.ČL-248	/
К6598	Федосеев, Владимир, <i>Во имя музыкальной истины</i> , Москва, Музыка, 1989.	23.10.1990.	Поклон проф. Р. Пејовић Библиотеци ФМУ	FED-1 78:92	/
К6609	Куницын, О. И., <i>Балеты А. К. Глазунова</i> , Москва, Музыка, 1989.	15.11.1990.	Поклон Библиотеци ФМУ од Елене Гордине	ANAL.GLA-3	/
К6610	Тиманин, Е. И., <i>Воспитание пианиста</i> , Москва, Советский композитор, 1989.	15.11.1990	Поклон Библиотеци ФМУ од Елене Гордине	KLAV-118 786.2	/
К6611	Пролеева, В. И., <i>К родословной П. И. Чайковского</i> , Ижевск, 1990.	15.11.1990	Поклон Библиотеци од организатора Симпозијума о Чајковском у Воткинску	ČAJ-22 78:92	/
К6612	<i>П. И. Чайковский об искусстве: избранные фрагменты, писем, заметок, статей</i> , Ижевск, 1989.	15.11.1990	Поклон Библиотеци од организатора Симпозијума о Чајковском у Воткинску	MUZ.ČL-249	/
К6620	Беренбойм, Л., <i>Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество</i> , Ленинград, Музгиз	22.11.1990.	Поклон проф. Д. Трбојевића Библиотеци ФМУ	RUB.A-3 78:92	/

ПРИЛОГ 2.

Речник неких руских појмова из интонационе теорије

ИНТОНАЦИЈА⁶⁷⁰

(Дефиниције и одређења Бориса Асафјева)

- Најопштији смисао: „ритмо-реч-тон-интонација”, т.ј. „комплексна интонација”;
- Показатељ интонације: „постојаност, висина, степен напетости тона, квалитативно различита код различитих инструмената”;
- Интонација као „напетост интервалике”, њено присуство у слуху и стваралаштву композитора;
- Интонација као — актуално начало, као реализација звука унутарњим слухом или гласом, или уз помоћ инструмента;
- „интонација је фактор првостепене важности: осмишљавање звучања, а не једноставно констатовање отклона од нормe (чист или нечист тон)”;
- Музичка и говорна интонација јесу „гране једног звучног тока”;
- Говорна интонација постоји у два вида — животном/свакодневном и стилизованом. Овај други се конкретизује поетском и театарско-декламационом формом;
- Музичка интонација — то је „осмишавање звучања звучних односа који су се већ уклопили у прецизно фиксирани систем у сећању”;
- „најједноставнија музичка интонација претпоставља постојање двају момената: производњу звука и однос тог звука према следећем”;

⁶⁷⁰ Дефиниције и одређења су дати према: Григорий Рафаэљевић Консон, *Метод целостного анализа художественных текстов*. Москва, Эдинбург, „Нобель пресс”, Lennox corporation, 2013, 72–74, 78.

- „интонација-однос садржи у себи три суштинска фактора мелодијског постајања: растојање (Distanz-prinzip), правац (границе висине) и, њима условљен, степен напевности (расподела силе дисања у датом звуку, тј. фактор динамичког поретка)”;
- „основни закон интонације ‘умене музике’ јесте попуњавање звучећег (тачније, озвучаваног – интонираног) простора након интервалског ‘скока’”;
- „интонација је исказивање мисли у *вођењу гласова*, који је вођен од стране ритма не формално, већ тако да ритам помаже освешћивање покретно-развијних идеја”;
- Интонација – јесте суштина музичких појава;
- Интонација – јесте смисаона појава, која у себи носи садржај: „ван интонације нема музичког тематизма [‘звуко-образа’ – О. О.]”;
- Интонација – јесте изражавање мисли, она је повезана са „музичким испољавањем тематског садржаја”;
- Интонација – као „звучно исказивање у говору, у језику”, „квалитет осмишљеног изговарања”;
- Интонација као осмишљавање „звучних односа у звучању се подразумева, као највиши критеријум било које музичке појаве, његову друштвену условљеност, његово социјално оправдање”;
- Интонација – јесте „емоционално-смисаони тонус звукова”;
- Интонација – јесте средство, уз помоћ ког уметник „развија своје идејне концепције”;
- „Интонације су позивајући зов епохе, интонације патоса дешавања, т.ј. носиоци емоционалне напетости у лаконском споју звукова”;
- Музика је „*уметност интонација*”, „интонирања”, „*смисла који се интонира*”;
- Музика се разоткрива као „одраз стварности кроз интонацију”;
- „Музика, као развој живи ... кроз интонациони говор”;
- Музика Бетовена – то је непрестано контрастирајуће деловање ритмичких интонационих мотива [„ритмо-интонациј-образов” – О. О.]
- Ритмичке интонације су „стимулуси покрета и рођења мелоса”;

- Напеви корала и њихових елемената — то су „мисли, слике-идеје, које су постале интонација”;
- Песма је — „лаконска интонација, која делује у кратком ’звучном простору’”;
- Симфонија — то су „две-три ’суштинске’, лаконске интонације-тезе, које делују у узајамном привлачењу и узајамном одбијању на великим звучно-просторним растојањима”;
- „У појави интонације и одабира изражајних средстава који кроз њу делује, појављује се реалистичка основа стилских тенденција, норми и законитости”;
- Веза музике са стварношћу која је окружује кроз музичке мотиве [„образные интонации”] — јесте област музичке семантике;
- Постоји „усмени речник интонација” са постојаним „интонацијама-типovima”, који се увек покреће и развија.

(МУЗЫКАЛЬНЫЙ) ОБРАЗ⁶⁷¹ —

(Дефиниције и одређење код Болеслава Јаворског)

- „Музыкальный образ је свеобухватна категорија је; према Јаворском, све што се у музици организује — јесте „образ”.⁶⁷²
- „’Образ’” је „индивидуалност физички издвојене појаве”;
- „’Образ’ је комплексна појава, која у себе укључује све”;
- „’Образ’ је резултат освешћивања процеса стварности, спознавање целине, или њеног дела”;
- „’Образ’ је јединство међусобних односа свих конструктивних композиционих остварења (оформљења) одабраног материјала који је чине”;
- „’Образ’ може да одслика схему појаве, али не и саму појаву. Уметност није копија”;
- „’Образы’ карактеришу епоху и стил”;

⁶⁷¹ Дефиниције и одређења рађени према: Исто, 84—86.

⁶⁷² Исто, 84. Видети фусноту 614 на стр. 166 овог рада, за објашњење појма и могуће преводе у српском језику.

- „'Образ' конструктивног света је реална, оформљена, т.ј. ритмична, слика је самодовољна конструктивно-ритмичка конструкција, има почетак и крај и ограничена је цезурама. Слика је у ритмичком смислу плурална”;
- „Свака примена принципа организације ствара 'образ': свака контрукција, свако формирање композиционог вида јесте 'образ'”;
- „Свако уопштавање јесте слика”;
- „У уметничком делу сви елементи уметничких средстава морају да постојану делови уметничке слике (ритмика, метрика, мотив, елемент, планови у позадини, перспектива, и т.сл. композициони принципи)”;
- „'Образ' је створена контруктивно и ствара конструкцију. Слика се сама композиционо оформљава”;
- „Конструктивно-композициони 'образ' јесте целина, која може, услед своје незатворености, да уђе у истовремени спој са другим 'образом'”;
- „Међусобни однос 'образа' у њиховој истовремености ствара *ситуацију*”;
- „Сваки 'образ' се изражава постепено, како у читавом низу стваралаца, тако и код једног истог ствараоца, у низу његових скица и варијаната, као и у поступном низу различитих дела.”;
- „'Образ' одражава шему уодношавања енергије датог предмета, спољашњости, догађаја”, „Човек схеме-представе и схеме-појмове одређује 'речју', а музичар [...] као 'звучни, покретачко-музички 'образ'”;
- „Стварност се у уметности приказује као схема процеса, т.ј. у виду 'образа'”;
- „Избор знакова стварности при стварању 'образа' специфичан је за сваку епоху, класу, као и за сваку уметност”;
- „'Образ' [...] је конструктивно и композиционо оформљени (елемент)”, „'Образ' је *формиран појам* у спецификуму одређене уметности”, „'Образ' је *циљана организованост* стварности и изражајне речи, *кроз* слику се постиже појам”;
- „'Образ' формира општу конструкцију и композицију датог дела или његовог одсека”;
- „'Образ' јесте прецизним принципима тачно и прецизно ограничен ракус заједничког — лествичног, ритмичког, метричког, динамичког, артикулационог, и т.сл.”;

- „Сваки 'музыкальный образ' акт је мишљења и служи за изражавање идеје (теме стваралачког задатка), и формира њену спознајну контруктивну схему”;
- „Све што на неки начин организује музичко мишљење, јесте уметничко обликовање појма у специфичности дате уметности. Уопште, 'образ' у уметности јесте *чулни* 'образ'”;
- „'Музыкальный образ' је прерада осећаја”. „'Образ' се доживљава чулима, а појам - мишљењем”;
- „'Образ' у музици — јесте спровођење одређених принципа лествичног ритма уз одређени принцип конструкције и његову примену на тај лествични ритам одређених композиционих стилских техника разлагања и излагања тог лествичног ритма”;
- „'Музыкальный образ' не може да исцрпи опште; он даје такво његово остварење, које допушта различита тумачења и извођачке визије”;
- „'Образ' има облик лик, лице; портрет је већ форма, композиционо обликована конструкција”;

Биографија

Олга Оташевић (рођ. Јокић), рођена је 1984. године у Београду. Након завршене средње музичке школе „Мокрањац” у Београду (вокално-инструментални одсек, клавир), у шк. 2002/2003. уписала је основне на одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. Током основних студија била је стипендиста Фондације за развој научног и уметничког подмлатка. Године 2009. дипломирала је на Одсеку за музикологију, у класи проф. Соње Маринковић, а исте године уписује докторске студије на истом одсеку.

Током 2012. и 2013. године учествовала је у прикупљању и обради материјала из београдске рускојезичне периодике (новине *Новое время*), у сарадњи са проф. Људмилом Зиновјевном Корабелњиковом (Москва, Государственный институт искусствознания), руководиоцем пројекта „Реч о музици у руској дијаспори: анотирани каталог чланака рускојезичне новинске периодике крајем 1910-их и прве половине 1920-их година”. Учествовала је на бројним међународним симпозијумима, конгресима и научним скуповима.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Олга Оташевић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта
односно докторске дисертације: 389/2019

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под
насловом:

Утицај совјетске музичке науке на развој музикологије у Србији

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Олга Оташевић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта
односно докторске дисертације: 389/2019

Студијски програм: музикологија

Наслов докторског уметничког пројекта
односно докторске дисертације: „Утицај совјетске музичке науке на развој
музикологије у Србији”

Ментор: др Соња Маринковић, редовни професор

Коментор:

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____
