

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

Дина Д. Војводић

***СТВАРАЊЕ НА ОСНОВУ ВЕЋ СТВОРЕНОГ:  
МУЗИЧКЕ КРИТИКЕ, ЕСЕЈИ И СТУДИЈЕ  
ПЕТРА БИНГУЛЦА***

докторска дисертација

Ментор:

ред. проф. др Соња Маринковић

Београд, 2021.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

DEPARTMENT FOR MUSICOLOGY

Dina D. Vojvodić

***CREATION BASED ON ALREADY CREATED:***  
**MUSIC CRITICISM, ESSAYS AND STUDIES**  
**BY PETAR BINGULAC**

Doctoral Dissertation

Mentor:

Professor Sonja Marinkovic, PhD

Belgrade, 2021.

## Изјава захвалности

Када се осврнем на мој процес рада, истакла бих да се он одвијао у мотивисаној, радној и инспиративној атмосфери, уз све притиске и тензије. Тако је било захваљујући пре свега менторки проф. др Соњи Маринковић, без које овај рад не би био заокружен на прави начин. Професорка ме је научила како да трагам за изворима али и како се професионално приступа писању докторске дисертације. Подстицала ме је да критички размишљам, учим и истрајем. Због тога јој дугујем неизмерну захвалност.

Захвална сам и др Биљани Милановић и др Александру Васићу, члановима комисије за оцену и одбрану дисертације, на дуготрајним и инспиративним разговорима. Такође, ту су и чланови комисије којима сам захвална што су прихватили да прочитају мој рад и критички га размотре. Томе се нарочито радујем.

Колегама који су ми приближили Бингулчев животни и стваралачки пут и који су ме својим сугестијама подстакли на даља проучавања дугујем огромну захвалност. То су Надежда Мосусова, Христина Медић, Ана Котевска, Даница Петровић и Бранка Радовић. Посебно ми је драго што сам упознала Станоја Бингулца, сина Петра Бингулца, и његову супругу Светлану који су ме увек радо примили у њихов дом и омогућили да Бингулчевој личности приступим са једне другачије стране.

Рад на дисертацији захтевао је константно проучавање архивске грађе. У том смислу велику помоћ пружила ми је госпођа Лилијана Трифуновић-Ратковић из Архива Југославије која ми је омогућила да у тешким пандемијским условима приступим архивском материјалу, као и колеге из Историјског архива Београда. Захваљујем се и Мирјани Лазаревић из СОКОЈ-а и Ксенији Стевановић музичкој уредници Трећег програма Радио Београда. Такође, ту је и комплето особље Народне библиотеке „Вук Караџић“ из Крагујевца, библиотеке Филолошко уметничког факултета у Крагујевцу, колеге из архива Музиколошког института САНУ, као и Исидора Поповић из рукописног одељења Матице српске без чије помоћи рад не би био завршен у овом временском интервалу. Колеги Владимиру Б. Перићу се захваљујем за неисцрпне разговоре и сугестије приликом рада на дисертацији. Посебну захвалност дугујем и другим својим пријатељима и колегама који су ме охрабрили да завршим свој рад.

Свакако дисертацију не бих реализовала да нисам имала несебичну помоћ моје породице који су били моја велика подршка. Ту је и Саша, велики ослонац и један од извора енергије. Њима дугујем највише!



# ***Стварање на основу већ створеног: Музичке критике, есеји и студије***

## **Петра Бингулца**

### **Апстракт**

Приступ истраживању српске музичке прошлости може бити вишеструк, а један од њих је проучавање написа о музици. Они се могу анализирати кроз призму културног и уметничког живота средине у којој настају, имајућу у виду временско раздобље које их окружује. У овој дисертацији фокус је на доприносима које је нашој уметничкој средини својим текстовима пружио један од најзначајнијих музичких писаца, а по образовању теолог, политиколог, правник и композитор Петар Бингулац.

Иако је готово две деценије свог радног века посветио дипломатској служби (1925–1945), он се у том периоду бавио и музиком, односно писаним дискурсом о њој. Након 1945. године, потпуно се окренуо позиву музичког писца, бавећи се паралелно и педагошким радом – прво као ванредни, а затим и редовни професор на Музичкој академији у Београду (данас Факултет музичке уметности) где је држао наставу из предмета аналитичка хармонија, познавање хорске литературе и музички облици.

Његова делатност као музичког писца започета је 1927. године када почиње да објављује своје прве критике концерата и оперских представа у часопису *Мисао*, а затим и у *Политици*, музичким часописима *Звук* и *Гласник музичког друштва Станковић*. Након Другог светског рата, његова делатност у потпуности је усмерена ка писању о музици, те сарађује са све већим бројем стручно-музичких публикација међу којима се истичу *Музика*, *Звук*, *Про музика*, *Савремени акорди*, *Југославенски радио* и други. У овом периоду готово да више не пише музичке критике већ се окреће писању есеја и студија и постаје предани сарадник Радио Београда за чије ће емисије написати велики број текстова.

У овом раду предмет истраживања је критичка анализа целокупног музиколошког наслеђа Петра Бингулца из угла критичко-аналитичке интерпретације. Циљ је првенствено да се напише и класификује његова укупна доступна писана заоставштина, да би се потом приступило жанровском одређивању његових написа. У раду ће бити позиционирана и ауторова улога у српској/југословенској музикологији.

Једна од првих хипотеза која је постављена у овом раду односи се на чињеницу да се у Бингулчевом дискурсу увиђа често прожимање говорне и писане речи, што не изненађује с обзиром на то да је он био француски ђак. С тим у вези, у његовим написима тежи се концизном формулисању текста, јасном логиком излагања као и стручности и професионализму. Бингулац је аутор који сваком проблему који анализира пружа адекватан контекст, исказујући се као критичар који без устручавања даје критички суд о делу, аутору или извођачу. С друге стране у својим есејима у којима посматра одређени жанр или једно дело, он се исказује као аутор који аналитички промишља дело посматрајући га у контексту поетике његовог аутора. Поред тога, у његовом музиколошком наслеђу истичу се и аналитичка виђења, односно прикази композиција, од којих је о појединима Бингулац писао први, а о одређеним, за то време и једини.

С обзиром на постављене хипотезе, предмет и циљеве истраживања, овај рад требало би да покаже на који начин Бингулац *ствара на основу већ створеног* и како креира стваралачки идентитет једног композитора. У српској музикологији постоје комплексна тумачења написа о музици, те ће истраживање у овом докторском раду допунити та виђења, али и понудити иновативно и интердисциплинарно интерпретирање једног важног музиколошког феномена као што је музичка критика и есејистика.

**Кључне речи:** Петар Бингулац, уметничка критика, есејистика, музикологија, метамузикологија, написи о музици, дипломатија, Јосип Славенски, Стеван Мокрањац.

**Научна област:** друштвене науке

**Ужа научна област:** музикологија

## ***Creation based on already created: Music criticism, essays and studies by Petar Bingulac***

### **Summary**

Research approaches into Serbian music past could be various, and one of them is certainly the study of music articles. They can be analysed through the prism of the cultural and artistic life of the environment in which they are created, having in mind the time period that enclose them. In this dissertation, the focus is on the contributions in the form of texts to our artistic environment. The contributions are made by one of the most important music writers, and expert in theology, political sciences, lawyer and composer Petar Bingulac.

Although for two decades of his professional life he was in diplomatic service (1925–1945), in that period he was also occupied with music, that is, written discourse in music. After 1945, he started off exclusively as a music writer whereas at the same time he was involved in pedagogical work - first as an associate and then full professor at the Music Academy in Belgrade (The Faculty of Music Arts today) where he taught analytical harmony, choir literature and musical forms.

His activity as a music writer began in 1927, when he published his very first reviews of concerts and opera performances in the magazine *Misao*, and then in the *Politika* magazine and in the music magazines *Zvuk* and *Glasnik muzičkog društva Stanković*. After the Second World War, his activity was completely focused on writings about music and he collaborated with an increasing number of professional and music publications, among which are: *Muzika*, *Zvuk*, *Pro muzika*, *Savremeni akordi*, *Jugoslovenski radio* and others. During this period, he almost no longer wrote music reviews, but started to write essays and studies and became a dedicated associate of Radio Belgrade and he wrote a large number of texts for the radio shows.

In this paper, the research subject will be a critical analysis of the entire 'musicological' heritage of Petar Bingulac from the critical-analytical interpretation perspective. The goal is primarily to classify his complete available written legacy, and then to determine the genre of his

writings. While analysing them, the author's role in Serbian/Yugoslav musicology will be positioned.

One of the first hypotheses set out in this paper relates to the fact that Bingulac's discourse shows frequent intertwine of spoken and written words, which is not surprising given the fact that he was a French student. In this regard, his writings strive for a concise text formulation, a clear logic of presentation as well as expertise and professionalism. Bingulac is an author who provides an adequate context for each problem he analyses, expressing himself as a critic, and without hesitation provides a critical judgment about the work, author or performer. On the other hand, in his essays where he observes a certain genre or a music theme, he expresses himself as an author who analytically thinks about the musical piece, studying them within the context of an author poetics. In addition, in his musicological heritage, analytical views stand out, that is, depictions of compositions, where for some Bingulac was the first to write about, whereas for other compositions he was the only one to offer descriptive and critical overview of the time.

Given the set hypotheses, subject and research goals, this paper should present how Bingulac *creates based on already created* and how he creates a creative identity of a composer. In Serbian musicology, there are complex interpretations of music articles, and the research in this doctoral thesis will supplement those views, but will also offer an innovative and interdisciplinary interpretation of an important musicological phenomenon such as music criticism and music essays.

**Keywords:** Petar Bingulac, art criticism, essays, musicology, metamusicology, music articles, diplomacy, Josip Slavenski, Stevan Mokranjac.

**Scientific field:** social sciences

**Narrow scientific field:** musicology

# Садржај

## УВОД

### ОБРАЗЛОЖЕЊЕ ТЕМЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ: МЕТОДОЛОГИЈА

<b>ИСТРАЖИВАЊА</b> .....	1
1. Предмет истраживања, циљеви и полазне хипотезе рада.....	5
2. Стање и извори истраживања .....	10
3. Очекивани резултати истраживања и научни допринос.....	13

## І ДЕО

### ИСТОРИЈСКИ И ТЕОРИЈСКИ АСПЕКТИ УМЕТНИЧКЕ КРИТИКЕ ..... 15

1. Књижевни, ликовни и музички критички дискурс и њихова прожимања.....	24
2. Одређење појма музичка критика и типологија критичких текстова.....	30
2.1. Класификација критике: прилог за типологизацију српске уметничке критике.....	42
3. Научни приступ изучавању писане речи о музици и музичарима у Србији: путеви развоја.....	51

## ІІ ДЕО

### ПЕТАР БИНГУЛАЦ И ЊЕГОВО МУЗИКОЛОШКО НАСЛЕЂЕ ..... 74

2. Допринос Петра Бингулца српској међуратној музичкој критици.....	74
2.1. Часопис <i>Мисао</i> – Историјат и концепција.....	81
2.2. Импресије Петра Бингулца: Музичке критике у часопису <i>Мисао</i> .....	85
2.2.1. Хорска музика и њени извођачи као просветитељи у београдском музичком животу сагледани кроз Бингулчев критичарски дискурс.....	90
2.2.2. Оркестарска и камерна музика на сцени међуратног Београда и у критици Петра Бингулца.....	107
2.2.3. Наступи истакнутих солиста .....	120
2.2.4. Оперска и балетска дела у критици Петра Бингулца.....	125
2.2.5. Бингулчева позиција у <i>Гласнику музичког друштва Станковић</i> и <i>Звуку</i> .....	132

3. Послератни есеји и студије Петра Бингулца.....	149
3.1. Корифеји српске уметничке музике у огледалу писане речи о музици Петра Бингулца.....	149
3.2. 'Случај Мокрањац': Заокрет у проучавању Руковети .....	151
3.3. Проблематика српског народног црквеног појања у опусу Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца.....	161
3.4. Бингулчеви прилози проучавању живота и рада Петра Коњовића и Стевана Христића .....	168
3.5. 'Попуњавање празнина': прилози за биографију Јосифа Маринковића.....	175
3.6. Бингулчева интерпретација стваралачке поетике Јосипа Славенског: ка откривању суштине композиционог поступка .....	181
3.6.1. Питања модернизма Славенског.....	188
3.6.2. Оригинални третман фолклорног материјала и испитивање акустичких особина звука.....	195
3.7. <i>Каријатиде савремене музике</i> : есеји о савременим композиторима.....	203
3.8. Доприноси радијском медију: Петар Бингулац и ангажман на Трећем програму Радио Београда .....	214
<b>ЗАКЉУЧАК .....</b>	<b>224</b>
<b>Литература .....</b>	<b>235</b>
<b>Прилог 1: Животни и професионални пут Петра Бингулца .....</b>	<b>266</b>
<b>Прилог 2: Интервју са Петром Бингулцем вођен на II програму Радио Београда ...</b>	<b>301</b>
<b>Прилог 3: Хронолошки преглед написа о музици Петра Бингулца .....</b>	<b>319</b>
<b>Биографија аутора .....</b>	<b>325</b>

## УВОД

### ОБРАЗЛОЖЕЊЕ ТЕМЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ: МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА

Анализи написа о музици у српској музиколошкој пракси посвећене су бројне студије, а у фокусу пажње неколицине истраживача био је и стваралачки опус Петра Бингулца (1897–1990).<sup>1</sup> Анализирајући његове прилоге српској писаној речи о музици, определила сам се за даље контекстуализовано истраживање у области музичке критике и есејистике. Бављење овом темом представља логичан исход мог континуираног интересовања за проучавање написа српских, али и иностраних аутора, као и за рецепцију стваралаштва композитора сагледану из угла штампе и периодичних публикација чему је

---

<sup>1</sup> Пре свега треба издвојити монографије Роксанде Пејовић: 1) *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1994; 2) *Музичка публицистика (1918–1941) (преглед новина и избор наслова критика и чланака)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1999; 3) *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1999; 4) *Писана реч о музици у Србији. Књиге и чланци (1945–2003)* Београд, Факултет музичке уметности, 2005; 5) *Преглед музичких догађања (1944–1971). Бранко Драгутиновић*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009; 6) *Есејисти и критичари. Од Петра Коњовића до Оскара Данона*, Београд, Факултет музичке уметности, 2010; 7) *Комплексно посматрање музике: Павле Стефановић, Драгутин Гостишки*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012; 7) *Критике, есеји и књиге. Први београдски музичари – дипломци после 1945. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016. Затим, издвојићу и зборнике радова који у фокус стављају музичке писце и свестрано осветљавају њихов рад: Перковић-Радак Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*, Београд, Факултет музичке уметности, 2006; Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2010; Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин, *Никола Херцигоња (1911–2000). Човек, дело, време. Поводом 100 година од његовог рођења*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2011, Маринковић, Соња и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусу се расправља. Павле Стефановић 1901–1985*, Београд, Музиколошко друштво Србије, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 2017. На крају, издвојила бих појединачне прилоге овој области, текстове Роксанде Пејовић, Александра Васића, Катарине Томашевић, Тијане Поповић-Млађеновић, Милана Милојковића и других. Библиографија релевантних радова за ову тему дата је у поглављу Литература.

био посвећен и мој мастер рад.<sup>2</sup> Током припрема за уписивање докторских студија, проучавала сам и анализирала музиколошко наслеђе српских аутора, при чему су нарочиту пажњу привукли написи теолога, правника, политиколога, музичког писца и композитора Петра Бингулца.

Начини сагледавања српске музичке прошлости могу бити разноврсни, а један од њих представља и проучавање написа о музици. Идеје и тежње аутора написа о музици могу бити процењиване кроз анализу њиховог дискурса о музици одређеног периода или појединачних композиција, а у контексту културног и уметничког живота средине у којој оне настају. Такви су управо доприноси аутора чијим наслеђем се бави ово истраживање.

Петар Бингулац био је изузетна личност српске музичке критике и есејистике, али и српске историје уопште. Дипломирао је прво на Теолошком факултету у Сремским Карловцима 1919. године, а затим 1924. године у Паризу на Правном факултету, Високој школи политичких наука и композицију на чувеној *Scola cantorum* у класи Венсана Д'Ендија (Vincent d'Indy, 1851–1931). Од 1925. до 1945. године налазио се у дипломатској служби, делом у Београду, а делом у нашим представништвима у Милану, Прагу и Софији. У ратним годинама предавао је музичке облике у Музичкој школи „Станковић“, а након 1945. године потпуно се посветио музици – прво као доцент, ванредни, а затим и редовни професор на Музичкој академији (данас Факултет музичке уметности) где је држао наставу из предмета аналитичка хармонија, музички облици и познавање хорске литературе.<sup>3</sup> Без обзира на то што је завршио студије композиције и био професор на Академији, Бингулац се није остварио као композитор.<sup>4</sup>

И поред дипломатске и музичко-педагошке каријере, Бингулац је пружио изузетан допринос српској писаној речи о музици. Његова делатност као музичког писца трајала је више од педесет година. Од 1927. године објављује музичке критике концерата и оперских извођења у часопису *Мисао* (1927–1931), затим у *Политици* (1930); приказе музичких

---

<sup>2</sup> Мастер рад *Рецепција стваралаштва Мортонa Фелдмана сагледана кроз музичке критике објављене у Њујорк тајмсу* одбрањен је 2014. године под менторством ред. проф. др Драгане Стојановић-Новичић. Рад је 2016. године у ревидираном облику објављен као монографска публикација: Дина Војводић, *Мортон Фелдман: креирање стваралачког идентитета*, Београд, Задужбина Андрејевић, 2016.

<sup>3</sup> Комплетни биографски подаци о аутору са релевантним прилозима у виду фотографија и архивског материјала биће приказани у прилогу бр. 1 на крају овог рада.

<sup>4</sup> У биографским подацима о аутору само се узгред напомиње да је након доласка у Београд, а пре одласка у дипломатску службу 1935. године написао две хорске композиције – *Шалајка* и *Аман њевојко*, обе за мешовити хор. У архивским документима пронађене су још две композиције – *Марш* за клавир (1925) и *Чудна раја* (?) за дечји хор.



дешавања у иностранству у предратном *Звуку* (1932–1933), као и образовно-васпитне чланке у *Гласнику музичког друштва Станковић* (1930). Након Другог светског рата Бингулац сарађује у већем броју периодичних публикација, међу којима се издвајају *Музика*, *Звук*, *Про музика*, *Савремени акорди*, *Радио Београд*, *Југославенски радио*, *Радио Ревизија ТВ*, *Данас* и *Летопис Матице српске*. У овом периоду готово да се више не бави музичком критиком, већ је кључна форма која га окупира заправо есеј. Велики број његових текстова је објављен у различитим часописима и зборницима,<sup>5</sup> док један део није штампан, већ је само емитован на таласима Радио Београда чији је Бингулац био предани сарадник.<sup>6</sup>

Бингулчеви написи о музици формално се могу поделити на неколико категорија: 1) критике концертних и оперских извођења и прикази фестивала и музичког живота, 2) написи општег типа у којима се аутор бави одређеним музичким питањима, 3) есеји и студије о иностраним и домаћим композиторима и њиховом опусу; 4) студије у којима се аутор концентрише на стручну анализу одређеног жанра композиторовог опуса, 5) радијски прикази дела домаћих и страних аутора од којих је о неким Бингулац писао први, а понекад (до тада), и једини.

У међуратном периоду аутор је пажњу првенствено посветио писању музичких критика. У њима се пре свега окретао ка утиску које одређено извођење и дело на њега оставља, сагледавајући и битне елементе дела или интерпретације. Такође, његове критике имале су карактер образовно-васпитних чланака, у којима се трудио да публици помогне у томе да дело окарактерише и доживи као добро или лоше. Пратио је и бележио концерте са популарним програмима које је приређивало Друштво пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ као и музичке догађаје Музичког друштва „Станковић“. У послератном периоду, како је истакнуто, главно подручје Бингулчевог рада представљали су есеји. Било да су у питању текстови усмерени на популарисање музике, било да су имали историјско-научни карактер, писани су јасно, разумљиво и веома занимљиво. Најчешћи приступ музичком проблему обухватао је основне податке из биографије аутора о коме је писао, затим је сагледавао његову позицију и значај у историји музике, а потом је следио аналитички

---

<sup>5</sup> Велики део његових радова објављен је у зборнику радова: Перичић, Властимир (ур.), *Петар Бингулац: Написи о музици*, Београд, Универзитет уметности, 1988.

<sup>6</sup> Треба свакако истаћи да то нису само уобичајени пропратни текстови, већ они често прерастају у есеје и мање студије о композиторима и делима са програма.

коментар дела. Поред критика и есеја, у Бингулчевом опусу наилази се и на текстове посвећене радио станици. Он је био предани сарадник Београдског радија, за који је написао бројне музичке прилоге за поједине циклусе емисија,<sup>7</sup> од којих је штампан и објављен један мањи део.<sup>8</sup>

Петар Бингулац се музичком критиком бавио у временском интервалу од неколико година (с краја 20-их и током 30-их година 20. века). Пратио је концертна дешавања у Београду и иностранству, и о томе извештавао читаоце дневних и периодичних публикација. Два најважнија аспекта критика о музичким догађајима су: 1) компонента вредносне процене извођења; 2) едукативно-музиколошка компонента, где аутор поред дискурса о извођењу, читаоцима пружа и информације о самом делу, његовом статусу у опусу композитора, као и елементе стилске анализе дела. Осим овога, из његових критика и написа уопште, исијава велико и богато животно искуство, широка култура, ерудиција, и одлично познавање многих области – књижевности, историје, сликарства и естетике.

Оно што се издваја као специфичност Бингулчевих критика догађаја, али и каснијих есеја, јесте коришћење и навођење литературе (врло често француских аутора) уз помоћ које подвлачи одређене ставове. Управо зато његове критике не представљају само информативни и дескриптивни приказ концерта већ одишу карактером предавања и дијалога два аутора, што их издваја из мноштва написа које настају у том периоду али и уопште.

С друге стране, и Бингулчеве есеје и студије већег обима одликује прожимање говорне и писане речи као и свеprisутна склоност ка полемици и дијалогу, што се уосталом уочава и у критикама. Његова велика радозналост, широка култура и образовање, често су му били 'препрека' да се определи за истраживање једне тематске области. То се види у широком кругу тема које су биле у фокусу његовог критичарско-музиколошко-аналитичког дискурса. Нарочиту пажњу Бингулац је посветио домаћим ауторима – истичу се студије о Јосипу Славенском (1896–1955), о Мокрањчевим Руковетима као и написи о црквеној музици Корнелија Станковића (1831–1865) и Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914). Потом треба издвојити портрете (савремених) иностраних композитора као што су Дебиси (Claude Debussy, 1862–1918), Равел (Maurice

---

<sup>7</sup> У питању су циклуси „60 емисија“ и „Остварења“ Трећег програма Радио Београда, као и циклуси емисија посвећени некој од годишњица композитора.

<sup>8</sup> Ти његови текстови објављени су у часописима *Радио Београд*, *Југословенски радио* и *Радио ревија ТВ*.

Ravel, 1875–1937), де Фалџа (Manuel de Falla, 1876–1946), Барток (Béla Bartók, 1881–1945), Стравински (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), Хонеггер (Arthur Honegger, 1892–1955), Мартину (Bohuslav Martinu, 1890–1959), Шимановски (Karol Szymanowski, 1882–1937), Бритн (Benjamin Britten, 1913–1976), Ајерленд (John Ireland, 1879–1962), Виља-Лобос (Heitor Villa-Lobos, 1887–1959) и Мартен (Frank Martin, 1890–1974). Такође, у фокусу ауторове пажње налазе се и критичке анализе дела домаћих и страних аутора. Од домаћих аутора Бингулац анализира дела Љубице Марић (1909–2003), Милана Ристића (1908–1982), Станојла Рајичића (1910–2000), Николе Херцигоње (1911–2000), Енрика Јосифа (1924–2003), Александра Обрадовића (1927–2001), Душана Радића (1929–2010), Рајка Максимовића (1935) и Ингеборг Бугариновић (1953), а од иностраних, композиције Клаудија Монтевердија (Claudio Monteverdi, 1567–1643), Сезара Франка (César Franck, 1822–1890), Густава Малера (Gustav Mahler, 1860–1911), Клода Дебисија, Мануела де Фалџе, Леоша Јаначека (Leoš Janáček, 1854–1928), Сергеја Прокофјева (Sergei Prokofiev, 1891–1953), Паула Хиндемита (Paul Hindemith, 1895–1963) и Арона Копланда (Aaron Copland, 1900–1990).

## 1. Предмет истраживања, циљеви и полазне хипотезе рада

Предмет истраживања докторске дисертације односи се на анализу написа о музици Петра Бингулца односно на проучавање ауторовог музиколошког наслеђа из перспективе критичко-аналитичке интерпретације. Циљ истраживања у докторској дисертацији је класификација укупног доступног музиколошког наслеђа Петра Бингулца, као и одређивање његових жанровских категорија. Конкретније, циљеви ће бити да се утврди ауторов доминантни критички и музиколошки приступ/метод, као и да се прати динамика измене/промене дискурса од првог написа објављеног 1927. године до последњег из 1987. године. Кроз анализу Бингулчевих написа биће позиционирана његова улога у српској/југословенској музикологији узимајући у обзир временски контекст у којем написи настају.

Ослањајући се на класификацију и анализу расположивих података, као и на резултате проучавања током израде овога рада, било је могуће поставити неколико кључних хипотеза дисертације. Петар Бингулац школовао се и боравио у Паризу од 1919. до 1925. године, те је у његовим написима приметан типичан француски приступ писању о музици, што је уочљиво и у музичким написима његовог старијег колеге Милоја Милојевића (1884–1946). У готово свим написима тежи се језгровитом формулисању текста, стручности, професионализму и научној заснованости ставова.

Полазећи од тезе да се свака критика јавља јер уметничка дела траже свој контекст који гради сам аутор<sup>9</sup> долази се до позиционирања Петра Бингулца као критичара који сваком проблему о коме пише пружа адекватан контекст. Бингулац се већ у својим првим критикама показао као писац који широко поставља тему о којој пише, и без устручавања износи свој критички суд. Као пример може послужити чланак о Морису Равелу у коме се већ откривају типичне особине Бингулца као музичког писца. Приметно је за њега карактеристично есејистичко, сугестивно приповедање, које има за циљ да заинтересује читаоца и да га упуту на полемику са аутором.

Бингулац је често посезао и за питањима односа 'стручне' стране рада уметника и његове 'изражајне' црте. С друге стране, у неким студијама анализира и критички посматра одређени жанр или само једно дело. У питању су написи о домаћим композиторима Јосифу Маринковићу (1851–1931), Стевану Мокрањцу, Петру Коњовићу (1883–1970), Стевану Христићу (1885–1958) и Јосипу Славенском. У њима се Бингулац карактерише као аналитичар, који у фокусу свог промишљања има само дело у контексту поетике његовог аутора. Поред ових написа у његовом музиколошком наслеђу истичу се и аналитичка виђења односно прикази композиција, од којих је, као што је наглашено, о појединима Бингулац писао први, а о одређеним, за то време и једини. С обзиром на то да је Бингулац посветио серију чланака и анализа стваралаштву Јосипа Славенског, као и то што је био један од првих аутора који је позиционирао и детаљно анализирао његова дела, може се рећи да је на одређени начин креирао идеју о стваралачком идентитету овог композитора. Бингулац као музички писац делује у 20. веку када у музичком развоју долази до многих промена. У зениту његовог стваралаштва, у музици се дешавају жестоки

---

<sup>9</sup> Lionelo Venturi, *Istorija umetničke kritike*, (prev. Mijušković-Bakotić, Vera), Beograd, Kultura, 1963, 13.

аванградни продори, на које Бингулац реагује, тежећи да у сваком делу пронађе и читаоцима предочи оно што је у њему 'уметничко'.

Наведеним хипотезама приступиће се са примарно музиколошке позиције, при том користећи се и метамузиколошким приступом. То подразумева да ћу своја знања из области о којима Бингулац пише обogaћивати компетенцијама из области критичке анализе дискурса о музици. Та знања допунићу утврђивањем доминатних приступа аутора одређеној проблематици и одредити у којим написима и на који начин се одређени приступ појављује, обликује и мења.

Даљи дискурс биће посвећен класификацији написа Петра Бингулца, утврђивању доминатног приступа изабраној теми и праћењу динамике његове измене. Критичким и аналитичким сагледавањем написа о музици аутора који се налазе у Бингулчевом професионалном окружењу биће потом утврђен и теоријски разрађен тип дискурса и начин његовог интерпретирања у односу на Бингулчев. Компаративно ће бити сагледани написи различитих аутора који се баве истом или сличном проблематиком. Бингулчеви написи о музици оквирно су класификовани на следећи начин:

1. Музичка критика - Два најважнија аспекта написа о музичким догађајима су: а) компонента вредносне процене извођења и извођача; б) едукативно-музиколошка компонента, где аутор поред дискурса о извођењу, читаоцима пружа и информације о самом делу, његовом положају у опусу композитора, и даје елементе стилске анализе. Приметно је и то да је Бингулац у критикама избегавао хроничарско бележење догађаја, већ је тежио споју више концерата истог жанра. Задржавао се готово увек на битном (личном) утиску, без сагледавања свих релевантних елемената извођаштва или дела.

2. Есеји о српским/југословенским ауторима – Већина есеја о стваралаштву савремених српских/југословенских аутора емитована је на таласима Радио Београда, док су поједини публиковани у часописима *Музика*, *Летопис Матице српске*, *Савремени акорди*. У њима Бингулац најчешће истиче и анализира један или неколико опуса одређеног композитора, што разумљиво не може да пружи увид у његово целокупно стваралаштво. Међутим, аутор овде, с обзиром на то да коментарише најистакнутија дела појединих композитора, даје осврт на најзначајније сегменте делатности ствараоца о којем пише. Издвајају се у том смислу следећи есеји: *О Јосифу Маринковићу* (биографска студија), *Стеван Мокрањац и његове руковети* (аналитичка студија), *Коштана Петра*

Коњовића у новој обради, *Петар Коњовић и његова песма*, *Охридска легенда Стевана Христића*. Аналитички коментари долазе до изражаја и у напису о Корнелију Станковићу и записивању црквених мелодија, као и у тексту о Мокрањчевој црквеној музици. Бингулац је у студији о Мокрањчевим Руковетима обратио пажњу на питања оригиналности и музичког реализма, уз богат аналитички увид у сваку руковет појединачно. Анализирајући чланке о Петру Коњовићу и његовим делима, увиђа се то да дела овог аутора нису нарочито привлачила Бингулчеву пажњу, док је о Христићевом балету говорио похвално називајући дело „мајсторским радом“.

2.1. *Стваралачки немири Јосипа Славенског* – Бингулац је безрезервно био одушевљен целокупним опусом Славенског. У серији студија о Славенском стваралаштву издвајају се написи о *Симфонији Оријента* и хорској музици. У овим студијама Бингулац врши синтезу аналитичког приступа и научног истраживања с обзиром на то да изнесене ставове поткрепљује мноштвом објективних аналитичких судова. У Славенском делу Бингулац проналази оно што сматра најзначајнијим – оригиналност и надградњу музичког фолклора. Ове параметре Бингулац жели да пронађе и у делима осталих домаћих аутора. Поред ове две наведене студије, Бингулац аналитички приступа опусу Славенског анализирајући и његових двадесет композиција. Ту су оркестарска дела (*Балканофонија*, *Музика за оркестар 1936*, *Музика за камерни оркестар 1938*, *Хаос*), камерна музика (квинтет *Са села*, *Гудачки трио*, *Четири гудачка квартета*), клавирска дела (*Са Балкана*, *Југословенска свита*, *Соната за клавир*), виолинске композиције (*Славенска соната*, *Sonata religiosa*, *Концерт за виолину и оркестар*), хорска музика (*Вода звира*, *Ромарска*) и сценска дела (*Печелбара*, *Менехми*).

3. *Каријатиде савремене музике* (прилози о иностраним композиторима) – У овим есејима и студијама о великанима музике 20. века Бингулац даје портрете композитора о којима пише. На сажет начин, што је уосталом и једна од главних карактеристика Бингулчевог рукописа, аутор одређује главне карактеристике стваралаштва аутора. Треба нагласити да су ови чланци настајали у периоду између 1952. и 1967. године, када на нашим просторима није постајао велики број монографија и студија о светском савременом музичком стваралаштву. Зато Бингулчеви написи из ове категорије још више добијају на значају и вредности. Приповедао је о композитору и његовом стваралаштву истичући најзначајније опусе. У одређеним написима је поред дискурса о стилу

композитора, давао и аналитички коментар једног дела, а понекад се задовољавао тиме да ослика атмосферу доба у којем је аутор живео и стварао. У питању су стваралачки портрети Мориса Равела, Франсоа Купрена (Francois Couperin, 1668–1733), Мануела де Фаље, Џона Ајерленда, Беле Бартока, Игора Стравинског, Карола Шимановског, Еитора Вилје-Лобоса, Франка Мартена, Бохуслава Мартинуа, Артура Хонегера, Ерика Сатија (Erik Satie, 1866–1925), Даријуса Мијоа (Darius Milhaud, 1892–1974) и Бенцамина Бритна.

4. Радијски текстови – аналитички дискурс о композицијама домаћих и страних аутора. У ове написе сврставам анализе једног одабраног дела: Клаудио Монтеверди *Борба Танкреда и Клоринде*, Сезар Франк *Симфонијске варијације*, Густав Малер *Четврта симфонија*, Остварени сан Клода Дебисија (о опери *Пелеас и Мелисанда*), Море Клода Дебисија, Мануел де Фаља *Ноћи у шпанским вртovima*, Леош Јаначек *Младост*, Сергеј Прокофјев *Александар Невски*, Паул Хиндемит *Матис сликар* и *Реквијем за оне које волимо* и Арон Копленд *Мексички салон*.<sup>10</sup> Бингулац анализира и дела домаћих аутора: Марјана Козине (*Еквиноцио*), Милана Ристића (*Први концерт за клавир и оркестар*, *Трећа симфонија*), Љубице Марић (*Песме простора*, *Пасакаља*, *Византијски концерт*, *Праг сна* и *Ostinato super thema octoicha*), Станојла Рајичића (*Трећи концерт за клавир и оркестар*), Николе Херцигоње (*Јама*), Витомира Трифуновића (*Концерт за виолину и оркестар*), Лудмиле Фрајт (*Еклога* и *Тужбалица*), Златана Вауде (*Покошени осмеси*), Енрика Јосифа (*Концерт за клавир и оркестар*, *Записи за дувачки квинтет*), Александра Обрадовића (*Пета симфонија*), Душана Радића (*Симфонијета*, *Ђеле-кула*), Рајка Максимовића (*Концерт за клавир и оркестар*), Ристе Аврамовског (*Црвени цветови*, за бас и камерни оркестар) и Ингеборг Бугариновић (циклус песама *Чувари света*).<sup>11</sup>

4.1. Концертна дворана на радио таласима (чланци објављени у часопису *Радио ТВ Ревуја*) – Ови написи настали су за потребе рубрике „Концертна дворана на радију“ у часопису *Радио ТВ Ревуја* и у њима Бингулац антиципира или рекапитулира радијски програм. Текстови су настајали током 1967. и 1968. године и обухватају превасходно аналитички приступ делу које је било или ће бити на програму. С обзиром на то за које су потребе прикази написани, дијапазон тема је изузетно широк.

---

<sup>10</sup> Чланци су настали за потребе циклуса „60 емисија“ Радио Београда, а касније су објављени у зборнику Бингулчевих радова *Написи о музици*. Видети фус ноту бр. 5.

<sup>11</sup> Треба нагласити да су ови чланци емитовани на таласима Радио Београда претежно током 1978, 1979, и 1980. године.

## 2. Стање и извори истраживања

У домаћој литератури Бингулчево стваралаштво обрађивано је у одређеном историографском контексту и то у студији Стане Ђурић-Клајн (1905–1986)<sup>12</sup> и монографијама Роксанде Пејовић (1929–2018).<sup>13</sup> И други аутори писали су о Бингулцу, али ти прилози нису обимни и обухватни. Ипак у њима се могу пронаћи врло интересантна запажања, о чему ће више речи бити у даљем излагању.<sup>14</sup>

Студија Стане Ђурић-Клајн прати историјску линију развоја нашег музиколошког наслеђа при чему ауторка хронолошки прати и анализира писану реч о музици на нашим просторима током 19. и прве половине 20. века. У овом тексту нарочита пажња посвећена је анализи критика и есеја аутора који су зенит свог критичарског рада доживели у периоду између два светска рата. Тако ауторка анализира критичарску мисао дојена српске музичке критике и есејистике Петра Коњовића, Милоја Милојевића (1884–1946), Петра Бингулца, Павла Стефановића (1901–1985), Миленка Живковића (1901–1964), Бранка Драгутиновића (1903–1971), Војислава Вучковића (1910–1942), али и писаца којима музика није професионална оријентација, Исидоре Секулић (1877–1958) и Станислава Винавера (1891–1955). Циљ је дакле, издвојити из опуса сваког писца оно што је за његово стварање карактеристично, али што је још значајније, пружити читаоцу изворе за даља тумачења и истраживања.

Стана Ђурић-Клајн позиционира Бингулчев опус одмах након дискурса о Милојевићевом критичарском раду, и то не само због тога што је рођен неколико година након Милојевића, већ из једног много значајнијег разлога. Реч је о једној другој, логичној стилској вези између ова два аутора – лакоћа и блиставост стила која код обојице 'вуче' корене из француске културе.

---

<sup>12</sup> Stana Đurić-Klajn, „Музичка есејистика и publicistika u Srba“, у: *Akordi prošlosti*, Beograd, Prosveta, 1981, 189–209.

<sup>13</sup> Видети фус ноту број 1.

<sup>14</sup> Поред осталих аутора о чијим прилозима ће бити речи, Милица Гајић написала је кратак прилог о делатности Петра Бингулца. Видети: Милица Гајић, „Петар Бингулац“, у: Попов, Чедомир (ур.), *Српски биографски речник*, књ. 1, А–Б, Нови Сад, Матица српска, 2004, 544–545.



Ауторка пише о Бингулцу као аутору чије се стварање темељи на богатом коришћењу литературе, нарочито иностране, која му је, као „неко непресушно врело, увек на дохвату. Дobar познавалац језика, он је љубитељ лаке и течне реченице, каскаде блиставих речи, китњастог израза.“<sup>15</sup> Ђурић-Клајн кључним сматра његове студије, чланке и анализе дела домаћих композитора, Мокрањца, Маринковића, Христића и нарочито Славенског, а овај рад управо ће показати Бингулчев допринос тумачењу дела ових аутора.<sup>16</sup>

Роксанда Пејовић у својим монографијама о музичкој критици и есејистици<sup>17</sup> у различитим временским раздобљима историје српске музике, тумачи Бингулчево стваралаштво кроз два сегмента – музичку критику и есеје. У студији која се бави међуратним периодом анализира пре свега критике написане поводом концертних и других музичких дешавања, при чему издваја ауторове ставове према изведеним делима, али и о извођачима и извођаштву. С друге стране, у ауторкиној монографији која прати време након 1945. године, а још више у књизи која се бави критичарима и есејистима од Петра Коњовића до Оскара Данона, Бингулчево стваралаштво тумачено је кроз анализу његовог доприноса домаћој и иностраној музици. Роксанда Пејовић тумачи прво Бингулчеве напise о црквеној музици, потом текстове о српским композиторима (Маринковић, Мокрањцац, Коњовић и Христић); посебно издваја ауторов допринос посматрању лика и дела Јосипа Славенског, а потом и његов историјско-аналитички приступ изабраним домаћим композицијама 20. века. На крају истиче и Бингулчев поглед на истакнуте европске ауторе и њихова дела.

Једина студија која се подробније бави критичарским и есејистичким наслеђем Петра Бингулца настала је из пера музиколога Тијане Поповић<sup>18</sup> у којој је фокус на анализи одабраних Бингулчевих прилога. Оно што је једна од кључних хипотеза студије, али и ове докторске дисертације, јесте могућност означавања ауторових напisa синтагмом *стваралачка поетика*, те ће о овом означавању бити детаљније речи у првом делу овог

---

<sup>15</sup> Stana Đurić-Klajn, „Музичка есејистика“..., нав. дело, 200.

<sup>16</sup> Поред овога, ауторка истиче и његова жива предавања на разним универзитетима и у домовима културе, као и коментаре писане за београдску радио станицу.

<sup>17</sup> О монографијама ове ауторке које за тему имају домаће критичарско и есејистичко стваралаштво биће више речи у наредном поглављу када ће бити разматрани путеви развоја писане речи о музици и музичарима у Србији.

<sup>18</sup> Tijana Popović, „Tekstovi o muzici Petra Bingulca kao fakt i kao umetnički doživljaj“, *Zvuk*, br. 1, Zagreb, 1989, 19–31.

рада. Ауторка сасвим оправдано означава Бингулчеве написе као научне, с једне, и уметничке, с друге стране. Ипак, анализирајући Бингулчево целокупно музиколошко наслеђе, мора се предност дати означавању његове поетике као доминантно 'уметничке' јер Бингулац пише из угла ствараоца-уметника, те нам то даје за право, као што наглашава ауторка, да његов рад тумачимо као *стварање на основу већ створеног*.<sup>19</sup>

Ауторка у свом тексту портретише лик Петра Бингулца као с једне стране писца-уметника, а с друге, као аутора-истраживача и теоретичара. Прва страна његове личности доноси нам портрете композитора као човека и ствараоца,<sup>20</sup> док друга анализира одређени жанр композиторовог опуса или појединачног дела.<sup>21</sup> Синтезу ове две Бингулчеве стваралачке стране ауторка сасвим логично уочава у студији о хорској музици Јосипа Славенског, при чему се намеће логичан закључак да она представља врхунац Бингулчевог стваралаштва:

„Уколико се сложимо да између аналитичара и научника-истраживача постоји дистинкција, онда можемо рећи да је у овој студији аутор био не само аналитичар који анализира и тумачи, већ и радознали научник и истраживач који, поткрепљујући своје излагање мноштвом нотних примера и личних судова, прати живот музичког ткива који се одвија пред њим, разоткрива га и надграђује“.<sup>22</sup>

Ова теза се у потпуности може применити на све Бингулчеве прилоге било да су у питању музичке критике, есеји о композиторима и њиховим делима или чланци писани за радијски медиј. Истраживачки поступак је готово увек исти: поставља се истраживачка проблематика, врши се мање или више детаљна анализа проблема и потом се даје критички суд којим се читаоцима пружа могућност за даљу, субјективну или објективну оцену дела или аутора о којем је реч. У трећем делу овог рада, у којем је фокус на анализи Бингулчевих критика и написа, биће детаљније приказан стваралачки поступак којим се Бингулац служи приликом обрађивања одређене проблематике.

<sup>19</sup> Ова синтагма преузета је из рада Тијане Поповић. Исто.

<sup>20</sup> У ову групу текстова ауторка убраја написе, односно портрете композитора као што су Мартину, Бритн, Барток, Виља-Лобос, Мартен, Ајерленд, Хонегер, Шимановски, Стравински, Христић и Славенски, као и есеје о Равелу и музички лепом у фолклору.

<sup>21</sup> Овде се ауторка осврће на анализу следећих студија: *Хорска музика Јосипа Славенског, Јосип Славенски: Симфонија Оријента, Рудолф Бручи, Босна у делима Владе Милошевића, Стеван Мокрањац и његове руковети, Стеван Мокрањац и црквена музика, Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија и О проблемима тоналних основа у црквеном певању балканских народа.*

<sup>22</sup> Тијана Поповић, „Текстови о музици Петра Бингулца“..., нав. дело, 29.

### 3. Очекивани резултати истраживања и научни допринос

С обзиром на предмет, циљ истраживања, методологију и полазне хипотезе, резултати овог истраживања требало би да покажу на који начин Бингулац *ствара на основу већ створеног*, како креира стваралачки идентитет једног композитора, постављајући при том широко тему о којој пише и транспарентно износећи свој критички суд. Резултати би требало да допринесу и бољем разумевању значења и функције написа једног аутора у односу на временски, друштвени, културни и политички контекст у којем настају. На тај начин би се употпунила досадашња и иницирал будућа (мета)музиколошка истраживања у пољу савремене музичке критике и есејистике у Србији. С обзиром на то да у српској музикологији постоје комплексна тумачења написа о музици, истраживање у овом докторском раду требало би да допуни та тумачења али и да понуди иновативно и интердисциплинарно интерпретирање једног важног музиколошког феномена као што је музичка критика и есејистика.

Значај овог рада може бити вишеструк. Дисертација би требало пре свега да обухвати преглед и анализу целокупног музиколошког наслеђа Петра Бингулца, што ће омогућити одређивање жанровске категорије написа. Такође, рад ће пружити знања о томе на који начин се може пратити и утврдити динамика промене критичког дискурса једног аутора кроз временски период од више од пола века. На крају, истраживање ће омогућити и сазнања о изгледу и значају написа аутора у односу на широк временски оквир у којем настају, што ће, надам се, бити база за даља истраживања у области музичке критике и есејистике. На то ће утицати и интердисциплинарно повезивање примарно музиколошких, али и прилога који припадају области историје и теорије критике.

Централно поглавље овог истраживања биће посвећено анализи Бингулчевог опуса, којој ћу приступити са примарно музиколошке позиције, при том користећи се и метамузиколошким приступом. То подразумева да ћу своја знања из области о којима Бингулац пише обogaћивати компетенцијама из области критичке анализе дискурса о музици.

Критичким и аналитичким сагледавањем написа о музици аутора који се налазе у Бингулчевом професионалном окружењу биће утврђен и теоријски разрађен тип дискурса

и начин његовог интерпретирања у односу на Бингулчев дискурс. Компаративно ће бити сагледани написи различитих аутора који се баве истом или сличном проблематиком. На крају рада биће приложена биографија и интегрална библиографија Петра Бингулца, која до сада није објављена. Такође, у виду прилога наћи ће се и многи архивски материјали без којих ово истраживање не би било потпуно.

## І ДЕО

### ИСТОРИЈСКИ И ТЕОРИЈСКИ АСПЕКТИ УМЕТНИЧКЕ КРИТИКЕ

*Критика се не састоји у томе да кажемо да појаве нису добре такве какве су. Критика нас нагони да видимо на чему почивају појаве које се подразумевају, слободе, стечени и нерелектовани модуси мишљења које као такве прихватамо.*

Мишел Фуко<sup>23</sup>

Предмет уметничке критике је уметност, те се у том смислу и она схвата као одређена врста уметности. Ако се сложимо са тезом Нортропа Фраја (Northrop Frye, 1912–1991), према којој критика мора да постоји, јер она за разлику од уметности може да „говори“,<sup>24</sup> долазимо до закључка да уметност може много тога да покаже али не и да каже. Критика тако представља спону између уметника, његовог дела и публике, те самим тим критичар утиче колико на публику толико и на самог уметника.

Критика је настала крајем 18. века успостављањем модерне културе, када су се, као засебне дисциплине појавиле естетика, историја уметности и теорија уметности.<sup>25</sup> Када су се, с краја 17. ка 19. веку, појавиле институције типа концерта или ликовне изложбе, тада је настала и потреба за критичким деловањем, односно идентификовањем и тумачењем одређеног уметничког дела, при чему се 'рађа' критичар који широј публици приближава

---

<sup>23</sup> Michael Foucault, „Is it really important to think?“ (t. D.V.), *Philosophy and Social Criticism*, 9, 33.

<sup>24</sup> Northrop Frye, *Anatomija kritike*, (prev. Giga Gračan), Zagreb, „Naprijed“, 1979, 13–15.

<sup>25</sup> Lionelo Venturi, *Istorija umetničke kritike*, нав. дело, 10–13.

уметничко дело. У том смислу сасвим се логично намеће закључак да је критика „одређена као посредна и хибридна пракса друштвеног *присвајања* уметничког дела.“<sup>26</sup>

За овај рад сврсисходно је и неопходно истражити могућности синоптичког погледа на опсег, теорију, начела и технике уметничке критике како би се на потом на систематски начин извршила анализа Бингулчевог критичког дискурса. Такође, биће приказани путеви развоја писане речи о музици на нашим просторима, са акцентом на најзначајније прилоге изучавању музичке критике и есејистике. Циљ је да се појасни шта је критика, да се прати историјско-развојни пут уметничке (књижевне, ликовне и музичке) критике како би се у даљем раду на сврсисходан начин аналитички приступило Бингулчевом критичарском деловању. Такође, са истим циљем, биће приказане и различите теоријске класификације критике. Врло је сложено питање али и задатак историјски сагледати критику, њене одлике, врсте и жанрове, те ће бити пре свега речи о етимологији критике, а потом и о неким њеним битним историјским и теоријским аспектима.

Проблем са књижевном критиком, али и ликовном и музичком, почиње још од самог термина. Термин наука о књижевности, који постоји у нашој филологији, не постоји у енглеском језику. Англосаксонско говорно подручје познаје у том случају само термин критика (*criticism*). Истиче се да се сам појам критике јавља као општи термин, под којим се подразумевају све области писања поводом књижевности.<sup>27</sup> У том смислу, али и у смислу синонима за „естетику књижевности“ термин критика употребљава амерички теоретичар Мари Кригер.<sup>28</sup> Међутим, ако би се, како је на то упозорио Рене Велек (1903–1995),<sup>29</sup> критика узела као кровни термин, тиме би се могло доћи до заблуде, јер би се онда могло уочити да је Аристотел теоретичар, а Сент-Бев критичар.

Велек даље наглашава да треба створити „једну теорију књижевности, један систем начела, једну теорију вредности која ће се нужно ослањати на критику конкретних

---

<sup>26</sup> Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticu, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion Art – Fakultet muzičke umetnosti, 2010, 293.

<sup>27</sup> Игор Перишић, *Критика и метаcritика: прилози за теорију и историју српске књижевне критике*, Београд, Инститит за књижевност и уметност, 2014, 21.

<sup>28</sup> Meri Kriger, *Teorija kritike* (prev. Svetozar Ignjačević), Beograd, Nolit, 1982.

<sup>29</sup> Rene Velek i Ostin Voren, *Teorija književnosti* (prev. Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević), Beograd, Nolit, 1991.

уметничких дела а стално тражити помоћ књижевне историје“.<sup>30</sup> С друге стране Фрај „брани“ право критике на сопствени живот, независтан од самог дела, јер „критика је самостална структура мишљења и знања која постоји по себи, до извесне мере независно од уметности којом се бави“.<sup>31</sup> У случају Бингулчевих критика, не можемо се сложити да оне припадају структури која је независна од музике. Штавише, његов критички дискурс уско је повезан са музичким током који прати, он га инспирише и наводи на одређена тумачења и закључке. Дакле, Бингулац је ближи приступу који нуди Велек, при чему се, критикујући музичка дела, ослања на знања из других уметничких области.

Енглеска реч *criticism*, (нем. *Kritik* или франц. *critique*, од грч. *κριτική τέχνη*: умеће просуђивања, вештина оцењивања) која се вековима користи да означи критику, критичко мишљење, изведена је из француске кованице *critique* која датира још из 14. века. Термин своје корене има у латинском појму *criticus* који означава критичара, судију. У енглеском језику, у почетку, значење термина *критика* било је првенствено везано за књижевну критику као суђење или тумачење дела.<sup>32</sup> Хрватска енциклопедија<sup>33</sup> дефинише критику на сличан начин, као оцену и просуђивање позитивних и негативних страна неке појаве, феномена или догађаја.<sup>34</sup> Треба указати и на то да, иако се често под овим термином подразумева истицање грешака и слабих страна појединих критикованих ставова, права критика подразумева и указује и на њихове позитивне стране. Једино тако она неће бити једнострана, искључиво негативно обојена.

На овом месту можда је најсврсисходније започети дискурс о критици полемишући са дефиницијама које је, на нашим просторима, поставио естетичар Мишко Шуваковић. Аутор сматра да критика представља другостепени (мета) дискурс и као таква промовише, објашњава и интерпретира актуелну уметничку продукцију. Она се поима и као оцењивање, односно утврђивање и разликовање онога што је вредно од онога што је

---

<sup>30</sup> Rene Velek, *Kritički pojmovi* (prev. Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević), Beograd, „Vuk Karadžić“, 1966, 18.

<sup>31</sup> Northrop Frye, нав. дело, 5.

<sup>32</sup> Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, том I, Нови Сад, Матица српска, 2008, 5–6.

Енглески писац, есејиста и књижевни критичар Самјуел Џонсон (Samuel Johnson, 1709–1784) сматра се зачетником критике и критичког мишљења на енглеском говорном подручју.

„Criticism“ <https://en.wikipedia.org/wiki/Criticism>. (приступљено 08.06.2021.).

<sup>33</sup> „Kritika“, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=34046>. (приступљено 06.06.2021.).

<sup>34</sup> „Kritika“, u: Đorđević, Jovan (ur.), *Mala politička enciklopedija*, Beograd, Savremena administracija, 1966, 558–559.

супротно томе, те је у ствари она приказ или оцена неког уметничког или научног дела.<sup>35</sup> Ипак, критика не може, као што је наглашено, да издваја само негативне или позитивне стране предмета који изучава. Она мора дати оцену одређеног дела са претходним увидом у оно што је добро и лоше, те на тај начин дати прави, објективни суд.

С друге стране, критика може бити схваћена и објашњена на више различитих начина – институционално, односно, изван дешавања која прати, где је приметна јасна разлика између критичког дискурса и дискурса уметности, затим као саставни део уметничких дешавања у којима критичар и уметник деле исте идеје и постају сарадници и, на крају, може бити иницијатор дефинисања и промовисања самог уметника – критичар је овде аутор који 'ствара' самог уметника.<sup>36</sup> Ово последње може на одређени начин бити употребљено и када говоримо о Бингулчевом критичком дискурсу. Бингулац је у својим написима аутор који 'ствара' дело (критику, напис) на основу већ створеног уметничког (музичког) дела. То даје за право да овај рад насловимо као *стварање на основу већ створеног*.

У критици се артикулише, говори и пише о уметности<sup>37</sup>, и што је још значајније у њој се успостављају интердисциплинарне релације са другим теоријским дисциплинама о уметности (историјом уметности, естетиком, социологијом уметности и слично). Таква интердисциплинарност видљива је и у појединим Бингулчевим критикама као и у већини његових есеја, при чему аутор инсистира на повезивању различитих уметничких дисциплина како би описао и анализирао одређено дело, стил аутора или одређени музички проблем.<sup>38</sup>

С обзиром на то да је предмет овог рада уметничка критика, односно критика уметничких дела, потребно је указати и на, за сада, једину целовиту историју уметничке критике која је настала из пера италијанског историчара уметности и уметничког критичара Лионела Вентурија (Lionello Venturi, 1885–1961). Аутор сматра да историју критике треба сматрати као неопходан увод у свако проучавање критичке историје

---

<sup>35</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2012, 396.

<sup>36</sup> Исто.

<sup>37</sup> Исто, 389.

<sup>38</sup> Из *Програма Савеза комуниста Југославије* произилази дефиниција да је критика средство разоткривања заблуда свих врста и неприкосновени метод изградње прогресивних ставова. Више о дефиницији критике у: Đorđević, Jovan (ur.), *Mala politička enciklopedija*, нав. дело, 558–559.



уметности.<sup>39</sup> Он дефинише критику уметности, а ослањајући се на идеје италијанског филозофа, естетичара и критичара свог времена Бенедета Крочеа (Benedetto Croce, 1866–1952), као појаву која не може бити заснована на општим и трајним канонима, супротстављајући се свакој врсти академизма и класицизма у уметности. Али он је створио једну засебну естетику ликовне уметности, упркос томе што је Кроче био противник тога да се било који уметнички акт дели на родове и врсте, те се стога закључује да се у Вентуријевом опусу увиђа одређена врста дијалога са ставовима његовог савременика. Аутор своју естетику заснива на неколико појмова од којих се уздваја појам укуса. Следећи Вентуријеви наводи показате како једна критика одређеног дела има значај само у периоду у којем је настала, што доводимо у везу са тезом која ће бити постављена а везана је за Бингулчеве критике. У својој историји<sup>40</sup> аутор наводи:

„Проучавањем историје уметности и историје критике долази се до уверења да баш закони уметности имају случајан и ефемеран карактер, да они вреде за један период или једну школу, а никако за сва времена и сва места. Они су елементи укуса који, „под заслепљујућом светлошћу уметничке личности која се њима служи, стварају илузију да су закони.“<sup>41</sup>

Дакле, одлике и сама природа критике и уметности уопште, њено деловање у прошлости и утицаји у будућности, у великој мери зависе и од времена у којем настају, какав је случај и са Бингулчевим критичарским прилозима. Они су огледало једног времена и то је неопходно имати у виду приликом њиховог тумачења и анализирања. Критика има своју сврху, своја достугнућа, али, понекад је тешко проникнути у то шта од критике прави „арбитра“ (музичког) стварања, зашто је реч критике у једним временима одлучујућа а у другим неважна, зашто је критичарима једног времена важан овај или онај чинилац критике или стваралачког чина. Сасвим је очигледно да критика има активан суоднос са многим сложеним појавама које треба детектовати, протумачити и анализирати. Те појаве умногоне утичу на критику, а детаљним ишчитавањем критике мора се доћи до узрока који формира став критичара, уметника и публике. Када говоримо

---

<sup>39</sup> Lionelo Venturi, нав. дело, 24. Вентури је написао преко тридесет књига у којима се на различит начин бави уметничком критиком, од којих се издвајају неке од најзначајнијих: *Kritika i umetnost Leonarda da Vinčija* (1919), *Ukus primitivaca* (1926), *Umetnička kritika u Italiji u epohi renesanse* (1928. на француском језику), *Kritički povodi* (1929), *Umetnička kritika danas* (1941. на енглеском језику), *Kritički ogledi* (1956) и друге.

<sup>40</sup> Lionelo Venturi, нав. дело.

<sup>41</sup> Исто, 10–13.

о критички 20. века, може се закључити да је она била један од главних фактора формирања укуса и мишљења публике. Оно што се чини као заједнички именитељ критике тог периода, а што се врло често пренебрегава, јесте питање стила и то оног најшире схваћеног – стила живота, идеолошког и политичког стила.<sup>42</sup> Он је чврста веза критике и ставова критичара одређеног времена. Међутим, тако схваћен појам стила доводи до тога да се морају истражити његова општа својства. У супротном се може десити да одређена критика или критичар буду априори „приписани“ одређеном стилу – уметничком, политичком и другим. Ипак, када се говори о стилу који се односи на естетске квалитете а у вези са критиком, уочава се неадекватност тумачења, јер се критика често бави и другим феноменима, осим естетских. Тако је однос према моралу условавао ставове критичара према 'објекту' истраживања (уметничком делу), а самим тим је утицао на форму и садржај критике. Слабост те критике је у томе што она ограничава стваралачке могућности и што, готово по правилу, постаје форма из које се према утврђеним мерилима изводе односи међу вредностима.<sup>43</sup>

Критика, иако посебна област науке о књижевности, музици, ликовној, позоришној или некој другој уметности, представља и уметнички жанр у којем је поред одређених интерпретативних, синтетичко-аналитичних принципа, неспорно присутан и стваралачки набој критичареве личности. Критика је активност која се испољава и као самосталан процес али и као део ширих друштвених дешавања. Као што је наглашено, уметничка критика у развоју уметничког стваралаштва игра важну, каткад и одлучујућу улогу. Она је саставни део тог стваралаштва, његов пратилац али и важан покретач и снага његове креације. Неоправдана су тумачења према којима је критика у потпуности зависна од уметничког стварања, да је само и искључиво веза између дела и публике. Сасвим супротно, она је израз стваралачког чина, па чак и једна врста уметности. Критика је уметност онда када је у знаку борбе за изражанију и смелију стваралачку слободу; када се бори против културне заосталости, декаденције и догматизма – у овом случају када је оружје у изградњи (музичке) културе. Такво значење критике требало би имати у виду када се систематизују, анализирају и у културноисторијски контекст постављају

---

<sup>42</sup> Слободанка Пековић, „Критика Велимира Живојиновића Massuke“, у: Стојановић, Мирољуб (ур.), *Велимир Живојиновић Massuka. Живот и дело*. Ниш, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 2004, 83–96.

<sup>43</sup> Midhat Begić, „Od impresije do strukture“, у: *Raskršća III*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1987, 13–27.

критичарски и есејистички текстови Петра Бингулца које се могу означити као његова поетика.<sup>44</sup>

Бингулац је неговао форму критике која је имала за циљ да постави одређена мерила и да естетски одреди аргументе дела. Ипак, с друге стране његова критика је у великој мери била подложна и стилу и захтевима времена у којем је настајала. У доба прве Југославије музичка критика је показала велики напредак у односу на дотадашње, претежно аматерско коментарисање музичких догађаја, те је основни вид музичке критике био аналитички конципиран, што се јасно уочава и у Бингулчевим критикама. Такве су биле критике и његових савременика, Милоја Милојевића, Миленка Живковића, Војислава Вучковића, Павла Стефановића и других, који су се, разматрајући одређене теоријске проблеме, приближили 'синтетичком' критичком дискурсу ликовних критичара Растка Петровића (1898–1949),<sup>45</sup> Милана Кашанина (1895–1981) и Тодора Манојловића (1883–1968),<sup>46</sup> као и књижевника и критичара Милоша Црњанског (1893–1977), Михаила Петрова (1902–1983), Петра Добровића (1890–1943), Станислава Винавера и других. Они су поставили смео и модеран уметнички програм и предложили нову функцију критике. Критика је ишла испред уметности, а у њој су се теоријски продубљивале и промишљале водеће идеје, које су затим прелазиле у саму ликовну, односно музичку уметност.<sup>47</sup>

Још једна појава од великог је значаја када се говори о написима Петра Бингулца. То је питање односа друштвених/хуманистичких наука и уметности. О томе пише Шуваковић, постављајући тезу о нужној потреби увођења посредника између уметности и

---

<sup>44</sup> О појму поетике писао је Мишко Шуваковић. Видети: Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, нав. дело, 179–220.

<sup>45</sup> Растко Петровић своје критике објављивао је у часописима *Зенит*, *Критика*, *Савременик*, *Мусао*, *Раскрсница* и *Време*. Он је тежиште критике померио ка теоријској херменеутици, чиме су се створили услови за модернизацију њених метода и мерила. С њим је српска ликовна критика сазрела стручно, идејно и теоријски, превазишла ниво деструктивног приказа и прерасла у синтетичку критику која у уметнички суд уводи психолошке, филозофске и културно-историјске факторе. Видети: „Растко Петровић – тајне и исходишта уметничког стварања“ <https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/studije/abjelica-rastko.html>. (приступљено 20.04.2021)

Под синтетичком критиком подразумева се критика у којој су теоријска начела продубљена. Методски, она на бази анализе и реконструкције долази до синтетичког уметничког суда. Она дело, или стваралаштво једног уметника поставља у процес уметничког развоја, у склоп идеја на ширем плану. Поред Петровића, ову критику неговали су и Тодор Манојловић, Милан Кашанин и други. Видети: Милан Кашанин, *Уметничке критике*, Београд, Култура, 1968; Тодор Манојловић, *Ликовна критика*, (Јасна Јованов прир.), Зрењанин, Градска народна библиотека, 2007.

<sup>46</sup> О прилозима ових ликовних критичара видети: Vladimir Rozić, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata*, Београд, Југославија, 1983.

<sup>47</sup> Видети: „Растко Петровић“..., нав. дело.

друштвених наука.<sup>48</sup> Невербалне уметности попут сликарства, музике, скулптуре, плеса и других, захтевале су своју вербализацију. Она се испољила у виду научних или теоријских пракси попут (уметничке) критике, теорије уметности и на крају посебне науке о уметностима. У том смислу, може се прихватити његова теза да је наука о уметностима заправо синтеза свих критичких и теоријских приступа уметности у циљу исказивања општих и посебних знања о уметности. Тиме је у великој мери ублажен јаз између чулне појаве уметничког дела и вербалног научног дискурса.<sup>49</sup> Текстови Петра Бингулца 'разбијају' овај диспарат, он ствара језик уметности изван којег стоји уметничко дело о којем пише. У том смислу може се сложити и са исказом да „о уметничком делу говори критика, да о критици говори теорија уметности, а да о теорији уметности говори филозофија уметности, док о филозофији уметности говори естетика.“<sup>50</sup>

Бингулчеви радови заузимају посебно и значајно место у нашој критичарској традицији и опирају се строгој типологизацији и класификацији. То је можда због тога што нису многобројни појединци у историји српске уметности били у тој мери свеобухватни, како у погледу личног интересовања и образовања, тако и у односу на стручност и посвећеност и одговорно ангажовање на пољу културе. Иако је предмет интересовања у овом раду Бингулчев критичарско-есејистички опус, мора се узети у обзир да је то тек један вид његовог целокупног културног и стваралачког залагања. Бингулац списатељску активност започиње у периоду између два светска рата, када показује вољу за афирмацијом критичарске мисли на нашим просторима, али је не мање значајно и његово делање након Другог светског рата.

Бингулчеве музичке критике, есеји и радијски прилози представљају изграђену свест о кохерентности и целовитости једне (музичке) културе и омеђују и прате токове те културе, како у дефинисању уметнички релевантног фактора духа епохе који конфигурише њена различита лица и облике у времену и кроз време, тако и преко формулисања њеног историјског ентитета. Код Бингулца се уочава један незаобилазан предуслов који умногоме објашњава његову критичарску вештину – постојање синтетичке идеје и намере приликом израде било портрета аутора или анализе и валоризације његовог

---

<sup>48</sup> Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, нав. дело, 233.

<sup>49</sup> Исто, 234.

<sup>50</sup> Исто.

дела односно интерпретације, било приликом промишљања једног нараштаја или музичке појаве.

Као и свака дневна и академска критика, и Бингулчева је подложна темељној сумњи и оспоравању, најпре из временске дистанце. Ипак, оно што се све време назире, и због чега се његова критика сама собом брани, јесте ауторова брига за културну заједницу, за оно што је веће од њега самог. Из тога произилази и један од Бингулчевих критеријума за валоризацију. Он посматра српску музику у европском и светском контексту, и из тог аспекта кристализује мерило вредности, и још важније, културноисторијског домета једне музичке појаве или дела.

Бингулац је аутор који дела посматра без икакве идеолошке острашћености. Он у својим критикама не развија однос према идеологији, чак ни након Другог светског рата и радикалне промене политичко-историјске и идеолошке оријентације на нашем тлу. Његово критичарско гесло је доминантно условљено естетским и музичко-историјским критеријумима. То је она мера објективности коју је присвојио за своје критичарско и музичко-историографско прегнуће.

Пре него што се у фокус стави Бингулчево дело, у мери у којој то овај рад дозвољава и захтева, биће приказани одређени историјски аспекти књижевне, ликовне и музичке критике на нашим просторима као и њихова међусобна прожимања, како би се на прави начин разумео Бингулчев допринос српској међуратној критичкој мисли. Њено сагледавање обухвата различите приступе, од разматрања врста и карактера критика и њихових аутора, до проучавања делатности појединих личности. Неопходно је започети дискурс приступом паралели одлика књижевне, ликовне и музичке критике, јер се на тај начин добија комплетна слика Бингулчевог доприноса музичкој критици.

## 1. Књижевни, ликовни и музички критички дискурс и њихова прожимања

Појам књижевне критике сматра се старијим од његових каснијих изведеница (ликовна, позоришна, музичка, филмска). Како појам критике изворно означава „оцењивање, анализу, просуђивање о неком делу“ и стоји у непосредној етимолошкој вези са појмовима судија, судити, оцењивати, тако се назив критичар већ две хиљаде година везује за судију и тумача песничке вештине.<sup>51</sup>

Из данашње перспективе сам појам критике знатно се изменио јер су новији (а мисли се на период 19. и 20. века) приступи књижевној критици доста разгранатији од некадашњих. Она је постала придуктивнија, разноврснија, а њени домети знатно су се проширили. У том смислу, модерна књижевна критика превазишла је своју некадашњу функцију да приказује само 'готове' производе књижевности. Она се постепено удаљавала од своје првобитне функције да буде искључиво преносилац информације те прераста у самосталан жанр у оквиру неке уметности. Тако, француски критичар и есејиста Алберт Тибодет (Albert Thibaudet, 1874–1936) истиче да је критика еволуирала од свакодневног „ћаскања са публиком“ до самосталне духовне спознаје и интелектуалне свести.<sup>52</sup> С друге стране, поменути теоретичар књижевности и критичар Нортроп Фрај експлицитно стаје у одбрану критике као самосталне структуре мишљења и знања.<sup>53</sup>

И домаћа критика следила је сличан пут као и светска. У српској књижевности појам критике је, као и у другим европским срединама, био подложен константним променама. Критика се у српској књижевности јавила у епохи просвећености и била прва модерна књижевна врста која на наше просторе није дошла 'са закашњењем'. Рани зачеци српске модерне књижевне критике везују се за време много пре него што су настале ликовна и музичка критика, тачније за просветитељско деловање часописа *Славено-сербскиј магазин* (1768) Захарија Орфелина (1726–1785). Критика је тада била окренута ка приказима нових књига и освртима на њих, те им је и намера била посредничка, пре свега

<sup>51</sup> Предраг Палавестра, нав. дело, 5.

<sup>52</sup> Albert Thibaudet, *Fiziologija kritike* (Marijan Štetić, prev.), Zagreb, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1944.

<sup>53</sup> Northrop Frye, нав. дело.

информативна.<sup>54</sup> Просветитељски појам критике као посредника између писца и читаоца био је прожет и естетичким разматрањима о укусу, стилу и језику. Пресудни тренутак за даљи развој српске књижевне критике обележио је Доситеј Обрадовић (1739/ 1742?–1811) јер се од његовог времена критика проширила на теоријска, естетичка и културолошка испитивања.<sup>55</sup> Међутим, у расправама о почецима српске књижевне критике сматра се да „пре Вука имамо само елементе књижевне критике, расуте, међусобно неповезане. Код Вука се појављује критика као жанр. До Вука тежиште књижевне мисли је на општим питањима књижевности, док у Вуковој критици у први план избија конкретно књижевно дело. Пре Вука уместо критике имамо комплименте; Вук даје праве оцене, неувијене, често грубе и неучтивне.“<sup>56</sup> Српска књижевна критика се током 19. века развијала веома брзо, те је њен развој текао паралелно са општим теоријским и естетичким схватањима европског романтичног периода. Пред крај 19. века, када су на књижевној сцени владали ауторитети Љубомира Недића (1858–1902) и Богдана Поповића (1863–1944), осетили су се нови књижевни замаси – „дух аналитичког позитивизма, вера у снагу уметничког индивидуализма и високо мерило универзалности естетског дејства.“<sup>57</sup> То је утрло пут новим критичарским нараштајима и даљој афирмацији критике и изазвало дубока померања у систему књижевног мишљења.

Утицај књижевних идеја Светозара Марковића (1846–1875) био је плодан чинилац за развој српске књижевне критике на прелазу из 19. у 20. век.<sup>58</sup> Писци и критичари окупљени око *Српског књижевног гласника* (1901–1914, 1920–1941) који је у почетку имао и идејне и политичке циљеве и био трибина нове грађанске идеологије, следили су пут објективне критике и неговали својства критичког импресионизма као модерног и тада веома распрострањеног поступка, који се показао као погодан за нову функцију утицаја критике на јавно мњење и уметнички укус јавности. Тај објективни тон, учова се и у музичким критикама које су објављиване у овом часопису, о чему ће бити речи. Такође, кроз преглед ставова о критици посебна пажња биће посвећена питањима класификације и одређења жанрова/критика, са акцентом на компаративном сагледавању.

---

<sup>54</sup> Исто, 73.

<sup>55</sup> Исто, 74.

<sup>56</sup> Цитирано према: Исто, 74.

<sup>57</sup> Предраг Палавестра, нав. дело, 162.

<sup>58</sup> Критичари су се разликовали према књижевном васпитању, политичким уверењима па чак и по групама које су се окупљале око разних књижевних часописа. Наведено према: Исто, 164.

Скицу за историју српске ликовне критике исцртао је Лазар Трифуновић у првој историјској расправи на ову тему на нашим просторима.<sup>59</sup> У уводу своје књиге аутор истиче да се под ликовном критиком подразумева посебан облик интелектуалне активности који непрекидно прати развој нашег сликарства и вајарства и открива у њима суштинске проблеме које потом преноси у једну сасвим нову форму. Хронолошки развој ликовне критике започиње са аутономијом уметности, са истицањем индивидуалности уметника, што се на нашим просторима дешава у 18. веку. Међутим, ликовне критике тада још увек нема, она се појављује почетком 19. века. Она је, као и музичка, а у мањој мери књижевна критика, имала задатак да пређе дуг пут развоја како би дошла до своје стручне зрелости. Имала је за циљ да испуни неколико задатака: да будно прати сва уметничка збивања и, што је значајније, детектује и расправи суштинска питања сопствене дисциплине, односно да утврди своје принципе и методе. Своја методска питања ликовна критика је поставила неколико пута. Трифуновић то класификује на следећи начин:

„Први пут 1898. у *Бранковом колу*, када је Милоје Васић у чланку „Како треба слике посматрати“ демонстрирао један критички метод, други пут 1957. у часопису *Дело*, када је једна група критичара у анкети „Човек пред сликом“ објашњавала своје методе, и трећи пут 1960. године, када је Миодраг Протић у књизи „Слика и смисао“ расправљао принципе и методе ликовне критике. Између ових текстова лежи развој српске ликовне критике, њени успони и падови, њена упорна борба за осамостаљење дисциплине.“<sup>60</sup>

Исте циљеве имала је и музичка критика на нашем подручју која се појавила нешто касније. Управо из Бингулчевих међуратних критика уочавају се исти циљеви који су поменути у вези са ликовном критиком. Један од главних задатака био је да прати све музичке догађаје и да потом детектује и тумачи суштинске појаве на музичкој сцени.

Иако је интересовање за ликовну критику био видљиво на нашим просторима током целе прве половине 19. века, она је свој прави процват доживела тек у периоду од педесетих до седамдесетих година када је предано рађено на њеном усавршавању. Постепено се прикупљала грађа за теорију и историју ликовне критике, и вршена је класификација материјала, док у дневној критици није било много богатих идеја јер су критичари били пре свега скромног образовања. Такве критике, као што је то случај и са музичком критиком 19. века, представљале су више документе који садрже основне, често

<sup>59</sup> Лазар Трифуновић, *Српска ликовна критика: избор*. Београд: Српска књижевна задруга, 1967.

<sup>60</sup> Исто, 11.



штур,е информације о делу, него изрицање уметничког и вредносног суда. Овакву, „документарну“ ликовну критику<sup>61</sup> писали су Стеван Ђурчић, Стеван Поповић, Владислав Тителбах и Тихомир Остојић.

Почетак 20. века је у ликовној критици представљао суштински корак напред. У Србији је у том периоду на критичарској сцени бивало све више различито оријентисаних интелектуалаца, часописи су бројнији, а изложбе све чешће. Успон критике одређен је и појавом све већег броја стручно образованих критичара који су тежили ка новим идејама у уметности. Оне су се у ликовној критици појавиле поводом припреме *Светске изложбе* 1900. године, а један од првих критичара ликовне уметности који је донео дух нове критике био је Михаило Валтровић (1839–1915).<sup>62</sup> Поред њега, велики допринос унапређивању ликовне, касније и музичке критике дао је књижевни критичар и есејиста Богдан Поповић (1864–1944). Био је одличан познавалац музике, сликарства и литературе, верни пратилац свих токова светске уметности, и писац који је у великој мери проширио теоријске оквире наше критике, уносивши у сваки написани ред аналитички дух и одређену естетичку димензију. Поповић је био ангажован и као музички критичар. Писао је уводне речи за *Музички гласник* (1922) и *Музичке студије и чланке* Милоја Милојевића. Био је поборник естетичких идеја којима је у великој мери утицао на савременике а нарочито, када је реч о музици, на Милојевића. Био је велики поборник музичког просвећивања на нашим просторима те је, кад год је за то имао прилике, свестрано подржавао Милојевићеве напоре у српској музичкој историографији. Предговор Милојевићеве књиге садржи ауторове драгоцене дефиниције критике, које могу бити примењене на све три уметности. Поповић се залаже за то да критика мора имати васпитну улогу, и да као таква представља основу за човеково што дубље продирање у само дело. Једино на тај начин естетско, чулно уживање достићи ће свој крајњи домет. Ипак са друге стране, одређене критике, које Поповић латентно негативно критикује, окренуте су искључиво тумачењу дела; оне не успостављају контакт ни са реципијентом нити са оним који је дело створио.

---

<sup>61</sup> „Документарна критика“ могла би се дефинисати и као критика-хроника која је заснована на представљању техничких аспеката уметничког дела или његовог извођења/представљања.

<sup>62</sup> Валтровић је био први професор археологије на Филозофском факултету у Београду и утемељивач српске археологије. Био је оснивач Српског археолошког друштва 1883. године и покретач првог стручног часописа *Старинар*. Поред тога предано се бавио и ликовном критиком. Поред њега почетком прошлог века на ликовну критичарску сцену ступају још два млада образована критичара: Милоје Васић (1869–1956) и Божидар Николајевић (1877–1947).

„Улога је теорије у естетичкој критици двојака. Један део њен је чиста наука. Ова се, непосредно, не стара о љубитељу уметности, не води рачуна и васпитању ни композитора ни публике, не тражи да повећа суму задовољства пријатеља музичке уметности. Она посматра и објашњава. Ње се публика не тиче; и публика има права да јој то врати. Публика може научити дубоко уживати у Бетховену или Вагнеру или Цезару Франку, а да и не погледа у листове науке које је исписао тај део теорије. Са оним другим делом теорије ствар стоји другачије. Она има своју васпитну страну; а васпитање овде значи, не само дубље продирање у тајне музичке уметности, но и практично повећање нашег естетичког задовољства. То је оно што сваког пријатеља уметности најближе интересује...“<sup>63</sup>

У периоду између два светска рата, у ликовној критици дискутована су питања о значају и вредности уметничког модернизма у Србији. Један од представника и заговарача тих појмова био је Сава Поповић (1871–1944). Разматрајући проблеме савременог сликарства Поповић сматра да докле год је улога уметности у свакодневном животу била јасна и одређена, докле год се знало шта се подразумева под изразом уметност, дотле није било њене критике.<sup>64</sup> Он истиче да је критика настала са „доласком малограђанства у предњи план друштвеног живота”, те се постављало питање шта је уметност и лепо у њој. У нашем друштву, у времену о којем пише Поповић, јавили су се разни покрети познати под називом „модернизам“ који је у ствари „тежња да се рашчлани савремена забуна те да би се опет могло приступити правом и великом уметничком стварању.“<sup>65</sup> Зато није савремен онај уметник који подражава одређене школе, већ онај који својим делом долази до закључака који су од немерљиве важности за развој уметничке делатности. Овакав став се у потпуности може и данас бити прихватљив. Из ових разлога стручна критика је неопходна, нарочито за средину каква је била наша и у којој није било нормираних појмова о уметности. Она је и данас неопходна без обзира што су се одређени појмови о уметности у великој мери дефинисали. Дневна и недељна критика имају за циљ да пробуде интересовање народа за уметност, јер путем њих шири слојеви друштва долазе у контакт са великим бројем уметничких манифестација и прате расправе о свим актуелним уметничким питањима. Ишчитавајући и анализирајући методе и мерила уметничке критике долази се до закључка о постојању три главне функције уметничке критике: веза са публиком, утицај на уметника и вредносни суд о делу.

<sup>63</sup> Богдан Поповић, „Предговор“, у: *Милоје Милојевић. Музичке студије и чланци*. Прва књига, Београд, Издавачка књижевница Геце Кона, 1926.

<sup>64</sup> Сава Поповић, „Савремено сликарство“, *Штампа*, год. 1, бр. 51, 1934, 13–25.

<sup>65</sup> Исто, 16.

Неминовно се даље поставља питање о самом критичару, његовој позицији и задацима. Распрострањено је, чини се, погрешно мишљење да је само уметник кадар да пружи правилан суд о једном уметничком делу. Кључ уметничког дела не лежи само у рукама његовог творца, већ и у критичарској речи. Критичар, након опсежних студија и савесног истраживања, може обезбедити суд о делу, који ће увек бити садржајнији и поузданији од суда оног уметника који познаје само своју уметност јер „сликати слике и бити у стању судити о њима две су сасвим различите ствари.“<sup>66</sup> С друге стране, Богдан Поповић, пишући критику *Прве Југословенске уметничке изложбе* почетком 20. века, истиче да је критичар прави судија делу, јер су код њега личне наклоности „хладније“, укус шири, а критички суд заснован на начелима и теорији.<sup>67</sup> Овде се може сложити са мишљењем аутора. Јер, овакве особине критичара, које они истичу, могу се приписати и Бингулцу, али и многим другим српским музичким писцима. Код Бингулца суд о делу долази из широког хоризонта знања и умећа, јер он је уједно и критичар и уметник.

Ликовна критика је као и музичка, свој озбиљнији замах добила у периоду између два рата. Београд је после Првог светског рата постао важно уметничко средиште и у њему су стваране разне уметничке групе различитих концепција, а изложбе и концерти су све чешће одржавани. Самим тим порастао је и број критичара и с разлогом је уочено да су њихова гледања на уметност постајала све одређенија јер су била поткрепљена и естетички и теоријски.<sup>68</sup>

Према Лазару Трифуновићу,<sup>69</sup> у ликовној критици међуратног периода егзистирала су три типа критике – теоријско-синтетичка, аналитичка и дескриптивна. Први тип критике везује се за делатност Растка Петровића о чему је већ било речи. Потом, разматрајући аналитичку критику Трифуновић истиче да је њен метод одређен концентрисањем на конкретне проблеме сликарства, те су они рашчлањавани са циљем да се уметничко дело оцени. Она је лишена теоријских и естетичких захвата, задовољава се

---

<sup>66</sup> Владимир Петковић, „Демс Хвислер“, *Дело*, књ. XXXVI, св. 3, 1905, 330–346.

<sup>67</sup> Богдан Поповић, „Прва Југословенска Уметничка Изложба“, *Српски књижевни гласник*, књ. XIII, бр. 6, 16. новембар 1904, 463–471.

<sup>68</sup> Исто, 256.

<sup>69</sup> Трифуновић је у неколико наврата у свом опусу потегао питање историјата, теорије и развоја ликовне критике код нас. О његовом дискурсу о ликовној критици видети више у: Vladimir Rozić, *Likovna kritika...*, нав. дело, 15–20.

тима да појаве у ужем смислу само констатује (Тодор Манојловић,<sup>70</sup> Вељко Петровић, Милан Кашанин и други). Тридесетих година прошлог века на ликовној сцени негована је дескриптивна критика, као што је то био случај и на пољу музичке критике. Њен метод је једноставан, а односи се на приказ изложбе, набрајање аутора и дела, без значајних осврта на општа кретања и без улажења у аналитичке проблеме ликовне уметности (Драган Алексић, Сава Поповић, Станислав Краков).<sup>71</sup> Оно што се намеће као закључак, јесте чињеница да су ликовна и музичка критика на нашим просторима прошли готови идентичан развојни пут, као и да су у истом периоду неговани исти типови критичког мишљења. То значи да се класификација ликовне критике може у потпуности 'пресликати' и на типологизацију музичке критике. Даљи дискурс биће усмерен представљање њеног историјског развоја, њених проблема, метода, циљева и главних представника, како би се касније, у том контексту осветлио и Бингулчев критичарски лик.

## 2. Одређење појма музичка критика и типологија критичких текстова

Јосип Андреис (1909–1982) дефинише музичку критику као „јавно изрицање мишљења о вредности музичког дела и о начину његовог извођења, у дневној, недељној и стручној штампи,<sup>72</sup> док енглески музиколог Винтон Дин (Winton Dean, 1916–2013) музичку критику дефинише као „вербално изражавање суда о музичкој уметности.“<sup>73</sup> Дакле, закључује се да сам појам музичке критике, дефинитивно имплицира валоризацију. Дин даље наводи да је „музичка уметност вероватно најтежа за критиковање.“<sup>74</sup> Сматра да језик којима музика говори није погодан за њено критичко анализирање и да чак и

---

<sup>70</sup> Видети: Тодор Манојловић, *Ликовна критика* (Јасна Јованов прир.), Зрењанин, Градска народна библиотека, 2007.

<sup>71</sup> Исто, 260.

<sup>72</sup> Josip Andreis, „Kritika, muzička“, у: *Muzička enciklopedija*, sv. 2, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, 384.

<sup>73</sup> Winton Dean, „Criticism“, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), vol. 5, London, Macmillan, 2001, 36.

<sup>74</sup> Исто

„најуспелија музичка критика има своја проблематична места која треба избегавати.“<sup>75</sup> Такође, поменути аутор наводи и квалитете које 'идеалан' критичар треба да поседује: „1) познавање композиционо-техничких принципа музичког стваралаштва; 2) познавање историје и естетике музике, као и историје интерпретације; 3) способност логичног размишљања и његовог јасног изражавања; 4) трајну жељу за учењем и стицањем нових знања.“<sup>76</sup> У вези са наведеним критеријумима је и то „да би музички критичар требало да буде професионални аматер: професионалан, јер мора бити свестрано образован, а аматер, јер мора уживати у свом задатку да једноставно воли музику.“<sup>77</sup>

Историја музичке критике показује једну идејну повезаност са музиком, а изрази попут *критика* и *критички* појављивали су се у разним значењима. Музичка критика се прво јавила у публикацијама које су излазиле повремено, а тек касније је прерасла у континуирани контакт критичара (музичара) са широким аудиторијумом. Број написа о музици расте са појавом разних стилских праваца, естетичких погледа и неке врсте стандардизације у области стваралаштва и интерпретације. Кроз читав 18. и 19. век поступно се изграђивао критички однос према музици и њеној проблематици, те се већ средином 18. века, који се сматра веком конституисања музичке критике, може говорити о свесном и исправном супротстављању ставова, о отвореним дискусијама о свим питањима у музици.

Међу првим музичким писцима који су писању критике пришли на систематски начин истичу се Жан Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1798) у Француској, Јохан Матесон (Johann Mattheson, 1681–1764) у Немачкој и Чарлс Барни (Charles Burney, 1726–1814) у Енглеској. Рад немачког композитора, музичког писца и теоретичара Матесона „код кога се критика појављује као алтернатива теоријског исказа“<sup>78</sup> сматра се једним од најзначајнијих у области критике. Први часопис, *Музичка критика* (*Critica musica*) који је он основао 1722. године, у потпуности је био посвећен публиковању разних музичких написа. Штампан је седмично и садржао је бројне критике како делатности композитора, тако и њихових дела. Матесон је на пољу оснивања овакве врсте новина имао и наследнике, па је тако композитор Јохан Адолф Шайбе (Johann Adolph Scheibe, 1708–1776)

---

<sup>75</sup> Исто, 38.

<sup>76</sup> Исто, 37.

<sup>77</sup> Исто, 48.

<sup>78</sup> Снежана Николајевић, *Музика као догађај*, Београд, Клио, 1994, 50.

у периоду 1737–1740. године у Лајпцигу основао недељник под називом *Музички критичар* (*Der critische Musicus*).<sup>79</sup> Важно је апострофирати чињеницу да је критика 18. века претежно била окренута вокалној музици, док је инструментална имала подређено место. Вокална музика је, према тадашњим естетским схватањима, представљала врхунац музичког изражавања, те је критика имала задатак да је непрекидно и неуморно промовише.<sup>80</sup>

Последње године 18. и почетак 19. века обележене су променом, те је сада главни покровитељ музике, а самим тим и критике, постала средња класа а не дотадашња аристократија. Век романтизма изнедрио је и једну сасвим нову, другачију критику од оне која је негована у 18. веку. У питању је *дескриптивна* критика, која међутим, иако је била заступљена у критичарском опусу појединих аутора, није заузела место у критичарском дискурсу важних музичких писаца попут Шумана (Robert Schumann, 1810–1856), Листа (Franz Liszt, 1811–1886) и Берлиоза (Hector Berlioz, 1803–1869). У прилог томе говоре и њихове критике објављене у *Новом часопису за музику* (*Neue Zeitschrift für Music*), који је основао 1834. године Роберт Шуман, и био је и његов уредник све до 1844. године. Овај часопис је имао највећи углед и био је врло утицајан.

Винтон Дин са правом сматра Берлиоза једним од најзначајнијих романтичарских музичких писаца, наводећи да је поред музичке перцепције, поседовао и „изражени књижевни стил изузетне прецизности и флексибилности.“<sup>81</sup> У 19. веку настају и веома значајне музичке критике из пера једног од најистакнутијих романтичарских аутора, Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883), у којима се он примарно појављује као пропагатор свог рада и деловања.

Личност која је пет деценија (1855–1904) у потпуности владала сценом бечке музичке критике био је Едуард Ханслик (Eduard Hanslick, 1825–1904). Његова књига *О музички лепом* (1854)<sup>82</sup> представља једну врсту прекретнице у историји музичке критике. У њој Ханслик излаже свој романтичарски став према музици, наглашава њену

---

<sup>79</sup> Шајбе је у својој каријери музичког писца остао упамћен по томе што је у својим критикама оштро осуђивао Баха (Johann Sebastian Bach) и његову уметност, док је Матесон у појединим својим критикама изрицао негативан суд о кантатама поменутог композитора. *Musical criticism*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/399158/musical-criticism/64467/The-practice-of-criticism>. (приступљено 1. 07. 2019.).

<sup>80</sup> Winton Dean, нав. дело, 41.

<sup>81</sup> Winton Dean, нав. дело, 39.

<sup>82</sup> Књига је неколико пута ревидирана све до 1895. године, када добија своје издање на неколико језика.

аутономност и независност у односу на друге уметности. Инспирисани Хансликом и његовом критиком музике, критичари 20. века одбацили су описно критиковање које је владало у одређеним критичарским круговима прве половине 19. века и у први план стављали аналитичку критику. На то упозорава Мишко Шуваковић<sup>83</sup> издвојајући четири приступа од којих је последњи за овај рад релевантан. Дакле, естетика музике је метатеоријска или метакритичка расправа односа музичког дела и различитих дискурса, било писаних било говорних. Она мора, како је то и Ханслик предочио, да се бави одређеним материјалним облицима дискурса о музици или писањем о музици. Самим тим, незаобилазно, она за свој предмет има и поетику (стварање), естетику и стилистику. Тада она постаје теорија предочавања, за нас релевантних, текстова о музици било да је у питању критика, есеј или неки други жанр написа.

У првој половини 20. века музичка новинска, али и критика у стручним публикацијама, била је веома заступљена на класичној музичкој сцени.<sup>84</sup> У Немачкој се 1917. године оснивају новине *Превод* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*), чији су уредници били Паул Бекер (Paul Bekker, 1882–1937) и Алфред Ајнштајн (Alfred Einstein, 1880–1952). У Великој Британији 1920. године са радом почиње часопис *Music & Letters* чији је уредник и директор све до 1937. године био Странгвејс (Arthur Henry Fox Strangways, 1859–1948). Музичка критика у САД-у на свом значају добија још средином 19. века оснивањем *Dwight's Journal of Music* (1852) али своју експанзију доживљава током прве две деценије 20. века. Такође у том периоду основан је и један од најзначајнијих америчких музичких часописа *Musical Quarterly* (1915) од стране Оскара Сонека (Oscar Sonneck, 1873–1928) који је био његов уредник све до своје смрти.<sup>85</sup>

Врхунац дневне новинске музичке критике у САД, али и Европи, приметан је током седме и осме деценије 20. века. Велики број новина али и часописа у својим сталним рубрикама објављивао је критике које се односе на приказе концерата, на текстове о поетици и стилистици одређених композитора, као и на чланке који се баве стањем тадашње музичке сцене. Међутим, оно што је значајно јесте да се почетком деведесетих година прошлог века у свету, али и на нашим просторима, бележи смањење

---

<sup>83</sup> Мишко Шуваковић, „Естетика музике XX века у Србији. Део I: Увод у естетику музике“, *Нови Звук: интернационални часопис за музику*, бр. 14, 1999, 83–99.

<sup>84</sup> Снежана Николајевић, нав. дело, 23–47.

<sup>85</sup> Значајно је нагласити да 1933. године на домаћем тлу, у некадашњој Југославији, са радом почиње часопис *Звук*.

броја музичких критика, те се тај период често означава као доба када је музичка критика видно почела да нестаје.<sup>86</sup> Високе технологије, интернет и глобална мрежа података, утицали су на сваки сегмент друштва на планети, па и на класичну музичку критику. Демократизација је сада дакле потпуна, јер не само да су критике доступне на разним интернет порталима, већ је свакоме омогућено да на интернет постави своју критику неког дела или концерта. Такође, већ током последње деценије 20. века многи музички критичари напуштају своја радна места у новинама и часописима, што је делом последица пада интересовања за класичну музику, нарочито међу младим људима, а делом и промене медијске ситуације. Разматрања технолошких својстава медија углавном су заснована на искуству електронских медија. Они се сматрају толико одређујућим за савремену културу да се, према многима, управо због њиховог значаја, савремено друштво може сматрати медијским друштвом.<sup>87</sup> То се односи и на музичку критику друге половине 20. и почетка 21. века, када штампани медији у великој мери бивају замењени електронским. Све претходно поменуто објашњава зашто аутори желе да своје критике поставе на интернет и тако обезбеде, с обзиром на широку распрострањеност тог медија, да њихове критике буду у што већој мери биле читане.

Уистину, у првој деценији 21. века приметан је пораст критика рок и поп културе, али су изношени и крајње екстремни ставови појединих критичара да је класична музичка критика у потпуности нестала. Ипак, иако је у овом периоду очигледно извесно квантитативно осиромашење класичне музичке критике која је писана за штампане медије, не може се говорити о њеном потпуном одсуству.

У Француској су се критичарима уметности називали они писци који у новинама пишу о актуелним изложбама, догађајима, а историчарима уметности они који пишу о уметности. Вентури је истицао да је историји уметности потребна свест о природи уметности и одређено, конкретно уметничко искуство, како би разликовала да ли је неко дело уметничко, или је религиозно, рационално или политичко.<sup>88</sup> Такође, како он наводи, критичар мора дело да уклопи у активности његовог аутора, како би на најбољи начин разумео једно уметничко дело. Управо се овде увођа сукоб између историје уметности и

---

<sup>86</sup> „Music journalism“, [http://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_journalism](http://en.wikipedia.org/wiki/Music_journalism). (приступљено 12.06.2021.).

<sup>87</sup> Snježana Milivojević, *Informaciono društvo i medijska kultura*, <http://www.fpn.bg.ac.rs/wpcontent/uploads/2010/05/15-Prof.-dr-Snje%C5%BEana-Milivojevi%C4%87-Informaciono-dru%C5%A1tvo-imedijska-kultura.pdf>. (приступљено 8. септембра 2017. године).

<sup>88</sup> Lionelo Venturi, нав. дело, 15–16.



уметничке критике. Бенедето Кроче сматрао је ове две гране врло блиским, истичући да уметничко дело представља целину, те га је могуће тумачити једино у контексту историје. Вентури ову Крочеову тезу тумачи на следећи начин: „Историја уметности и уметничка критика теже, дакле, разумевању уметничког дела, које се не може постићи без познавања услова његовог постанка, а нема разумевања без суда. Суд је крајњи циљ критике историје уметности.“<sup>89</sup> Управо ова теза водила је Бингулца у његовој намери да у својим написима покуша да разуме музичко дело што потом имплицира и његову валоризацију.

Почеци српске музичке критике евидентирају се тек у 19. веку, када су се појавиле концертне манифестације које су пропраћене писаном речи о музици, критикама и чланцима. Током осме и девете деценије, у доба све веће професионализације музике, повећавао се број написа из пера музичара и аматера и они су објављивани у дневној штампи, раним књижевним (*Јавор, Застава, Бранково коло, Школски лист*) и музичким часописима (*Гудало, Корнелије, Гусле*), као и у посебним издањима. Такође, објављивани су и написи који су представљали кратке биографије композитора, затим текстови о црквеној и световној музици и разни музичко-васпитни чланци. Веома важно место заузимају и споменице певачких друштава конципиране у оквиру летописа са музичком хроником.<sup>90</sup> Роксанда Пејовић указује на податак да први монографски текст у историји српске музике представља некролог Корнелију Станковићу који је написао Федор Демелић објављен у *Летопису матице српске* 1865. године.<sup>91</sup> Такође, она истиче да су из пера књижевника настајале бројне критике на музичка извођења, што је представљало допринос развоју музичко-критичке мисли на нашим просторима.<sup>92</sup>

Српска грађанска мисао коју су у *Српском књижевном гласнику* уобличили Богдан и Павле Поповић, Слободан Јовановић (1869–1958) и Јован Скерлић (1877–1914) сводила се на једноставне и прихватљиве теме европског просветитељства. Оно што треба нагласити је да у историји српске музикографије једно од најистакнутијих места припада управо овом часопису. Музиколог Александар Васић посветио је низ чланака и студија

---

<sup>89</sup> Исто, 17.

<sup>90</sup> У том смислу веома је значајна Споменица Београдског певачког друштва Спире Калика из 1903. године објављена поводом прославе педесетогодишњице рада друштва. Видети: Калик, Спира, *Споменица Београдског певачког друштва приликом прославе педесетогодишњице 25. маја 1905. год*, Београд, „Милош Велики“ – Штампарија Бојовића и Мићића, 1903.

<sup>91</sup> Роксанда Пејовић, *Писана реч о музици у Србији...*, нав. дело, 8–9.

<sup>92</sup> Роксанда Пејовић за пример наводи критике Јована Јовановића Змаја на концертна извођења дела Листа, Шуберта, Шумана и других. Видети више у: Исто, 8.

питању места и изгледа српске музикографије у овом часопису, при чему се нарочито истиче његов магистарски рад. Не само због учестаности бављења темом, већ и због садржаја анализе, може се рећи да овој студији припада једно од кључних доприноса изучавању српске музичке критике и есејистике прве половине 20. века.<sup>93</sup> Касније, у докторској дисертацији, аутор наставља свој истраживачки пут, обрађујући музикографију српских музичких часописа између два светска рата,<sup>94</sup> о чему ће бити речи у поглављу у којем се прати развој писане речи о музици у Србији.

Музичка критика је у *Српском књижевном гласнику* имала једно од истакнутијих места, а могли су се наћи и критички прикази концерата, оперских и балетских представа, као и расправе одређених проблемских тема о којима су у највећој мери писали музички професионалци и академски образовани музичари. Један од најзначајнијих музичких критичара овог гласила био је Милоје Милојевић који се исказао као аутор чије критике у историјском контексту настављају пут музичких критичара 19. века, али их по стручности и аналитичком приступу далеко премашују. Његове критике, нарочито оне настале до 1914. године представљају одређено мерило вредности доброг или лошег извођаштва и

---

<sup>93</sup> Александар Васић, *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику” 1901–1941*. Необјављена магистарска теза одбрањена 2004. године на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, ментор: др Даница Петровић. Поред овога, издвајају се и друге ауторове студије које обрађују сличну тематику: „Оперске критике Милоја Милојевића у Српском књижевном гласнику“, у: Матовић, Ана, Мелита Милин, Надежда Мосусова и Катарина Томашевић (прир.), *Српска музичка сцена*, зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1995, 224–238; „Војислав Вучковић у Српском књижевном гласнику“, у: Тутњевић, Станиша и Марко Неђић (ур.), *Сто година Српског књижевног гласника. Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици*, зборник радова, Нови Сад – Београд, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 2003, 213–224; „Музикографија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства“, *Музикологија*, бр. 4, 2004, 39–59; „Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века – Српски књижевни гласник“, *Музикологија*, бр. 5, 2005, 289–306; „Рецепција европске музике у музичкој критици Српског књижевног гласника (1901–1941)“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. 34/2, Београд, 2005, 213–224; „Српски књижевни гласник и национална уметничка музика“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 32–33, 2006, 101–116; „Српски књижевни гласник и пољска уметничка музика“, у: Буњак, Петар (ур.), *110 година полонистике у Србији*, Београд, Славистичко друштво Србије, 2006, 243–256. И у осталим студијама аутор се на изврстан начин бавио музикографијом овог часописа: „Духовна музика у написима Милоја Милојевића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, 1994, 155–164; „Музички критичар Густав Михел“, *Музикологија*, бр. 4, 2004, 167–195; „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“, *Музикологија*, бр. 7, 2007, 231–244.

<sup>94</sup> Александар Васић, *Српска музикографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике*. Необјављена докторска дисертација одбрањена 2012. године на Катедри за музикологију и етномузикологију Академије уметности Универзитета у Новом Саду, ментор: др Даница Петровић.

стваралаштва, чак и „неку врсту регулатора у мноштву вредновања тадашњих музичара.“<sup>95</sup>

Васић се у свом раду осврће на два кључна аспекта музичке критике – на методе критичара и аспекте естетичког канона гласила, при чему се константно прелама проблем просветитељске тенденције која је била у основи програма часописа. Један од кључних доприноса је у томе што је аутор размотрио најважније аспекте музичке критике овог часописа који су уједно и главни проблеми српске музичке критике прве половине 20. века уопште. Кључна теза рада односи се на чињеницу да је гласило неговало високопрофесионалне европске стандарде и мерила, те је критика све више била поверена музичким професионалцима.<sup>96</sup>

„У вредносном процењивању музичких појава и догађаја, *Гласник* је главну реч доделио композиторима, музиколозима, али и репродуктивним музичким уметницима – пијанистима и виолинистима, који су бављење критиком доживљавали као своју другостепену музичку вокацију и као још један вид јавне музичке делатности. Профил *Гласникове* музичке критике уобличио су, на првом месту, компетентна имена Стевана Стојановића Мокрањца, Божидара Јоксимовића, Цветка Манојловића, Петра Крстића, Милоја Милојевића (који је био водећи критичар часописа у раздобљу 1908–1941), Стевана Христића, Јована Зорка, Косте Манојловића, као и хрватских аутора Божидара Широле и Антуна Добронића.“<sup>97</sup>

Почевши од прве деценије прошлог века, могу се интензивније пратити струјања и остварења у нашој музици кроз критике и приказе које пишу композитори Божидар Јоксимовић (1869–1955) и Петар Крстић (1877–1957), као и најмлађа композиторска генерација Петар Коњовић, Милоје Милојевић и Стеван Христић. Док је Христић касније ретко писао у дневним листовима и часописима, Милојевић и Коњовић, сваки на свој начин, израсли су у музичке писце изразитих књижевних квалитета, широких видика и својеврсних стилских особености. С разлогом зато Стана Ђурић Клајн истиче паралелу између њиховог доприноса српској музици и музикографији: „као што њиховим тонским творевинама започиње наша музика модернијег смера и европског нивоа, тако и

---

<sup>95</sup> Roksanda Pejović, *Kritike, članci i posebne publikacije...*, нав. дело, 140.

<sup>96</sup> Ипак било је ту и музичких критичара других занимања. Многе приказе музичких догађаја, критике композиција и извођења писали су историчари књижевности (Тихомир Остојић), есејисти и књижевници (Исидора Секулић) и други. Видети више у: Александар Васић, „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција“, *Музикологија*, 8, 2008, 185–202.

<sup>97</sup> Исто, 187.

литерарним остварењима они су изградили прве основе наше модерне музичке критике, есејистике и музикологије.<sup>98</sup>

Након Првог светског рата и уједињења јужнословенских земаља, културне прилике у водећим културним центрима почињу постепено да се мењају. Млада генерација уметника усмерава своје напоре ка обнови културног живота који је у ратним годинама доживео застој. Карактеристично је окретање ка Европи, наглашавање свести о потреби присуства у општој културној заједници и истицање тежње за успостављањем и одржавањем корака са савременим уметничким токовима.<sup>99</sup> Музичка критика је, као и ликовна, почетком двадесетих година 20. века поступно, али све интензивније прелазила у руке професионалних аутора чија је тежња била да своја стечена знања пренесу у написе. Поред музичара професионалаца музичку критику су писали и књижевници попут Исидоре Секулић, Станислава Винавера, Тодора Манојловића, естетичара Павла Стефановића и других.

Бингулац је своју прву критику објавио 1927. године, односно у времену када је критичка реч достигла стандардне европске оквире. Музичка критика у том периоду показала је велики напредак у односу на дотадашње, аматерски обојео коментарисање музичких догађаја. Вредност написа о музици нагло је порастао у периоду 1918–1941. године и то у дневној штампи (*Политика*, *Правда*, *Време*),<sup>100</sup> књижевним (*Српски књижевни гласник*)<sup>101</sup> и музичким часописима (*Гласник музичког друштва Станковић/Музички гласник*, *Музика*, *Звук*, *Славенска музика*).<sup>102</sup> У овом периоду, када

<sup>98</sup> Stana Đurić Klajn, *Akordi prošlosti*, нав. дело, 195.

<sup>99</sup> У таквој клими долази до видљивог интензивирања уметничког живота: оснива се низ нових и обнављају већ постојећи уметнички часописи, формирају се групе и удружења који истичу нове погледе на уметност. Видети више у: Jerko Denegri, *Treća decenija – Konstruktivno slikarstvo*, Београд, Музеј савремене уметности, 1967, 41–51.

<sup>100</sup> *Политика* је без сумње била водећи лист београдске музичке критике и то захваљујући композитору и музичком писцу Милоју Милојевићу који је у периоду 1919–1941. године пратио свеукупни београдски музички живот и прилоге објављивао у *Политици*.

У *Правди* су музичку критику писали Будимир Павловић (1920–1921), Душан Крунић (1922–1926), Петар Крстић (1925–1933), Драгутин Чолић (1933–1935), Бранко Драгутиновић (1933, 1935–1938), Светомир Настасијевић (1935–1938), Павле Стефановић (1938–1941) и Стана Рибникар (Ђурић-Клајн, 1940–1941).

Новине *Време* су такође имале своје музичке критичаре: Станислав Винавер (1924–1929), Виктор Новак (1927–1932), Коста Манојловић (1922; 1931–1934; 1940–1941), Миленко Живковић (1934–1941).

О овоме је писала Роксанда Пејовић у: *Музичка критика и есејистика...*, нав. дело, 20.

<sup>101</sup> Поред Милоја Милојевића, своје музичко-критичарске прилоге *Српском књижевном гласнику* дали су Коста Манојловић, Виктор Новак, Исидора Секулић, Бранко Драгутиновић, Војислав Вучковић, Драгутин Чолић, Павле Стефановић и други. Видети више у: Исто, 20.

<sup>102</sup> *Музички гласник* - први музички часопис који је покренут у Београду након Првог светског рата. Уредник је био композитор Петар Крстић, а чланови уређивачког одбора Божидар Јоксимовић, Владимир Р.

српска музика добија и своје прве докторе музикологије,<sup>103</sup> карактеристични су и есеји са тематиком из српске, југословенске или светске музике, а то је и доба настанка првих монографија<sup>104</sup> и збирки чланака о српским и иностраним композиторима. Међутим, музичка критика није могла добити изразитије место у специјализованим часописима због динамике њиховог излажења, тако да се њене одлике и промене као музикографске врсте могу пратити у дневним листовима, књижевним и другим гласилима међуратног времена.

У доба прве Југославије критичка реч о музици достигла је европске оквире, потпуно се окренула од дотадашњег аматерског коментарисања музичких догађаја и била је аналитички обојена. Неки музички критичари, попут Милојевића, Живковића и Вучковића, су се чак приближили концепцијама појединих својих написа чланцима

---

Ђорђевић, Јован Зорко, Стеван Христић и Коста П. Манојловић. Часопис је излазио годину дана, једанпут месечно, од јануара до децембра 1922. године. Шест година касније покренут је часопис *Музика*. Лист је излазио од јануара 1928. до марта 1929. године. Уредништво су сачињавали: Милоје Милојевић, Коста П. Манојловић и Рикард Шварц. На почетку друге године излажења промењен је састав редакције, а као уредник од онда је потписиван Милоје Милојевић. Поред Рикарда Шварца, у уредништву су се нашли још и Михаило Вукдраговић, Јован Бандур и Предраг Милошевић.

Од новембра 1939. до марта 1941. у Београду је излазио часопис *Славенска музика*. Издавач је било „Удружење пријатеља славенске музике“. Часопис је водило трочлано уредништво: Милка Ђаја, Јован Зорко и Драгутин Чолић. Часопис је излазио на осам странаца а укупно је изашло једанаест бројева.

Више о уређивачкој политици и концепцији ових часописа видети у поменутој докторској дисертацији Александра Васића.

<sup>103</sup> Први доктор музикологије у Србији био је Милоје Милојевић, који је своју дисертацију *Сметанин хармонски стил* одбранио 1924. године на Карловом универзитету у Прагу. „Појава Милоја Милојевића од кључног је значаја за улазак музикологије међу културноисторијске дисциплине на Београдском универзитету. Он је године 1922. изабран за асистента за музичке науке на Филозофском факултету у Београду, где ће предавати пуних седамнаест година. Милојевић није имао самосталне катедре, тј. историја музике се није могла студирати као главни, већ само као помоћни – други или трећи предмет (настава у трајању од шест семестара или четири семестра). Он је деловао у оквиру Семинара за старокласичну археологију и историју уметности Владимира Р. Петковића, потом у Семинару за упоредну књижевност и теорију књижевности Богдана Поповића, а после 1929, када се Поповић повукао у пензију, у оквиру Српског семинара Павла Поповића. Милојевић је уживао велику подршку браће Поповић на Универзитету; чињени су покушаји да се на Факултету отвори самостална Катедра за музичке науке, али то се није остварило. Године 1937. отворена је Музичка академија у Београду. После Другог светског рата музикологија је коначно добила своју катедру на Музичкој академији у Београду (Катедра за историју музике и музички фолклор, 1948)“. Цитирано према: Александар Васић, *Почеци српске музичке историографије...*, нав. дело, 145.

<sup>104</sup> Године 1920. објављена је збирка написа и есеја *Личности* Петра Коњовића, а потом 1923. године из пера Косте Манојловића излази прва монографска студија о Мокрањцу (*Споменица Стевану Стојановићу Мокрањцу*); Милоје Милојевић је 1924. године објавио своју монографију о Беджиху Сметани. Након рата настале су студиозне монографије Петра Коњовића о Милоју Милојевићу (1954) и Стевану Мокрањцу (1956), а потом и друга дела – монографије о Јосифу Маринковићу (1967) и Станојлу Рајичићу (1971) из пера Властимира Перичића, затим монографска студија Марије Корен [Бергамо] о Милану Ристићу (1977) и Надежде Мосусове о Петру Коњовићу (дело је у рукопису припрема се за штампу). Више о овоме видети у: Мелита Милин, „Монографије о композиторима као жанр у оквиру музикологије“, у: Медић, Ивана и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *Музиколошко наслеђе Стане Ђурић-Клајн. Свечани зборник поводом доделе прве годишње награде „Стана Ђурић-Клајн“ за изузетан допринос музикологији*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2021, 53–75.

ликовних критичара Милана Кашанина, Тодора Манојловића и других тиме што су у својим чланцима долазили и до „синтетске критике“.<sup>105</sup> У њој се, на бази анализе долази до синтетичког уметничког суда. Она поставља дело у процес уметничког развоја у општи склоп идеја на широком плану. У њој поменути критичари објашњавају дело прво аналитички, а потом и синтетички узимајући у обзир креативне домете одређеног аутора.

Домаће музичке критике и есеје између два светска рата није могуће проучавати без упознавања са онима који су настали у претходном периоду. Наиме, најважније претходно полазиште, неопходност стварања под утицајем народног мелоса, прихваћено је и у међуратним критикама, иако се и од њега постепено одступало, а нарочито почев од тридесетих година прошлог века. Од старе критичарске традиције преузети су и музичко-просветитељски текстови, пропагандни чланци, портрети и некролози истакнутих аутора. Такође, објављивани су и написи поводом годишњица, прослава институција, библиографски прилози али и студије о црквеној и световној музици. Циљ аутора критика био је да презентују своје мишљење о делима и њиховим интерпретацијама, али и да васпитавају музичку публику. Оно што одваја критику треће деценије 20. века од оне која јој је претходила јесте развијени слух за ново и модерно, као и „свест о стимулирању оних снага које теже отварању ширих културних видика.“<sup>106</sup> Поред тога, ниво њиховог знања које су стекли у великим европским центрима стоји на завидној висини, чиме је превазиђен дилетантски начин мишљења који је био карактеристичан за већину написа из претходног периода.

Између два светска рата још увек је живела уметност 19. века и то у делима композитора и критичара старије генерације, Јосифа Маринковића, Станислава Биничког (1872–1942), Петра Крстића и Косте П. Манојловића (1890–1949) те је и међуратно музичко наслеђе подразумевало романтичарске националне основе, упоредо нападајући се савременијим, модерним струјањима. Књижевни критичари који су своју делатност започели још пре Првог светског рата имају своје пандане у традиционалније оријентисаним музичким критичарима, али су по вредности коју су имали у српској књижевној критици и есејистици на неупоређив вишем нивоу. У том смислу, један од најистакнутијих српских књижевних критичара Богдан Поповић имао је велики утицај на

---

<sup>105</sup> Видети више у: Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду...*, нав. дело, 9.

<sup>106</sup> Jerko Denegri, нав. дело, 42.

музичког критичара и композитора Милоја Милојевића. То се огледа у заједничкој склоности ка француској култури и позитивизму Херберта Спенсера (Herbert Spencer, 1820–1903), као и окренутост стилу који су упознали у својој младости. Компаративним сагледавањем књижевности, сликарства и музике, чија се догађања нису увек истовремено одвијала, могу се пратити заједничка гледишта и веома слична вредновања књижевних, ликовних и музичких критичара.

Посебан значај за музику имала су разматрања националног стила. Тај стил су у својим написима прихватили многи српски музички аутори, нарочито Петар Коњовић, Коста П. Манојловић и највише Милоје Милојевић. Тема националног стила, присутна је у међуратном периоду и у ликовној критици, која је прошла, као и музичка, пут од дескрипције до литерарне форме о чему је већ било речи.<sup>107</sup> Потребно је ради боље прегледности пажњу посветити дефиницијама музичке критике и њеном историјском развоју на светском тлу, како би се добио бољи увид у (не)паралелна кретања на домаћем и иностраном уметничком подручју.

Када је у питању музичка критика може се рећи да она припада области уметничке критике, која је део журналистике, али и музикологије. Првој категорији припада дневна или недељна критика, писана поводом неких музичких догађаја која на малом простору који јој је намењен покушава да прикаже дело или његову интерпретацију. Она је облик текстуалног новинарства и популарног писања о актуелном музичком догађају. С друге стране, стручно критичко писање се развија у уметничким часописима, у распону од информативних, преко историјских, до теоријских текстова. Тако, Бингулчеве међуратне критике могу бити сврстане у стручно писање које има информативни, аналитички и историјски карактер. С друге стране, његови послератни есеји, писани првенствено за стручне публикације припадају категорији текстова који у својој сржи имају сва три поменута елемента.

---

<sup>107</sup> Трифуновић, Лазар, *Српска ликовна критика...*, нав. дело. Трифуновићу је као увод у ову антологију послужила његова студија *Српска ликовна критика* из 1959. Осим додатог поднасловa, мање измене се односе на појединце. Видети: Лазар Трифуновић, „Српска ликовна критика“, *Израз*, бр. 9, 1959, 251–263.

## 2.1. Класификација критике: прилог за типологизацију српске уметничке критике

Издавање појма текуће, дневне критике која прати и вреднује уметничка дела и оне друге, академске, која подразумева коришћење одређених методолошких поступака на основу којих се дело интерпретира, упућује на поделу на две врсте критичарског дискурса.<sup>108</sup> Перишић потом предлаже поделу књижевне критике на: *теоријску* критику (ону која није импресионистичка) и *естетичку*, која основу има у естетици као филозофској дисциплини.<sup>109</sup> Ипак, на овом месту треба указати на поделу најопштијих типова критике коју је изложио Предраг Палавестра (1930–2014) пишући о критичарским тенденцијама Павла Поповића.<sup>110</sup> Аутор пише о дихотомији импресионистичке и естетичке критике, као и о разлици између 'књижевне' и теоријске критике. Он тврди да је видљив антагонизам између филолошког метода у историји књижевности и „естетичке критике укуса“ при чему би се могло сматрати да она иде ка естетици као филозофској дисциплини. Чини се да је оваква подела примеренија за новију критику, ону која се успоставља у постмодернистичком периоду<sup>111</sup>, те њу не проналазимо, или је у Бингулчевом опусу има у обрисима.

За издавање врста српске уметничке (књижевне, ликовне, музичке) критике, помоћи ће нам пре свега радови који за предмет истраживања имају историју и теорију српске књижевне критике. Циљ нам је да се кроз попис и објашњења одређених, најзначајнијих врста критике, укаже на критичке методе којима се у свом раду служио Петар Бингулац.

Када је реч о развоју српске књижевне критике у српској књижевности, у последњој деценији 19. и првим деценијама 20. века, историчари и теоретичари у

---

<sup>108</sup> Треба нагласити да се у домаћој литератури појам академске критике замењује термином естетичка критика. Игор Перишић, „Естетичка критика и књижевна теорија: Прилог за типологизацију српске књижевне критике“, у: Радуловић, Милан (ур.), *Српска књижевна критика друге половине XX века: типолошка проучавања*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2013, 165–182.

<sup>109</sup> Исто, 171–172.

<sup>110</sup> Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, том II, Нови Сад, Матица српска, 2008, 457–473.

<sup>111</sup> Игор Перишић, „Естетичка критика“..., нав. дело, 169.



потпуности су сагласни да постоје четири врсте критике. Оне су пре свега везане за ствараоце који су историји књижевне критике на нашим просторима дали најизразитији? печат: *вредносна критика* Љубомира Недића (1858–1902), *естетичка критика* Богдана Поповића, *импресионистичка критика* Јована Скерлића (1877–1914), *историјска критика* Павла Поповића (1868–1939) и *стваралачка критика* коју су конституисали Јован Скерлић и Исидора Секулић.<sup>112</sup>

Другачија подела може се извршити и када је у питању музичка критика. У том смислу истиче се класификација коју је предложио композитор Владан Радовановић. Он разликује три типа музичке критике – *импресионистичку*, *феноменолошку* и *интелектуалистичку*: „Најзаступљенија критика је, по својим својствима, импресионистичка. Она често изгледа као да попуњава један исти формулар, а има тон као да је неопозива и објективна. Њен пут до вредновања прекратак је.“<sup>113</sup> Међутим, доста пре Радовановића сличан став изнео је хрватски песник, есејиста и музички писац Антун Густав Матош (1873–1914):<sup>114</sup> „Критичар се, као и уметник рађа, те се импресионистичка критика заснива на субјективном критичареву доживљају уметничког дела. Домети такве критике иду даље у подручју критичарске стилистике, него у комплексности критичарског захвата, па акценат није на томе шта је у њима казано, већ на томе како је то обликовано.“<sup>115</sup>

Радовановић говори о *импресионистичкој критици* као о оној која не помаже ни композитору ни извођачу ни примаоцу. Ипак, таква дефиниција није у потпуности прихватљива. Наиме, аутор поставља тезу да оваква критика представља само и једино субјективни доживљај самог критичара. Међутим, у случају Бингулца, али и других његових колега критичара попут Милојевића, Драгутиновића, Стефановића и других, критика концерта, опере или неког другог догађаја није само плод „субјективне маште“. Они у својим текстовима читаоцу пружају и информације везане за само дело, његовог

---

<sup>112</sup> Радомир Ивановић, „Стваралачка критика Исидоре Секулић“, у: Радуловић, Милан (ур.), *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века*, Београд, Институт за књижевност и уметности, 2013, 47–66.

<sup>113</sup> Vladan Radovanović, „Теорија и критика у односу на музичко стваралаштво“, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 113–114, 1971, 149.

<sup>114</sup> О Матошевим виђењима српске књижевне критике видети: Саша Шмуља, „Антун Густав Матош и српска књижевна критика“, у: Димитријевић, Бојана (ур.), *Наука и свет*, Ниш, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2013, 283–294.

<sup>115</sup> Наведено према: Сања Мајер-Бобетко, „О гласној критици: Још један покушај одређења појма“, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 2, 1987, 59.

аутора, стила којем припада, али и о интерпретацији. Тако, теза да критичар само „ослушкује свет асоцијација који је музика у њему покренула“<sup>116</sup> нема своју практичну заснованост.

Радовановић потом, не прецизирајући на које прилоге упућује, именује критике-есеје Павла Стефановић као феноменолошки оријентисане. У ову групу можемо сврстати и текстове Петра Бингулца. Таква врста критике сама је по себи уметничко дело. Она је отворена за различита примања звукова, није пристрасна, или је њена приврженост аналитички образложена. Другим речима, лични доживљај је овде постављен у исту раван са општеприхваћеним ставовима.

Степен образовања, ширина мисли, темперамент и морални назори неминовно су укључени у перцепцију и доживљај уметничког дела, што у извесној мери „омета“ или потенцира осећање задовољства и доводи у ситуацију несигурног доношења „правог“ суда о делу или извођењу. Оваквих утицаја на доживљај дела има пуно, а један од кључних се односи на познавање личности која је дело створила: „Личност, свим оним што о њој знамо, баца рефлекс на своје дело, и ми смо увек у опасности да тај рефлекс примимо заједно са делом као његов саставни део, мењајући тако свој утисак и свој суд о њему сад на његову штету, сад у његову корист.“<sup>117</sup> Бингулац у својим критикама, иако припадају подручју импресионистичког суда, не допушта да његов утисак зависи искључиво од личности која је дело створила. Он тумачи и предочава читаоцу „тајне“ ауторовог уметничког стварања, не подлежући искључиво и само доживљају који је на њега дело оставило. „Одсуство критике увек је велико зло“, писао је књижевни критичар Богдан Поповић разматрајући питање о улози критике у друштву, науци, књижевности и уметности.<sup>118</sup> Према његовом мишљењу, а што може бити сврсисходно и у дискусији о Бингулчевом критичарском раду, онај који суди другом, суди у исто време и себи самом. С тим у вези, али и са Бингулчевом критиком, стоји и теза да се тајна уметничке критике,

---

<sup>116</sup> Vladan Radovanović, нав. дело, 149.

<sup>117</sup> Велимир Живојиновић Massuka, „Личност и дело. Увод у једну анкету“, *Мусао*, књ. 1, св. 5, 1920, 334–338.

<sup>118</sup> Bogdan Popović, „Sud Bogdana Popovića o inkriminiranim izrazima i zadacima umjetničke kritike“, *Tribuna*, год III, br. 101, Dubrovnik, 20. mart 1931, 6–7.

оне најфиније, најдубље и највише, крије у способности и умећу уочавања и предочавања ученог се.<sup>119</sup>

Критикујући књижевне и уметничке критичаре с почетка 20. века, историчар уметности Владимир Петковић (1874–1956) поставља тезу да критика треба да унесе светлост у мрак укуса, да продре у тајне уметничког стварања. Критичар не би смео безусловно да прими већ константно изрециван суд о неком делу од стране неког другог тумача, већ да се запита у чему је драж тог дела. Уметничким делима пре свега је потребна естетичка анализа, како би се пронашле и разоткриле поменуте тајне стварања.<sup>120</sup> Овде се може укључити и дискурс о постојању унутрашњег приступа у проучавању дела као и саме *естетичке критике*. Њен зачетник у српској књижевности био је Љубомир Недић који се залагао за тезу да је књижевна критика део уметности, ценећи при том управо критику која није усмерена искључиво на вредновање, већ на тумачење дела. Управо у Бингулчевој музичкој критици увиђа се овакав приступ музичком делу. Он дело валоризује, али кроз призму тумачења његових музичких карактеристика. Богдан Поповић даље од Недића, продубљује унутрашњи приступ у проучавању књижевности, те тако успоставља појам *естетичке критике*. Он је био противник историјске критике у којој је дело само историјски документ средине у којој настаје и заступа стилску критику зато што она захтева непристрасност самог критичара, какав је био и Бингулац.

Један од најутицајнијих књижевних критичара с почетка прошлог века Јован Скерлић определио се за извесно „уништење“ естетике, али никада није био антиестетичар. Он је у својим импресионистичким критикама оставио запажене интерпретативне судове, залажући се за синтезу спољашњег и унутрашњег приступа у тумачењу дела. Овај метод је такође видљив и у Бингулчевим критикама, где се он залаже за једну врсту транспоноване субјективности.

С друге стране, књижевник Бранко Лазаревић (1883–1963) сматра да критика мора да се ослободи појмова и схема и да све потчини „слободној игри критичаре унутрашње организације“. Јер, критика је у својим циљевима стварање, а само у својим поводима

---

<sup>119</sup> Љубомир Петровић (ур.), *Мисли и рефлексije Богдана Поповића*, Београд, Штампарииа Драг. Грегорића, 1933, 93.

<sup>120</sup> Исто, 293.

суђење, она треба да буде потпуно слободна реакција,<sup>121</sup> стваралачки израз, стваралачко дело.<sup>122</sup> Лазаревић у својој студији даје класификацију „школа“ односно „метода“ критике издвајајући следеће врсте: „доктринарна“, „психолошка“, „детерминистичка“, „историјска“ и „биографска“, „импресионистичка“, „хедонистичка“, „научна“ и „утилитаристичко-етичка“ критика, и објашњава сваку од њих. Када се све те врсте критике проуче, долази се до закључка да у њиховим именима лежи прва заблуда. Зашто везивати, пише Лазаревић, ствари које се не повезују? Критици наука, историја и етика могу бити само од помоћи као средство и материјал, али они нису њени саставни делови. Треба се задржати на појашњењу *импресионистичког* вида критике, јер је она највише присутна у критикама Петра Бингулца. Критика која се, кад није метод и школа, највише приближава правој критици је *импресионистичка*. Она полази од става да је човек променљиво биће које суди одређеним (уметничким) појавама. Према дефиницији, *импресионистичка критика* је такав вид критике у којој аутор, пишући о делу, изражава своје основне утиске импресије које је дело на њега оставило, емоције које је покренуло, размишљања на која га је нагнало. Према дефиницији француског књижевника Анатола Франса (Anatole France, 1844–1924), на чије се идеје ослањао и Бранко Лазаревић, критичар импресиониста говори више о себи него о самом делу, до кога се једино може тако и допрети. Осим од позитивног одређења, *импресионистичка* критика полази и од негативних постулата: експлицитно одбацује сваки облик методолошког догматизма, начела која се налазе изван текста. Када пише о *импресионистичкој* критици, Лазаревић изражава сумњу у адекватност њеног назива. Он у свом есеју *Стваралачка критика* дефинише критку за коју се залаже: „(...) Основни императив критике је њена пуна слобода. Само слободна критика је права и велика критика; све друге, оне које су везане за разне духовне, социјалне, – политичке и друге оријентације – све друге изазивају критику.“<sup>123</sup>

*Импресионистичка критика*, како наводи Предраг Палавестра, није била једини метод модерне српске критике, али је сасвим оправдано сматрана „средством критичког деловања у култури, инструментом који је добро одговарао захтевима модерног

---

<sup>121</sup> Бранко Лазаревић, „Стваралачка критика“, *Српски књижевни гласник*, књ. XX, бр. 6, 15. март 1927, 428–436.

<sup>122</sup> Исто, 509–522.

<sup>123</sup> Бранко Лазаревић, „Стваралачка критика“, у: Лазаревић, Бранко (ур.), *Филозофија критике и други есеји*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2014, 22.

индивидуализма и његовом прегалачком доживљају слободе.<sup>124</sup> Међутим, мотиве за Лазаревићево раздвајање *импресионистичке* од *стваралачке* критике Палавестра налази управо у тој популарности импресионистичког метода који се у свом негативном облику манифестовао у публицистичким текстовима доктринарног смера.<sup>125</sup>

Још један појам који се појављује у разматраним критичким мишљењима је појам *укуса* и његовог васпитања. О томе је писао Богдан Поповић, констатујући да је изразу *укус* значење познато, додајући да се књижевни укус „треба уочити као способност осећања лепоте у књижевним делима, или, мало шире, као способност оцењивања вредности књижевних дела. Према томе, по нашем тумачењу, називи *човек од укуса* и *добар критичар* имају да се сматрају као синоними.“<sup>126</sup> Укус је, за Поповића, више него укус у свакодневном значењу и више него уобичајено значење у естетикама његовог времена. Васпитање укуса, уз све слободе, треба разумети као опис могућег деловања књижевности на човекову личност и, истовремено, на припрему младог човека да буде отворен за деловање књижевности. Јер, не васпитава се укус, него се гради ситуација да књижевност у естетском и васпитном смислу најпотпуније оствари своје деловање. „Синтагму 'васпитање укуса' можемо слободно превести и описати као наставничко-ученичко садејство у стварању услова да књижевност испољи своје најбоље моћи.“<sup>127</sup>

С друге стране, на самом почетку свог пута у књижевност, у филозофски обојеним расправама, Љубомир Недић дотицао је питања вредности уметничког дела из угла из ког се та вредност може и мора посматрати. У недовршеној студији о литерарном укусу<sup>128</sup> бавио се управо питањем вредности дела, те његова разматрања крећу од полазишта о неоснованости мишљења о непроменљивости укуса. Овом схватању он супротставља своје полазиште базирано на доказима из историје литературе уткане у историју човечанства, на основу којих знамо да постоје дела класичне, непроменљиве вредности, којима се човек увек враћа (дела Шекспира). Да Недићев став не одликује чист догматизам, већ рационалистички и објективни приступ проблему, показује то што он ову своју теорију разрађује посматрајући и оне факторе који не говоре у прилог његове тезе,

<sup>124</sup> Предраг Палавестра, нав. дело, 166.

<sup>125</sup> Исто, 237.

<sup>126</sup> Богдан Поповић, *О васпитању укуса*, Женева, Југословенско академско удружење „Вила“, 1918.

<sup>127</sup> Валерија Јанићијевић, „Настава књижевности у есејима Богдана Поповића“, у: [http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/eb\\_ser/msc/2017-2/msc-2017-46-2-ch14.pdf](http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/eb_ser/msc/2017-2/msc-2017-46-2-ch14.pdf). (приступљено 20.9.2020).

<sup>128</sup> Више о томе у: Љубомир Недић, „Покушај о литерарном укусу“, у: Тартаља, Иво (ур.), *Студије и критике Љубомира Недића*, Нови Сад, Матица српска, 1977, 34–50.

већ упућују на променљивост и колебљивост укуса кроз историју. И он, као и Богдан Поповић, сматра да је појам укуса веома сложен, и да га не треба посматрати у ужем смислу, блиском допадању, већ га посматрати у вези са природом човека, са његовим интелектуалним карактеристикама. Поповић у том смислу наводи девет особина које чине човека *човеком од укуса*, односно добрим књижевним судијом, а које се крећу од осећања, живе маште, до образовања, познавања језика и великог, дубоког животног искуства.<sup>129</sup>

Бингулчеве музичке критике које је писао у периоду између два светска рата можемо сврстати и у подручје новинске критике. Јер, музичким критикама у међуратном периоду било је намењено врло мало простора без обзира да ли су објављивани у дневној штампи или стручним музичким публикацијама. Детерминисати дискурсну природу новинске критике врло је сложено питање. Један од разлога је у томе што медијски контекст дневне штампе, а у овом случају и музичке критике која је објављивана у стручним часописима, намеће прагматичне захтеве за обавештавањем. Бингулац је у својим критикама имао обавезу да читаоце обавести о одређеном музичком догађају, и да пренесе шта се на њему догађало. Код неких аутора, какав је и Бингулац, писање критике одражава стваралачки потенцијал вишег литерарног реда, па се стога, како наводи Трифуњагић у својој анализи дискурса књижевне новинске критике, може говорити о „еклузивној природи књижевнокритичког дискурса када говоримо о ауторству, перцепцији дискурсне заједнице и контексту објављивања, а нарочито када се он доводи у везу са профаним дискурсом дневних новина“.<sup>130</sup>

Треба нагласити да Бингулчеве међуратне критике у највећем броју спадају у жанр новинске критике иако су писане за специјализовани (у овом случају) књижевни часопис. У њима аутор даје приказ догађаја, а сама конституција текста налик је на журналистички текст. Управо зато је дискурс о новинској критици значајан за ово истраживање.<sup>131</sup>

Француски књижевни теоретичар Жерар Женет (Gérard Genette, 1930–2018) профилисао је књижевну новинску критику као један од два типа књижевне критике,

---

<sup>129</sup> Много јасније него у претходном есеју, Поповић је укус одредио на више места у једном другом свом чланку. Видети више у: Богдан Поповић, *О уметности и стилу (Сабрана дела, том III)*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2001, 431–466.

<sup>130</sup> Ivan Trifunjagić, *Retorička struktura diskursa novinske književne kritike u srpskom jeziku*, Novi Sad, Filozofski fakultet, 2016, 13.

<sup>131</sup> О новинској критици видети у: Radomir Životić, *Novinska kritika: studija sa priložima*, Beograd, Naučna knjiga, 1988.

поред стручне-професионалне.<sup>132</sup> Оно што раздваја ове две категорије јесте однос који оне успостављају према заједничким именитељима предмета, функције и жанра. Предмет критике може да буде једно дело уметника, његов опус и слично, а у жанровском смислу разликују се *приказ* и *есеј*. Новинска критика, па и Бингулчева, могу се сврстати у новинарски приказ. Женет овако описује његов изглед:

„Основне функције приказа зависе од његове друштвене улоге, која се састоји у обавештавању и саветовању јавности, која се наводно пита да ли би требало да чита неку књигу... Ове (функције) су дакле у основи описивање (и у почетку пуко обавештење да је та и та књига изашла...) и оцена, при чему би суд критичара требало да просветли јавност... Из овог произилази да је предмет критике недавно настало дело... Новински приказ (данас, типично недељни, будући да културне рубрике чак и у дневним листовима излазе у начелу једном недељно) пише се (углавном) брже и прагматичније од оријентације прегледа у часопису... Приказ у часопису може, насупротив, бити пажљивији или у најмању руку детаљнији, то јест прецизнији од новинарског...<sup>133</sup>

На овом месту треба издвојити и наводе Саше Ћирића који у свом огледу о савременим критичким сценама у Србији пише о „медијској критици“ у дневној штампи. Такав тип критичког дискурса проналазимо и у Бингулчевим критикама објављеним у часопису *Мисао*. Ћирић пише да је то „критика која се редовно од истог аутора објављује у једном одређеном листу, која уз аналитичку (треба да) има и информативну улогу, која обавезно (треба да) садржи вредносни суд критичара о књизи коју приказује. Формат те критике је конвенционално лимитиран (отуда метафоре о „Прокрустовој постели“ текста) и тој критици је квантитет, простор текста или списатељски губер конститутивни елемент њене природе. Ограничење дужине чини да се критичар најпре осећа скучено, па и клаустрофобично, што га временом доводи до сазнања о потреби језгровитих и обухватних синтетичких закључака, односно о штедљивом коришћењу аналитичког инструментарија, о свођењу теоријске елаборације на оно неопходно, о вештини брзих и ефектних поентирања, као у мачевању“.<sup>134</sup> Бингулац је у рубрици „Музички преглед“ у

---

<sup>132</sup> На самом почетку свог текста, Женет наводи троделну поделу књижевне критике коју је предложио Албер Тибод: 1. „Спонтану критику“ (у коју је укључио и новинску), 2. „Стручну“ (професионалну) критику, 3. „Критику мајстора“ (писца). Видети: Žerar Ženet, „Metakritička uvertira (I)“, *Zlatna greda*, br. 11, 40–45.

<sup>133</sup> Исто, 40.

<sup>134</sup> Saša Ćirić, „Još jednom za Škerlića – savremena srpska književna kritika“, *Sarajevske sveske*, br. 17, <http://www.sveske.ba/bs/content/jos-jednom-za-skerlica-savremena-srpska-književna-kritika> (приступљено 03.05.2021.).

часопису *Мисао* ограничен простором, а његове критике имају како информативну, тако и аналитичку улогу. У њима је изнет и вредносни суд аутора, те се може уочити да је врста његових прилога прожета и импресионистичким и аналитичким критичарским постулатима.

Приметно је да се о врсти, елементима и поступцима критике на нашим, али и страним просторима писало пре свега у домену књижевности. Ипак, велики број теоријских поставки књижевне критике на које је указано, могу се применити и на музичку критику. Једна од њих је улога и задаци (музичке критике) у нашем друштву.<sup>135</sup> Музиколошкиња Христина Медић истиче да је музичка критика специфична врста критике јер за свој предмет има уметност која је обележена временским протицањем. Зато она у односу на друге уметничке критике има посебну улогу у друштву. Овде је могуће поново се вратити на питање укуса о којем је претходно писано, јер 'права' критика има задатак да формира и обликује укус једног друштва. Ауторка упозорава на још један битан аспект критике, а то је да је музичка критика уједно тумач дела али и извођења. Критика поред тога треба и мора, као што је то случај с Бингулчевим прилозима, да укључује и аналитички приступ. Оно што је аутор неговао у свом критичарском послу јесте и креативно слушање које антиципира креативно писање о делу, што су још нека обележја добре, праве критике.<sup>136</sup> Друго питање које је значајно јесте оно које се односи на друштвено дејство критике. Већ се покретала тема о томе да је критика активност која се остварује и као самостални процес али и као део ширих друштвених догађања. Тако музичка критика у развоју музичког стваралаштва и извођаштва игра одлучујућу улогу. Она је равноправни део тог стваралаштва, његов 'верни пратилац' и на крају у одређеној мери и његов покретач. Оперски певач Мирослав Чангаловић пише да је критика активни друштвени чинилац у развоју уметничке праксе, при чему тежња није само на

---

<sup>135</sup> У организацији Марксистичког центра Организације Савеза комуниста у Београду (МЦОСК) 18. маја 1982. године одржана је јавна расправа музичких стваралаца, критичара и уредника културних рубрика дневних листова на тему „Музичко стваралаштво и критика“ у којој су учествовали еминентни стручњаци: Мирослав Чангаловић, Љубомир Коцић, Христина Медић, Слободан Турлаков, Рајко Максимовић, Властимир Трајковић, Даринка Симић-Митровић, Миоград Лазаров Пасху, Никола Жанетић, Љупчо Самарцијски, Ранко Тудор, Љубинко Миљковић, Душан Плавша, Константин Винавер, Ксенија Зечевић, Зоран Христић, Ђура Јакшић и Енрико Јосиф. Њихова излагања објављена су у: Стефановић, Слободан (ур.), *Музичко стваралаштво и критика*, Београд, Марксистички центар Организације СК, 1982. Ова књига представља документ тренутка у историји наше културе, али и веома користан приручник не само у идејном, него и у практичном раду на даљем унапређењу музичког стваралаштва и музичке критике.

<sup>136</sup> Христина Медић, *Улога и задаци музичке критике у нашем друштву*, у: Исто, 14–17.



представљању одређеног дела друштву, већ и на вредновању из перспективе шире друштвене заједнице и дејства на читаоце.<sup>137</sup> Таква критика<sup>138</sup> излазила је из пера Петра Бингулца: код њега је она та која усмерава музичко стварање; она није привилегија, титула или уски естетски облик, није издвојена и самодовољна, већ дубоко схвата и додирује објективне законитости савремених друштвених кретања и тиме засигурно отвара нове уметничке и стваралачке перспективе. У даљем току излагања биће приказан развој писане речи о музици на домаћем тлу, а у циљу што прецизнијег позиционирања Бингулчевог доприноса овом делу српске музичке културе.

### 3. Научни приступ изучавању писане речи о музици и музичарима у Србији: путеви развоја

Српски музичари и композитори бавили су се критиком и есејстиком, али је приметно да је тек мали број историчара и музиколога писао о ауторима критика, есеја и музиколошких радова. Најзначајнији допринос историјском истраживању и проучавању наше писане речи о музици дали су музиколози Стана Ђурић-Клајн<sup>139</sup>, Роксанда Пејовић и Александар Васић (1965). У новије време објављени су и зборници радова посвећени музиколошком раду и делатности Стане Ђурић-Клајн,<sup>140</sup> Николе Херцигоње<sup>141</sup> и Павла Стефановића<sup>142</sup> у којима је сагледаван и анализиран њихов допринос писаној речи о

---

<sup>137</sup> Мирослав Чангаловић, *О друштвеном дејству критике*, у: Исто, 5–10.

<sup>138</sup> Под појмом критика овде подразумевамо општи писани дискурс, а не жанр.

<sup>139</sup> Стана Ђурић-Клајн (рођена Ђурић, први пут удата Рибникар).

<sup>140</sup> Веселиновић-Хофман Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија: поводом стогодишњице рођења Стане Ђурић-Клајн*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2010. За ову тему релевантни су радови Роксанде Пејовић, Санеле Радисављевић и Јасне Ристовски. Такође видети: Медић, Ивана и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *Музиколошко наслеђе Стане Ђурић-Клајн. Свечани зборник поводом доделе прве годишње награде „Стана Ђурић-Клајн“ за изузетан допринос музикологији*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2021.

<sup>141</sup> Веселиновић-Хофман Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Никола Херцигоња (1911–2000). Човек, дело време*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2011. Погледати текстове Мирјане Веселиновић-Хофман, Марије Бергамо, Роксанде Пејовић и Милана Милојковића.

<sup>142</sup> Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусу се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*, Београд, Музиколошко друштво Србије, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 2017. Релевантни су радови Соње Маринковић, Милана Милојковића и Роксанде Пејовић.

музици и музиколошкој мисли у различитим контекстима, што је значајно допринело осветљењу овог поља музиколошког рада.

Стана Ђурић-Клајн је своју делатност у београдском музичком животу започела 1932. године, када су и настале њене прве критике.<sup>143</sup> Њена педагошка делатност у међуратном периоду везује се за период 1937–1945. године када је била запослена као професор Музичке школе „Станковић“ у Београду. У раздобљу 1950–1971. године била је доцент, а затим и професор Историје југословенске музике на Музичкој академији у Београду.<sup>144</sup> Паралелно је од 1949. до 1974. године деловала у Музиколошком институту Српске академије наука и уметности (САНУ)<sup>145</sup> као секретар, а затим и научни сарадник, да би 1962–1974. године била и директор ове установе.

Као пионир српске музикологије и прва жена музиколог на нашим просторима, Стана Ђурић-Клајн се у међуратном периоду остварила и на пољу уредништва. Она је била оснивач, власник и први уредник часописа *Звук* током његове прве етапе излажења (1932–1936). Уреднички мотиви за покретање часописа и друштвени назови његове уреднице уткани су у сам програм часописа, у његову концепцију и критеријуме њихове реализације.<sup>146</sup> Уредница је за циљ имала да часопис упозна тадашњу јавност са највишим професионалним тенденцијама и достигнућима у области музичког стваралаштва.

---

<sup>143</sup> Најпотпунији увид у библиографију Стане Ђурић-Клајн начинила је Роксанда Пејовић прво у монографији *Музиколог Стана Ђурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делатност* (Београд, Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт САНУ – Удружење композитора Србије, 1994.), а потом и у књизи *Коментари текстова Стане Ђурић-Клајн. Поводом стогодишњице рођења* (Београд, Факултет музичке уметности, 2008). Такође, релевантан је и библиографски преглед који је направила Даница Петровић објављен на сајту Музиколошког института САНУ. <https://music.sanu.ac.rs/wp-content/uploads/2019/12/SDJK.pdf>. (приступљено 25.04.2021.).

<sup>144</sup> „Музичка академија у Београду основана је 31. марта 1937. године као прва државна висока школа у Србији. Од 1957. делује у саставу асоцијације уметничких академија, које ранг факултета добијају 1973. године и од тада ова висока школа ради под именом Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду.“ Наведено према: Соња Маринковић, „Јубилеј катедре за музикологију Факултета музичке уметности у Београду“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 52, II, 2018, 1–10.

<sup>145</sup> Музиколошки институт САНУ основан је 1948. године на иницијативу академика Петра Коњовића, једног од најзначајнијих композитора у историји српске музике. Ово је први и једини институт за музикологију у Републици Србији, а најстарији на подручју бивше Југославије. <https://www.sanu.ac.rs/instituti/muzikoloski-institut/>. (приступљено 21.10.2020.).

О раду и развоју институције и делатности њених сарадника видети: Даница Петровић, „Музиколошки институт Српске академије наука и уметности (1948–2010)“, *Музикологија*, бр. 10, 2010, 11–58; Биљана Милановић, „Допринос Петра Коњовића конституисању и почецима рада Музиколошког института Српске академије наука и уметности“, *Музикологија*, бр. 25, 2018, 15–48.

<sup>146</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, „Стана Ђурић-Клајн и часопис *Звук*: Програмска концепција часописа и новио њене артикулације у првом периоду његовог излажења (1932–1936)“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Стана Ђурић-Клајн...*, нав. дело, 107.

У периоду 1946–1962. године Стана Ђурић-Клајн проучавала је историју српске музике<sup>147</sup> и писала музичке критике, да би се након тога посветила историјском проучавању домаће писане речи о музици. Након Другог светског рата објавила је студије о српским музичким писцима (Коњовићу и Вучковићу), и много пажње посветила пољу музичке лексикографије. Из њеног пера потиче и за сада једина антологија српској музичког есеја.<sup>148</sup> Ауторкина огромна заслуга се огледа и у томе што је прва утврдила значајне податке о старијем фонду српске литературе о музици. Њени чланци, критике, есеји и студије незаобилазни су извор за проучавање богатог наслеђа српске писане речи о музици.<sup>149</sup>

Ауторкина музичка реч се појавила на београдској музичкој сцени почетком 30-их година прошлог века када је као млада пијанисткиња упознала музичке проблеме и заинтересовала се пре свега за историју српске музике и савремена музичка догађања и писала прве музичке критике. У њима је, како пише њена ученица Роксанда Пејовић, као и многи њени савременици, испољила крупне захтеве које није напустила ни као зрео критичар.<sup>150</sup> Она се у *Звуку* појављује као критички приказивач актуелне југословенске литературе, да би убрзо објавила и свој први прилог проучавању домаће писане речи о музици.<sup>151</sup>

У њеним текстовима присутан је квалитет који је издаваја из круга тадашњих аутора. Она у својим критикама, а касније и у музичким чланцима и студијама, показује специфичне одлике негованог језика који се разликовао од тадашњег шематског приказивања музичких догађаја. У том смислу њен стил писања у великој мери близак је

---

<sup>147</sup> Круна њеног рада на овој теми представља прва историја српске музике *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji iz 1962. године*. Уп. Stana Đurić-Klajn, „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji”, [у:] Josip Andreis – Dragotin Svetko – Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, „Školska knjiga”, Zagreb 1962, 529–709.

<sup>148</sup> Ђирилов, Јован, Стана Ђурић-Клајн и Лазар Трифуновић (ур.), *Есеји о уметности*, Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга, 1966, 175–327. За ово издање Стана Ђурић-Клајн саставила је и обиман предговор „Музичка есејистика и публицистика у Срба”, стр. 175–201, а та је уводна студија прештампана у ауторкиној збирци музиколошких студија и чланака *Akordi prošlosti*, нав. дело.

<sup>149</sup> О особинама музиколошких истраживања Стане Ђурић-Клајн опширније је и аналитички подробно писао Александар Васић у докторској дисертацији, нав. дело, 19–22.

<sup>150</sup> Роксанда Пејовић, „Стана Ђурић-Клајн у окружењу својих савременика“, у: *Стана Ђурић-Клајн...*, нав. дело, 11–25.

<sup>151</sup> Године 1940. ауторка објављује библиографски преглед југословенских музичких часописа: Стана Ђурић-Клајн, „Десет година Музичког Гласника: „Музички Гласник и југословенски музички часописи“, *Музички гласник*, бр. 1, 1940, 7–17; у измењеном облику, а под насловом „Историски преглед југословенских музичких часописа”, објављено у ауторкиној књизи *Музика и музичари*, избор чланака и студија, Београд, „Просвета“, 1956, 79–93.

оном који су неговали Петар Бингулац и Павле Стефановић, а који се огледа у полемичком и приповедачком 'критичарком' тону и литерарном изразу богатом архаичним изразима и атрибутима. Оно што раздваја њене критике од прилога поменутих аутора јесте постојање негативних вредновања дела и аутора, али је, како наводи Пејовић, од њега полазила када је желела да истакне неке позитивне особине предмета који описује и изучава.<sup>152</sup>

И Бингулац и Стана Ђурић-Клајн писали су критике за рубрику „Музика на страни“ која је била саставни део међуратног *Звука*. У питању нису критички прикази, већ 'чиста' информација о одређеном догађају, при чему се аутори усредсређују на она збивања која су од великог значаја за проширивање сазнања домаће публике о музичком животу у свету, што се уклапа у поменуту концепцију којој је тежила ауторка и уредница часописа. У тим прилозима увиђа се и додавање значаја изворном чињеничном материјалу, било да је он аналитичког, теоријског или историјског карактера.<sup>153</sup>

Стана Ђурић-Клајн је своју музиколошку делатност започела у доба доминације есеја у српској музичкој писаној речи и појаве првих научних чланака, када је у београдском музичком животу доминирала личност Милоја Милојевића. Њој је облик музичког есеја у потпуности одговарао јер је дозвољавао слободу саопштавања импресија, што је уосталом уочљиво и у опусу Петра Бингулца који се есеју као жанру у музичкој науци посветио у периоду након Другог светског рата. Термин есеј, како га означава и Роксанда Пејовић, користи се „у смислу слободног састава који подразумева обраду каквог музичког проблема који је могао да буде више или мање научно усмерен, погодан за различите садржаје и приступе.“<sup>154</sup> Оба аутора су у есеју видели погодно тле за различита промишљања о музици и музичарима, али и за информисање о утисцима које су производила музичка дела. Бингулчева основна преокупација, као уосталом и Стане Ђурић-Клајн, била је делатност домаћих композитора. Пример за то јесте њихово бављење композиторским опусом Корнелија Станковића, при чему и Бингулац и Стана Ђурић-

---

<sup>152</sup> Роксанда Пејовић, „Стана Ђурић-Клајн у окружењу“..., нав. дело 12.

<sup>153</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, „Стана Ђурић-Клајн“..., нав. дело, 112.

<sup>154</sup> Роксанда Пејовић, *Музиколог Стана Ђурић-Клајн*..., нав. дело, 7.

Клајн указују на до тада непознате чињенице из композиторовог живота и стваралаштва.<sup>155</sup>

Међутим, између ово двоје аутора постоје разлике. Наиме, типичан моменат који карактерише стил Стане Ђурић-Клајн, јесте став према социјалистичкој власти који је отворено показивала у својим текстовима, чега није било у Бингулчевим радовима. Група музичких писаца коју су поред ауторке чинили Михаило Вукдраговић (1900–1986), Павле Стефановић, Миленко Живковић, Бранко Драгутиновић, Оскар Данон (1913–2009) и Јован Бандур (1899–1956), са одушевљењем је прихватила друштвене промене које су у Југославији наступиле након 1945. године, верујући у нову улогу музике у социјалистичком друштву.

Ђурић-Клајн је још у својим међуратним текстовима показивала склоност ка „левичарским ставовима“. Активно је „оптуживала савремену музику да је асоцијална, изјављивала да национална музика може да кочи развој и заведе на криви пут, предлажући коришћење народних мелодија у новој техници“.<sup>156</sup> Ипак, познато је да су сви поменути аутори, изузев Данона, касније одустали од ових ставова, а Стана Ђурић-Клајн говорила је да се „тада тако писало“. Као и Бингулац, и Стана Ђурић-Клајн писала је о савременом музичком животу, коментаришући музичке фестивале у иностранству,<sup>157</sup> при том размишљајући и о томе којим путевима треба да иде наша модерна музика.<sup>158</sup>

На крају, може се закључити да је ауторка у својим критикама у потпуности поштовала квалитет информације коју износи у сврху пропагирања (савремене) музике, те је својим текстовима проширивала сопствена, али и знања публике. Како наводи Мирјана Веселиновић-Хофман, негујући методологију критицизма у међуратном *Звуку*, ауторка се постепено усмеравала ка научном тексту,<sup>159</sup> у чему јој се својим прилозима у потпуности придружио и Петар Бингулац.

---

<sup>155</sup> Стана Рибникар (Ђурић-Клајн), „Интимни лик Корнелија Станковића, *Звук*, бр. 1, 1932–1933, 14–17; Иста, „Корнелије Станковић и његово доба“, *Звук*, бр. 5, 1935, 173–177. Бингучеви текстови на тему Станковићевог стваралаштва биће анализирани у наредном поглављу.

<sup>156</sup> Роксанда Пејовић, *Музиколог Стана Ђурић-Клајн...*, нав. дело, 5–6.

<sup>157</sup> Ribnikar, Stana, „Savremena muzika na praškom festivalu“. *Zvuk*, br. 8–9, 1935, 341–344.

<sup>158</sup> Иста, „Путеви наше модерне“, *Музички гласник*, бр. 1, 1938, 7–10.

<sup>159</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, „Стана Ђурић-Клајн“..., нав. дело, 115.

Роксанда Пејовић се подробно бавила анализом и вредновањем наслеђа српске литературе о музици.<sup>160</sup> Њен обиман музиколошки опус рачва се у неколико основних линија од којих се један део њих међу собом преплиће. По формалном образовању историчар уметности и музиколог<sup>161</sup> Роксанда Пејовић била је јединствена по свом доприносу који је дала континуирано проучавајући музичку историографију. У томе је наследила своју професорку, и то у различитим жанровима: у историјским прегледима српске музике, написима посвећеним музичкој критици и есејистици, писању о раду појединих институција и музичком извођаштву, али и дискурсу о делатности појединих музичких стваралаца. Све ово чини Роксанду Пејовић најистакнутијим историографом у историји домаће музиколошке мисли.

Једна од ауторкиних ужих области истраживања односи се на написе о музици. Прво је публиковала монографију која се односи на написе о музици у периоду 1825–1918. године, а потом и другу, прву оваквог типа и тематике у српској музиколошкој литератури,<sup>162</sup> која обрађује међуратни период српске музичке историографије.<sup>163</sup> Трећа и најобимнија студија, посвећена је послератном периоду историје писане речи о музици на нашим просторима (1945–2003).<sup>164</sup>

У све три монографије ауторка је представила исти начин организације излагања. У централном делу студија, на позитивистички начин, излаже чињенице везане за

---

<sup>160</sup> Библиографија радова Роксанде Пејовић објављена је у монографији *Писана реч у музици у Србији (1945–2003)*, нав. дело. Такође, о музиколошком раду ауторке писано је у неколико наврата: Татјана Марковић, „Роксанда Пејовић – *spiritus movens* српске музичке историографије“, *Звук*, бр. 26, 2005, 61–74; Катарина Томашевић, „Музиколошки портрет Роксанде Пејовић“, у: Перковић-Радак, Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић (ур.), *Историја и мистерија музике...*, нав. дело, 33–42; Плавша, Душан, „Историографски радови проф. др Роксанде Пејовић о музичко-извођачкој уметности и музичкој публицистици у Србији и Југославији“, у: Исто, 51–56.

<sup>161</sup> Роксанда Пејовић магистрирала је на Музичкој академији у Београду (1964), а докторат из области музикологије стекла је на Универзитету у Љубљани 1975. године. Поред тога, дипломирала је историју уметности на Филозофском факултету у Београду 1956. године. Као један од првих доктора наука у првим генерацијама студената новооснованог Одсека за историју музике и музички фолклор, посветила се педагошком раду. Пре стицања доктората била је запослена као професор у Музичкој школи „Станковић“ (1957–1975), да би затим на Музичкој академији у Београду предавала општу историју музике (1975–1995). Након пензионисања била је ангажована на основним и постдипломским студијама, и то као ментор дипломских, магистарских и докторских радова.

<sup>162</sup> Обе ове монографије припремљене су издањима у којима ауторка врши библиографски попис написа и чланака: *Попис критика, чланака и студија познатих и анонимних аутора српске музичке прошлости из новина и часописа (1825–1918)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1993; *Музичка публицистика (1918–1941)*, нав. дело;

<sup>163</sup> Роксанда Пејовић, *Критике, чланци и посебне публикације...*, нав. дело. Исто, *Музичка критика и есејистика у Београду...*, нав. дело.

<sup>164</sup> Роксанда Пејовић, *Писана реч о музици у Србији...*, нав. дело.

поједине музичке писце у и њихов допринос, хронолошки. Уводни текстови представљају историјски осврт на писану реч о музици у одређеном периоду, а садрже и интертекстуалне релације са историјом писане речи о другим уметностима (књижевности и ликовној уметности). Такође, излагање је обogaћено и разматрањем гласила у којима су написи публиковани, дат је осврт на уређивачку политику и одређење типова написа и тематике.<sup>165</sup>

У првој монографији из ове трилогије истраживања писане речи о музици постигнут је већи степен контекстуализације него што је то случај са наредне две студије. У њој се иста врста информација, а које су везане за сваког појединачног аутора, излаже у интертекстуалној релацији са шире постављеним, обухватним закључцима. Тиме се ауторка удаљава од једне врсте каталожног приступа материји. И када јасно и директно излаже чињеничне податке, што је карактеристично за њен целокупни музиколошки опус, ауторка указује на промене у тематици написа одређених аутора и даје луцидну оцену језика музичких писаца.

За овај рад посебно је интересантна монографија која се бави међуратном писаном речи о музици у Србији. У њој је ауторка најближа каталожној концепцији излагања. Већ у уводном поглављу ауторка представља контекст у који читава даљи текст. Тај контекст односи се на компаративно сагледавање историје уметничке (књижевне, ликовне и музичке) критике, уз осврт на одређене филозофске и социолошке ставове. На овај начин ауторка даље аналитички приступа сваком појединачном аутору на проблемски, контекстуализовани начин. Сами наслови поглавља, који упућују на хронолошко сагледавање материје, указују на то да се ауторка одлучује за поменути концепцију излагања. У појединим поглављима, као на пример у оном које се бави Милојевићевим музиколошким опусом, дефинисани су и одређени проблемски кругови. Ипак, поднаслови које ауторка даје неким сегментима излагања, нису доследно именовани. Неки од њих одређени су хронологијом, неки врстом написа, а поједини тематиком.

И поред постојања поменутих недоследности, ову монографију карактерише квалитативна равнотежа синтетичког и аналитичког приступа опусу појединачних аутора. Одабрана концепција, која се заснива на следу изабраних писаца, дефинише се као критичко сагледавање, с обзиром на то да ауторка, према речима Властимира Перичића,

---

<sup>165</sup> Више о овоме у: Татјана Марковић, „Роксанда Пејовић“... нав. дело, 63–64.

анализира све релевантне чињенице везане за ауторе којима се бави: њихово образовање, стручност, литерарне квалитете, концепцију и карактер написа и друго.<sup>166</sup>

Међутим, у много ширем и комплекснијем виду ауторка је поставила проблематику анализе послератних написа о музици. Уводно поглавље монографије посвећено је историјском сагледавању написа о музици претходног периода (1825–1914, 1918–1941) те потом следи ближе одређење развојних тенденција у другој половини 20. века. Након тога, следи дуга хронолошка листа музичких писаца. Ипак, како наводи Татјана Марковић, ауторкин критеријум одабира аутора спроведен је недоследно јер су изостављени аутори студија из часописа *Нови Звук* као што је то случај са естетичарем Мишком Шуваковићем и његовим прилозима о српској музичкој естетици.<sup>167</sup> Други део ове монографије представља новину у дотадашњој концепцији. Њега чини списак драгоцених библиографских прилога свих врста написа („Библиографска издања и попис литературе у историјским публикацијама“; „Текстови аутора објављени на страним језицима у часопису Нови Звук“; „Текстови музичара објављени на страним језицима у часопису Музикологија“; „Композиције на компакт-дискотима у прилозима сваког броја часописа Нови звук“; „Библиографија етнокорееолога“). Огроман значај ове библиографије огледа се у томе да она представља и данас једини попис написа о музици насталих у другој половини 20. и на почетку 21. века.

У обе монографије ауторка се осврће на делатност Петра Бингулца. У студији међуратног периода анализира његове критике које је објавио у часопису *Мусао* и једини есеј (о Морису Равелу)<sup>168</sup> који је Бингулац написао 1935. године. Занимљиво је да се у свом дискурсу о Бингулчевом писању Роксанда Пејовић ослања на ставове Стане Ђурић-Клајн. Сећајући се Бингулчевих предавања ауторка подсећа на ставове своје старије колегинице:

„Писање Петра Бингулца темељи се на богатом коришћењу литературе, нарочито иностране која му је, као неко непресушно врело, увек на дохвату. Дobar познавалац језика, он је и љубитељ лаке и течне реченице, каскаде блиставих речи, китњастог израза. Он уме да испреда и распреда, али и да уочи битно и да

---

<sup>166</sup> Властимир Перичић, „Роксанда Пејовић: Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 15, 2000, 152.

<sup>167</sup> Татјана Марковић, нав. дело, 67.

<sup>168</sup> Петар Бингулац, „Морис Равел – поводом шездесетогодишњице рођења“, *Звук*, 7, 1935, 254–262.



пластично изнесе суштинско. Писце који су му сродни по изражавању често са много одушевљења цитира“.<sup>169</sup>

Свој дискурс ауторка даље усмерава ка анализи ауторових критика изведених композиција, извођача и извођаштва („Шездесет критика за четири године“; „Слушајући композиције“; „Шта је желео од извођаштва“) фокусирајући се на формалну концепцију написа, намену и карактер и посебну проблематику којом се аутор бави. Иако један део анализа Роксанда Пејовић у овој монографији остаје без контекстуализације у европским оквирима, то није случај када је у питању разумевање Бингулчевог критичког дискурса:

„[...]Милојевић ју је [критику], као и Петар Бингулац обојио својеврсном романтичарском патетиком, приближавајући је француском стилу Ромена Ролана (Romain Rolland)...“.<sup>170</sup>

У монографији која се бави послератним периодом ауторка нису детаљније анализирани Бингулчеви есеји настали након 1945. године. Она истиче прожимање писане и говорне речи као карактеристику његових напева, и увек уочљив француски дух приликом презентовања закључака. Затим пописује студије које по њеном мишљењу завређују посебну пажњу. Реч је о прилозима о стваралаштву Јосипа Славенског, Мокрањчевим руковетима, предавањима на радио станици и чланцима о црквеној музици Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца. Аналитички дискурс о овим студијама овде изостаје.

Међутим, у књизи која се бави критичарима и есејистима од Петра Коњовића до Оскара Данона, Роксанда Пејовић детаљније анализира готово целокупан Бингулчев стваралачки опус. Поред студија о српским ауторима, ауторка сада приказује и Бингулчеве есеје о стваралаштву европских композитора.<sup>171</sup> Следећи пример показује на који начин ауторка промишља Бингулчев стил писања:

„Приповедао је, најчешће у кратким чланцима, о композитору и његовом стваралаштву, истичући најзначајније опусе. Понекад је уз опште одлике о композитору и његовом делу, давао аналитички коментар само једне композиције, а каткад се задовољавао да ослика атмосферу доба у којем је музички стваралац

---

<sup>169</sup> Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика...*, нав. дело, 242; Стана Ђурић-Клајн, „Музичка критика и есејистика у Срба“, нав. дело, 191.

<sup>170</sup> Исто, 243.

<sup>171</sup> Роксанда Пејовић, *Есејисти и критичари...*, нав. дело, 35–60.

живео. Чини се да би сваки читалац, музичар или аматер, био заинтересован за извесна Бингулчева размишљања...<sup>172</sup>

Ауторкина рецепција Бингулчевог писања, на извештан начин остаје непотпуна. За Бингулчев стил карактеристично је, и веома значајно то што он свој дискурс о одређеном композитору или његовом делу обogaђује знањем о периоду у којем је аутор живео, о политичким, друштвеним или социолошким дешавањима у одређеном времену. То даје његовим прилозима вредност која и данас, након после више деценија, остаје недодирљива.

Веома драгоцен прилог проучавању написа о музици у Србији је и ауторкина монографија о музиколошкој делатности Стане Ђурић-Клајн, омаж првој жени музикологу на нашим просторима.<sup>173</sup> Сагледавајући њену богату музиколошку мисао, ауторка је своју студију конципирала проблемски, али у широко постављеном временском оквиру. Другим речима, у једном поглављу ауторка разматра разноврсну делатност Стане Ђурић-Клајн (њене чланке, критике, предавања, али и уредничку и извођачку делатност), док у другом аналитички приступа материји те расправља о одликама и тематици ауторкиних различитих врста написа.<sup>174</sup>

Још једанпут, али са другачијом врстом дискурса, Роксанда Пејовић се враћа разматрању удела Стане Ђурић-Клајн у историји српске музикологије.<sup>175</sup> У првој монографији представила је ауторкину биографију, пијанистичко концертирање, уреднички рад, одлике есеја, приказа и критика, али и лексикографски и библиографски рад, док се у другој окренула ка анализи њених запажања из критика опера и балета, уз, како наводи, „понеки коментар и евентуално супротстављање њеном вредновању, зато што у српској музиколошкој литератури овај период није критички размотрен“.<sup>176</sup> Тиме је савременом читаоцу пружена могућност да сазна како су међуратни критичари, међу којима је и Стана Ђурић-Клајн, оцењивала музику. Такође, ова монографија пружа увид у историјат београдске опере током више од три деценије (1946–1980) и балета 1946–1974. године.

---

<sup>172</sup> Исто, 55.

<sup>173</sup> Роксанда Пејовић, *Музиколог Стана Ђурић-Клајн...*, нав. дело.

<sup>174</sup> Пример за то је поглавље које носи назив „Садржајне и стилске карактеристике написа“.

<sup>175</sup> Роксанда Пејовић, *Коментари текстова Стане Ђурић-Клајн...*, нав. дело.

<sup>176</sup> Исто, 10.

Веома сличан начин излагања и организовања материјала, Роксанда Пејовић примењује у студијама у којима је предмет истраживања комплексност посматрања музике у опусу Павла Стефановића и Драгутина Гостушког (1923–1998) и прегледи музичких дешавања из пера Бранка Драгутиновића.<sup>177</sup> Садржај друге поменуте монографије односи се на период након ослобођења па све до смрти Драгутиновића 1971. године када је музичка критика била редовна у јавним гласилима при чему су аутори, кроз критике, имали могућност да остваре важан утицај на музички живот земље. Први део монографије посвећен је прегледу композиторског стваралаштва, концертних сезона, оперских и балетских представа у поменутом периоду, док централно место заузима критички осврт на „музичке импресије“ Бранка Драгутиновића. Анализом тих доживљаја, добија се увид у читав један критичарски проседе генерације аутора која је доминирала српском музичком сценом. Поред Драгутиновићевих, у фокусу су и написи Стане Ђурић-Клајн, Михаила Вукдраговића (1900–1986), Предрага Милошевића (1904–1988), Драгутина Гостушког, Павла Стефановића, Душана Плавше (1924–2009), Константина Бабића (1927–2009) и других.<sup>178</sup>

Последња књига настала из пера Роксанде Пејовић односи се на анализу текстова о музици музичара различитих ужих професија и првих свршених дипломаца Музичке академије у Београду, који су се у дужем временском интервалу или повремено бавили писањем о музици.<sup>179</sup> И у њој ауторка следи исти принцип организације материјала као у претходним монографијама. Драгоцен је попис критика и чланака одабраних аутора који се налази у прилогу студије.<sup>180</sup>

На крају, закључујемо да музиколошки опус Роксанде Пејовић представља незаобилазно полазиште при проучавању српске писане речи о музици од најстаријег па до савременог доба. Са одређеним њеним схватањима и тумачењима данашњи

---

<sup>177</sup> Роксанда Пејовић, *Комплексно посматрање музике...*, нав. дело; Иста, *Преглед музичких догађања (1944–1971)*. Бранко Драгутиновић, нав. дело.

<sup>178</sup> Иста организација излагања, само са другом тематиком, увиђа се и у студији о написима Павла Стефановића и Драгутина Гостушког.

<sup>179</sup> Роксанда Пејовић, *Критике, есеји и књиге. Први београдски музичари...*, нав. дело.

<sup>180</sup> Роксанди Пејовић посвећен је зборник радова *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*, нав. дело. Прво поглавље посвећено је њеној музиколошкој делатности: Катарина Томашевић, нав. дело; Татјана Марковић, „Кроз историју националне музичке историографије – мапирање историје српске музике у написима Роксанде Пејовић“ (43–50); Душан Плавша, нав. дело; Ивана Перковић-Радак, „Педагошке искре Роксанде Пејовић“ (57–65).

истраживачи не морају да се сложе,<sup>181</sup> али се мора констатовати да се ауторка својим богатим музиколошким опусом несумњиво „уписала“ у историју српске музиколошке мисли. Иако ауторка врло често при анализи и интерпретацији података, не темељи своја истраживања на изучавању целокупног изворног материјала, нити читаоцу образлаже разлоге таквог приступа, мора се констатовати да је она својим студијама у контексту српске писане речи о музици конституисала музикологију као научну дисциплину. У том смислу, њен опус свакако треба и мора бити полазиште за даља, различита истраживања музиколога савременог доба.

О српској музикографији и музичкој периодици између два светска рата писао је и музиколог Александар Васић у својој докторској дисертацији, али и у бројним чланцима и студијама.<sup>182</sup> Аутор се у докторском раду бави обрадом тема у српским међуратним часописима, са нагласком на рецепцију западноевропске музике, проблеме националног стила, однос према савременој, аванградној музици, као и почецима српске музичке историографије на страницама музичке периодике. Драгоцена је за тему нашег рада, али и

---

<sup>181</sup> Ауторка ни у једној својој студији није предложила одређену класификацију музичке критике на нашим просторима, што може бити задатак даљим, млађим истраживачима. Таква подела омогућила би можда другачије 'читање' историје писане речи о музици у Србији при чему би се дошло до нових сазнања, теоријских поставки, класификација и слично.

<sup>182</sup> Александар Васић, *Српска музикографија...*, нав. дело; Исти, „Музикографија Српског књижевног гласника“..., нав. дело; Исти, „Музички критичар Густав Михел“, нав. дело; Исти, „Српски књижевни гласник и национална уметничка музика“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 32–33, 2005, 101–116.; Исти, „Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици“..., нав. дело; Исти, „Савремена музичка историографија и проблеми методолошког приступа“, *Музикологија*, бр. 5, 2005, 347–389; Исти, „Српска музичка критика и есејистика XIX и прве половине XX века као предмет музиколошких истраживања“, *Музикологија*, бр. 6, 2006, 317–342; Исти, „Проблем националног стила“..., нав. дело.; Исти, „Старија српска музичка критика“..., нав. дело; Исти, „Музички гласник (1922): естетички и идеолошки аспекти“, *Музикологија*, бр. 9, 2009, 97–111; Исти, „Рецепција западноевропске музике у међуратном Београду: пример часописа Музички гласник и Музика“, *Музикологија*, бр. 11, 2011, 203–218; Исти, „Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа Музика и Гласник музичког друштва Станковић/Музички гласник“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 44, 2011, 133–151; Исти, „Почеци српске музичке историографије између два светска рата“, *Музикологија*, бр. 12, 2012, 143–164; Исти, „Српска музичка периодика међуратног доба и питање националног стила“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 47, 2012, 65–77; Исти, „Материјалисти и идеалисти у нетраженом дијалогу: часопис Звук (1932–1936) и музика Западне Европе“, *Музикологија*, бр. 14, 2013, 77–92; Исти, „Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба“, *Музикологија*, бр. 17, 2014, 155–166; Исти, „Словенофилство и српска музикографија између светских ратова“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 50, 2014, 119–131; Исти, „Ревизија музике: заборављени музички часопис међуратног Београда“, *Музикологија*, бр. 19, 2015, 119–133; Исти, „Музикографија Весника Јужнословенског певачког савеза (1935–1938)“, *Музикологија*, II (бр. 21), 2016, 185–200; Исти, „Ангажман у музичкој критици: написи Павла Стефановића у Музичком гласнику (1938–1940)“, *Музикологија*, бр. 27, 2019, 203–220; Исти, „Музички критичар Рикард Шварц“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 61, 2019, 87–103; Исти, „Критичарски погледи Бранка Драгутиновића“, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 63, 2020, 55–79.

за домаћу музиколошку науку уопште, и библиографија музичких часописа (1918–1941) у којој су обухваћени чланци и критике из свих међуратних часописа. У уводном разматрању направљен је преглед истраживања српске литературе о музици, при чему се анализира допринос појединих аутора (Владимира Ђорђевића, Стане Ђурић-Клајн, Роксанде Пејовић, Слободана Турлакова) овој теми. Тиме је постављен темељ за даља проучавања српске музичке критике и есејистике, не само међуратног, већ и периода након Другог светског рата.

Васић у својим студијама приступа различитим темама у оквиру области националне музичке историографије с краја 19. и прве половине 20. века.<sup>183</sup> Његов музиколошки опус, у којем преовладава дискурс о српској писаној речи о музици, може се поделити у три тематске категорије: **1.** Чланци у којима анализира музикографију српских часописа, при чему доминира бављење *Српским књижевним гласником*;<sup>184</sup> **2.** Написи о чланцима појединачних критичара и музичких писаца (Манојловић, Милојевић, Михел, Шварц, Стефановић, Драгутиновић и други); **3.** Текстови који се баве општим проблемима заступљеним у српској музичкој периодици (славенофилство, југословенство, питање националног стила, методолошки поступци у српској музичкој историографији и сл.).

Ауторове студије одликују се систематичношћу, богатом анализом чињеничних података као и драгоценим библиографским прилозима у којима пописује написе аутора који су у фокусу његове пажње, али и комплетне бројеве великог броја гласила. У том смислу може се издвојити студија о *Веснику јужнословенског певачког савеза* у којој је на крају пописана потпуна библиографија часописа, као и чланак о Бранку Драгутиновићу у којем аутор даје интегралну библиографију ауторових критика објављених у међуратном *Звуку* која до тада није објављена.<sup>185</sup>

Важно је продискутовати о Васићевим текстовима у којима се бави општим проблемима српске музичке периодике. У том смислу издвојићемо чланак у којем поставља основе за даље истраживање теме која га окупира.<sup>186</sup> У њему аутор износи

---

<sup>183</sup> У списку литературе на крају овог рада налазе се пописани готово сви текстови овог аутора. Делимичан попис његових радова налази се на сајту Музиколошког института Српске академије наука и уметности. <https://music.sanu.ac.rs/wp-content/uploads/2019/12/AleksandarVasicBibliography.pdf> (приступљено 09.05.2021.).

<sup>184</sup> Аутор је своју магистарску тезу посветио анализи овог часописа.

<sup>185</sup> Александар Васић, „Музикографија Весника...“, нав. дело; Исти, „Критичарски погледи Бранка Драгутиновића“, нав. дело.

<sup>186</sup> Реч је о студији „Српска музичка критика и есејистика...“, нав. дело.

преглед, стање и резултате дотадашњих музиколошких истраживања српске музичке критике и есејистике одабраног временског оквира. Читаоцу је пружен увид у историјат тих истраживања, при чему је акценат на главним ауторских именима, књигама, есејима и чланцима. Такође, анализирана је проблематика из обе области српске музикологије, и што је још значајније, дат је путоказ за будућа изучавања домаће музикографије.

Сличан тип истраживања аутор је употребио у прилогу посвећеном почецима српске музичке историографије у периоду између два светска рата.<sup>187</sup> Васић овде анализира комплетну грађу музичких часописа, при чему је чланак подељен на поглавља која у свом фокусу имају анализу библиографских написа, текстова који се баве животом и стваралаштвом српских композитора као и написима који за тему истраживања имају анализу архивског материјала или онима који припадају области популарне историографије.

У музиколошком опусу Александра Васића увиђа се и интересовање за написе о музици појединачних аутора. У више наврата анализирао је писани дискурс о музици првог српског доктора музикологије Милоја Милојевића, при чему се посебно посветио његовим оперским критикама, затим ауторовом 'виђењу' духовне музике и анализи његових написа који се баве проблемом националног стила.<sup>188</sup> Први наведени чланак може да послужи као пример добре анализе критика једног аутора, што омогућава да се на сличан начин приступи истраживању Бингулчевог критичарског опуса.

У првом делу свог чланка Васић нуди приказ главних одлика Милојевићевих оперских критика са нагласком на тематске и проблемске доминанте ових критика, да би се потом, у другом делу осврнуо на елементе рецепције ауторових написа у послератној српској музикологији. Као и у већини својих прилога, и овде аутор указује на правце будућих истраживања Милојевићеве музиколошке заоставштине. Следећи пример показује Васићеву рецепцију Милојевића као оперског критичара:

„ ( ... ) У приказима премијера домаћих дела мања је пажња посвећена вредновању извођења, а више је пружано аналитичког материјала о самим композицијама (стилско-историјска одређења српских композитора и њихових дела, страни извори музичке поетике наших аутора и сл.). Милојевић је имао разумевања за веома специфичне услове под којима се развијала новија српска

<sup>187</sup> Александар Васић, „Почеци српске музичке историографије“..., нав. дело.

<sup>188</sup> Исти, „Духовна музика у написима Милоја Милојевића“, нав. дело; Исти, „Оперске критике Милоја Милојевића“..., нав. дело. Исти, „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“, нав. дело.

музика, али је при вредновању наших уметничких дела одлучно одбијао болећивост спољашњег приступа (преко друштвено-историјских околности, биографије уметника и сл.). У приказу прве Коњовићеве опере критичар одбацује историјски приступ у корист естетичког, јер, каже он, почеци српске музике одавно су прошли. Зато даје детаљан приказ врлина и мана партитуре *Вилиног вела*.<sup>189</sup>

Аутор пише о одликама Милојевићевог стила писања, цитирајући ставове Роксанде Пејовић.<sup>190</sup> У њеним радовима дато је и тумачење Бингулчевог језика, при чему се увиђа да оно, иако убедљиво, ипак има своје недостатке. Поставља се питање зашто су Милојевић и Бингулац писали на начин на који су писали, а одговор се крије у томе да су обојица имали јасну представу о томе којој публици се обраћају. И један и други су у својим критикама избегавали употребу стручних појмова и термина, са намером да своје текстове приближе ширем кругу љубитеља музике, како би они упознали и заволели музику. И, можда се у томе крије и један од највећих квалитета њиховог музиколошког стваралаштва.

Чланак новијег датума а у којем се аутор бави критичарским радом Бранка Драгутиновића такође доноси анализу критичарског поступка и структуре његових написа. Тај поступак Васић означава као информативно-просветитељски, са усредсређеношћу на вредновање дела која се критикују. Овако обојену критику гајио је и Бингулац у свом опусу. Потом, Васић се дотиче и питања која аутора заокупљују, како би на адекватан начин описао његов критичарски проседе. Дакле, закључујемо да, како би се на прави начин сагледало наслеђе једног аутора, у овом случају оно писано, музиколошко, потребно је пре свега извршити класификацију написа, утврдити доминантан метод/приступ и одредити улогу и значај ауторових написа у српској музикологији узимајући у обзир временски контекст у којем текстови настају.

Значајан допринос изучавању писане речи о музици у Србији дат је објављивањем зборника радова о српским ауторима који су свој стваралачки пут посветили написима о музици. На првом месту је зборник посвећен Стани Ђурић-Клајн и њеном музиколошком

---

<sup>189</sup> Исти, „Оперске критике“..., нав. дело, 226.

<sup>190</sup> Васић се позива на следећи текст: Роксанда Пејовић, „Традиције XIX века у написима Милоја Милојевића“, у: Симић, Војислав (ур.), *Милоје Милојевић – композитор и музиколог*, Београд, Удружење композитора Србије, 1986, 271–287.

деловању.<sup>191</sup> Зборник доноси обухватно сагледавање делатности Стане Ђурић-Клајн, али за овај рад релевантни су пре свега прилози у којима је фокус на истраживању музиколошког језика ауторке те се издвојају радови Роксанде Пејовић,<sup>192</sup> Надежде Мосусове,<sup>193</sup> Санеле Радисављевић,<sup>194</sup> и Јасне Ристовски.<sup>195</sup>

Роксанда Пејовић бавила се анализом ауторкиних написа насталих у периоду након 1945. године и њеном историјом српске музике из 1962 године. Циљ овакве студије је да прикаже развој писане речи о музици у Србији, стављајући у фокус истраживања и друге музичке писце (Вукдраговић, Стефановић, Живковић, Драгутиновић), како би се добила 'права' слика стања у музичкој историографији времена након ослобођења земље. Такође, ауторка је у другом делу рада критички приступила анализи *Развоја музичке уметности у Србији*<sup>196</sup> Стане Ђурић-Клајн коју је означила као важан датум у историји српске музике. Овим анализама ауторка текста пружила је даљим истраживачима основу за будућа разматрања било комплетне историје писане речи о музици било појединачних опуса различитих музичких писаца.

Текст Надежде Мосусове третира појединачна дешавања у музичком животу у послератно време, а нарочито у београдском Народном позоришту када се нова, социјалистичка власт, директно умешала у културни живот српске престонице. За нас је релевантан онај део студије који се бави анализом музичке критике оног времена и који описује однос политичког уређења према њој. Критичка реч о појединим делима, нарочито о Коњовићевом *Кнезу од Зете* није имала много додирних тачака са музиком, већ са спољним, у овом случају религијским елементима (хор калуђера у опери нарочито је сметао властодршцима). Непотписани аутор у *Борби*, тада гласнику Комунистичке партије Југославије, свим снагама напао је Коњовићеву оперу истакнувши да је то пример

---

<sup>191</sup> Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија...*, нав. дело.

<sup>192</sup> Роксанда Пејовић, „Стана Ђурић-Клајн у окружењу својих савременика“, нав. дело.

<sup>193</sup> Надежда Мосусова, „Музичка критика, цензура и политика у београдском народном позоришту 1944–1951“, у: *Стана Ђурић-Клајн...*, нав. дело, 35–47.

<sup>194</sup> Санела Радисављевић, „Схватање уметности и уметничког дела у музиколошком дискурсу Стане Ђурић-Клајн. Присуство спољних интерпретативних оквира“, у: Исто, 49–61.

<sup>195</sup> Јасна Ристовски, „Еволуција односа према музичком модернизму у написима Стане Ђурић-Клајн“, у: Исто, 63–76.

<sup>196</sup> Студија је преведена и на енглески језик: *A Survey of Serbian Music Through the Ages*, Belgrade, Association of Composers of Serbia, 1972.



„одвратног коришћења уметности у најреакционарније политичке сврхе“.<sup>197</sup> Ови примери показују да је критика у периоду након рата 1944. до 1951. била у потпуности подвргнута политичком диктату, а и сами критичари су се томе повиновали.

Наредна три прилога из овог зборника, за разлику од претходних, баве се искључиво „унутрашњим“ изгледом написа Стане Ђурић-Клајн. Санела Радисављевић истражује писану реч ауторке коју тумачи као дискурс, односно говор контекста и из које потом ишчитава позицију из које ауторка изводи своја тумачења музике. На сличан начин може се позиционирати и Бингулчев музиколошки дискурс, али са једном великом разликом. Ауторкина теза да су музички писци културни радници друштва у којем стварају, а не појединци који производе аутономне текстове, наводи на то да се опус Стане Ђурић-Клајн, нарочито онај из послератног времена, указује као део идентитета друштва одређеног периода, што са Бингулчевим написима није случај. Одређена марксистичка, односно социјалистичка доктрина коју је ауторка прихватила као оквир за писање, не проналази се у Бингулчевом дискурсу.<sup>198</sup> Другим речима, поједини сегменти дискурса Стане Ђурић-Клајн одликују се одређеним иманентностима који упућују на то да је „владајућа клима међуратног и послератног периода имала великог утицаја на формирање ставова о односу између друштва, културе, места и улоге музичке уметности у друштву“.<sup>199</sup> Ипак, оно што је заједничко овим ауторима, јесте чињеница да су обоје своје вредносне судове о музици изводили на основу детаљне анализе музичког језика композиција и свих аспеката музичког извођења, о чему најбоље сведоче њихове музичке критике. Целокупан дискурс Стане Ђурић-Клајн али и Петра Бингулца се ипак могу означити као модели приказивања развоја музике у времену и стручне критике концертног, оперског или неког другог извођења. Код оба аутора примарно је формирање историографског поља написа о (српској) музици и то је био перманентан циљ у свим периодима њиховог стваралаштва.

Прилог Јасне Ристовски доноси преглед целокупног стваралаштва Стане Ђурић-Клајн при чему је оно омеђено одређеним временским периодима (предратно, послератно,

---

<sup>197</sup> „Једна слаба и реакционарна представа у београдском позоришту – поводом премијере Коњовићевог Кнеза од Зете“, *Борба*, 31. XII 1946.

<sup>198</sup> Мишко Шуваковић наводи да она припада групи аутора која се исказивала као социјално оријентисани аутори у периоду социјалистичког реализма након Другог светског рата. Видети: Мишко Шуваковић, „Естетика музике XX века у Србији. Део II“..., нав. дело, 93–94.

<sup>199</sup> Санела Радисављевић, нав. дело, 50.

социјалистички реализам, умерени модернизам), а фокус је на односу ауторке према музичком модернизму и њеној верзији марксистичке критичке мисли о музици. С обзиром на то да се есејистичка и критичарска делатност Стане Ђурић-Клај одвијала у једном дугом временском интервалу, неминовно је да она одсликава разне промене условљене друштвено-историјским приликама. Након предратног периода, када је била под утицајем маркизма и у потрази за новом музиком, ауторка 1948. године напушта своје екстремне ставове и интересује се за модернистичке правце и савремене тенденције. У томе се огледа сличност са Бингулчевим опусом. Његови послератни есеји такође су окренути ка пропагирању савременог музичког стваралаштва. Ипак, Бингулац никада није припадао групи аутора који су стварали под утицајем доктрине социјалистичког реализма, те је његово интересовање за савремене тенденције у музици било константно.

Зборник радова посвећен композиторској и музиколошкој делатности Николе Херцигоње<sup>200</sup> такође пружа велики допринос проблемском изучавању стваралачког опуса аутора. За овај рад релевантни су радови који се баве ауторовим „експлицитним и имплицитним музиколошким, и уопште, теоријским гледиштима, о позицији његове мисли у нашем музичком окружењу, као и о специфичностима његове музиколошке лексике и наратије.“<sup>201</sup> Прилог Мирјане Веселиновић-Хофман<sup>202</sup> нуди обраду актуелне музиколошке теме – природе ауторовог теоријског дискурса о музикологији који се налази на релацији критичког аспекта критичке теорије и критицизма *нове музикологије*. Ауторка аналитички приступа одабраним Херцигоњиним написима о музици<sup>203</sup> у којима увиђа елементе интердисциплинарности. Такође, она расправља и анализира Херцигоњине доприносе сагледавању историје музике, закључујући да ауторово бављење било којим предметом истраживања као појавом која је неодвојива од друштвено-економског и политичког контекста стоји у блиској вези са *новомузиколошком* парадигмом. Иако никад директно и експлицитно, ни Херцигоња а ни Бингулац, у својим написима нису контекстуализовали нити теоријски разрадили питања *музиколошког критицизма*, методологије њиховог научног рада откривају 'скривено' бављење управо овим питањем.

---

<sup>200</sup> Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Никола Херцигоња (1911–2000)...*, нав. дело.

<sup>201</sup> Из уводне речи Мирјане Веселиновић-Хофман у предговору зборника. нав. дело, 1.

<sup>202</sup> Иста, „Теорија у покрету. Музиколошки критицизам Николе Херцигоње у његовим написима и педагогији“ у: Исто, 45–60.

<sup>203</sup> Велики део његових прилога објављен је у: Žarković, Milenko (ur.), *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija, 1972.

У периоду када су се обојица бавили писаном речи о музици (Херцигоња тек од 1946. године), *нова музикологија* још увек није постојала као засебно профилисана дисциплина. То су године када музикологија делује у складу са компетенцијама научне области која обухвата промишљање музике из свих њених аспеката.<sup>204</sup> Ипак, 60-их година прошлог века на америчком „музиколошком тлу“ преламала су се питања о историјском контекстуализовању резултата анализе музичког дела<sup>205</sup> која су и Херцигоњи и Бингулцу била блиска иако их теоријски нису познавали.

За обојицу аутора интердисциплинарност била је подразумевајући начин мишљења о музици, а њихови написи кретали су се у оквирима многих дисциплина, те су на тај начин тумачили разне појаве у музици. Ипак, Херцигоња као професор историје музике, за разлику од Бингулца, писао је више о тумачењима историје музике као развојног процеса. Припадао је кругу марксистички оријентисаних аутора који су писали о најакутнијим проблемима музичког живота у Југославији с почетка 60-их година 20. века. Сматрао је да би свако морао да уложи максимум у област своје делатности, како би свака од њих допринела подизању укупног квалитета нашег тадашњег културног миљеа<sup>206</sup> при чему је и Бингулца сврстао у категорију писаца без чије делатности наша музичка култура не би постигла тако висок ниво. Следећи навод из прилога Мирјане Веселиновић-Хофман показује 'интердисциплинарне' квалитете Херцигоњиних али и Бингулчевих прилога:

„ ( ... ) А у сфери тог споја и тог прожимања као јединствене базе свих Херцигоњиних написа, одвија се и дејствује његова интердисциплинарна мисао, за коју бисмо рекли да је иницијално асоцијативне природе. Јер, Херцигоњино неуобичајено широко опште образовање (штавише и аматерско занимање за неке струке попут астрономије!), импресивно познавање музике и велико знање из области осталих уметности (нарочито књижевности, фолклорног стваралаштва, стрипа и филма), затим филозофије, опште историје и историје религије, били су природни извор његове праксе интердисциплинарног повезивања чињеница, логике и метода... Нису ту посредни само интердисциплинарне дигресије или успостављање аналогија са појавама из поменутих области, већ и Херцигоњино посезање за материјалним 'фондом' тих области, у циљу назнаке одређених изванмузичких

---

<sup>204</sup> Више о овоме видети у: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом – огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. Века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 17–49.

<sup>205</sup> Као на пример: Leo Treitler, „Music Analysis in a Historical Context“, *College Music Symposium*, No. 6, 1966, 75–88.

<sup>206</sup> Nikola Hercigonja, „Музичка култура у социјалистичком друштву“, у: *Написи о музички*, Београд, Уметничка академија, 1972, 306–347.

окружења у које би лоцирао и уз помоћ којих би аргументовао своја разматрања одабране музичке тематике...<sup>207</sup>

Роксанда Пејовић проучавању Херцигоњиног музиколошког деловања даје допринос у виду критичког прегледа ауторовог рада у области писане речи о музици<sup>208</sup>, а текстови су посматрани двоструко: у релацији са одговарајућим приликама у београдском музичком животу и у релацији са поетичким изразима Херцигоње као композитора, те његовим идеолошким ставовима. Ауторка истиче квалитете Херцигоњиног стила написа, који одликује приповедачки начин писања, а посебна врлина његовог дискурса огледа се у томе што је аналитичким коментарима различитих опуса приступао пре свега као стваралац-композитор. Он је, како истиче ауторка, био и остао привржен идејама за које се борио, југословенству и комунистичкој партији чије је био члан, те се садржај његових текстова заснивао на марксистичким основама, односно на друштвеној улози музике. О сличној теми пише и Марија Бергамо. Она идеју *музичког реализма* именује као основно упориште Херцигоњиног промишљања музике те кроз појмове друштвене функције, истине у уметности, човековог доживљаја и разумевања себе и другог, ауторка појашњава идеолошку подлогу Херцигоњиног музиколошког језика.<sup>209</sup>

Аутори радова објављених у овом зборнику, којим је Музиколошко друштво Србије обележило стоту годишњицу ауторовог рођења, захватају различите проблемске регистре. Они предочавају до сада непознате материјале, као и нека необрађена Херцигоњина стваралачка прегнућа. Поједини аутори та постигнућа третирају из сопственог интерпретативног угла, а сви заједно подстакнути Херцигоњиним интригантном стваралачком (композиторском и музиколошком) личношћу.

Тематски зборник о значајном филозофу, естетичару и музичком писцу Павлу Стефановићу (1901–1985) нуди интердисциплинарно сагледавање његове делатности, али је највећа пажња посвећена његовим музичким критикама, есејима и делатности у области естетике музике. Зборник садржи 17 научних студија којима се први пут свеобухватно

---

<sup>207</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, „Теорија у покрету“..., нав. дело, 53. Бингулчева интердисциплинарност се такође може на овај начин тумачити.

<sup>208</sup> Текст је настао према претходно објављеном чланку исте ауторке: „Никола Херцигоња (1911–2000)“ у књизи *Есејисти и критичари...*, нав. дело, 86–119.

<sup>209</sup> Марија Bergamo, „Ideja muzičkog realizma kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Никола Херцигоња човек, дело, време...*, нав. дело, 61–73.

сагледавају живот и рад Павла Стефановића у различитим областима професионалног ангажовања: од библиотекарства, преко критичарског рада у области музике, визуелних уметности и позоришта, деловања на Радио Београду, до есејистике и књижевног рада. Највећи број студија написали су музиколози различитих генерација: Мирјана Веселиновић Хофман, Соња Маринковић, Немања Совтић, Милан Милојковић, Ивана Медић, Роксанда Пејовић, Предраг Ђоковић, Мелита Милин, Ана Котевска и Весна Микић. Такође, драгоценост зборника представља до сада најкомлетнији попис ауторових објављених радова (стр. 243–291) настао из пера Јелене Јанковић-Бегуш, а који је неизоставни и веома важан сегмент при проучавању историје (српске) музичке критике и есејистике уопште.

Како истиче једна од уредница „значај ове публикације је вишеструк. Поред тога што пружа увид у уметнички живот Београда, Србије и Југославије у 20. веку, у периоду од пуних шест деценија (од двадесетих до осамдесетих година), она доноси оригинална истраживања заснована на архивским материјалима из фонда Радио Београда, Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“, као и на личним документима, писмима (и др.) која је оставио Павле Стефановић. Такође, учињен је напор да се опус Павла Стефановића контекстуализује у оквиру свеукупног уметничког живота у земљи, нарочито у деценијама после Другог светског рата, када настају његови најзначајнији текстови.“<sup>210</sup>

Анализи написа Павла Стефановића у часопису *Музика* приступила је Соња Маринковић при чему је на почетку дат историјски и тематски преглед самог часописа, а потом тумачење и контекстуализовање Стефановићевих ставова о проблематици социјалистичког реализма.<sup>211</sup> Предмет рада је критичка анализа написа Павла Стефановића које је објавио у послератној *Музици*, а циљ разумевање одређених процеса који су се у српској музици одиграли током првих послератних година. Посебан фокус ауторка је дала на Стефановићеве доприносе тадашњим расправама о актуелним питањима музичког стваралаштва, а у односу на утицаје који су долазили из Совјетског Савеза. Овај прилог пружа аналитички увид у укупно осам текстова које је Стефановић

---

<sup>210</sup> *О укусима се расправља – Павле Стефановић*, <https://www.rts.rs/page/magazine/ci/story/2520/nauka/3325112/o-ukusima-se-raspravlja--pavle-stefanovic-.html> (приступљено 15.05.2021.).

<sup>211</sup> Соња Маринковић, „Написи Павла Стефановића у часопису *Музика*“, у: Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусима се расправља...*, нав. дело, 179–191.

објавио у овом часопису, те ауторка закључује да се сви прилози, било да говоре о руским композиторима или стваралаштву Баха, одликују ауторским језиком, и у њима се не уочава утицај елемената социјалистичког реализма. Тако се може тумачити и Бингулчев опус, који има ауторски печат и не ослања се на било коју врсту (политичке) идеологије.

Стефановићеви естетички погледи, временом модификовани, од којих је онај марксистички био полазни, окупирали су у овом зборнику пажњу више истраживача, чије студије представљају изванредан допринос новом сагледавању Стефановићеве естетичке мисли. У том смислу на првом месту налази се прилог Мирјане Веселиновић-Хофман,<sup>212</sup> која констатује да је појам музичког укуса темељ у ауторовим естетичким рефлексијама, и да је Стефановић тај коме је укус композитора „чудесни трансформатор у комплексном механизму (...) преображавања интегралног животног искуства у специфично тонске слике“.<sup>213</sup> Дакле, ауторка овде инсистира на томе да ће Стефановић дати предност „духовном сроднику“, али ће при том увек на уму имати примену аналитичког апарата када износи одређене стилске аспекте композиције. Ивана Стефановић у свом прилогу 'открива' порекло специфичног списатељског стила аутора. У њеном запажању да Стефановићеви списатељски корени проистичу из прожимања говорне и писане речи, проналазимо везу овог аутора и Бингулца.

Милан Милојковић посветио се анализи ауторових музичких написа објављених у периоду 1950–1970. године у дневним новинама и часописима. Из овог прилога ишчитава се критичарска клима духа времена у којем настају чланци, што представља допринос у области изучавања музичке критике и есејистике послератног периода.<sup>214</sup> Важан прилог проучавању поменуте тематике даје чланак Роксанде Пејовић у којем се анализира критичарска делатност Павла Стефановића у периоду 1938–1982. године.<sup>215</sup> Критичким сагледавањем његових написа ауторка је указала на бројне промене у мисли самог аутора, али и у изгледу, функцији и тематици писане речи уопште. Ипак, са ауторкином

---

<sup>212</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, „Појам музичког укуса у написима Павла Стефановића“, у: Исто, 7–17.

<sup>213</sup> Исто, 11. Контекстуализацију естетичких назора Павла Стефановића извршиће још неки аутори. Видети: Мишко Шуваковић, „Естетичка теорија социјалистичког модернизма. Студија случаја: Павле Стефановић“, у: Исто, 18–31; Немања Совтић, „Ирационализовани марксизам у естетици Павла Стефановића“, у: Исто, 135–147; Предраг Ђоковић, „Покретна снага духа – Павле Стефановић о естетици и интерпретацији ране музике“, у: Исто, 164–177.

<sup>214</sup> Милан Милојковић, „Хроника односа друштва и музике – написи о музици Павла Стефановића у домаћим часописима (1950–1970)“, у: Исто, 148–156.

<sup>215</sup> Роксанда Пејовић, „Павла Стефановић, апологет модерне музике у Београду у другој половини XX века“, у: Исто, 108–121.

поставком Стефановића као јединог подржаваоца модерне, савремене музике, није се могуће сложити. У тај круг треба убројати и ставове Петра Бингулца који се кроз своје написе залагао за промовисање европске али и домаће модерне музике, што ће се уочити у централом делу овог рада, нарочито у поглављу у којем је разматран ауторов однос према савременим (светским) композиторима.

## II ДЕО

### ПЕТАР БИНГУЛАЦ И ЊЕГОВО МУЗИКОЛОШКО НАСЛЕЂЕ

#### 2. Допринос Петра Бингулца српској међуратној музичкој критици

Име Петра Бингулца се у југословенској и српској музичкој култури са правом најчешће везује за подручје музичке критике, есејистике и музикологије. Његова делатност на овом подручју обухвата временски оквир од више од пола века. Заузетост дипломатском службом није га спречавала да већ од 1927. године објављује музичке критике и написе: критике концертних извођења у часопису *Мисао*, приказе музичких дешавања у иностранству у предратном *Звуку* и чланке у *Гласнику музичког друштва Станковић*. Ови написи показују с једне стране његов приступ изведеним музичким делима а с друге стране и његов поглед на музичко извођаштво у Београду. Након 1945. године окренуо се ка писању есеја и студија који су били усмерени пре свега на популарисање савремене југословенске/српске музике. Ипак, по стилу и начину размишљања они представљају одређену спону са међуратним периодом. У својим виђењима музике, било да су у питању критике или есеји, Бингулац је указивао пре свега на неопходност доживљаја и анализе дела, значај историјских чињеница и њихове анаогије са другим, сродним дисциплинама. Можемо се сложити са наводима Роксанде Пејовић да је аутор својим широким дијапазоном знања којим одишу његови текстови, трасирао пут млађим истраживачима – учинио им је своје знање доступним да би га они продубили и обогатили.<sup>216</sup>

Ауторка је истицала да је Бингулац био предавач „широких гестова и снажних мисли које су боље слушаоце и плашиле студенте на Музичкој академији а такав је био и у својим текстовима. Код њега је све било амплифицирано. Помно загрејан да докаже неку

---

<sup>216</sup> Роксанда Пејовић, *Есејисти и критичари...*, нав. дело, 35.



своју тврдњу или истакне утисак дела понекад је, можда свесно, повучен сопственом фантазијом, напуштао композиторову замисао.<sup>217</sup> Та ширина мисли која је једна од најпримернијих одлика његових написа, обogaћена је потребом за сталном полемиком, образовањем публике и подршком извођачима и композиторима. Његово знање је веома широко и неисцрпно дубоко. Читаоца задивљује његова импозантна ерудиција и мноштво цитата које употребљава на правом месту и у право време. Према речима Николе Херцигоње Бингулац је аутор који увек у делу тражи оно позитивно, при том улазећи дубоко у стваралачки процес и откривајући композитору „непознате тајне“ његовог дела.<sup>218</sup> По томе је Бингулац изузетна појава у нашој музичкој публицистици, јер он ствара напис о музици, „компонује“ га, инспирисан управо делом композитора о којем пише.

Период између два светска рата у српској музици је време доминантног националног стила, чији су корени били у романтизму, у коме су Стеван Христић Милоје Милојевић и Петар Коњовић пошли путем савремених европских струјања. Они су се у својим композицијама користили, у доба *fin de siecle*-а, елементима импресионистичког језика. За тај период карактеристична је и заједничка тенденција свих аутора да музички образују београдску публику и упуте је, и кроз своје чланке и есеје, у битне одлике музике различитих епоха и стилова. Такође, у међуратном Београду интензивирано је музицирање различитих група извођача у организацији Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“, „Колегијума музикума“ (од треће деценије 20. века) и коначно „Коларчевог народног универзитета“ и „Друштва пријатеља славенске музике“ (од четврте деценије прошлог века). У Београду су концертирали светски познати извођачи, најчешће пијанисти и виолинисти, међу којима се истичу дуо (клавир и виолина) Марије и Олге Михаиловић (1903–1988; 1909–1963), квартет *Немечек-Слатин* и Београдски квартет.

Поменути композитори који су можда највише допринели развоју музике у међуратном Београду, Христић, Коњовић и Милојевић, у великој мери допринели су и писаној речи о музици. Петар Коњовић се музичком критиком бавио само до 1918. године, али је у њој указивао на разне пропусте у српском музичком животу. У периоду 1917–1918. године у Хрватској је писао критике и есеје, односно кратке анализе композиција и извођења, али је највећу пажњу посветио писању о проблемима који су га мучили као

---

<sup>217</sup> Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика...*, нав. дело, 242.

<sup>218</sup> Никола Херцигоња, „Петар Бингулац“, *Pro musica*, бр. 136 – 137, 1987, 8–9.

ствараоца. Његове критике одликују се аналитичношћу, али и константном потребом за похвалом и указивањем на пропусте. Често је извођачима и композиторима давао инструкције како и на који начин нешто поправити. Роксанда Пејовић оправдано указује на то да је Бингулац у својим критикама упућивао и на елементе интерпретације и извођаштва, остављајући за собом дескрипцију свог утиска са концерта као што су то чинили и Милојевић и многи његови савременици.<sup>219</sup> Његова оријентисаност на компоновање на основама народног мелоса, утицала је и на његове одлике као музичког писца, а у том смислу посматрао је дела Мусоргског (Модџст Петрoвич Мусоргский, 1839–1881), Сметане (Bedřich Smetana, 1824–1884) и Мокрањца.

*Personae gratae* прве половине 20. века у српској писаној речи био је Милоје Милојевић. Међутим, по стручности и аналитичности његове критике далеко су надмашиле своје претходнике и утрле пут новом поглављу у српској музикологији. Милојевић се исказао као борац за афирмисање српске музике засноване на национално оријентисаном романтизму; као музички просветитељ који се залагао за музичко образовање домаће публике; аутор пропагандних текстова, али и као музиколог који је писао студије о црквеној музици, музичком стваралаштву и извођаштву. Музичком критиком почео је да се бави 1908. године, истовремено борећи се за развој професионализма у српској писаној речи о музици, заједно са музичарима старије генерације Душаном Јанковићем (1861–1930) и Стеваном Мокрањцем, али и својим савременицима Христићем и Коњовићем. У ову плејаду писаца свакако треба уврстити и Петра Бингулца.

Милојевићеви чланци и критике о иностраним композиторима у извођачима, као и о домаћим ствараоцима и интерпретаторима готово увек су били написани поводом неких годишњица, јубилеја или смрти.<sup>220</sup> Његови написи показују ерудицију, културу и стручност, а несумњиви говорнички дар који се запажао у његовим бројним предавањима, утицао је и на његово писање. Овде се огледа аналогија са стилем Петра Бингулца. Течно и поетско усмено изражавање и изразита склоност ка полемици заједничке су карактеристике обојице француских ђака. Међутим, како наводи Пејовић „ ( ... ) ниједан од ове двојице аутора није у написима исказао ни део силних асоцијација које су навирале

<sup>219</sup> Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика...*, нав. дело, 241–251.

<sup>220</sup> Публиковао је своје текстове у две збирке *Музичке студије и чланци* (1926, 1933), док је трећа књига издата посотхумно 1953. године.

у бујицама на њиховим предавањима...“<sup>221</sup> Нажалост, Бингулчева предавања остала су само у сећањима оних који су га слушали, без писаног трага који би данашњим истраживачима омогућио да још садржајније реконструишу његов опус.

У критикама, као и у каснијим чланцима, неговао је потребу да истакне своје ставове о појединачним проблемима, борећи се при том да се они реше. Као и Бингулац, и Милојевић је имао константну жељу за музичким просвећивањем читалачке публике, с тим што је карактер његових критика догађаја, за разлику од Бингулчевих, близак изгледу новинских чланака оновремене дневне штампе. Та чињеница не чуди, с обзиром на то да је Милојевић током готово читавог свог критичарског пута писао у *Политици* и *Правди*. Милојевић је почео да пише почетком 20. века када су у критици преовладавали текстови новинара, а своју делатност је завршио у доба преласка написа о музици у руке професионалаца када су музичка критика и есејистика биле формиране. Већ у његовим првим критикама насталим поводом концерата неколико српских и страних уметника, уочава се однос према програму и техници:

„ (...) програм је морао да обухвата дела ументичке вредности да би се престало са извођењем виртуозних композиција испразног садржаја, а техника није смела да буде сама себи циљ, већ да послужи музичком садржају...“

Поред ових аутора, у међуратном периоду критику музичких догађаја писали су од старијих писаца Коста Манојловић (*Мисао, Правда, Света Цецилија, Време, Политика, Српски књижевни гласник*) и Јован Зорко (*Српски књижевни гласник, Реч и слика, Музички гласник*), а од млађих Бранко Драгутиновић (*Покрет, Новости, Политика, Летпис матице српске, Мисао, Музика, Гласник музичког друштва Станковић*), Војислав Вучковић (*Правда, Живот и рад, Политика, Гласник музичког друштва Станковић, Славенска музика, Звук*), Миленко Живковић (*Време,Трговински гласник, Живот и рад, Звук, Музички гласник*), Стана Ђурић-Клајн (*Правда, Музички гласник*), Михаило Вукдраговић (*Политика, Живот и рад, Звук, Музика*), Петар Бингулац (*Мисао, Звук, Гласник музичког друштва Станковић*) и Драгутин Чолић (*Правда, Време, Српски књижевни гласник, Звук, Музички гласник, Славенска музика*).

У послератни периоду, дакле након 1945. године, музичка критика и наука о музици добијају велики број својих представника. Негују се историјски и научни радови,

---

<sup>221</sup> Роксанда Пејовић, *Есејисти и критичари...*, нав. дело, 36.

издаје се прва историја српске музике<sup>222</sup>, монографије о композиторима и извођачима, прва историјско-стилска сагледавања црквене музике, извођаштва, критика и музичких есеја. Такође, тежи се овладавању интердисциплинарном тематиком – музика и естетика, социологија музике и сл. Након 1945. године, дискурс о музици преузимају музиколози, композитори и теоретичари музике, који су се постепено одређивали за посебна истраживачка подручја (црквена музика, савремена музика и други).<sup>223</sup> Све ово пружа један нов однос према питањима музичке историографије, иако развој музикологије у Србији започиње тек оснивањем Одсека за музикологију на Музичкој академији и Музиколошког института Српске академије наука и уметности, 1948. године. Након 1950. године интензивирају се разноврсна музиколошка истраживања, уз учешће великог броја стручњака, у односу на период између два светска рата.<sup>224</sup>

Сваки аутор, сходно својим склоностима и способностима даје свом тексту печат своје личности. Ова теза може се у потпуности везати за опус Петра Бингулца, а нарочито за радове настале у другој половини 20. века. Његова радозналост понекад му је 'сметала' да се определи за једну тематску област. Међу његовим радовима из периода након 1945. године нарочито се истичу студије о стваралаштву Јосипа Славенског, Стевана Мокрањца, чланци о црквеној музици Корнелија Станковића и Мокрањца, као и предавања о савременим иностраним и домаћим композиторима која су емитована на таласима београдске радио станице.

Бингулац увек оцењује музичко дело на основу слушања и студирања партитуре, што је уосталом једино и могуће када се ради о новим домаћим делима. Међутим, када пише о већ добро познатим и признатим ауторима и њиховим делима, он не препирчава оно што су други, макар и велики ауторитети, раније написали, нити преузима 'априори' нека званична и устаљена мишљења и оцене. Њих користи само у сврху „потврде“ свог суда или како би им се супротставио. Морамо се сложити са наводима Херцигоње који истиче да је велики део стручне јавности дело Петра Бингулца константно

---

<sup>222</sup> Stana Đurić-Klajn, „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji“, u: *Historijski razvoj...*, нав. дело.

<sup>223</sup> Роксанда Пејовић, *Писана реч о музици...*, нав. дело, 25–26.

<sup>224</sup> Доктори из различитих области музикологије пружају допринос изучавању музике различитих стилских периода. Видети више о овоме у: Соња Маринковић, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд – Нови Сад, Факултет музичке уметности – Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 2008, 68–69. Такође, организују се научни скупови из којих произилази штампање зборника радова посвећених различитим темама.

„прећуткивао“.<sup>225</sup> Иако по формалном образовању није био музиколог, можемо слободно рећи да, сходно наслеђу које је за њим остало, он то јесте био. Навешћемо један одломак Херцигоњиног текста о Бингулцу који на прави начин илуструје тезу коју смо претходно изложили:

„Стотине – дословно: стотине! – његових написа (остварених великим делом у радио-емисијама): критичких приказа, есеја, огледа, осврта, јавних предавања, коментара, реферата, уводних речи итд, итд. – све је то прожето његовим заносом за квалитетно уметничко остварење, за поштен уметничко-стваралачки напор, у свему томе огледа се и солидно познавањем музичко-историјских, теоријских и естетских пробелма; све то управо кипти богатством његове речи која – као сигурном руком управљена стрела – увек погађа срж проблема на који се односи...“<sup>226</sup>

\*\*\*

Петар Бингулац је у међуратном периоду написао двадесет и четири критике музичких догађаја (часопис *Мисао* 1927–1931), два музичко-васпитна чланка у *Гласнику музичког друштва Станковић* (1930), прилог о филму и музици у *Политици* (1930) и у часопису *Звук* у рубрици „Музика на страни“ приказе фестивала у Фиренци, Венецији и Милану (1932–1933). Једини чланак-есеј из овог периода Бингулац је такође написао за исти часопис поводом шездесетогодишњице живота Мориса Равела.

Принцип раздвајања појмова дневне и академске критике о којем је било речи у претходном поглављу, сада добија на још већем значају. Бингулчеве међуратне критике спадају у прву категорију а по тематском усмерењу могу се поделити у три категорије: 1) аналитичка критика композиција и стилова; 2) рецензија интерпретативних домета; 3) реферати о музичком животу и широкој проблематици тог типа. Различите су поделе, односно класификације у књижевној и музичкој критици. Имајући у виду поделу музичке критике коју је извршио Владан Радовановић, а о којој је писано у претходном поглављу, закључујемо да Бингулчеве међуратне критике садрже у себи елементе и

---

<sup>225</sup> Никола Херцигоња, нав. дело, 9.

<sup>226</sup> Исто.

*импресионистичке* и *феноменолошке* критике јер његови прилози не подлежу искључиво личном, субјективном доживљају, већ и тумаче дело у одређеном, временском или стилском контексту. Ипак, прва критика најзаступљенија је у Бингулчевом међуратном опусу, јер је базирана на изражавању кључних импресија које је дело на њега оставило, одбацујући било коју врсту догматизма. Његови текстови, с једне стране, граниче се са музиколошким радовима, а са друге и са свакодневним журналистичким писањем о одређеним темама. Он је, као критичар, читаоце информисао о одређеном музичком догађају са кога је потом преносио своје утиске, те његове прилоге сврставамо у подручје журнализма.

Појам који се такође везује за (Бингулчеву) критику јесте *естетичко просуђивање*, без обзира на то да ли је критика намењена ужем кругу стручњака или широј читалачкој публици. Музиколог с једне стране, приступа естетским проценама које су већ изречене, које већ представљају неку врсту правила, док критичар исказује свој лични став. Сасвим је природно да тај став има у себи и неке објективне елементе просуђивања. Пошто је музика уметничка дисциплина подложна сталним проценама, рецепција музике је презасићена естетским судовима и вредновањима. Ипак, у њима постоји систематичност и развојна линија, која проистиче из традиције критике. Све разлике у укусима су добродошле, јер обогаћују процес естетске рецепције и остварују, како то и Бингулац у својим критикама чини, непрекидну комуникацију између музике, музичког дела, догађаја и читалаца критике.

Данас преовлађује мишљење, са којим се треба сложити, да најшири успех и учинак има она критика која је саздана на основу добре анализе и богатог искуства. Због тога је за критичара неопходно, а то је Бингулац свакако имао, да поседује чврсто и широко музичко знање, да влада музичким дисциплинама – теоријским и практичним, да би са тим капиталом могао да уђе у друге сфере које су неминовне за критичарско деловање – у естетику, литературу, психологију, социологију. Сви наведени облици критике и њене садржајне категорије, видљиви су и у Бингулчевим критичким написима.

Данас се располаже селективном библиографијом написа Петра Бингулца која је објављена у зборнику *Петар Бингулац Написи о музици* (Универзитет уметности, 1988.), те ће на крају овог рада бити приложена потпуна библиографије његових текстова. Ова дисертација усмерена је даље ка интегралном читањем Бингулчеве музиколошке

заоставштине. Дискурс је започет анализом његових музичких критика објављених у часопису *Мисао*, а потом и текстова из *Гласника музичког друштва Станковић* и *Звука*.

## 2.1. Часопис *Мисао* – Историјат и концепција

У периоду између два светска рата у београдском уметничком животу тежило се ка модернизацији, а један од њих било је оснивање уметничких часописа и развој уметничке критике. Београдски сликари, писци и музичари су већ 1919. године, под именом „Група уметника“,<sup>227</sup> тежили су ка томе да националну уметност изместе из дотадашњих оквира. Припадници групе, свесни међусобних разлика, нису били спремни да формулишу јединствен програм свог деловања. О њиховој „акцији“ писао је Велимир Живојиновић Massuka (1886–1974) наводећи да „Група“ није имала изгледа да делује дуго а да се разлог томе крије у различитости њихових назора. Ипак, заједничке идеје биле су видљиве: „Иако различити по темпераменту у изразу, они су сродни по убеђењу да стоје пред новим добом и да за своја нова осећања и нове назоре треба да нађу нова средства казивања, по вери у ново и по култу за ново.“<sup>228</sup> Вера ових уметника да ће управо они одиграти кључну улогу у формирању модерне националне уметности, произвела је и убрзала стварање институционалних оквира за потпуно и право функционисање међуратног уметничког живота. Један од њих било је и покретање стручних часописа различитих оријентација, у којима је уметност живела свој живот и ван сцене.

---

<sup>227</sup> Овој групи су припадали: Сима Пандуровић, Иво Андрић, Даница Марковић, Тодор Манојловић, Бранко Поповић, Томислав Кризмар, Михаило Маринковић, Милоје Милојевић, Стеван Христић, Коста П. Манојловић. Видети више у: Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, „Нолит“ (Библиотека „Синтеза“), 1973, 456–457.

<sup>228</sup> Велимир Живојиновић, „Акција Групе уметника“, *Мисао*, књ. 7, св. 4, 317–318.

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

Један од таквих био је часопис *Мисао* чији се први број појавио 1. новембра 1919. године, а последњи четвороброј 5–8 за март–април објављен је 1937. године.<sup>229</sup> Излазио је у Београду, прво као „књижевно-политички“ часопис, затим као „књижевно-социјални, „књижевни“ часопис и потом без одређења области којој припада. По трајању и фреквенцији излажења, *Мисао* се може у домаћим оквирима упоредити са другом серијом *Српског књижевног гласника* (1920–1941).<sup>230</sup> У оба часописа од свих врста музичких прилога највише је негована музичка критика.<sup>231</sup> Такође, писане су и краће белешке о музици, прикази концерата, оперских и балетских представа и музички есеји. Оба часописа имала су за циљ да прате европске професионалне стандарде и удаље се од аматерског писања о музици, али и другим уметностима. У томе су велику улогу одиграли академски образовани професионални музичари – композитори и извођачи. У *Српском књижевном гласнику*, можда у већој мери него у часопису *Мисао*, негован је просветитељски однос према музичкој публици. С тим у вези, критичари овог часописа исказивали су негативан став према музичком виртуозитету, не одобравајући присуство виртуозних композиција које су доминирале београдском музичком сценом. Критичари *Српског књижевног гласника* са највећом пажњом пратили су савремено српско музичко стваралаштво, док су аутори часописа *Мисао* писали претежно о страним композицијама.

---

<sup>229</sup> Један број обично је имао обим од око осамдесет страна текста заједно са прилозима.

<sup>230</sup> *Српски књижевни гласник* покренут је 1901. године и излазио је готово пуних тридесет и пет година. Часопис није излазио током Првог светског рата, да би његов живот био обновљен 1920. године и трајао до избијања наредног рата 1941. године. За то време објављен је велики број музиколошких и музикографских чланака – музичке критике, студије о музици, белешке, полемички и други прилози. Њихови аутори биле су водеће личности српске музике прве половине 20. века: Стеван Стојановић Мокрањац, Станислав Бинички, Стеван Христић, Милоје Милојевић, Коста Маноловић, Војислав Вучковић и други. Потпуну библиографију написао о музици објављених у овом часопису израдио је Александар Васић у својој магистарској тези. Видети: Александар Васић, *Литература о музици...*, нав. дело.

О музичкој критици и есејима у овом часопису погледати радове Александра Васића. Видети фус ноту 91.

<sup>231</sup> У европским оквирима, ова два часописа могу се по трајању и фреквенцији излажења упоредити са немачким књижевно-уметничким часописом *Der Sturm* (*Олуја*). Основао га је Херварт Валден (Herwarth Walden, 1878–1941) а бавио се темама из области кубизма, експресионизма, дадаизма и надреализма. Међу књижевним сарадницима били су Петер Алтенберг (Peter Altenberg, 1859–1919), Макс Брод (Max Brod, 1884–1968), Пол Лепин (Paul Leppin, 1878–1945), Карл Краус (Karl Kraus, 1874–1936) и други. У *Der Sturm*-у су објављиване експресионистичке драме, уметнички портфолији, есеји уметника и теоријска дела о уметности из пера њеног оснивача. Такође су објављиване разгледнице у којима је представљана експресионистичка, кубистичка и апстрактна уметност Василија Кандинског (Wassily Kandinsky), Оскара Кокосшке (Oskar Kokoschka), Марије Уден (Maria Uhden), Рудолфа Бауера (Rudolf Bauer) и других. Нарочито у време пре избијања Првог светског рата, часопис је играо пресудну улогу у француско-немачкој размени експресионистичких уметника, што је довело до посебног односа између Берлина и Париза. Редовно су излазиле песме и други текстови француских експресиониста на француском језику Овај однос обновљен је након рата, упркос непријатељствима између две земље.



Такође, у оба часописа музичка критика била је права стручна критика чији аутори нису изражавали своје ванмузичке утиске које је на њих оставило дело или извођач. У том смислу Бингулчева критика у часопису *Мисао* може се окарактерисати као стручна, аналитичка критика, при чему он информацијама које пружа у великој мери богати ниво српске музичке културе међуратног периода.

Часопис *Мисао* није увек успевао да одржи ритам излагања који је себи задао, посебно када се има у виду да су главно подручје часописа представљали прилози научног карактера, те често излазе двоброји и четвороброји. И поред тога што су му могућности често биле ограничене, часопис *Мисао* пружа један широк спектар увида у културни живот свог времена, „и може се посматрати као својеврстан синхрони пресек текстова у одређеној етапи историје српске али и европске културе.“<sup>232</sup> Када се у овом часопису читају текстови из различитих области а исте културне епохе, добија се утисак да су они писани сличном терминологијом; употребљена је слична методологија која је усклађена са облашћу којом се текст бави.

Уредници часописа *Мисао* били су, највећим делом, Сима Пандуровић (1883–1960) и поменути Велимир Живојиновић Масука (Massuka)<sup>233</sup> а затим, под утицајем нових уметничких и књижевних струјања на нашим просторима, 1922. године уређивачки посао преузима Ранко Младеновић (1892–1943).<sup>234</sup> Од 1924. године уредништво опет преузима Живојиновић уз помоћ Пандуровића, Живка Милићевића и Милана Ђоковића. Први уредници, а нарочито Пандуровић, нису имали слуха за нову генерацију књижевника. Он је лирици Милоша Црњанског и Мирослава Крлеже (1893–1981) одрицао било какве квалитете и уметничке вредности.<sup>235</sup> Пандуровић одбацује аванградну поезију ова два

---

<sup>232</sup> Станислава Бараћ, *Авангардна Мисао. Авангардне тенденције у часопису Мисао у време уређивања Ранка Младеновића, 1922–1923*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2008, 9.

<sup>233</sup> Псеудонимом се користио приликом објављивања своје поезије.

<sup>234</sup> Пандуровић и Живојиновић су на крају свеске за 1. јануар 1922. године написали: „Ангажовани уређивањем једог књижевно-политичког часописа у тренутку када је наш књижевни и културни живот требало – после опште дезоријентације из последњег рата – обновити, а сматрајући вазда да је то потребно учинити само с обзиром на нове генерације и ’оне који долазе’, потписати су предали уређивање Мисли г. др Ранку Младеновићу, књижевнику и досадашњем сараднику часописа, с поверењем у његове способности и са надом да то поверење неће бити оповргнуто.“ Видети: *Мисао*, књ. 8, 1922, 78.

<sup>235</sup> Чланак „Наша најновија лирика („Лирика“ Густава Крклеца, „Лирика“ Мирослава Крлеже, „Лирика Итаке“ Милоша Црњанског)“ показује Пандуровићеву нетрпељивост према модерним струјањима. Видети: Сима Пандуровић, „Наша најновија лирика“, *Мисао*, књ. 1, св. 2, 1919/1920, 329–383.

аутора јер и сам није прихватио промену културне и књижевне парадигме која се одграла у том периоду.<sup>236</sup>

Уређивачка концепција часописа може се наслутити из шкрте белешке уз први број, на унутрашњој страни корица:

„Мисао је слободна. Она није везана ни за једну политичку личност, ни за једну политичку странку, ни за један режим, ни за једну класу. Изнад њих, она нити има нити тражи препоруку које власти. Слободна трибуна, она апелује само на свест најширих слојева и ту жели да нађе одзива.“<sup>237</sup>

О интенцији часописа, али без прецизнијег одређења његовог циља и програма, говори се у уводном чланку „Мисао и акција“ Велимира Живојиновића:

„ ( ... ) Да ће мисао најзад ипак имати успеха у својим напорима, ми знамо. Споро, кроз безброј искушења, презирана и понижавана, али истрајна у својој преданости, она ће ипак извојевати своје часно место, натурити своју неминовност, доказати своју верност из дана у дан, све више, она ће бити питана пре свега шта и пре свакога куда. Преко воље, и можда често са срџбом, воља ће јој се све више покоравати, да најзад у свим важним питањима буде само њен експонент и извршитељ“.<sup>238</sup>

О значају овог часописа за домаћу културну баштину током скоро две деценије излажења најбоље сведочи сама библиографска грађа коју је сакупио Добрило Аранитовић.<sup>239</sup> Из те грађе видљиво је да је часопис неговао широки спектар тема, почев од најопштијих проблема науке, културе и цивилизације, преко филозофије, естетике, социологије, психологије, економије, права, до свих врста уметности (архитектуре, музике, сликарства, вајарства, позоришта и филма). Угледна имена који су сарађивали на његовим страницама су: филозофи и психолози Владимир Вујић, Живојин Гарашанин, Филип Медич; естетичари Винко Витезица, Марко Цар; есејисти и књижевни критичари Милан Ђоковић, Александар Илић, Константин Перић, Јаша Продановић, Исидора Секулић; песници Иво Андрић, Станислав Винавер, Ђуро Гавела, Раде Драинац, Милица Јанковић, Момчило Настасијевић, Вељко Петровић, Тин Ујевић, Милан Ђоковић;

---

<sup>236</sup> Интересантно је да су у то време у часопису сарађивали аутори одани новој поезији и уметности: Ранко Младеновић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Годор Манојловић и други.

<sup>237</sup> Добрило Аранитовић, *Библиографија часописа Мисао 1919–1937*, Нови Сад – Београд, Матица српска – ЈП Службени гласник, 2013, 5.

<sup>238</sup> Велимир Живојиновић Massuka, „Мисао и акција“, нав. дело.

<sup>239</sup> Добрило Аранитовић, нав. дело.

ликовни, позоришни и музички критичари Петар Бингулац, Милоје Васић, Коста Манојловић, Милоје Милојевић, Станислав Винавер, Сретен Стојановић и други.

Часопис је садржао педесет и три повремене рубрике, од којих су за овај рад значајне рубрике уметничке критике: „Културни преглед“, „Музички живот“, „Музички преглед“, „Уметнички преглед“ и „Уметност“. Највећи број музичких критика и критика догађаја објављен је у рубрици „Музички преглед“ у којој су своје прилоге дали: Петар Бингулац (највећи број), Коста Манојловић, Владимир Велмар-Јанковић, Станислав Винавер, Михаило Вукдраговић, Антун Добронић, Бранко Драгутиновић, Велимир Живојиновић, Миленко Живковић, Миховил Логар, Стеван Христић, Александар Илић, Виктор Новак и други аутори са мањим бројем чланака. Такође, поред ауторских чланака, у часопису постоје текстови, односно белешке анонимних аутора у којима се наводе подаци о одржаним фестивалима, свечаностима, концертима и операма.

## 2.2. Импресије Петра Бингулца: Музичке критике у часопису *Мусао*

Готово све музичке критике, односно приказе музичких догађаја Бингулац је објављивао у часопису *Мусао* и то у периоду 1927–1931. године. Након тог периода није се више враћао овом жанру, већ је своје интересовање за одређена музичка питања усмерио као слободнијем, есејистичком начину изражавања. У току ове четири године написао је седамдесет и четири критике о концертним, оперским, балетским и другим музичким дешавањима. Оне су објављене у двадесет и једном прилогу на преко сто педесет страница, а уочава се и да у једном чланку постоје два, три, шест или десет приказа догађаја. То упућује на закључак да Бингулцу није одговарало хроничарско бележење догађаја. Такође, простор који му је часопис омогућавао, искористио је тако да у једном чланку читаоцима представи што већи број догађаја, које је сматрао значајним за образовање публике, али и за даљи развојни пут музичког живота престонице. Тај „ограничавајући фактор“, ипак није био простор који му је стајао на располагању. Главни задатак аутора ликовних, књижевних па и музичких критичара међуратног, али и периода

пре Првог светског рата, био је континуирано праћење уметничких догађаја и анализа кључних појава на уметничкој сцени.

У критикама се уочава традиција старе српске музичке критике која подразумева и навођење података о бројности публике на концертима, њеној реакцији на изведена дела и интерпретаторе.

Као што је наглашено, од свих врста музичких написа у часопису *Мусао* највише је и наистрајније негована музичка критика. Иако је конципиран превасходно као политичко-социјално-књижевни часопис, редакција часописа *Мусао* је, као што је наглашено, кроз рубрику „Музички преглед“ желела да се дистанцира од аматерског писања о музици. У прилог томе говори и одабир личности којима је, поред Бингулца, било поверено писање о музици – Коста Манојловић, Милоје Милојевић, Миленко Живковић. Као што се ни у једном од најзначајнијих часописа прве половине 20. века, *Српском књижевном гласнику*,<sup>240</sup> није одустајало од примене струче музике терминологије, ни у овом часопису то није случај. У питању је овде стручна критика која „није силазила у регистар аматерских разматрања ванмузичких утисака које производе музичко дело или музичка интерпретација.“<sup>241</sup>

Ипак, часопис *Мусао* и његово уредништво одлучили су се да писање музичких критика повере и критичарима других професија. У првој половини 20. века многи, учени људи, имали су довољно музичкопрактичног искуства али и теоријског знања о музици, да су могли да пишу добру музичку критику.<sup>242</sup> Међу критичарима изван сфере музике који су писали приказе музичких дешавања у часопису *Мусао* су Станислав Винавер, Владимир-Велмар Јанковић, Велимир Живојиновић Масука, Димитрије Ђорђевић, Сима Пандуровић, Александар Илић и други.<sup>243</sup> Професионалну ноту часопису дају и музички

---

<sup>240</sup> О овоме пише Александар Васић. Видети у: Александар Васић, „Старија српска музичка критика“..., нав. дело.

<sup>241</sup> Исто, 194.

<sup>242</sup> Исто, 188.

<sup>243</sup> Поред критика, у часопису се налазе и кратке белешке и прикази анонимних аутора о изведеним делима, објављеним књигама, као и најаве догађаја: „Немачка музика и Енглези. Белешка“, *Мусао*, књ. 2, 1920, 965–966; „Опера у Загребу. Кратак историјат“, *Мусао*, књ. 4, 1920, 1692–1693; „Најновије из музике и балета“, *Мусао*, књ. 10, 1922, 1709–1711; „Продана невеста у Народном позоришту. Белешка о репризи опере 21. октобра 1922“, *Мусао*, књ. 10, 1922, 1629; „Концерти 'Освета'. Најава концерта у Београду“, *Мусао*, књ. 12, 1923, 1214; „Музичка свечаност у Бечу. Музичке и позоришне свечаности одржане од 15.9. до 15. 10. 1924. Белешка“, *Мусао*, књ. 16, 1924, 1268; „Глумачко-балетска школа. Белешка о програму изведеном 6. фебруара 1924. у Београду“, *Мусао*, књ. 14, 1924, 399–400; „Белешка у част Рихарда Штрауса“, *Мусао*, књ. 14, 1924, 640; „Концерт г-ђице Димићеве. Белешка о клавирском концерту приређеног у Београду“, *Мусао*,

прилози иностраних аутора<sup>244</sup> који су углавном писали приказе дела, књига и часописа, али и образовно-васпитне и педагошке чланке. Такође, куриозитет представљају и прикази иностраних (француских, енглеских) књига о музичкој критици.<sup>245</sup> Ова појава говори у прилог већ постављеној тези да се о музичкој критици на нашем језику у првој половини 20. века врло мало писало, и да су ови преводи представљали једну врсту педагошке литературе која и данас има своју актуелност.

Бингулац је у својим критикама писао о операма, симфонијским делима, балетима, хорским композицијама и духовним делима. Приказао је извођења опера *Русалка* А. Дворжака (Antonín Dvořák, 1841–1904), *Отело* Ђ. Пучинија (Giacomo Puccini, 1858–1924), *Бастијен и Бастијена* В. А. Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), *Четворогодишња стража* Ф. Шуберта (Franz Schubert, 1797–1828), *Кнез Игор* А. Бородина (Alexander Borodin, 1833–1887) *Заљубљен у три наранџе* С. Прокофјева (Sergei Prokofiev, 1891–1953), *Легенда о невидљивом граду Китезу и деви Февронији* Н. Р. Корсакова (Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844–1908), балета *Рајмонда* А. Глазунова (Alexander Glazunov, 1865–1936), *Позив на игру* К. М. Вебера (Carl Maria von Weber, 1786–1826) *Прича о Хонзи* О. Недбала (Oscar Nedbal, 1874–1930), *Дон Жуан* К. В. Глука (Christoph Willibald Gluck, 1714–1787) и *Трпороги шешир* М. де Фалје. Од хорских композиција писао је о извођењу *Друге, Пете и Десете Руковети* Стевана Морањца, *Опела* Стевана Христића, хорских песама Лисинског (1819–1854), К. Барановића (1894–1975), М. Тајчевића (1900–1984), К. Манојловића, С. Пашћан-Којанова (1892–1971); као и

---

књ. 19, 1925, 1497; „Балтичка легенда. Белешка о истоименој опери пољског композитора Феликса Нововјејског“, *Мисао*, књ. 17, 1925, 158; „Текст за Демона. Белешка о тексту Рубинштајновог Демона у издању књижаре Рајковића и Ћуковића“, *Мисао*, књ. 22, 1926, 510; „Успавана лепотица, балет од Чајковског. Белешка о балетској представи у Београду“, *Мисао*, књ. 24, 1927, 255; „Бајка о цару Салтану. Белешка о либрету за оперу Римског-Корсакова, у преводу Велимира Живојиновића, у издању књижаре Рајковића и Ћуковића“, *Мисао*, књ. 26, 1928, 125; „Концерт хора донских козака. Коларчева дворана, 15. априла. Белешка“, *Мисао*, књ. 44, 1937, 306; „Ораторијум Месија од Хендла. Коларчева дворана, 8. априла. Приказ“, *Мисао*, књ. 44, 1937, 305; „Премијера уметничке оперете Еро с онога свијета од Јакова Готовца. Приказ“, *Мисао*, књ. 44, 1937, 306–307;

<sup>244</sup> У питању су преводи музичко-историјских текстова са чешког, руског и енглеског језика. Пример представља превод текста Јакова Калдерона о јеврејској музици. Видети: Јаков Калдерон, „О јеврејској музици. Синагогална музика; Јеврејске народне песме; Јеврејска световна уметничка музика“, *Мисао*, књ. 35, св. 7–8, 1931, 470–476.

<sup>245</sup> Charles Schneider, „Essai de critique musicale“. Белешка о књизи есеја посвећених музичкој критици, *Мисао*, књ. 14, св. 7, 1924, 558; Servieres Georges, „Saint-Seans. Paris, Alcan“. Белешка о Кампију Сен-Сансу, *Мисао*, књ. 14, св. 7, 1924, 559; M. D. Calvocornessi, „The Principles and Methods of Musical criticism“. Белешка о књизи посвећеној принципима музичке критике, *Мисао*, књ. 14, св. 7, 1924, 558;

о концертантним, солистичким, камерним и симфонијским делима домаћих и страних, најчешће словенских аутора.

Такође, аутор је пажњу посвећивао и деловању ансамбала. Од југословенских ту су Музичко друштво „Станковић“, Академско певачко друштво „Обилић“, „Collegium musicum“, Београдска филхармонија, Опера, Прво београдско певачко друштво, Београдски квартет, загребачка певачка друштва „Лисински“ и „Коло“, Загребачки квартет, а од иностраних Руско музичко друштво, Берлинско симфонијско друштво, Бечки дечји хор, хор „Моравски учитељи“, квартет „Шевчик-Лхотски“, хор „Хлахол Виноградски“, „Розе-квартет“ и Љубљанска опера. У критикама коментарисао је и извођење појединачних домаћих и страних солиста – М. и О. Михаиловић, Ђ. Јовановића, Г. Стојановић, П. Думичића, Е. Хајека, Д. Христове, Г. Бакланова, Г. Хибнера, Г. Суливана, Ф. Шаљапина, М. Оберхаузер, Б. Хубермана, В. Пшиходе, и диригената – Л. Матачића и И. Брезовшека.

У методолошком приступу писању музичких критика, Бингулцу је, чини се, најпостојанији узор био Милоје Милојевић. Као и код Милојевића, и код Бингулца су едукативно-информативна, као и компоненте вредносне процене дела и извођаштва, били битни аспекти написа о музичким догађајима. Такође, из Бингулчевих критика као и написа његовог старијег колеге, исијава широка култура, узорна писменост као и изразита тежња да се укаже на могуће путеве којим српска музичка култура треба да се креће.

За разлику од многих његових колега који су указивали на опште познате вредности композиција, Бингулац је износећи разна, некад слична али и некад супротстављена гледишта, позитивна и негативна, полемички размишљао о изведеним делима. Понекад је наводио мишљења других аутора, али није помињао њихова имена, док се у појединим критикама задовољавао дескрипцијом. Са изразитом пажњом пратио је концерте са популарним програмима које је приређивало друштво пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“, као и стилских концерата које је организовало Музичко друштво „Станковић“:

„ ( ... ) Приређујући концерте са извесним планом и методом, ова друштва врше једну веома важну културну мисију, ширећи музичко, и, уопште, уметничко образовање у нашој средини, мисију огромну, неизмерно важну, јер недостатак

који се у нашем друштву тако јасно и тако често осећа, је баш недостатак вишег, културног васпитања...<sup>246</sup>

Када се анализирају Бингулчеве музичке критике у часопису *Мусао*, врло брзо се могу извести закључци о методолошком приступу аутора. Наиме, чланци као да су састављени из два дела при чему се у првом делу коментарише стил и правац композитора као и структура и изглед његове композиције, док је други део резервисан за анализу интерпретације и давање вредносне процене. Врло често Бингулац коментарише извођаче понаособ, истичући при том њихове и добре и лоше извођачке стране. Приметно је и то да о домаћим извођачима углавном износи позитиван суд, сматрајући да је то један од начина да их мотивише да и даље раде на свом извођачком умећу.

На општем, макро плану, у највећем броју музичких критика приметна је слична структура. Критике се углавном крећу на релацији композитор – дело – извођач. Текст започиње уводом са подацима о делу или делима о којима ће бити речи, потом следи вредносни суд о делу, коментарисање репертоара и на крају мишљење о интерпретацији. У бројним прилозима није пропуштао прилику да проговори о ономе што је неуморно пропагирао. Реч о је потреби константног развијања домаћег музичког живота, чији је пут видео у непрекидном одржавању музичких дешавања

У даљем тексту у фокусу ће бити анализа Бингулчевих критика, а имајући у виду њихову 'дводелну' структуру: дискурс о композицијама и њиховим ауторима и извођаштву. Бингулчева критичарска продукција у часопису *Мусао* обележена је са више предмета интересовања које се провлаче кроз читав његов музикографски корпус. Уочава се ауторова изразита наклоност ка хорској музици и њеним извођачима. Врло често се Бингулац осврће на музичка дешавања која на програму имају хорске композиције, нарочито оне писане и извођене од стране југословенских композитора и певачких друштава („Станковић“, „Обилић“, „Лисински“, „Коло“). У таквим чланцима често се истиче идеја југословенства коју је међуратна музичка периодика неговала захваљујући прилозима бројних појединачних аутора. Поред тога, наилази се и на коментаре о савременом домаћем стваралаштву и домаћим фестивалима. Када је реч о приказима

---

<sup>246</sup> Петар Бингулац, „Концерти Цвете Зузорић и Станковића“. Разни концерти – Кнез Игор“, *Мусао*, књ. 30, св. 1–2, 1929, 156.

иностранних дела, приметна је склоност ка анализа руских и чешких композитора и њихових композиција (опера, балета). У даљем сегменту рада биће издвојени одабрани примери Бингулчевих написа који у свој фокус стављају хорску музику и њене извођаче, оркестарска и камерна дела која су интерпретирана на међуратној београдској музичкој сцени, наступе солиста и извођења оперских и балетских композиција. Потом ће бити продискутована позиција Петра Бингулца у међуратним часописима *Гласник музичког друштва Станковић* и *Звук*.

### 2.2.1. Хорска музика и њени извођачи као просветитељи у београдском музичком животу сагледани кроз Бингулчев критичарски дискурс

Култ хорске музике и музицирања везан је на нашим просторима за националне идеје у уметничкој музици још од средине тридесетих година 19. века. Та активност припремила је подлогу да у последњој деценији 19. и првој деценији 20. века квалитет београдских хорова достигне високе професионалне домете и постане истинска уметност, а не само вид друштвеног окупљања и неговања љубави према певању. Почетком 20. века профилисање концертних репертоара било је у зачетку, те су се централни токови уметничке музике у Србији кретали у оквиру хорског извођаштва. Појава певачких друштава у Србији средином 19. века захватила је не само Београд, већ и друге градове у земљи (Неготин, Крагујевац, Ниш), и то у времену када није било довољно професионалних композитора и извођача. Самим тим хорско извођаштво представљало је најизгледније поље музичког стварања и извођења. На прелазу из 19. у 20. век само у Београду деловало је петнаест активних хорских ансамбала што показују широку распрострањеност хорског музицирања међу грађанима престонице.<sup>247</sup> Ипак, нису сви

---

<sup>247</sup> Биљана Милановић, *Европске музичке праксеи обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX века*. Докторска дисертација, рукопис, 2016.



хорови били ни дугог века нити једнако активни. Београдско певачко друштво било је најуспешније а од првих година 20. века велики значај добиле су и дружине „Станковић“ и „Обилић“.

Хорска музика и музицирање у периоду између два светска рата било је распрострањено на тлу читаве југословенске државе. Само у Београду је у том периоду деловало десетак хорских ансамбала: Прво београдско певачко друштво (диригенти Коста Манојловић, Предраг Милошевић, Војислав Илић),<sup>248</sup> Академско певачко друштво „Обилић“ (Јован Бандур, Ловро Матачић, Светолик Пашћан, Бранко Драгутиновић), Музичко друштво „Станковић“ (Михаило Вукдраговић, Миленко Живковић) и „Абрашевић“.<sup>249</sup>

Хорови су у међуратном периоду у одређеној мери изгубили улогу најзначајнијег носиоца музичких дешавања коју су имали пре Првог светског рата. Ипак, хорски живот у међуратном Београду био је богат и разноврстан и то пре свега захваљујући домаћим певачким друштвима, али и бројним гостовањима. Мора се нагласити да истакнуто место које је хорско музицирање имало у периоду између два рата стоји у вези са политичким и идеолошким аспектима уметничког живота у Краљевини Југославији, али и са њеном специфичном позицијом у европском контексту.<sup>250</sup> Хорским ансамблима и њиховим диригентима поверено је да кроз репертоарску политику и међусобну сарадњу подстичу идеју југословенства.<sup>251</sup> Београдски ансамбли одлазе на турнеје у Загреб, Сарајево, Љубљану и друге југословенске центре, а потом и у престоници гостују уметници из ових градова.

---

<sup>248</sup> О историјату овог друшта видети у: Даница Петровић – Богдан Ђаковић – Татјана Марковић, *Прво београдско певачко друштво: 150 година*, Београд, САНУ – Музиколошки институт САНУ – Галерија САНУ, 2004.

<sup>249</sup> О музицирању ових друштава у међуратном периоду видети више у: Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду 1919–1941*, Београд, Факултет музичке уметности, 2004, 179–212.

<sup>250</sup> Катарина Томашевић, *На раскришћу Истока и Запада...*, нав. дело.

<sup>251</sup> У овој идеји дискутовано је у оквиру научног скупа „Југословенска идеја у/о музици“ који је одржан 25–26. маја 2019. године као део обележавања јубилеја оснивања „прве Југославије“. Видети: Веселиновић-Хофман, Мирјана, Срђан Атанасовски и Немања Совтић (ур.), *Југословенска идеја у/о музици*, Београд – Нови Сад, Музиколошко друштво Србије – Матица српска, 2020. За ову тему релевантни су следећи текстови објављени у овом зборнику: Мелита Милин, „Идеја и пракса Југословенства у периоду 1945–1960, према написима у музичкој периодици“, 13–31; Ивана Ножица, „Југословенска концепција часописа Звук“, 80–92; Ivana Vesić, „Proces jugoslovenske integracije u muzici u Kraljevini SHS/Jugoslaviji (1918–1941)“, 93–109; Надежда Мосусова, „Прилог историји извођаштва на музичким сценама бивших Југославија“, 168–178.

Музичка едукација у Србији у 19. веку и све до оснивања Српске музичке школе<sup>252</sup> 1899. године чији је директор био Стеван Мокрањац, била је обележена педагошким деловањем музичара који су били под окриљем певачких друштава и других општеобразовних установа. У основним школама певање је постојало као предмет на којем се изводила претежно црквена музика, мада је програмом било предвиђено и певање народних песама. Специјализовану музичку наставу у Србији у 19. веку држали су приватни домаћи, али и страни учитељи. Међу њима највише се издвајају Чеси (Алојз Калауз, Јосиф Шлезингер, Марија Шрам, Драгутин Чижек, Роберт Толингер, Драгутин Блажек и други) који су давали подуче углавном из клавира и гудачких инструмената. Друга београдска музичка школа, „Станковић“, утемељена је 1911. године, а њен први директор био је Станислав Бинички. Њеним оснивањем музичко образовање у гимназијама (али и учитељским школама), које је до тада уживало велики углед, изгубило је значај које је имало.

Изузетну образовну улогу током двадесетих и тридесетих година прошлог века имале су и две институције другачијег типа: Народни конзерваторијум који је деловао под окриљем Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“ на којем су постојале концертне вечери са уводним предавањима и Коларчев народни универзитет (КНУ) са својом серијом Музичких часова који су иако били намењени широј публици, имали чврсто професионално усмерење. И Петар Бингулац имао је свој ангажман у овим институцијама. Познато је да је одржао низ предавања поводом различитих музичких догађаја, али приликом прегледа архивке грађе пронађен је само списак предавања, и то не свих, које је одржао на КНУ. Пресудну улогу у даљем успону музичког школства имало је оснивање Музичке академије у Београду 1937. године, као државне институције највишег степена, у упоредо са њом, средње музичке школе.<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> Школа је по рангу одговарала конзерваторијском образовању, али су се у њој стицале и основе. Настава се изводила из области инструменталног извођаштва, певања и теоријских дисциплина. Међу ђацима првих генерација налазе се имена неких од најзначајнијих стваралаца наредног периода – Стеван Христић, Милоје Милојевић, Коста Манојловић. Више о овоме видети у: Соња Маринковић, „Музичко школство“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 629–638.

<sup>253</sup> Стручна комисија коју су чинили Коста Манојловић (потом први ректор Академије), Стеван Христић и Петар Стојановић израдила је наставне планове и програме за студије на седам одсека – за композицију и дириговање, соло певање, виолину, клавир, виолончело, позоришну уметност и наставнике музике. Видети више о деловању ове институције у: Исто, 633–635.

Водећа београдска певачка друштва између два рата, која су такође била део образовне мисије, била су аматерска, међутим, захваљујући професионалним диригентима који су их водили, тежила су као остваривању уметничких резултата. У међуратном добу развијене концертантне и оперске делатности, када се интензивно покушавало ићи у корак са европским токовима музике, хорско музицирање морало је показати висок интерпретативни квалитет. О томе су писали и критичари, указујући на музичко-просветну улогу хорског музицирања: привући публику уметнички вредним репертоаром.<sup>254</sup> Певачко друштво „Станковић“ и Академско певачко друштво „Обилић“ оставили су највећи траг на домаћој међуратној сцени, док су остале певачке дружине биле у њиховој сенци.<sup>255</sup> Ове институције у критици именоване су као носиоци међуратног београдског музичког живота. Певачко друштво „Станковић“ је поред „Првог Београдског певачког друштва“ имало највеће заслуге за развој хорског певања у Србији и упознавање страних земаља са српским хорским стваралаштвом. Његови извођачи интерпретирали су велика вокално-инструментална дела те су њихови наступи окарактерисани као 'музички догађаји Београда'. Године 1924. друштво је променило име у Музичко друштво „Станковић“ и установила, поред хора и школе и следеће одсеке: оркестар, музеј, концертни одсек, ритмичко-гимнастички одсек и часопис *Музички гласник*. Деловање ових одсека, а нарочито оркестарског и концертног, оставиће немерљив траг у београдском музичког животу између два светска рата. За разлику од ове институције, Академско певачко друштво „Обилић“ је свој успон доживело тек у међуратно доба када су га предводили многи диригенти попут Божидара Јоксимовића, Милоја Милојевића, Миленка Пауновића (1889–1924), Ивана Брезовшека (1888–1942) и нарочито Ловра Матачића (1899–1985) о чијем се раду Бингулац у својим критикама често похвално изражавао:

„ ( ... ) Успех Станковића и Обилића била је победа озбиљног певачког друштва и дефинитивни пораз паланачког певачког друштва са популарним програмима од пре 20 година. Овај испех ће подићи веру неким обесхрабrenим и дати им снаге да истрају...“<sup>256</sup>

<sup>254</sup> Роксанда Пејовић, *Концертни живот...*, нав. дело, 180–181.

<sup>255</sup> Истицали су се још и „Новосадско женско музичко удружење“ и „Српско црквено певачко друштво“ из Сомбора. Богдан Ђаковић је своју магистарску тезу посветио истраживању развоја хорског певања у Новом Саду при чему је за наш рад релевантно поглавље које се односи на делатност новосадских певачких друштава. Видети: Богдан Ђаковић, *Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата: (1918–1941)*, магистарски рад, рукопис, 1996.

<sup>256</sup> Петар Бингулац, „Обилић – Станковић“, *Мисао*, књ. 29, св. 3–4, 1929, 474.

У међуратном периоду интензивно јачају везе са чешком музичком културом. Честа гостовања чешких хорова уочљива су већ у првих неколико година након рата, али и касније, почетком тридесетих година прошлог века. Највише стандарде хорског музицирања постављају славни чешки хорови „Хлахол“, „Сметана“ и „Моравске учитељице“, а велику популарност уживао је и руски хор „Донски козаци“.<sup>257</sup>

Ни солисти, ни камерни и симфонијски ансамбли на свом репертоару углавном нису имали дела домаћих аутора. Тај задатак припадао је претежно хорovima који су непрестано радили на упознавању публике са опусима београдских композитора.<sup>258</sup> Певачка друштва изводила су претежно хорске композиције Маринковића, Мокрањца и њихових савременика.

С обзиром на разгранатост хорског извођаштва, током прве послератне деценије указала се потреба за оснивањем централне организације која ће имати контролу над хорovima широм Југославије. Тако је 1924. године, на предлог „Првог београдског певачког друштва“ основан „Јужнословенски певачки савез“ који ће под својим окриљем окупљати певачка друштва широм земље.<sup>259</sup> Ова организација покреће и самосталну делатност штампања нота 1925. године, мотивишући тако стварање у овој области, али и стимулишући промоцију домаћег хорског стварања. Такође, од 1935. године јавно гласило савеза постаје *Весник Јужнословенског певачког савеза*,<sup>260</sup> чија се тематика односила на проблематику за коју су била заинтересована певачка друштва, затим вести и обавештења о певачким манифестацијама, хорским такмичењима и сличним дешавањима.

Посебно се издваја деловање три најзначајнија домаћа певачка друштва, и њихов рад може да репрезентује домете хорског музицирања и његову рецепцију у међуратном

---

<sup>257</sup> О гостовањима осталих хорских ансамбала са простора Југославије, али и Европе, видети у: Роксанда Пејовић, *Концертни живот...*, нав. дело, 183.

<sup>258</sup> На промоцији су радили и хорови из других југословенских центара. Загребачко певачко друштво „Лисински“ у неколико наврата приредило је у Београду концерте на чијем су се репертоару наша дела српских композитора попут Мокрањца и Коњовића. И инострана певачка друштва су изводила композиције југословенских аутора. Пример представља хор „Хлахол“ из Прага који је 2. маја 1932. године извео Коњовићева дела *За гором* и *Враголан*.

<sup>259</sup> На неопходност његовог оснивања указивала је и међуратна музикографија. Видети више у: Александар Васић, *Српска музикографија...*, нав. дело, 59–65.

<sup>260</sup> Пре тога, од новембра 1929. године јавно гласило савеза био је *Гласник музичког друштва Станковић* у којем је делатност организације праћена редовно у оквиру посебне рубрике.

Београду. Још један разлог одабира управо ових друштава је и у томе што су у заступљена Бингулчевим критикама хорских концерата .

Готово сваке концертне сезоне „Прво београдско певачко друштво“ одржавало је своје наступе. Први његов диригент од 1919. године био је Стеван Христић, који се на том месту задржао свега неколико месеци. У том периоду извео је своје *Опело*, које је доживело велике похвале од стране публике и критике, о чему ће бити речи у вези са Бингулчевим приказом овог дела. Исте године, на место диригента је постављен Коста Манојловић који предводи друштво све до 1931. године. Поред духовних концерата које је ансамбл приређивао а на чијем су репероару била дела домаћих аутора (Христићево *Опело*, Мокрањчеви *Тебе одјејучагосја* и *Акатист*, Маринковићев *Царју небесни*, Милојевићева два става из *Литургије* и Коњовићев *Достојно*), велики допринос друштво је дало и извођењем страних дела. Извођене су композиције Палестрине (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525–1594), затим Хендлов (George Frideric Handel, 1685–1759) *Месуја*, Вердијев *Реквијем*, Двожакова кантата *Свадебни дарови* и друга дела. Критика је у углавном имала речи хвале за овај ансамбл и његове извођачке домете и сродне похвалне оцене изричу и Бингулац и Милојевић::

„ ( ... ) Хор је солидан, добро уједначен, хомоген и располаже добрим гласовима. Г. Манојловић влада потпуно њим. Он показује исту ону скромност и скоро повученост, као у гестама, и у интерпретацији. Своју пажњу обраћа он унутарњем а не спољашњем...“<sup>261</sup>

„ ( ... ) Импозантан збор је са искреним акцентима, музикално и дубоко простудирано интерпретовао Реквијем, очигледно ношен полетом те музике и дирнут њеном нецрквеном, али искреном осећајношћу.“<sup>262</sup>

Поред овог друштва и поменуто Музичко друштво „Станковић“ на челу са Станиславом Биничким (1872–1942) је такође имала велике заслуге за развој хорског певања у Београду али и упознавање страних гостију са српским хорским композицијама. Овај ансамбл најчешће је изводио велика вокално-инструментална дела, међу којима се издвајају Хајднов (Joseph Haydn, 1732–1809) ораторијум *Стварање света* и Бетовенова

<sup>261</sup> Петар Бингулац, „Концерти хорова“, *Мисао*, књ. 29, св. 3–4, 1929, 220.

<sup>262</sup> Милоје Милојевић, „Београдско певачко друштво изводи Вердијев Реквијем. Диригент г. Предраг Милошевић“, *Политика*, 11. фебруар 1934.

(Ludwig van Beethoven, 1770–1827) *Девета симфонија*, али и одржавао концерте са југословенским програмом нарочито у периоду када је на њеном челу био Михаило Вукдраговић.<sup>263</sup> Поводом прославе педесетогодишњице рада друштва 1930. године, али и у наредне две године, ансамбл је извео репертоар са израженим интересовањем за српску музику: Корнелије Станковић *Тебе појем*, Јосиф Маринковић *Јуначки поклич*, Петар Крстић *Војводама Глигором и Дејаном*, Јосип Славенски *Вода звира*, Милоје Милојевић *Видовданска причест*. Друштво је организовало концертна гостовања у Загребу, Љубљани, Марибору, али и другим хрватским, босанским и словеначким градовима, а у Београду је на свој репертоар стављало и дела југословенских аутора.

Критика је позитивно оцењивала концерте хора „Станковић“, при чему је истицана перфектна стилизација програма, бриљантно техничко умеће интерпретатора, музикалност диригента и способност да свој хор води „до најопаснијих техничких препрека“.<sup>264</sup> Милојевић и Бингулац посебно истичу залагање диригента Вукдраговића за аутентичност интерпретације. Треба истаћи да је тај манир израз модернистичког заокрета у извођачкој уметности који се догодио почетком 20. века и то као симптом раскида са романтичарском традицијом интерпретације. Овде можемо поново истаћи тезу према којој су музички критичари са почетка 20. века, а касније и међуратни аутори, негативно карактерисали „испразне техничке ефекте и блефове“ музичких извођача. Они су били 'на страни' музике а не пуке виртуозности.

„ ( ... ) Одмах да кажемо да овај концерт „Станковића“ иде у најлепше концерте које смо чули у Београду. Хор није велики, али се осећа веома озбиљна студија. Г. Вукдраговић је свесно ишао за чисто музикалним ефектима, није се губио у ситницама, нити је искоришћавао динамичко детаљисање партитуре...“<sup>265</sup>

„ ( ... ) Хор Станковић дао је храбро концерат са програмом наших модерних аутора. Ми смо истакли једном с каквим се тешкоћама имали борити људи који су желели да се крене новим путевима и кроз какве су кризе таква друштва пролазила. Ми смо већ истакли победу, као победу новог над старим. ( ... ) А пред мешовитим хором, пред његовом интерпретацијом Дубровачког реквијема да се поклонимо! Заслуга је огромна диригента Г. М. Вукдраговића, одличног музичара и диригента,

---

<sup>263</sup> Критика је сматрала да је доласком Вукдраговића на чело друштва започела нова ера озбиљног и преданог рада. Видети више у: Петар Бингулац, „Обилић – Станковић“, нав. дело.

<sup>264</sup> Миленко Живковић, „Први пут је прексинао у Београду свирана Бетовенова Миса солемнис. У извођењу је учествовало око две стотине људи“, *Време*, 20. мај 1937, 10.

<sup>265</sup> Милоје Милојевић, „Концерт певачког друштва Станковић – хорони Јозефа Сука“, *Политика*, 27. март 1929.

који хором паметно и мудро управља и тражи само остварење замисли аутора, без непотребних али и неукусних ефеката.“<sup>266</sup>

Академско певачко друштво „Обилић“ је у зенит своје славе ушао према речима Милојевића као „солидно организована хорска група, способна да решава и најтеже музичке проблеме“<sup>267</sup>, а једном другом приликом исти аутор је о друштву говорио као о „расаднику музичке културе“.<sup>268</sup> Друштво је на свој програм стављало и ораторијумске концерте са делима савремених страних, али и домаћих композитора Стравинског, Шимановског, Јаначека, Берлиоза и Славенског, под вођством Бранка Драгутиновића:

„Збор Обилића, импозантан, зрео, звучао је у сјајном динамизму, и моћно до изненађења, вођен изванредним еланом од г. Драгутиновића који је изненадио својим већ изграђеним гестом диригента а *capella* стила...“<sup>269</sup>

При истраживању и анализи музикографије Петра Бингулаца у часопису *Мисао*, уочава се недвосмислена пишчева заинтересованост за приказивање хорске музике и њених извођача, коју нису поседовали други сарадници часописа, али јесу неке друге његове колеге. Бројне су Милојевићеве критике концерата певачких друштава, у којима, као и Бингулац, пропагира њихове наступе. Такође, оба аутора у својим критикама исписују историјате и прегледе развоја хорског композиторског стваралаштва. И Милојевић и Бингулац у својим написима истицали су концерте истакнутих певачких друштава, а многи од њих су се односили на руске, чешке, али и на хорове из разних градова некадашње Југославије: „Лисински“, „Коло“, хор „Глинка“, „Руско музичко друштво“, „Моравски учитељи“, „Донски козаци“, „Виноградски Хлахол“, „Прво београдско певачко друштво“, Певачка дружина „Станковић“ и Академско певачко друштво „Обилић“. Следећи Милојевићев пример, и Бингулац је у врхунска певачка друштва убрајао чешке хорове, позивајући наше певачке дружине да следе њихов развој и начин интерпретације. Критичар Михаило Вукдраговић се такође истакао као пропагатор

---

<sup>266</sup> Петар Бингулац, „Концерт хора Станковић“, *Мисао*, књ. 33, св. 1–4, 1930, 166–167.

<sup>267</sup> Милоје Милојевић, „Концерт словенске хорске песме Академског певачког друштва Обилић“, *Политика*, 28. април 1933, 9.

<sup>268</sup> Исти, *Политика*, 2. јун 1934.

<sup>269</sup> Милоје Милојевић, „Други јубиларни концерт Обилића поводом педесет годишњице рада“, *Политика*, 3. јун 1934, 9.

хорске музике, како композиција тако и њене интерпретације, јер ју је познавао и као стваралац и као диригент. Његов чланак „Модерна хорска техника и наша певачка друштва”<sup>270</sup> спада у ред написа у којима се анализирају проблеми са којима су се сусретали наши хорски ансамбли. Вукдраговић пише о проблему недовољног музичког образовања и културе, и истиче неопходност корених промена које би водиле ка развијању смисла за колективни рад и култа високе, модерне уметности. У критикама хорских извођења писао је и о квалитету хора, начину извођења али и карактеру изведених дела.

Као што је истакнуто, о проблемима певачких друштава писано је у међуратној музичкој периодици у којој се инсистирало на решавању проблема недовољног знања код наших хорских певача. Аутори у својим прилозима истичу „да ће само унапређење стручног и техничког знања моћи да одржи хорска удружења као равноправне чиниоце на јавној музичкој сцени,“<sup>271</sup> показујући да суштински разумеју проблематику статуса хорског извођаштва. Занимљиво је да су многа од покренутих питања актуелна све до данас.

Ни у једном прилогу Бингулац није тако одушевљен и поносан на „наше плодно музицирање“ као што је то случај са критикама хорских извођења. Као изврстан познавалац српске хорске музике, касније и наставник у овој области (на Музичкој академији предавао је познавање хорске литературе), Бингулац је истицао да се наша хорска музика може и треба мерити са европском, да јој треба дати већи простор у којем ће се она на најбољи начин представити публици.

\*\*\*

Први прилог који ће бити разматран, а у којем аутор приказује „групно певање симпатичних уметника“ показује Бингулчеву намеру да прикаже сва хорска извођења у једној сезони, односно да испрати целокупан београдски музички живот „који своју

---

<sup>270</sup> Михаило Вукдраговић, „Модерна хорска техника и наша певачка друштва“, *Музика*, бр. 4, 1928, 102–106.

<sup>271</sup> Александар Васић, *Српска музикографија...*, нав. дело, 64.



живост дугује хоровима.<sup>272</sup> Овај прилог карактеристичан је и по уводу који аутор започиње следећим речима:

„Заиста, нисмо се преварили када смо још у почетку ове сезоне писали да ће бити богата. Истина, ово богатство није толико у стварању, у једној ревији наших оригиналних радова, колико у чистом извођењу, у концертима наших и гостовањима страних уметника. Али чињеница је да се код нас данас много више музицира, него икада.“<sup>273</sup>

Ову своју констатацију Бингулац даље образлаже кроз историјски приказ престоничког музичког живота за чији је развој несумњиво била заслужна домаћа и инострана хорска музика и њени извођачи. Знатно богатији, у односу на предратни период, музички живот у Београду у периоду између два светска рата Бингулац карактерише као „обилно музицирање”, а разлог томе види у чињеници да је Београд сада престоница једне велике државе са „развијеним уметничким индивидуалитетом”, али и са публиком која постаје знатно бројнија и заинтересованија за уметничка збивања.<sup>274</sup>

Централни део овог прилога Бингулац посвећује анализи свих хорских дешавања која су се збила током те музичке сезоне. У питању су наступи три инострана и једног домаћег хорског ансамбла: „Моравски учитељи“, Бечки дечји хор, „Руско музичко друштво“ и „Прво београдско певачко друштво“. Коментаришући дела која су на репертоару и означавајући их као „најутентичнију озбиљну музику великих чешких мајстора“ (Сметане, Сука, Дворжака), аутор истиче постојање огромног мајсторства извођача и инсистира на томе да покаже које је све препреке овај чешки ансамбл, на челу са својим диригентом, морао да превазиђе. Бингулац истиче проблеме ритмичких комбинација, контрастних хармонија, динамичких нијансирања али и драмске декламације. Иако се на први поглед чини да запажања два аутора стоје на различитим позицијама, не може се рећи да се не подударују. И Милојевић и Бингулац сматрају да без савлађивања свих техничких потешкоћа нема правог уметника; да онај који покушава да савлада само технику, „који тражи ефекат ради ефекта“, није уметник, већ „само виртуоз“.

---

<sup>272</sup> Петар Бингулац, „Концерти хорова“, *Мусао*, књ. 29, св. 3–4, 1929, 213–220.

<sup>273</sup> Исто, 213.

<sup>274</sup> Бингулац ипак сматра да се богатим музичким животом може сматрати средина чија публика има прилике да чује не само иностране пијанисте и певаче, већ и симфонијске и камерне ансамбле, „јединствене и незамењиве руске балете“.

На бази претходно наведеног, али сада у негативном тону, заснива се и Бингулчев дискурс о наступу „Руског музичког друштва“. Овде аутор подцртава још једну велику опасност која вреба извођаче. У питању је „акробатија“. Њу Бингулац види као (погрешно) главно средство израза уметника, као нешто што ће очарати публику која код нас, како наводи, те акробације несвесно прима са великим одушевљењем. Према Бингулцу то није уметност, већ вештина, а њени извођачи нису уметници него „вештаци“. Врло често у својим критикама Бингулац устаје против преваге „акробације“ над уметношћу те се даље може говорити о његовом ставу према питању извођачког виртуозитета. За њега је виртуоз онај који није уметник, онај коме је техника једино средство израза и у чијем извођењу је ефекат највиши циљ. Познато је да највећи противник и аутор са израженим критичким ставом према овом апсекту музичког извођаштва, Милоје Милојевић већ у својим првим критикама на страницама *Српског књижевног гласника* оштро устајао против виртуозитета. Разлог томе налази се у његовој просветитељској улози коју је касније имао и Бингулац. Још један аутор који се, слично Бингулцу, а у умеренијем тону од Милојевићевог, противио овој појави био је Рикард Шварц (1897–1942). Питање виртуозитета у његовим текстовима заузима једно од најзначајнијих места, посебно када су у питању чланци из међуратног *Звука*. Александар Васић указао је на ауторов нијансиран став према виртуозитету: „Тај однос граде три елемента: начелно и доста енергично одбацивање виртуозитета и композиција у знаку тог својства; благост и толеранција у типски одређеним случајевима и приликама; најзад, више пута поновљено указивање на пожељност виртуозитета у музичким делима, под одређеним условима.“<sup>275</sup> Бингулчев став налази се у сржи овог односа, у толеранцији али и константном указивању на опасност од претераног „ефекта ради ефекта“. Када, на пример, коментарише концерт Донских козака, истиче да и поред свих „трикова“, њихово извођење није одушевило публику, иако је рачунато на музички али и на ванмузички ефекат.

Приказујући извођачке карактеристике домаћих певачких друштава, Бингулац истиче да она не траже „варљиву спољашност“. То је нарочито изражено у приказу концерта Првог београдског певачког друштва под вођством диригента Косте

---

<sup>275</sup> Александар Васић, „Музички критичар Рикард Шварц“, нав. дело, 91.

Манојловића. Као пример оваквог ауторовог закључка цитираћемо сегмент његовог приказа:<sup>276</sup>

„Вредан уметник, Г. Манојловић, не тражи ефекат шлагера: за њега је главно да у савесном раду дође до једне чисте неупарађене лепоте. Ниједна тачка у програму, ниједан гест у дириговању (као ни једна нота у композицији) није зато да се измоли аплауз публике. Поштен уметник, *s'il en est!* Али тај рад је напоран и тежак. Ако му и није искључен успех (а онда би морали очајавати), он му је у будућности. Колико напора и чврсте воље треба да се поведе једно друштво тим тешким путевима, док би се тако лако и лепо могло ићи, усред људи, утртим путевима. Зато и јесте дужност критичара да то нарочито истакне и похвали.“<sup>277</sup>

У својим критикама хорских концерата Бингулац се осврће и на аналитичко коментарисање хорских црквених композиција домаћих аутора. У том контексту најбољи пример представља његов приказ Христићевог *Опела* изведеног на духовном концерту „симпатичне академске дружине Обилић“.<sup>278</sup> Сматрајући да је настанак ове композиције прекретнички датум у нашој црквеној музици, Бингулац истиче да дело, захваљујући „узвишеној инспирацији“ и дубокој унутрашњој вези са православном музиком, спада у јединствена у српској црквеној литератури. Овакав став потврдила је касније и Стана Ђурић-Клајн<sup>279</sup> али и новија музикологија. Надежда Мосусова у зборнику о животу и делу овог аутора наглашава да је „ово Опело једно од ремек-дела српске и словенске црквене музике“.<sup>280</sup>

Након похвала и позиционирања овог дела у историји српске музике, Бингулац читаоцима пружа и музиколошки коментар на дело који је прожет јарким похвалним изразима. Бингулац у аналитички дискурс уклапа елементе литерарног израза и личне и импресије:

„ ( ... ) Његова хармонијска структура, вешто, али не претерано испреплетана, лепо уравнотежена, даје богатства и живости природној и искреној мелодији. Неке од малих невероватности одлично звуче. Г. Христић стоји на средини између оних (међу њима је и Мокрањац) којима је идеал да коректно пишу

<sup>276</sup> Шварц се није противио појави виртуозитета када је коментарисао рад домаћих певачких друштава. Напротив, ту реч користио је у афирмативне сврхе. Више о овоме у: Исто, 93–94.

<sup>277</sup> Петар Бингулац, „Концерти хора“..., нав. дело, 219.

<sup>278</sup> Петар Бингулац, „Духовни концерт Обилића – Гостовање г. Хибнера“, *Мусао*, књ. 24, св. 1 – 2, 1927, 107–114.

<sup>279</sup> Stana Đurić-Klajn, „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji“, нав. дело, 529–709.

<sup>280</sup> Надежда Мосусова, „Место Стевана Христића у југословенској и европској музици“, у: Стефановић, Димитрије (ур.), *Живот и дело Стевана Христића*, Београд, САНУ и Музиколошки институт САНУ, 1991, 1–7.

– сматрали су ваљда да су хармонска правила нужни, вечни закони – и оних који свесно и изазивачки пишу баш те паралелне квинте, за један срачунат ефекат. Аутор 'Опела' пише веома лако, и природно и једноставно, као да не обраћа пажњу на сва та уживања и лепоте професора хармоније... А колико то представља знања, вештине и мајсторства: писати просто и природно! То је увек био једини идеал ументика!<sup>281</sup>

Сличан утисак стекао је и при слушању Мокрањчеве стихире *Тебе одјејушгагосја* на истом концерту. И Мокрањац је, као и Христић, имао само једноставне, чисте амбиције да хармонизацијом и другим музичким средствима подвуче црквени текст, све у циљу једноставности и природности. И на овом месту, а у сврху што бољег разумевања дела при његовом слушању, Бингулац прилази делу са позиције аналитичара:

„ ( ... ) Када му мелодија пружа могућност развијања са свима *artifice*-има контрапункта, он све улазе поверава увек пратњи, не мењајући тако мелодију. Укратко, његова сопранска деоница – ако се оставе на страну паузе – представља увек сасвим верно и тачно народно певање; њом се могу служити и служе се студенти црквене музике.“<sup>282</sup>

Извођење ових корифеја српске црквене музике, Бингулац означава као одлично, упућујући диригенту Матачићу неколико примедби. Аутор сматра да при извођењу црквене музике није претерано важно познавати стил њених аутора, колико је битно и неизоставно упознати се са *Октоихом*, *Триодом*, *Пентикостаром*, са осам црквених гласова, једном речју са правилима. За то је потребан не таленат, већ марљиво одлажење у цркву, слушање појаца за певницом на вечерњој и јутарњој служби. Међутим, „без обзира на неке недовољно истакнуте акценте, на нешто пребрз темпо и на неко сувише уметно и натегнуто схватање, хор је одлично звучао под руком изврсног г. Матачића.“<sup>283</sup> Бингулац је у оном времену био један од ретких позваних критичара који су пуном мером одговорности могли и имали основа да искажу свој суд о извођењу црквене музике.

Врло је интересантна и Бингулчева анализа хорске композиције *Четири духовна стиха* Марка Тајчевића.<sup>284</sup> Аутор наводи да композиторова специјалност лежи у монументалности концепције, у тежњи да спајањем два или више стихова из псалама

<sup>281</sup> Петар Бингулац, „Духовни концерт Обилића“..., нав. дело, 111.

<sup>282</sup> Исто, 109.

<sup>283</sup> Исто, 110.

<sup>284</sup> Петар Бингулац, „Два хорска концерта“, *Мисао*, књ. 32, св. 3–4, 1930, 217–222.

изгради једноставну али „величанствену зграду“. Тајчевић, према Бингулчевом мишљењу, не тежи празној ефективности, нити комплексности музичког текста. Аналитички коментар је сасвим сведен: у употреби су основни акорди, са модалним лествицама грегоријанског певања; нова техника, јер композитор захтева пуноћу хорског слога и то добија „дуплирањем гласова, паралелним и једноставним мелодијским линијама на основним акордима“.<sup>285</sup> Шири аналитички увид у ово дело дао је у новије време Дејан Деспић, говорећи, супротно од Бингулца, о ефектним и разноврсним епизодама које чине ово дело. Деспић о томе пише: „ ( ... ) Не мање је ефектно, чак узбудљиво, имитационо наслојавање, опет све до осмогласних акордских блокова и у распону од *pp* до *ff* у епизоди „Слава тебје Господи, алилуја“; или, на сасвим други начин и у крајњем контрасту, нежна молбена епизода (благо руског призвука) само у женском делу хора на речи Да исполњатсја уста моја хваленија.“ И даље: „Све то заједно говори о тежњи – и успеху! – композитора да оствари својеврсно концертантно хорско дело<sup>286</sup> које са најбољим достигнућима великих руских мајстора тог жанра стоји равноправно, па их можда и надвисује.“<sup>287</sup>

Од световних хорских композиција у Бингулчевој критици заступљене су, али у кратким цртама, поједине Мокрањчеве руковети (*Пета*, *Седма* и *Десета*), затим композиција *Хајка* хрватског аутора Крста Одака (1888–1965) коју је Бингулац окарактерисао као дело „сјајне хорске технике и снажног израза“ и, што је изненађујуће, као најзначајнију композицију наше музичке литературе. Овде се може, у најчистијем виду, препознати Бингулчева импресија при сусрету са композицијом. Бингулчев утисак обојен је похвалама на рачун како дела која су извођена тако и њихових аутора. Аутор истиче да су ови хорски концерти (изведени у размаку од месец дана) представљали за Београд откровење а за музичаре свечан дан. У следећем примеру уочава се ауторова импресија о делу, а затим и о самој интерпретацији.

---

<sup>285</sup> Исто 220.

<sup>286</sup> Дело недвосмислено припада подручју православне црквене музике, али се често о њему пише као о „концертантном делу“. Разлог лежи у виртоузном хорском слогу али и тексту који није чисто литургијски. Видети више о овоме у: Јелена Јанковић-Бегуш, „Певање унутрашњег простора. О симфонијској и концертантној музици Милорада Маринковића“, *Музикологија*, бр. 19, 2015, 83–117.

<sup>287</sup> Дејан Деспић, „Уз стогодишњицу рођења Марка Тајчевића. Мајстор хорскога звука и хармоније“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 15, 2000, 49.

„ ( ... ) да би постигао своју намеру, Одак оперише пуним, потпуним звуковима до пресићености. А у концепцији је Хајка снажног, лудог, помамног замаха од првог до последњег урлика: улулу! Одлично је дана импресија бесомучне, огорчене трке, више у моћном налету него цртању (осим на неким местима, када пада звер и када се чује њен јаук). Дело даје импресију једне снажне зграде, монументално конципиране, масивно изграђене, где је главна линија важна, а с времена на време и по који стуб, снажно извајан.“<sup>288</sup>

Концерт на којем су извођена ова дела Бингулац је прогласио за откровење у београдском музичком животу, што може бити објашњено тиме да је аутор изузетно ценио када се на београдској музичкој сцени нађу нова, савремена дела, нарочито ако их изводе одлични извођачи, каквим су окарактерисани певачи и диригенти загребачких певачких друштава *Лисински* и Коло. Ево неколико Бингулчевих импресија о њиховим интерпретацијама:

„ ( ... ) оба (хора, прим. аут.) су одлична, и у свим гласовима добро заступљена и дисциплинована. Ипак је Лисински дао више импресије уједначености и хомогености. Савлађивао је тешке захтеве аутора и само понегде, недостајало му је снаге. Коло је јачи и силнији хор. Док су му сопрани сразмерно нешто слабији, басови су били предмет запрепашћеног дивљења. ( ... )

„Г. Милан Сакс, диригент *Лисинског*, мирних је покрета, чак хладан, али заповеда и влада хором потпуно, сугерира му своје најдубље и најтананије осећаје... Г. Папандопуло, талентован је млад диригент. Видело се по смелим концепцијама да је млад – не невешт, него слаб, физички, да наметне вољу оном огромном хору. Више је изводио *al fresco*...“<sup>289</sup>

Представићемо и Бингулчеве ставове и импресије поводом гостовања страних хорских уметника у међуратној престоници. За то ће послужити анализа критика које је Бингулац написао поводом наступа два хора – чешког ансамбла „Моравски учитељи“<sup>290</sup> и руског друштва „Донски козаци“.<sup>291</sup>

Бингулац је, као и Милојевић, био приврженик словенске, нарочито чешке музичке културе. У врхунска певачка друштва обојица аутора убрајали су чешке хорове, упућујући

---

<sup>288</sup> Петар Бингулац, „Два хорска концерта“..., нав. дело, 219.

<sup>289</sup> Исто, 222.

<sup>290</sup> Хор је основан 1912. године. О историјату видети у: Милица Гајић, „Контакти Милоја Милојевића са чешким музичарима“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 7, 1996, 74.

<sup>291</sup> Сергеј Жаров, диригент овог хора, је приликом боравка у ратном турском логору Чилингир основао хор од најбољих пуковских певача, а ради потреба празничног богослужења на Светог Николу 19. децембра 1920. године. Више о историјату видети у: Марија Голубовић, „Руски хор који Русија није чула: Хор донских козака Сергеја Жарова на концертној сцени међуратног Београда“, *Музикологија*, 28, 2020, 125–145.

им хвалоспеве и позивајући наша певачка друштва да следе њихов начин интерпретације.<sup>292</sup> Бингулац у својој критици наступа овог хора, пре свега истиче квалитет композиција (Сметана, Сук, Дворжак) која су на програму чешког друштва:

„ ( ... ) иако је ова врста музике (хорска, прим. аут.) веома популарна код нас и једина која располаже богатом и одличном литературом, ипак слушајући дела, која су извели *Моравски учитељи*, ми видимо да ту можемо још много тога научити. На програму само озбиљна, најаутентичнија озбиљна музика, великих чешких мајстора од Сметане (све почиње од Сметане!) до најмодернијих...“<sup>293</sup>

С друге стране, прилог употпуњује похвалама на рачун извођача и њиховог диригента, у свом препознатљивом литерарном стилу:

„ ( ... ) никада код њих нема непотребног, превеликог динамичког контраста или истицање неког сладострасног слатког акорда. Све је то само дубоко озбиљно певање, скоро просто, без ефекта, осећајно као мила тиха књига у самоћи, топло као мирно домаће огњиште...“<sup>294</sup>

Бингулчев критички и полемички тон боље репрезентује његов приказ концерта руских козака. Наиме, први наступ овог хора у Београду био је 20. јануара 1929. године, а након тога у београдској штампи објављено је неколико критичких приказа<sup>295</sup> из пера угледних аутора Милоја Милојевића,<sup>296</sup> Бранка Драгутиновића,<sup>297</sup> Виктора Новака<sup>298</sup> и Петра Бингулца.<sup>299</sup> Они су се слагали у мишљењу да хор поседује изврсне певаче и техничку спремност, али су негодовали када је у питању избор репертоара.

---

<sup>292</sup> Један од првих сусрета са чешким хором „Моравских учитељица“ имао је Милојевић 1922. године када је боравио на фестивалу у Прагу и том приликом извештавао о интерпретацијама овог ансамбла. Видети: Милоје Милојевић, „Збор Моравских учитељица“, *Српски књижевни гласник*, VII, 1922, 467–468. У још једној прилици Милојевић је писао о концерту овог хора у Београду: „Концерт Хора прашких учитељица“, *Политика*, 1935, 9659, 6; видети и: Павле Стефановић, „Концерт хора прашких учитељица“, *Штампа*, II, 1935, 416, 9.

<sup>293</sup> Петар Бингулац, „Концерти хорова“..., нав. дело, 215.

<sup>294</sup> Исто, 216.

<sup>295</sup> Гостовање овог хора у београдској штампи најављено је као „сензација за домаћу публику“. Видети у: Анон, „Велика сензација за Београд: Донски козаки у Београду“, *Политика*, 10. јануар 1929, 12.

<sup>296</sup> Милоје Милојевић, „Концерт Донских Козака“, *Политика*, 21. јануар 1929, 6.

<sup>297</sup> Бранко Драгутиновић, „Хор Донских Козака“, *Музика*, 1, 25–26.

<sup>298</sup> Виктор Новак, „Концерт Донских Козака“, *Време*, 21. јануар 1929, 6.

<sup>299</sup> Петар Бингулац, „Концерти хорова“..., нав. дело, 218–219.

Програм је био састављен из два дела, једног духовног а другог световног, а Бингулац истиче да су се могле чути свега „једна или две интересантне црквене композиције“. И други део програма добио је негативни суд аутора. За Бингулца то је само „соло“ певање које прати хор веран тражењу ефекта, који, како смо видели у претходно анализираним прилозима, за Бингулца има негативну конотацију. Интересантна је и једна друга појава. На Милојевића, Драгутиновића и Новака су посебан утисак оставили динамички ефекти, на којима диригент Жаров (Сергей Алексеевич Жаров, 1896–1985) нарочито инсистира. Посебно привлачни били су им ефекат „појачавања тона (крешендо) до високог степена и онда прелазак у изненадно сасвим тихо (пјано) певање<sup>300</sup>, као и контрасти форте-пјано<sup>301</sup> Међутим, Бингулац не дели овакав став. Он говори о „претераној динамици“, „брујању хора“, и о томе да ова динамичка нијансирања треба да служе нечем вишем, „узвишеном“.<sup>302</sup> Заједничко за све приказе јесте поређење овог хора са ансамблом Моравски учитељи који су се у нашој средини ипак сматрани врхунцем хорске уметности. То се уочава и у Бингулчевим речима: „Колико човек зажали и најмању резерву коју би имао према строгој уметности Моравских учитеља, када се појаве неки претерани браниоци Донских козака.“<sup>303</sup>

Током тридесетих година 20. века овај хор наступао је још неколико пута у Београду. Занимљива је критика Милоја Милојевића из 1934. године.<sup>304</sup> Аутор наглашава да овај хор одликује стављање ефекта изнад уметности, али, иде и корак даље. Марија Голубовић тако наводи Милојевићеву тврдњу „да такав хор може да прође само у земљама попут Аустрије где нема изграђене хорске уметности и изражава бригу да наша публика не буде одведена с правог пута...“<sup>305</sup> На ово је Бингулац упућивао неколико година раније, те се чини да је Милојевић овде прихватио његове ставове.

Као што се може уочити, хорска музика и њено извођење били су предмет Бингулчевих критика у више наврата, а што је значајније, сагледавани су из различитих углова. Коментарисана је позиција наше хорске музике, домаћа хорска продукција,

---

<sup>300</sup> Милоје Милојевић, „Концерт“..., нав. дело.

<sup>301</sup> Бранко Драгутиновић, „Хор“..., нав. дело, 26.

<sup>302</sup> Петар Бингулац, „Концерт хорова“..., нав. дело, 218.

<sup>303</sup> Исто, 219.

<sup>304</sup> Милоје Милојевић, „Други концерт збора Донских козака“, *Политика*, 15. фебруар 1934, 12.

<sup>305</sup> Марија Голубовић, „Руски хор који Русија није чула“..., нав. дело, 134–135.



гостовања страних уметника и хорско извођаштво, а све с циљем њеног приближавања публици која је на концертима била релативно бројна.

### 2.2.2. Оркестарска и камерна музика на сцени међуратног Београда и у критици Петра Бингулца

У периоду између два светска рата у Београду делује неколицина оркестарских ансамбала међу којима су Београдска филхармонија и оркестри Опере, Краљеве гарде, Музичког друштва „Станковић“ као и Симфонијски оркестар Радио Београда (од 1937. године). Промењена позиција оркестарског музицирања? и статус београдског музичког живота након Првог светског рата огледа се и у гостовањима страних реномираних оркестара. У питању су Берлински симфонијски оркестар, Берлинска, Чешка,<sup>306</sup> Словачка и Румунска филхармонија и оркестар Франкфуртске опере, а од ансамбала са југословенског простора у Београду је гостовала Загребачка филхармонија.

Велики проблем представљало је непостојање сталних чланова домаћих оркестара, јер су због недовољних материјалних средстава били приморани да свирају у више ансамбала. Поред професионалних музичара у оркестрима су свирали и аматери, нарочито у ансамблима музичких друштава. Репертоар већине ансамбала био је окренут класичним и романтичним композицијама, јер је број партитура до којих се могло доћи био оскудан. Ипак, изводила су се капитална дела стране, а у мањој мери домаће музике: Моцартове и Бетовенове симфоније, Шубертова *Недовршена симфонија*, *Пета симфонија* Чајковског, увертире за Вагнерове опере, *Српска фантазија* Римског-Корсакова, Сметанина поема *Моја домовина*, али и дела савремених аутора Стравинског, Прокофјева, Јаначека, Шостаковича и других. Од домаћих композиција на београдској оркестарској сцени нашла су се дела Славенског (*Балканофонија*), балетске свите и арије Христића, *Патетична*

---

<sup>306</sup> Чешку филхармонију и њеног диригента Вацлава Талиха Милојевић је у пропагандном чланку дочекао са пуним одушевљењем. Публици је представио диригента а писао је и о одликама који га чине истакнутим: „Он је управо оно што један диригент мора да буде ако хоће за диригентским пултом да игра уметничку улогу...“ Цитирано према: Милоје Милојевић, „Вацлав Талих. Пред концерте Чешке филхармоније 24. и 25. маја у Народном позоришту“, *Политика*, 22. мај 1931, 10.

увертира Петра Крстића, композиције Милојевића, Барановића, Готовца и Коњовића. Београдска филхармонија није изводила само појединачна дела домаћих аутора, већ је посвећивала целе вечери југословенском музичком стваралаштву. Пример за то је концерт одржан у марту 1929. године под називом „Први Југословенски Симфонијски Концерт“<sup>307</sup> који је приредио Радио Београд у сарадњи са Филхармонијом и Филипс радијом. О овом концерту биће речи касније када буде представљен Бингулчев приказ овог догађаја.

Као најпрофесионалнији ансамбл међуратног периода истицала се Београдска филхармонија на чијем је челу од оснивања 1923. до 1934. године био Стеван Христић. Поред њега великом напретку ансамбла допринео је и рад диригента Ивана Брезовшека, Крешимира Барановића и Ловра Матачића.<sup>308</sup> Током готово две деценије њеног развоја, наилази се на одређене особености које су делатност овог ансамбла чиниле типичном. То су специфичност програма и избор солиста и диригента. Ансамбл је претежно изводио романтичарска, али и дела класичара и словенских аутора, као и опусе југословенских и београдских музичких стваралаца.<sup>309</sup>

Дела Рихарда Вагнера била су најизвођенија на београдском концертном подијуму. Увертира за *Мајсторе певаче*, увертира и смрт Изолде из *Тристана и Изолде*, оркестарски делови из *Зигфрида*, *Валкире* и *Парсифала* само су нека од дела овог немачког аутора која су приказана београдској публици.<sup>310</sup> Склоност ка словенској музици, као што је то био случај са хорским ансамблима, огледа се и у интерпретирању оркестарских дела руских и чешких, пољских и бугарских аутора. Поједине концерте вечери биле су посвећене композицијама чешких мајстора, а посебан афинитет Филхармонија је гајила према композицијама Сметане и Дворжака. Приликом прославе десетогодишњице Чехословачке Републике београдски оркестар извео је четири симфонијске поеме из Сметаниног циклуса *Моја домовина*.<sup>311</sup> О овом догађају публику је известио и Петар Бингулац. Музика Чајковског и Римског-Корсакова била је такође врло често извођена. На репертоару

---

<sup>307</sup> Концерт су поред београдског радија преносиле и све југословенске и чехословачке радио станице.

<sup>308</sup> Као диригенти су у међуратног периоду наступали и Љубица Марић, Војислав Вучковић, Предраг Милошевић, Михаило Вукдраговић и Јован Бандур. Наведено према: Катарина Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада...*, нав. дело, 96.

<sup>309</sup> Музика барокних аутора је била заступљена у мањој мери. Извођена су нека Бахова дела, затим Хендлови ораторијуми *Месија* и *Самсон и Далла*, Вивалдијеви концерти.

<sup>310</sup> Током 1930. и 1933. године приређене су и вечери посвећене Вагнеровој музици.

<sup>311</sup> Приређивани су и концерти са делима савремених чешких аутора Новака, Јаначека, Јирака, Сука и других.

Београдске филхармоније нашле су се *Четврта, Пета и Шеста симфонија* Чајковског, као и његова увертира-фантазија *Ромео и Јулија*. У мањој мери извођена су и дела Бородина, Глазунова, Прокофјева, Шостаковича и других.

Иако у успону, оркестарска музика у међуратном периоду суочавала се са одређеним проблемима. Како наводи Катарина Томашевић, било је много ансамбала, а премало квалитетних извођача; „ ( ... ) убрзани замах развоја каткад збиља оставља тешко отклониве последице и мане, што се на примеру београдских оркестара може, у извесном смислу, пратити до данас.“<sup>312</sup>

У том смислу, сасвим је очекивано да се камерно музицирање ефективније развијало у овом периоду. Камерни ансамбли су се тада уздигли до нивоа професионализма, што није био чест случај са њиховим деловањем у претходном периоду.<sup>313</sup> Они су у периоду 1918–1941. године преузели просветитељску улогу, а њихова извођења постала су саставни део београдске концертантне сцене. Према речима Роксанде Пејовић, управо „њима је београдска публика могла да захвали што је у свакој концертној сезони слушала класичне и романтичне, барокне и савремене композиције камерне музике“.<sup>314</sup> Камерни музичари су се индивидуално усавршавали, а многи од њих су градили и солистичку каријеру.

За упознавање домаће публике са камерним музицирањем и литературом заслужни су били и значајни концерти гостујућих иностраних ансамбала. На београдској сцени наступали су квинтет „Зика“, „Шевчик-Лхотски“, „Розе-квинтет“, Квинтет „Слатин“<sup>315</sup> и Трио „Слатин“,<sup>316</sup> а од домаћих концертирали су Београдски квинтет,<sup>317</sup> Загребачки квинтет<sup>318</sup> као и камерни ансамбли Музичке школе „Станковић“.<sup>319</sup> У међуратном периоду постојала су само два дуа (Личар – Ткалчић и сестре Марија и Олга Михаиловић) и Трио

<sup>312</sup> Катарина Томашевић, нав. дело, 99.

<sup>313</sup> О камерном музицирању у времену пре Првог светског рата писала је Роксанда Пејовић. Видети: Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, Факултет музичке уметности, 1991.

<sup>314</sup> Роксанда Пејовић, *Концертни живот...*, нав. дело, 86.

<sup>315</sup> Касније Немечек –Слатин.

Настојања музичке школе касније је преузео концертни одсек у оквиру Музичке дружине *Станковић*.

<sup>316</sup> Састав су чинили чланови породице Слатин: виолиниста Владимир, виолончелиста Александар и пијаниста Илија.

<sup>317</sup> Састав: Марија Михаиловић (виолина), Јован Зорко (виола), Јуре Ткалчић (виолончело), Цирил Личар (клавир).

<sup>318</sup> Састав: Ладислав Миранов, Милан Граф, Драгутин Арањ и Умберто Фабри.

<sup>319</sup> Професори музичке школе су 1919. године на првом концерту наступили у саставу Петар Стојановић, Јован Ружичка, Јован Зорко и Јован Мокрањац.

Стојановић – Хајек – Мокрањац.<sup>320</sup> Такође, специфични су били и концерти мешовитог програма на којима су наступали и камерни састави. У извођењу су се често смењивали солисти без камерних ансамбала,<sup>321</sup> пијанисти, оперски и концертни извођачи и инструменталисти уз пратњу клавира.<sup>322</sup>

Од иностране литературе извођена су дела Бетовена (*Септет* оп. 20), Д'Ендија (*Шансон и игра за септет дрвених дувача*), Чајковског (*Квартет* оп. 30 бр. 3, *Клавирски трио* оп. 50), Дворжака (*Гудачки квартет* де-мол), Шуберта (*Гудачки квартет* де-мол), Равела (*Квартет* Еф-дур); Бетовенове, Брамсове и Франкове *Сонате за виолину и клавир*, а од домаћих аутора заступљени су Славенски (*Соната* оп. 5 за виолину и клавир, *Гудачки трио* оп. 13, *Лирски квартет* оп. 11), Ткалчић (*Трио* оп. 16), Коњовић (*Гудачки квартет* бр. 1), Милојевић (*Гудачки квартет* е-мол, *Гудачки квартет* це-мол) и други.

Релативно богато оркестарско и камерно музицирање у међуратној престоници утицало је у извесној мери и на домаће ауторе. Они су све више тежили компоновању инструменталних дела, што је нарочито уочљиво током 30-их година 20. века у опусима младе композиторске генерације која је обликована у модерном духу у чешкој престоници.

\*\*\*

Бингулац је у својим критикама често приказивао концерте Београдске филхармоније, истичући да су они веома значајни за образовање наше музичке публике.<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> Овом ансамблу припадали су виолиниста Петар Стојановић, пијаниста Емил Хајек и виолончелиста Јован Мокрањац.

<sup>321</sup> Инструменталисти концертног одсека Музичког друштва *Станковић* који су учествовали као чланови састава од трија, квартета, квинтета и септета били су виолинисти Петар Стојановић и Јосип Немечек, виолиста Душан Путник, виолончелисти Антон Тот, Александар Слатин и Јован Мокрањац, кларинетисти Владимир Живојиновић и Лоренц Поклуда и други. Наведено према: Роксанда Пејовић, „Камерно музицирање и његови заступници“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 21, 2003, 97.

<sup>322</sup> Београдски пијанисти су учествовали и на концертима гостујућих камерних састава. Тако на пример Емил Хајек концертира са квинтетом *Зика* на чијем програму су дела Дворжака и Сука. Наведено према: Роксанда Пејовић, *Концертни живот...*, нав. дело, 99.

<sup>323</sup> Бингулац наводи: „Филхармонија је до сада сама, храбро настојала да врши своју тешку улогу на просвећивању наше публике; али јој је рад био, и ако солидан и похвалан и сувише нередован, а концерти доста ретки...“. Цитирано према: Петар Бингулац, „Два југословенска концерта“, *Мусао*, књ. 31, св. 5–8, 458.

Коментарисао је рад ове институције, дела која су на програму али и извођачке домете интерпретатора. Његове критике одишу позитивним оценама и вредносним судовима, уз понеки оштрији коментар на рачун извођења.

Први приказ који ће бити анализиран односи се на представљање два југословенска концерта која се, према његовим речима, издвајају како по друштвима која их приређују тако и по „поукама које нам дају“.<sup>324</sup> На почетку приказан је Први Југословенски симфонијски концерт изведен удруженим снагама Филхармоније и београдске радио станице и Филипс радија. Оно што прво скреће пажњу јесте Бингулчев оштар став према одабиру програма на којем су се наша дела Крстића, Славенског, Христића, Барановића. Уз модерна дела, никако му се није уклапао дует из опере *Никола Шубић Зрински* Ивана Зајца<sup>325</sup> који су извели двоје солиста уз пратњу „рђавог“ пијанина. С правом је констатовао да Зајцов „италијански *bel canto*“ никако не иде „раме уз раме“ са модерним и снажним делима каква је *Балканофонија* Јосипа Славенског. Посебно је негодовао јер је тај концерт преношен на чешким радио станицама у Брну и Прагу и био је намењен „музикалној“ публици:

„ ( ... ) Ја лично могу да разумем да се некима допада таква музика. То је њихова ствар. Чак могу томе и да се радујем. Али када се на концерту, по коме нас оцењује иностранство показује овакав јавашлук (то је мислим благ израз), онда морам најодлучније протестовати...“<sup>326</sup>

Са одабиром Крстићеве *Патетичне увертуре* такође се није слагао, али је имао похвалне речи за само дело. Аутор сматра да је ова композиција имала своју улогу у периоду кад је настала, али да би композитора а и изглед наше музике сада боље представљао неки одсек из опере *Зулумћар*. Највише пажње посветио је *Балканофонији* Славенског. О овом делу писао је и раније у приказу првог југословенског фестивала

---

О нередовном раду Филхармоније писао је и Милоје Милојевић. Видети: Милоје Милојевић, „Концерт пољске симфонијске музике“, *Политика*, 6. мај 1930, 6; Исти, „Фителберг, пољски диригент диригује концерт Београдске Филхармоније“, *Политика*, 25. новембар 1933, 8.

<sup>324</sup> Петар Бингулац, „Два југословенска концерта“..., нав. дело, 458–464.

<sup>325</sup> Зајц је поред разноврсних дела за оркестар, компоновао деветнаест опера, преко двадесет оперета, ораторијуме, кантате и соло песме.

<sup>326</sup> Петар Бингулац, „Два југословенска концерта“..., нав. дело, 459.

модерне музике,<sup>327</sup> несумњиво једном од најзначајнијих догађају у међуратном периоду. Тада је дао више аналитичких података, што може да илуструје одломак из текста:<sup>328</sup>

„ ( ... ) Да само споменемо неке од њених пет делова: српска игра заиста показује и снагу и ведрину српских игара, снажно положеним акордима и бурним ритмом; пуна је хумора, с оним бубњевима, игра турских дервиша; а како је дивна она нежна 'Моја песма' с оном свечаном темом из квартета. Ту чујемо и болну носталгију за рођеном грудом, дивне и разнежене успомене из детињства. Овом песмом доказао је Славенски да и модерни могу имати фини и нежну осећајност, да и млади аутори знају заплакати...“<sup>329</sup>

Милојевић је, различито од Бингулаца, видео Славенсково стваралаштво. У *Балканофонији* је чуо „порицање лепоте звучног склада ради темпераментног излива некаквог душевног револта“, док је *Симфонији Оријента* замерао недостатак „оног специфичног, виталног, правог“.<sup>330</sup> Похвално се изражавао када је коментарисао његове хорске композиције. Кад је Славенски у питању, Бранко Драгутиновић је у неким запажањима био под утицајем Милојевића. Није прихватио атоналност на народним основама сматрајући, као и Милојевић, да се на тај начин неће доћи до нашег националног стила. Писао је о „продубљеном примитивизму“ али и „хаотичној мешавини словенства и Истока“.<sup>331</sup>

Сврсисходно је на овом месту указати на ауторов дискурс о самом фестивалу, његовој улози и значају на домаћој музичкој сцени.<sup>332</sup> Већ у првим редовима текста Бингулац истиче да се о модерној музици код нас веома мало знало и жали за тим што се ретко који од наших модерних композитора нашао на неком иностраном програму. Присећајући се концерта модерне музике којем је присуствовао у великој сали на Сорбони, и истичући да су на програму била дела композитора великих, али и мањих народа, Мађара и Пољака, Бингулац чини се неоправдано наводи да на програму није било ниједног југословенског аутора. Ако се узме у обзир да је према његовим наводима тај концерт одржан 1920. или 1921. године када је код нас тек дошло до изграђивања

---

<sup>327</sup> То је био први музички фестивал југословенске музике одржан 6. маја 1928. године.

<sup>328</sup> О овом делу писао је и приликом његовог емитовања на радију у оквиру циклуса „Остварења“ 1980. године. О томе ће бити речи у поглављу о рецепцији музике Јосипа Славенског.

<sup>329</sup> Петар Бингулац, „Фестивал“, *Мисао*, књ. 27, св. 1 – 2, 1928, 82–86.

<sup>330</sup> Милоје Милојевић, „Балканофонија Јосипа Славенског“, *Политика*, 4. јун 1934, 12.

<sup>331</sup> *Правда*, 23. децембар 1936.

<sup>332</sup> На програму је био квартет Миховила Логара, *Балканофонија* Јосипа Славенског, *Химна човеку* Јована Бандура, *Три народне мелодије* Милоја Милојевића, *Квартет* Ива Лотке, и *Карневал* Антуна Добронића.

државног јединства, када је материјалних средстава било мало, онда тај податак превише и не изненађује.

Похвално се изразио према томе што је на овом фестивалу публика имала прилике да чује домаће ауторе. Не сме за овај догађај, према његовим речима, бити критичких речи у погледу детаља састављања програма и избора композитора чија ће дела бити изведена, већ се он мора поздравити „јачко и снажно“ јер је „манифестовао постојање једне снажне, младе и сочне југословенске музике, достојне да је иностранство цени а наша публика воли“.<sup>333</sup> Бингулац се није освртао на интерпретативне квалитете ансамбла, већ се, као што се може видети, усмерио на приказ изведених композиција. О истом фестивалу писао је и Милојевић у *Српском књижевном гласнику*, у којем је истакао значај Филхармоније:

„ ( ... ) Показало се да Београд има оркестарско тело способно да музицира. Рад у томе правцу биће од користи и самим филхармоничарима и достојанству Београда и нашој музичкој култури...“<sup>334</sup>

Поред критика концертних извођења дела наших аутора, Бингулац је коментарисао и иностране композиције. Тако је приказао три симфонијска концерта „Београдске филхармоније“ на којима су изведена дела Рихарда Вагнера, предигре и увертире за опере *Тајнхојзер*, *Парсифал* и *Мајстори певачи*,<sup>335</sup> *Тристан и Изолда*, *Холанђанин луталица*, затим Листов *Клавирски концерт Ес-дур* и *Данте симфонија*. Један од ових концерата био је посвећен пољским композиторима – увертира из опере *Марија* Статковског (Roman Statkowski, 1859–1925), симфонијска поема *Мона Лиза* Рожицког (Ludomir Różycki, 1883–1953), *Виолински концерт* и симфонијска поема *Таласи који се враћају* Карловича (Mieczysław Karłowicz, 1876–1909) и *Стена* Носковског (Siegmund Noskowski, 1846–1909). У приказима ових дела Бингулац се држао исте форме: давао је попис изведених композиција и кратак коментар на извођаштво. У том смислу занимљиве су његове похвале упућене диригенту Филхармоније Стевану Христићу. Оне су у вези са дискурсом о „ефекту ради ефекта“ о којима је раније писано, али показују и ауторов став према Вагнеровим делима:

---

<sup>333</sup> Исто, 84.

<sup>334</sup> Милоје Милојевић, „Фестивал Југословенске модерне музике“, *Српски књижевни гласник*, 24, 1928, 225–230.

<sup>335</sup> Бингулац је ово дело сматрао једним од најзначајнијих у историји музике и делом које је на њега самом деловало својом покретачком снагом. То видимо из његовог интервјуа који је дат у прилогу бр. 2 на крају овог рада.

„Г. Христић, диригент филхармоније, не тражећи бљештаве ефекте, непотребне у раскошној, изразитој Вагнеровој музици, дао је сигурним вођењем појачаног оркестра добру, музикалну интерпретацију. Ја бих желео мало више мистике у *Парсифалу*, али тумачење хроматичне увертире *Тристана и Изолде*, Изолдине смрти, а нарочито бурне и снажне увертире *Мајстора певача*, заслужило је свако признање.“<sup>336</sup>

Концерт пољских аутора, односно дела која су на њему изведена, није позитивно оценио. Сматрао је да се дела не одликују нарочитом оригиналношћу, да су у употреби увек исте теме, које стварају осећај монотоније. Међутим, истичући да ова дела нису оно најбоље што пољска музичка култура поседује, ипак сматра да су она достигла извесни европски ниво и да се њиме могу похвалити. На крају се пита, може ли се наша музика похвалити тиме да и „другоразредни“ композитори пишу дела на европском нивоу. Питање је остало без конкретног одговора, али се из претходног дискурса може наслутити да је он негативан.

Музички догађаји на којима су извођена дела руских аутора такође су привлачили Бингулчеву пажњу. На завршном симфонијском концерту сезоне, 1928. године, изведена је *Српска фантазија* Римског-Корсакова која је код Бингулца изазвала и позитивне и негативне коментаре. Наиме, сматрајући да ово дело спада међу слабија композиторова остварења, Бингулац истиче да из њега исијава недостатак „озбиљности“ и „дубине“ какви су присутни код Мусоргског; у делу има свега осим „крви и расе“. С друге стране, аутор наводи да ово дело представља добро обрађени фолклор у којем на жалост нема „српске дубоке туге и распојасаног веселја“. Бингулац је у два наврата писао о *Петој симфонији* Чајковског. Први пут је истакао слабо разрађене развојне делове који су последица композиторовог писања по једном истом шаблону,<sup>337</sup> док је у другој критици кратко изложио мишљење о интерпретацији овог дела.<sup>338</sup>

У својим критикама Бингулац је често био престојог према већ признатим и оцењеним делима. Пример за то може послужити критика симфонијске поеме *Мазепа* Франца Листа коју је светска музикологија вредновала са много мање строгости:

„Листова симфонијска поема *Мазепа* снажна је и груба као и већина његових дела. Тај велики романтик изражавао се са сувише простим и обичним средствима, онако сумарно. Оне грубе и тешке октаве у делима за клавир замењују

<sup>336</sup> Петар Бингулац, „Три симфонијска концерта“, *Мисао*, књ. 33, св. 1–4, 1930, 161–163.

<sup>337</sup> Исти, „Два симфонијска концерта“, *Мисао*, књ. 32, св. 5–6, 1930, 346–349.

<sup>338</sup> Исти, „Концерт Берлинског симфонијског друштва“, *Мисао*, књ. 28, св. 1 – 2, 1928, 95–97.



овде још грубље трубе и позауне, које покрај све ларме – и баш због ње – постају на крају сасвим без израза. Иста једноставна и обична средстав видимо у тематском развоју, где Лист прилично наивним преображавањем тема, настоји дати увек неки други значај и вид...“<sup>339</sup>

Бингулац је пратио развој београдских оркестара, борио се за њихов професионални извођачки ниво. Како је сам говорио, музичка вредност оркестарског музицирања умногоме зависи од сарадње диригента и чланова оркестра. Такође, од диригентовог избора и концепције репертоара, према Бингулчевом мишљењу, зависио је и успех извођених композиција.

Чланови Београдске филхармоније су своје прве кораке начинили у сарадњи са диригентима Стеваном Христићем, Иваном Брезовшеком и Крешимиром Барановићем. Христићева диригентска активност је у београдској критици међуратног доба била различито окарактерисана и изрицани су опречни судови. О његовим интерпретацијама, по речима неких критичара, недостајала је ритмичка прецизност и концепција целима, али је у великој мери успевао да верно протумачи стилски карактер дела које изводи. Једна од замерки која му је често упућивана, па и од стране Бингулца, односила се на недовољан број проба,<sup>340</sup> на ритмичку неуједначеност и непожељно *al fresco* дириговање.<sup>341</sup> Међутим, нису сви београдски критичари делили ово мишљење. Миленко Живковић је углавном изрицао само похвале Христићевом концертном дириговању<sup>342</sup> наводећи да је појединим извођењима парирао светски признатим диригентима.<sup>343</sup> И Рикард Шварц је у својим критикама указивао на Христићево „верно“ приказивање и студиозно припремање стилских концерата.<sup>344</sup>

Нарочите похвале на рачун извођења Бингулац је упућивао диригенту Брезовшеку,<sup>345</sup> и то приликом његових извођења дела Листа, Лалоа и Римског-Корсакова:

---

<sup>339</sup> Исти, „Симфонијски концерат“, *Мисао*, књ. 27, св. 1–2, 1928, 82.

<sup>340</sup> О овоме је писао и Рикард Шварц. Видети: Rikard Švarc, „Из музичког живота. Југославија и словенске земље. Концерти. Београд. Други концерат Filharmonije“, *Музика*, год. 1, св. 2, 1928, 46.

<sup>341</sup> Петар Бингулац, „Два симфонијска концерта...“, нав. дело, 346–350.

<sup>342</sup> Више о Христићевом концертном дириговању видети у: Milica Gajić, „Jubilee of the Belgrade Philharmonia. 75th anniversary of foundation. First Hristić's period 1923–1936“, *Novi zvuk: internacionalni časopis za muziku*, br. 12, 1998, 113–119.

<sup>343</sup> Наведено према: Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика...*, нав. дело, 215–218.

<sup>344</sup> Rikard Švarc, „Из музичког живота...“, нав. дело.

<sup>345</sup> Брезовшек је био један од ретких диригената који је у овом периоду континуирано наступао са оркестром Београдске филхармоније .

„Концертом је дириговао са снагом и енергијом, прецизно и верно г. Брезовшек. Ритмички један од најсигурнијих диригената, он је дао споменута дела са вештином, на коју нас је уосталом научио.“<sup>346</sup> ( ... ) „оркестром је владао и водио га суверено г. Иван Брезовшек.“<sup>347</sup>

После Христићевог одласка, на место шефа Београдске филхармоније долази Ловро Матачић и под његовом управом је оркестар имао квалитетнији звук. Према речима Роксанде Пејовић, Матачићеве интерпретације „надрасале су размишљања о техничким моментима, скупном музицирању и међусобном односу појединих инструменталних група...“<sup>348</sup> О Матачићевом извођачком умећу Бингулац је такође имао речи хвале. Сматрао је да је својим умећем успевао из оркестра да извуче максимум изражајних могућности и да га уздигне до „правог доживљаја музичког текста“.<sup>349</sup>

Бингулац је у својим критикама приказивао и симфонијске концерте страних друштава. Такав прилог налазимо у часопису *Мусао* у свесци 1–2, када је писао о концерту Берлинског симфонијског друштва.<sup>350</sup> Бингулац је читаоцима у уводу приказао историјат ансамбла, његов састав и репертоарску политику засновану на немачкој симфонијској музици. Истиче такође и диригента Ернста Кунвалда (Ernst Kunwald, 1868–1939) и његово „дисциплиновано и гипко“ вођење оркестра:

„ ( ... ) Као диригент оставио је најбољи утисак. Савршено је миран, али не мртав, став му је достојанствен али не укочен, он влада оркестром потпуно, који се сваком његовом мигу покорава. Ја га сматрам потпуно искреним, неизвештаченим и природним и ако су његова одступања од обичног, школског и нормалног начина вођења могла зачудити и збунити...“<sup>351</sup>

На програму овог концерта нашла су се симфонијска дела Бетовена, Вагнера и Чајковског. Увертуру за *Мајсторе певаче* извело је ово друштво „савршено“, извођење даје „меру високог квалитета“ оркестра и диригента. Међутим, према његовим речима, то се не може рећи за извођење Бетовенове *Ероике*: „ (...) стил није основно погођен, мирни став класика је и сувише романтичарски обојен, и сувише растрзан и нервозан...“<sup>352</sup>

<sup>346</sup> Петар Бингулац, „Симфонијски концерат“, *Мусао*, књ. 27, св. 1–2, 1928, 82.

<sup>347</sup> Исти, „Музички преглед“, *Мусао*, књ. 33, св. 1–4, 1930, 162.

<sup>348</sup> Роксанда Пејовић, *Концертни живот...*, нав. дело, 162.

<sup>349</sup> Петар Бингулац, „Музички преглед“, *Мусао*, књ. 24, св. 1–2, 1927, 107–114.

<sup>350</sup> Исти, „Концерат Берлинског симфонијског друштва“, *Мусао*, књ. 28, св. 1–2, 1928, 95–97.

<sup>351</sup> Исто, 96–97.

<sup>352</sup> Исто, 96.

Бингулчева перцепција камерног стваралаштва и извођаштва такође се уочава у међуратним критикама. У више прилога коментарисао је концерте Београдског квартета<sup>353</sup> које је организовало Друштво пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“<sup>354</sup> чији је рад Бингулац изузетно ценио и подржавао. Пре него што буде речи о Бингулчевим критикама камерног музицирања, осврнућемо се на његово коментарисање и свесрдну подршку коју је пружао друштву и његовом раду. Приликом писања о појединим концертима које је ова уметничка институција организовала истакао је њену образовно-васпитну улогу, као и намере да широком кругу публике омогући редовно праћење музичких догађаја:

„Намера јој је омогућити полагање концерата и оним најсиромашнијим и онима који су још почетници у музици, да их примамима приступачним програмом и ценама и привикне на редовно слушање музике. Нашу публику треба развити или тек је стварати, јер је можда ни нема, треба створити потребу за музиком, потребу у економском смислу те речи... А, ако се догоди да, из било ког разлога, нестане ове серије популарних концерата, онда ће штету искусити не само наша уметности, него и сви наши уметници, данашњи и будући... Оваква друштва не конкуришу, него сарађују на једном делу: развијању и васпитању публике.“<sup>355</sup>

Као један од значајнијих наступа Београдског квартета, али и важних музичких догађаја у Београду, истакао је концерт на којем су изведена дела домаћих композитора: *Соната оп. 5* за виолину и клавир Јосипа Славенског и *Клавирски квартет оп. 15* Јураја Ткалчића који је на овом концерту доживео премијеру. Овим прилогом Бингулац пружа аналитичке податке о делима на програму, а то нарочито чини, са пуно јарких израза, када говори о делу Славенског. Бингулац истиче да композитор тежи да сваком делу пружи „нов вид свог богатог разноврсног талента“, да истражи нове путеве, он ствара „ново“ у

<sup>353</sup> „Београдски квартет“ се у јавности појавио 15. јануара 1925. године, а наступао је све до 1933. године. На репертоару је имао дела барокних, класичних, романтичних и савремених композитора, а извео је десет клавирских квартета, осам трија и један клавирски квинтет. О карактеристикама музицирања овог ансамбла писано је у међуратној штампи, аутор једног од приказа је Виктор Новак. Видети више у: Виктор Новак, „Први камермузички концерт Београдског квартета“, *Политика*, 1. март 1928, 9.

<sup>354</sup> Друштво је основано 4. фебруара 1922. године и на захтев Бранислава Нушића име добило по дубровачкој заштитници и мецени уметности и књижевности. Удружење је имало књижевну, ликовну и музичку секцију, као и секцију за пропаганду, која је утицала на просвећивање средине и популарисање уметности. За својих деветнаест година постојања удружење је приредило преко сто изложби, од којих тридесет међународних, понудило први сајам књига, а на бројним музичким манифестацијама популарисало домаће ауторе, док је оснивањем Народног конзерваторија оснажило интересовање за класичну музику. Наведено према: <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/255/rts-3/1740444/libela-udruzenje-prijatelja-umetnosti-cvijeta-zuzoric.html>. (приступљено 6.12.2020). Видети више: Роксанда Пејовић, *Концертни живот...*, нав. дело, 109–112.

Видети још: [http://beogradskonasledje.rs/wp-content/uploads/2012/06/cvijeta\\_zuzoric.pdf](http://beogradskonasledje.rs/wp-content/uploads/2012/06/cvijeta_zuzoric.pdf). (приступљено 6.12.2020.); Криста Ђорђевић, „Удружење пријатеља уметности Цвијета Зузорић“, у: Ђоковић, Милан (ур.), *Београд у сећањима 1919–1929*, Београд, Српска књижевна задруга, 1980, 76–83.

<sup>355</sup> Петар Бингулац, „Концерти Цвете Зузорић“, *Мусао*, књ. 30, св. 1–2, 1929, 157–158.

тематици, хармонији и облику. *Сонату* карактерише, према Бингулчевим речима, с једне стране живи ритмички мотив, а с друге мелодијска једноставност са најсмелијим хармонијама, што чини ово дело „најбољим, не наше, него модерне музике“.<sup>356</sup> Аналитички коментарише и Ткалчићево дело, сматрајући да не припада „изразу садашњице“, јер је написано у традиционалном облику, са модулацијама које воде од једног до другог дела. За извођаче, „врхунске наше уметнике“ има само речи хвале:

„Г-ца Михаиловић показала је нарочито у Славенској сонати дубину схватања и чврстину и снагу тона. Г. Личар, Зорко и Ткалчић, великом музикалношћу и добром техником зналачки су интерпретирали програм час истичући важније теме, час улазећи у мелодијски сплет хомогеног звука.“<sup>357</sup>

Познато је да је Бингулац свесрдно подржавао младе извођаче. То се види и у случају критике концерта прашког квартета „Шевчик-Лхотски“.<sup>358</sup> О Дворжаковим оперским и симфонијским делима није имао позитивно миљење, док је *Гудачки квартет де-мол* окарактерисао као спој веште обраде у народне инспирације; као најснажније дело светске камерне литературе окарактерисао је Шубертов *Квартет де-мол*, док је Равелов *Квартет Еф-дур* позиционирао као највеселије дело модерне музичке литературе.

Поред Бранка Драгутиновића и Бингулац је био један од највећих поштовалаца музицирања сестара Марије<sup>359</sup> и Олге Михаиловић.<sup>360</sup> Утисци са првог концерта овог два одишу одушевљењем, јер је према његовим речима приређен „догађај великих уметничких претензија и ретких солидних уметничких квалитета у извођењу”.

---

<sup>356</sup> Исти, „Концерт Београдског квартета“, *Мусао*, књ. 34, св. 7 – 8, 1930, 499–502.

<sup>357</sup> Исти, 502. И у другој критици концерта Београдског квартета, на чијем су програму била дела Шумана, Штрауса, Вагнера, Д’Ендија и Франка, која није аналитички коментарисао, Бингулац се похвално изразио о извођењу наших уметника. Види више у: Исти, „Музички преглед (Београдски квартет)“, *Мусао*, књ. 33, св. 1 – 4, 1930, 157–158.

<sup>358</sup> Ансамбл чине: Бохислав Лхотски (прва виолина), Карел Прохаска (друга виолина), Карел Моравец (виола) и Бохуслав Васка (виолончело). Није познато зашто Бингулац као четвртог члана наводи извесног Поура.

<sup>359</sup> Марија Михаиловић била је једна од најистакнутијих југословенских виолинисткиња, која је дипломирала на Музичкој академији у Београду и Високој музичкој школи у Бечу. Била је професор Српске музичке школе и Музичке академије. Врло често концертирала је у сарадњи са пијанистом Цирилом Личаром са којим је извела многа значајна инострана и домаћа дела. У сарадњи са Олгом Михаиловић од 1930. до 1938. године константно је приређивала музичке вечери на којима су извођене сонате за виолину и клавир Бетовена, Брамса, Шумана, Франка, Форера, Шимановског и других.

<sup>360</sup> Пијанисткиња Олга Михаиловић завршила је клавир у Музичкој школи у класи Рајне Димитријевић и Цирила Личара, а 1929. године дипломирала у Паризу на *Ecole normale de musique* код Алфреда Кортоа. У Београду је предавала у Музичкој школи „Станковић“ и на Музичкој академији.

Коменатарисао је „савесну простудираност“, „топли тон“, „добро решене техничке проблеме“ о којима је писао и Драгутиновић.<sup>361</sup> О извођењу уметница Бингулац пише:

„Мени је веома мило да је Г-ђица Марија Михаиловић пред пуном салом Станковића узела реванш за свој прошли концерт и да више него оправдала поверење својих пријатеља. Од првог акорда у Шумановој сонати имали смо утисак да се налазимо пред нечим дотераним, савесно студираним, прецизно израђеним, пред нечим дефинитивним. Била је ту потпуна атмосфера сигурности: не само сигурности извођача и свирања, не само *surete*, него и сигурности код слушалаца, без немира ни страха, *securite*: од првог до последњег такта, публика је могла да ужива у свесном израђивању и давању лепоте, у уметности, за коју као да више не постоје порблеми, ни музички ни технички...“<sup>362</sup>

„ ( ... ) Г-ђица Олга Михаиловић, учинила је на првом свом наступу, огроман утисак. Не само по сигурности у пратњи, где није била конвенционало, претерано дискретна, него где је била кадра да буде равноправан партнер, када то затреба, и да се час мушком продорном снагом уздигне над својом сестром, час скромно и тихо повуче, али увек свесна своје улоге. Она је показала и своју одважност, самопоуздање и добар укус избором тешке Шопенове сонате *b-mol* за свој соло.“<sup>363</sup>

На једном другом концерту који су приредиле сестре Михаиловић, Бингулац је пажњу усмерио и на дела која су на програму. У питању су сонате за виолину и клавир Бетовена (оп. 30, бр. 2, *e-mol*), Брамса (оп. 108 *de-mol*) и Франка (*A-dur*). Дело првог композитора окарактерисао је као композиторово „тражење новог израза“. На готово лирски начин описује ставове ове сонате. Прва тема првог става отворена је и борбена, док је љубав према жени и отаџбини присутна у другој теми.

Први став Брамсове сонате, кога је окарактерисао као „класичара по тежњи“, пун је изломљених линија, са синкопама у клавиру, романтично „експресиван“. Франкова соната означена је као „најчудније дело у модерној камерној литератури“. Даље пише: „Он избегава болећивост романтика и уједно њихову каткадашњу монотонију, летећи даље увек новим и новим модулацијама...“<sup>364</sup> Овде видимо константу Бингулчевог размишљања о стилевима у музици. У његовим текстовима, увек када за то постоји прилика, видљива је наклоност ка савременом, модерном звуку, а благи отклон од музике романтичарске епохе.

<sup>361</sup> Branko Dragutinović, „Muzika u zemlji“, *Zvuk*, br. 6, 1933, 218–220.

<sup>362</sup> Петар Бингулац, „Два концерта наших уметница“, *Мисао*, књ. 32, св. 3–4, 223–228.

<sup>363</sup> Исто.

<sup>364</sup> Петар Бингулац, „Концерт Г-ца Марије и Олге Михаиловић“, *Мисао*, књ. 35, св. 3–4, 1931, 240–242.

### 2.2.3. Наступи истакнутих солиста

За постепени успон и експанзију српске музичке културе између два светска рата делимично су заслужни домаћи извођачи школовани у иностранству али још више странци који су гостовали у Београду. Иностранци гости, истакнути солисти радо су се представљали публици. Међу њима се истичу следећа имена: пијанисти Алфред Корто (Alfred-Denis Cortot, 1877–1962), Емил Хајек,<sup>365</sup> Николај Орлов (Nikolai Orlov, 1892–1964), Артур Рубинштајн (Arthur Rubinstein, 1887–1982), Паул Вајнгартен (Paul Weingarten, 1886–1948), Александар Боровски (Alexander Borovsky, 1889–1968), Лазар Леви (Lazare Lévy, 1882–1964), Никита Магалов (Nikita Magaloff, 1912–1992), виолинисти Јан Кубелик (Jan Kubelík, 1880–1940), Ваша Пшихода (Váša Příhoda, 1900–1960), Бронислав Хуберман (Bronislaw Hubermann, 1882–1947), Жак Тибо (Jasques Thibaut, 1880–1953), Јарослав Коцијан (Jaroslav Kocian, 1883–1950), виолончелисти Енрико Мајнарди (Enrico Mainardi, 1897–1976), Гаспар Касадо (Gaspar Cassado, 1897–1966), оперски солиста Фјодор Шаљапин (Федор Иванович Шаляпин, 1873–1938) и други.

Интересантно је подвући да програми светских уметника нису уносили значајне новине у музички живот Београда. Као и у симфонијском репертоару, на програмима гостујућих музичара доминантна су била дела класичних и романтичних аутора, а временом су се усталила и дела Дебисија и Равела, док су руски гости радо свирали комаде Стравинског и Прокофјева. Ретко се дешавало да неко од истакнутих уметника на свој репертоар стави дела савремених југословенских аутора.

Домаћи извођачи солисти који су наступали на престоничкој музичкој сцени такође су допринели бржем развоју музичког живота. Међу њима се издвајају виолинисти Петар Стојановић, Јован Зорко и Милан-Браца Јовановић, виолончелисти Јован Мокрањац и Јуро Ткалчић, пијанисти Предраг Милошевић, Петар Думичић, Душан Јовановић, Цирил

---

<sup>365</sup> Чешки пијаниста Емил Хајек је 1929. године дошао је у Београд и запослио се у Музичкој школи „Станковић“. Његов допринос развоју музичког школства на нашим просторима био је непроцењив. Захваљујући дугогодишњој сарадњи са виолинистом Јаном Кубеликом и њиховим турнејама, Хајек је постављен на место ректора *Конзерваторијума* у Саратову у Русији. О његовој биографији видети у: Ковачевић, Крешимир (ур.), *Музичка енциклопедија*, том 2, Загреб, Југославенски лексикографски завод, 1977, 60. Поред истакнуте извођачке и педагошке каријере, Хајек је био и музички критичар и писац. О његовој критичарској делатности видети више у: Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика...*, нав. дело, 162–165.

Личар, Милка Ђаја, Јелена Докић и Ружа Винавер, концертне певачице Иванка Милојевић и Јелка Стаматовић, вокални солиста, тенор Ђорђе Јовановић и други.

Увид у рад међуратних београдских и страних извођача добија се пре свега на основу запажања тадашњих критичара. Њихова писана сведочанства су драгоцене зато што пружају слику о извођаштву једног минулог доба, али и зато што се помоћу њих реконструишу мерила којима су карактерисали одређене интерпретације. Уочава се да су наши критичари поставили строге критеријуме вредновања концертних манифестација и извођача. Већина њих је у написима упућивала ансамбле и солисте да се окрену професионализму и ослободе аматерског музицирања.

\*\*\*

У једној од својих критика Бингулац је истакао шта је очекивао од извођаштва:

„Потребно је да публика добије импресију нечег још невиђеног и нествореног, нечег што још не постоји, него се, ето, пред њом рађа у лепоти. Наравно, постићи овај ефекат импорвизованог и лаког, а да је ипак све свесно припремљено, спада међу најтеже проблеме интерпретације.“<sup>366</sup>

Емил Хајек био је један од ретких који је у Београд дошао са већ стеченим високим интернационалним реномеом. Својим интерпретацијама указивао је на европски стандард, а велики утицај имао је и на београдско окружење. Као професор у Музичкој школи „Станковић“, а касније и на Музичкој академији, залагао се за реформу клавирске наставе и увођење стилских концерата, на чијем ће се репертоару наћи пре свега дела југословенских композитора. Свој први концерт приредио је 18. октобра 1928. године чиме је отворио циклус музичких догађаја у организацији Музичког друштва „Станковић“.<sup>367</sup> Чини се да је Бингулац више пажње поклањао овом уметнику него што су то чиниле његове колеге. Он је у критици овог догађаја писао о пијанисти одличне технике, о веома музикалном извођачу за кога нема „у клавиурској литератури и техници

---

<sup>366</sup> Петар Бингулац, „Музички преглед. Концерти Цвете Зузорић и Станковића – Разни концерти – Кнез Игор“, *Мисао*, књ. 30, св. 1–2, 1929, 167.

<sup>367</sup> На програму су била дела Виктора Новака (*Херојска соната*), Беджиха Сметане (*Три чешке игре*), Клода Дебисија (*Прелиуди*), Франца Листа (*Игре воде и Мефисто-валцер*), и Станчићева обрада Коњовићеве игре.

загонетке“.<sup>368</sup> Бингулчев дискурс овде се слаже са Драгутиновићевим који је писао о Хајековој одличној техници и способности да проникне у суштину стилских карактеристика композиција које је свирао.<sup>369</sup> Бингулац је истицао да је његова стилизација „дубока и обимна“.

Ипак, Бингулац упућује и одређене замерке на извођење Дебисијевих *Прелида*, које се односе на „претерано“ коректно техничко умеће. Бингулац сматра да овом делу треба дати дух споја поезије и музике, да у интерпретацији треба да постоји више изван музичких елемената“:

„ ( ... ) Тако, на пример, над оном слабом и нежном основом (акорд на доњој доминанти) и у *La fille aux cheveux de lin* и *Bruyeres*, треба да мотив, који горе високо лебди (у основном тону), трепери ваздушасто, као шимера, као сан, не прецизно и јасно, него са нејасним и иделазираним контурама онако како изгледа прва љубав у успоменама..., са свом љубави и тугом за лепом прошлошћу.“<sup>370</sup>

Ипак, у наредним редовима као да покушава да ублажи своје констатације, изричући похвале извођачу на одличном виртуозитету који је приказао. То је нашој средини, где „тако мало њих знају свој занат“, било потребно. Уосталом и одабрани програм није допуштао романтичне изведбе, већ „пут ка познатом и унапред одређеном“. Другом приликом кратко се осврнуо, сада са још више похвалних речи, на Хајекову изведбу Бетовеновог, Брамсовог и Равеловог дела. Сада је уметник, према Бингулчевим речима дао „пунију меру своје уметности“ него на претходном концерту.<sup>371</sup> На жалост, недостаје аналитички приказ интерпретације, што се може оправдати просторном ограниченошћу прилога. Милојевић је у приказу овог концерта истицао управо оне способности о којима је Бингулац говорио приликом приказа извођења *Прелида*: „ ( ... ) ту линију (у Брамсовом делу, прим аут.) израђену техником псеудо-класике – и све њене таласе у сенкама ефеката – местимично романтичарских – проф. Хајек је осетио, изводећи их са више осећајне слободе но раније, откривајући нам и понешто од своје душе...“<sup>372</sup>

---

<sup>368</sup> Петар Бингулац, „Концерти: Г. Господинов; Г-ђица Михаиловић, Г-ђа Маргарета Оберхаузер, Г. Емил Хајек“, *Мисао*, књ. 28, св. 3–4, 1928, 240–244.

<sup>369</sup> Бранко Драгутиновић, „Из музичког живота. Концерти. Београд. Берлински Симфонијски Оркестар – Г-ца Марија Михаиловић – Емил Хајек – Народни Консерваториум – Београдски клавирски квартет – Београдска филхармонија – Скопско Певачко Друштво „Мокрањац“ – Станојло Рајичић“, *Музика*, год. I, св. 10, 1928, 297–299.

<sup>370</sup> Петар Бингулац, „Концерти“..., нав. дело, 244.

<sup>371</sup> Исти, „Концерти Цвете Зузорић“..., нав. дело, 159.

<sup>372</sup> Милоје Милојевић, „Народни Консерваториум. Концерт професора Хајека“, *Политика*, 12. март 1929, 9.



Поједини критичари су истицали његову „академску озбиљност и прецизност“,<sup>373</sup> што је било карактеристично за готово све његове наступе,<sup>374</sup> али је Бингулац сматрао да су такви епитети претерани.<sup>375</sup>

Изузетно је позитивно оценио извођачко умеће бугарске пијанисткиње Љиљане Добри Христове. Међутим, у овој критици пажња је више окренута делима која су на програму. Бахову партиту Бе-дур окарактерисао је као нешто „суво и круто“, као „плод мозга и рачунања“, а не осећања. Тај проблем који Бингулац уочава у Баховим делима, решен је „мирном“, али дубоком интерпретацијом пијанисткиње. Литерарним језиком приказао је дела Дебисија и Равела, не упуштајући се у аналитичку проблематику, која је се уочава у неким другим његовим критикама о којима је било речи. Бингулац жели да широј публици на приступачан начин прикаже стваралачки приступ ових аутора.

Оцена интерпретације чешког виолинисте Јарослава Коцијана, опет нас враћа на питање виртуозитета којим се Бингулац често бавио. Да ли је виртуоз само онај уметник који хладно и без емоција изводи техничке бравуре. Као што је уочено, „ефекат ради ефекта“ Бингулац је свесрдно одбацивао. То је поновио и у овој критици, сада са још више оштрих израза негодовања.<sup>376</sup>

Присуство ефектних бравура није му сметало у извођењима славног виолинисте Ваше Пшиходе, али је исказана латентна забринутост за то како ће публика богатити своје музичко искуство, ако се буде одушевљавала само ефектима и техничким мајсторијама. У том смислу, упућује апел домаћим уметницима, онима који су публици „на дохват руке“, да обрате пажњу на унутрашње квалитете интерпретације, а не на оне који се одмах виде и који не говоре о делу оно што је неопходно, „узбуђење и дрхтаје“.

Спој савршеног виртуоза и осећајног уметника уочава у интерпретацији виолинисте Бронислава Хубермана. У његовом извођењу проналази све оне квалитете за којима „жуди“ у претходним критикама:

---

<sup>373</sup> Петар Крстић, „Концерт Емила Хајека“, *Правда*, 20. октобар 1928.

<sup>374</sup> Роксанда Пејовић истиче да је академски приступ типичан како за Хајекова међуратна извођења, тако и за касније наступе. Видети: Роксанда Пејовић, *Концертни живот...*, нав. дело, 38.

<sup>375</sup> Бингулац је у кратком прилогу приказао концерт пијанисте Петра Думичића, у којем је извођача окарактерисао као „поштеног музичара“ који има за циљ да истакне емотивне осећаје аутора дела која изводи. Видети више у: Петар Бингулац, „Концерт Г. Петра Думичића – Концерт Београдског квартета“, *Мисао*, књ. 34, св. 7–8, 1930, 499.

<sup>376</sup> Исти, „Концерти Цвете Зузорић“..., нав. дело, 167–168.

„Хуберман свира божанствено. Богомдани је уметник и савршени виртуоз: и техника и осећај су у њему развијени до савршенства. Тон му је кристално чист и топао и када подрхтава у густом вибрату и у највратоломнијим виртуозним местима као и у широкој кантилени. Стил му је отмен, онај једног одважног, самосталног уметника који се не држи ропски традиције него уноси много свог, новог...“<sup>377</sup>

Апел организаторима концерата да поведу рачуна о томе шта публици приказују, нарочито је видљив у приказу концерта камерне певачице Маргарете Оберхаузер (Margareta Oberhauser). Овај прилог обилује ауторовом бригом о томе како ће домаћа публика, када јој се пружи овакво „неумесно“ извођење и даље имати воље да посећује концерте. Као што смо нагласили, Бингулац је био један од оних аутора који су непрекидно и са много амбиција покушавали да музички просвете публику. Овде видимо да ти његови напори нису били узалудни. Број гостију се на овом концерту приликом сваке паузе све више смањивао, те је како примећује Бингулац приметан извештај помак у перцепцији наше публике. Показало се на овом концерту да „публика баш све не трпи“. Чини се да је с једне стране, ово Бингулаца позитивно изненадило, а с друге стране и забринуло: „ ( ... ) још неколико оваквих концерата и упропастиће и оно мало интересовања код наше публике...“<sup>378</sup>

Један други концерт, на којем је своје извођачко умеће приказао тенор Ђорђе Јовановић, доказао је да је у Београду ипак било публике која уме „пажљиво и побожно да слуша и да се спонтано и искрено одушеви“.<sup>379</sup> Публика се према Бингулчевим речима придобија управо оваквом музиком и извођењем. Занимљив је потоњи Бингулчев дискурс, који се односи на само извођење. Свестан своје одговорности критичара и судије, аутор осећа потребу да читаоцима укаже и на недостатке у интерпретацији:

„Г. Јовановић има симпатичан глас. Он њим још не влада потпуно, али то се да научити, иако је то у његовим годинама мало теже. Њему недостаје музикално образовање. Осећала се у певању нека повезаност на ноте, на такт и покораване пратиоцу, место да то буде обратно...“<sup>380</sup>

---

<sup>377</sup> Исти, „Музички живот у Београду“, *Мисао*, књ. 28, св. 7–8, 1928, 482.

<sup>378</sup> Исти, „Концерти...“, нав. дело, 243.

<sup>379</sup> Исти, „Концерт Г. Ђ. Јовановића“, *Мисао*, књ. 34, св. 1–2, 1930, 103–105.

<sup>380</sup> Исто, 104.

Из ових критика извођења може се закључити да је Бингулац с једне стране окренут ка стручном коментарисању интерпретација, а са друге, можда значајније, ка борби против ефектног музицирања, које штети образовању музичке публике која је још увек у зачетку. Потребно је, према његовом мишљењу, пажљиво бирати програм који ће бити приказан, и публици омогућити да за њих „један концерт постане један догађај, још више доживљај, кога ће се дуго сећати и који ће дуго другима препричавати.“<sup>381</sup>

#### 2.2.4. Оперска и балетска дела у критици Петра Бингулца

Инструментална и вокална музика биле су саставни део многих позоришних представа од самих почетака рада Народног позоришта у Београду, а у тим приликама често су извођене увертире и други сегменти из оперских композиција.<sup>382</sup> Ипак, први велики догађај ове институције било је извођење опере *На уранку* Станислава Биничког 20. децембра 1903. године (по старом календару).<sup>383</sup> Потом, 1913. године, премијеру доживљава прва целовечерња опера, *Трубадур* Ђузепеа Вердија. Многи критичари и историчари смарају да је то прави датум оснивања Београдске Опере.<sup>384</sup> Међутим, Први светски рат прекинуо је даљи рад Опере, те је она своју самосталну делатност формално започела 1919. године. Значајан датум у историји београдске Опере, али и домаћег музичког живота, био је 11. фебруар 1920. године. Тада је први пут изведена опера *Мадам Батерфлај* Ђакома Пучинија, као прва представа тек основане институције, под окриљем Народног позоришта у Београду.

---

<sup>381</sup> Исто, 105.

<sup>382</sup> Године 1882. музички одсек Народног позоришта на сцену је поставио *Врачару* Даворина Јенка.

<sup>383</sup> Након ове опере, која је имала осам реприза, следила су извођења опера *Кавалерија рустикана*, *Пајаџи*, *Продана невеста*, *Бастујен и Бастујена*, *Трубадур*, *Тоска*, *Чаробни стрелац*, *Вертер* и *Мињон*. Видети више о историјату београдске *Опере* у: Константин Винавер, „Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас“, у: Мосусова, Надежда (ур.), *Српска музичка сцена*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995, 248–268.

<sup>384</sup> Реч је о 24. априлу 1913. године.

У својим првим годинама Опера је, предвођена диригентима-директорима Станиславом Биничким и Стеваном Христићем, кренула излазном путањом освајања „гвозденог“ репертоара. Требало је домаћој публици представити пре свега капитална оперска остварења италијанских и француских, а потом и словенских (нарочито руских) композитора 19. века. Како ансамбл солиста није био комплетан, велику улогу у извршавању овог задатка преузели су школовани руски певачи, емигранти који су боравили у Београду. Међуратни период у београдској оперској кући обележен је владавином италијанског оперског репертоара, али су се на сцени редовно постављале и опере руских (Чајковски, Римски-Корсаков, Бородин, Мусоргски) и чешких (Дворжак, Сметана) мајстора. Свих тих година у Опери су гостовали инострани уметници, диригенти и солисти, међу којима се истичу Николај Черепњин и Фјодор Шаљапин, као и уметници миланске *Скале*. Запажени диригенти били су Иван Брезовшек, Ловро Матачић, Предраг Милошевић, Стеван Христић, Оскар Данон и други. Чињени су веома успешни покушаји стварања националног оперског репертоара, и увођење домаћих дела у светски програм. Највише успеха доживеле су опере Стевана Христића (*Сутон*), Петра Крстића (*Зулумћар*), Петра Коњовића (*Кнез од Зете, Коштана*); затим дела хрватских композитора Јакова Готовца (*Морана, Еро с онога свијета*) и Ивана Зајца (*Никола Шубић Зрински*).

У почетку у ансамблу доминирају руски певачи (Ксенија Роговска, Евгенија Ваљани, Павле Холотов, Борис Попов), али временом и наши уметници освајају оперску сцену. Међу њима се истичу Меланија Бугариновић, Злата Ђунђенац, Јосип Ријавец, Никола Цвејић, Жарко Цвејић, Владета Поповић, Душан Ђорђевић, Александар Маринковић, Анита Мезетова и други.

У међуратном периоду један од битних сегмената рецепције оперске литературе била је критика. Она је представљала слику музичких дешавања везаних за београдску Опери, и била један од стубова престоничког музичког живота. Оперску критику писали су многи наши музички писци, али чини се да је то најдуже и најтемељније чинио Милоје Милојевић.<sup>385</sup> Он се у критикама бавио питањима домаћег оперског стваралаштва и

---

<sup>385</sup> Он је за тридесет година сарадње у *Српском књижевном гласнику* (1910–1940), али и као стални музички рецензент *Политике* од 1920. године, написао велики број критика оперских представа. Видети више у: Александар Васић, „Оперске критике Милоја Милојевића...“, нав. дело, 224–238.

просвећивањем, а коментарисао је и инострану оперску литературу,<sup>386</sup> нарочито словенску.<sup>387</sup> Поред Милојевића, опере су у мањој или већој мери, биле интересна сфера многих критичких написа домаћих аутора – Коњовића, Крстића, Драгутиновића, Вучковића, Живковића,<sup>388</sup> Бингулца и других.

Бингулчеви прикази оперских представа нису многобројни, али пружају податке о критичарском односу аутора према једном жанру, али и према целокупном музичком стваралаштву. Бингулац се није осврнуо на опере домаћих стваралаца, већ је своја четири, од укупно пет прилога, посветио руским и чешким композицијама. Изузев критике Вердијевог *Отела*, остали прилози су посвећени операма *Русалка* А. Дворжака, *Кнез Игор* А. Бородина, *Прича о невидљивом граду Китежу и деви Фебронији* Н. Р. Корсакова и *Заљубљен у три неранце* С. Прокофјева.

Следећи своју идеју о критици као виду свакодневне едукације и просвећивања најширег круга читалаца, Бингулац је у написима насталим поводом извођења оперских представа износио историјске податке који су били везани за композитора и дело, или садржај либрета. Такође, није изостајао ни дискурс о тенденцијама у опери у односу на време у којем анализирано дело настаје, а тумачио је и међусобне утицаје композитора, стваралаца сценских дела. Поред тога, писао је проблемима сценског извођења, али и другим компонентама интерпретације – глуми, сценском покрету, декору и костимима. Такође, упознавао је читаоце са уметничким, материјалним и немужичким проблемима који су узнемиравали београдску Оперу као културну институцију.

Готово сви прилози започињу уводом у којем Бингулац пише о композитору, његовој позицији у историји музике, али и кључним одликама његовог стваралаштва. Сматра да опис времена у којем композитор живи и ствара представља један од кључних фактора за разумевање његове поетике. Из овога се може видети и потврдити оно о чему је већ било речи. У Бингулчевим критикама уочава се константна потреба да музички образује ширу публику и утиче на уздизање музичке културе. Ове његове критике

---

<sup>386</sup> Пратио је извођење италијанских опера, али се залагао преваходно за музичку драму и описивао суштину Вагнерове оперске реформе. О овоме више у: Александар Васић, „Оперске критике“..., нав. дело, 228–230.

<sup>387</sup> Писао је о операма *Јенуфа*, *Кнез Игор*, *Хованичина*, *Далибор*.

<sup>388</sup> О оперским критикама Миленка Живковића видети: Александра Паладин, „Оперске представе у Народном позоришту. Критике Миленка Живковића“, у: Перковић-Радак Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић (ур.), *Историја и мистерија музике...*, нав. дело, 347–356.

омогућиле су му да покаже своју музичку културу. Тако на пример приказ опере *Русалка* започиње следећим речима:<sup>389</sup>

„Док не будемо имали прилике да пишемо општорније и Дворжаку, мораћемо да опишемо укратко време у којем је живео и објаснимо став (пошто је то став) који је заузео, што ће нам помоћи да разумемо извесне карактеристике његове музике.“<sup>390</sup>

Другом приликом пише о месту композитора у историји музике:

„ ( ... ) Композитор ове опере-буфе један је од најмлађих и најкарактеристичнијих представника модерне музике: Сергије Прокофјев. Ученик Римског-Корсакова и Љадова, долазећи после толиких славних руских композитора, оних старијих и Стравинског, који је нешто старији од њега, он је успео ипак да потпуно сачува своју индивидуалност. У модерној музици он заузима посебно место; он је једна од најинтересантнијих фигура међу савременицима.“<sup>391</sup>

На сличан начин конципиране су и оперске критике Петра Крстића. Приказ времена у којем композитор ствара, затим биографија, анализа дела и на крају осврт на извођење, редослед је који Крстић готово увек поштује. Међутим, за разлику од Бингулца, Крстић је већу пажњу поклањао биографији аутора, него стилу и анализи дела.

Увидом у садржај критика оба аутора уочљиво је да је приказ либрета нешто што је неизоставно приложено. Бингулац на пружа читаоцу увид у садржај, омогућавајући му да га разуме, док га Крстић само препричава.<sup>392</sup> Након тога следи музичка анализа. Бингулац при том користи стручну терминологију, али не у толикој мери да буде неразумљива нестручној, широј читалачкој публици. Најисцрпнију анализу дао је у приказу Бородиновог *Кнеза Игора*, истичући став да композиције инспирисане народним мелодијама могу бити узор нашим музичким ствараоцима. Увиђао је, као и Милојевић, значај руске Петорице и њихова дела наводио као пример који треба следити. Мелодије у Бородиновој опери су експресивне и то захваљујући композиторовом ослањању на руску народну песму, која има кратке ритмичке мотиве и која „врло често прича неки догађај“. Код Бородина је мелодија, према Бингулчевом мишљењу, непрестани речитатив који иде

---

<sup>389</sup> Ову оперу Бингулац види као дело које неће благотворно утицати на младе ствараоце и укусу публике, а за то се неуморно залагао.

<sup>390</sup> Петар Бингулац, „Музички живот у Београду“, *Мусао*, књ. 28, св. 7–8, 1928, 476.

<sup>391</sup> Исти, „Музички живот у Београду“, *Мусао*, књ. 26, св. 7–8, 1928, 484.

<sup>392</sup> Петар Коњовић је такође у својим критикама инсистирао на детаљном изношењу садржаја.

„од лепоте ка истини“.<sup>393</sup> С тим се у извесној мери слагао и Милојевић приликом коментарисања ове опере: „ (...) у њој трепере дражи ритмичке бујности и боје које своје порекло воде и са истока; и у њој се извијају и развијају мелодије, час расно руске, час заносно оријенталске...“<sup>394</sup>

За разлику од Живковићевих прилога, Бингулчеве критике оперских певача не представљају најинспиративнија места његових написа. Кратко је коментарисао да су сви солисти били одлични или мање добри и гласовно и глумачки. Ипак, полазећи од стила интерпретираног дела, врло често повлачио је паралеле са другим сродним композицијама. Представе гостујућих уметника одликују се бујицама различитих емоција. Одушевљење или разочарење јасно су препознатљиви у појединим написима; ова два осећаја представљала су окосницу сваког виђења интерпретације.

Као оперски, а то уједно значи и театарски критичар, сматрајући да су сви сегменти извођења подједнако важни Бингулац није пропуштао прилику да прокоментарише све учеснике: оркестар, хор, диригента, солисте, игру, режију, костим и декор, без обзира на то да ли се о самом делу похвално изразио. У том смислу интересантна су следећа његова запажања приликом извођења *Русалке*:

„Декори Г. Беложанског су врло добро и мајсторски израђени. Ова му бајка није дала прилику да покаже оригиналне замисли, али је он мајстор солидне технике, пун укуса и сценске вештине. Извођење је било добро. Оркестар под сигурном руком Г. Брезовшека одлично је звучао у доброј и вештој инструментацији Дворжака. Хорови врло добри (а терцет вила у првој сцени доста слаб). Балет је рудиментаран. Разумљиво је да се на оном малом простору не може извести много. Али би кретање морало бити барем у такту. Ја молим г-ђу Фроман да мало преконтролише оне елегантне парове...“<sup>395</sup>

Као што је примећено, Бингулац је био пропагатор словенске музике,<sup>396</sup> али није много мање ценио достигнућа италијанских оперских композитора 19. века.<sup>397</sup> И поред

---

<sup>393</sup> Петар Бингулац, „Кнез Игор“, *Мисао*, књ. 30, св. 1–2, 1929, 168–173.

<sup>394</sup> Милоје Милојевић, „Премјера Кнеза Игора“, *Политика*, 5. април 1929, 9.

<sup>395</sup> Петар Бингулац, „Музички живот у Београду“..., нав. дело, 480.

<sup>396</sup> И Петар Коњовић је желео да оперски репертоар обухвата словенске композиције. Занимљиво је да се Коњовић противио да се на домаћој сцени постави стандардни европски репертоар, а да при томе фаворизује словенске опере које нису имале већих квалитета. Као и Милојевић, противио се постављању Доницетијевих и Вердијевих опера оцењујући их као застареле, док је више склоности показивао ка операма Бизеа и Дебисија.

<sup>397</sup> Многи београдски критичари супротстављали су се италијанским „шаблонским“ операма подређеним виртуозитету певача, насупрот руским музичким драмама које су пружале веће могућности у погледу музичке и сценске обраде.

тога што је сматрао да се публика не може васпитавати (само) на Вердију и Пучинију,<sup>398</sup> похвалио је напоре Опере да изведе Вердијевог *Отела*, дело „снажно и ефектно“, пуно озбиљних квалитета. Бингулац је о Вердијевом оперском опусу имао мање критичан став, него што су га је имали и изражавали Милојевић и други аутори,<sup>399</sup> сматрајући да код њега мелодија, као главни носилац структуре, представља опасност за садејство музике и драме.<sup>400</sup> Бингулац ипак исказује ублажен став, у којем истиче да мелодија овде није сва подређена тексту, већ има свој изражени карактер. Утицај Вагнерове оперске реформе на Вердијево стварање, није битно покренуо Бингулчеву критичарску пажњу. Кратко је прокоментарисао да је утицај Вагнерове музичке драме присутан, али да у *Отелу* нема сржи оперске реформе. Поред Бингулца, за извођење ове опере залагали су се Вукдраговић, Вучковић, Живковић и Павле Стефановић, сматрајући да је претерано жигосање романтичарског оперског репертоара беспредметно.

У међуратној музичкој периодици балет није имао значајно место. Ипак поједини аутори, као што је Бингулац, писали су приказе балетских представа, сматрајући да је и та, код нас млада уметност завредила да се о њој проговори. Бранко Драгутиновић је био један од писаца који је читаоце обавештавао о историјату балета пошто је публици он био једна од непознаница. Писао је и о односу „пластичног“ и „класичног“ балета. Изузетно је ценио, као и Бингулац, балетске ансамбле које је припремала Маргарита Фроман. Бингулац је једном приликом овако писао о овој уметници:

„Највећа заслуга припада Г-ђи Фроман, одличној у свим подручјима њене активности. Она је у наш балет унела неопходну дисциплину, повезала је и концентрисала све напоре да се дође до резултата велике уметничке вредности... Када се још дода да је она уметница рафинованог укуса у кореографији, где има и смелу концепцију и строгу стилизованост, онда се тек може видети, колико је њен рад обиман и важан у Опери.“<sup>401</sup>

И у балетским критикама Бингулац се показао као пропагатор чешке и руске музике, пишући о балетима *Прича о Хонзи* Оскара Недбала и *Рајмонди* Александра Глазунова. Поред њих, приказао је и Глуковог *Дон Жуана* и *Тророги шешир* Мануела де

<sup>398</sup> Милојевић је такође, али много гласније и изражајније, инсистирао на овом моменту.

<sup>399</sup> Драгутин Чолић је Вердијеве опере називао „баналним“.

<sup>400</sup> Једном приликом, поводом извођења Вердијевог *Отела*, Милојевић пише: „ (...) Али је, понекада, (Верди) са... висина силазио, западао у област сладуњавости и бруталне патетике, допадљиве маси, али не и естетски пречишћене.“ Наведено према: Александар Васић, „Оперске критике Милоја Милојевића...“, нав. дело, 229–230.

<sup>401</sup> Петар Бингулац, „Две премијере“, *Мисао*, књ. 29, св. 1–2, 1929, 114.



Фаље. Концепција је слична као у оперским критикама. И овде аутор пише о композитору, делу и извођачима, сматрајући да је радњу непотребно препричавати. Оно што се уочава приликом анализе ових прилога, јесте то да дискурс о интерпретацији преовладава над анализом других компоненти. Бингулац коментарише грацозне покрете, скокове разних врста, лакоћу у „летењу у наручје свог партнера“. Инсистирање на нестручним терминима, блиским широкој публици, уочљиво је у свим прилозима. Та чињеница није суштински определила физиономију Бингулчеве музичке критике у часопису *Мисао*. Треба истаћи да је наша музичка критика, у недостатку стручних музичких гласила, све до почетка Другог светског рата, објављивана пре свега у дневној и периодичној штампи и у књижевним часописима. То је битно утицало на формирање типова српске музичке критике у периоду од првих деценија 19. па све до средине 20. века. Бингулчева музичка критика свакако јесте аналитичка, али та анализа никада није прелазила у домен употребе 'неразумљиве' стручне терминологије намењене затвореном кругу музичких стручњака.

Похвалне речи упућује и домаћим уметницима, нарочито диригентима. Овим је желео да истакне диригенте као снажне личности, који својим ауторитетом утичу на солисте и чланове ансамбла. Приказивао је однос између динамике и агогике, ритма и мелодике, а у функцији представљања саме интерпретације. Ово га је неминовно водило и до критике звука оркестра коме је такође посветио пажњу. Такође, у овим критикама могу се пронаћи подаци о односу диригента, солиста и хора, као и критички осврт на резултате њихове сарадње. Износећи своје мишљење, Бингулац је прихватио и мишљење београдске музичке средине која је Крешимира Барановића означавала мајстора свог заната;<sup>402</sup> Ивана Брезовшека је изузетно ценио, а поново је потврдио и своје одушевљење диригентским умећем Ловра Матачића. Није се као већина београдских критичара залагао за модеран балет, већ је, као и Живковић, свесрдно подржавао стилизовање народних игара као основе балета нашег подручја. У том смислу похвално је оценио заинтересованост Жуковског и других балетских играча и кореографа за српске и македонске игре.

Дакле, Бингулац није био критичар који је своју мисао заснивао само на пукој информацији, већ је она имала тежину, која се базирала на фокусирању проблема. Чињеница да је у својим критикама оставио траг о важном делу београдског музичког

---

<sup>402</sup> Барановић је добио похвале и од Бранка Драгутиновића који га је сматрао врским познаваоцем руске музике, док је Матачића окарактерисао као „богомданим диригентом“.

живота, сврстава га у групу значајних аутора, хроничара једне музичке културе. У критикама користи стручну терминологију, али прилагођену ширем кругу читалаца часописа *Мисао*. Суштину његовог језика и стила у написима треба тражити у непосредности израза, односно могућности да комуницира са музички образованим, али и другим читаоцима. Он је мисију музичког просвећивања у потпуности испунио својим прилозима и тиме се уписао у регистар оних који су утицали на формирање домаће публике и њеног укуса.

### 2.2.5. Бингулчева позиција у *Гласнику музичког друштва Станковић и Звуку*

*Гласник музичког друштва Станковић* није покренут са много амбиција, што се може уочити већ у програмском тексту објављеном у првом броју овог гласила из пера Душана Путника председника Музичког друштва „Станковић“. Циљ је био окупљање што већег броја пријатеља музике као и континуирано праћење рада одсека друштва (школа, хор и оркестар). У првој серији (1928–1934) часопис је у пуној мери пратио рад друштва, објављивао пописе наставника Музичке школе „Станковић“, приказе неких догађаја и рада „Јужнословенског певачког савеза“. У другој серији (1938–1940) уредништво преузимају Миленко Живковић, Стана Рибникар и Вацлав Ведрал који ангажују велики број сарадника међу којима се истичу Павле Стефановић, Павао Марковац и Славко Остерц.<sup>403</sup>

Поред информативних текстова, у првој серији часописа објављени су и другачији текстови – критички прикази музичких догађаја, премијера; писано је о Корнелију Станковићу, музичком аматеризму и проблемима савремене музике. Промена концепције часописа увиђа се од 1929. године када бивају објављивани есеји и чланци о разним

---

<sup>403</sup> Поједини бројеви часописа из друге серије су тематски конципирани те се баве чешком музиком, бугарском народном и уметничком музиком, клавирском музиком. Наведено према: Соња Маринковић, „Музички часописи“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике...*, нав. дело, 682.

музичким проблемима – историографски чланци о српској музици, есеји о црквеној музици, васпитно-образовни чланци, портрети домаћих савремених композитора, есеји о аванградној музици и друге теме. Остале рубрике посвећене су критичким приказима музичког живота Београда.<sup>404</sup> Године 1931. часопис мења назив у *Музички гласник*. Од тада па до првог престанка излажења 1934. године, уређивачки одбор су чинили Петар Бингулац, Милан П. Богдановић, Рикард Шварц, Бранко Драгутиновић, Вацлав Ведрал и Милан Бајшански.

У јануару 1938. године *Музички гласник* је обновљен, и излазио је све до почетка Другог светског рата, а ново уредништво је у потпуности изменило концепцију часописа. Како наводи Александар Васић на то је у великој мери утицао престанак излажења часописа *Звук* 1936. године, о којем ће бити речи касније: „ ( ... ) с обзиром на концепцију, имена сарадника и идеолошку оријентацију, нова серија Музичког гласника може се примити као продужетак *Звука*, само под другим именом. Као што ће то бити случај са *Звуком*, и нови низ *Музичког гласника* пажњу ће обраћати на савремену музику, на музичку историографију и етномузикологију. Личности критичара – дописника из Београда, Загребa и Љубљане, читалац ће препознати опет из *Звука*.“<sup>405</sup> Међу сарадницима после 1938. наилазимо на имена Косте П. Манојловића, Антуна Добронића, Луја Давича, Мери Жежељ, Милке Ђаје, Предрага Милошевића, Петра Коњовића, Јована Бандура, Јосипа Славенског, Миховила Томандла и других.

Бингулчево име као аутора текстова појавило се у овим часописима свега неколико пута. Писао је васпитно-образовне чланке и пратио музичке догађаје у иностранству те домаћим читаоцима преносио утиске са ових дешавања. Бингулац се прикључује раду *Гласника музичког друштва Станковић* 1930. године када овај лист мења своју концепцију и базира се на објављивање музичких есеја који су се бавили комплекснијом тематиком него што је то био случај до тада. С друге стране, у међуратном *Звуку* Бингулац је имао улогу хроничара музичких догађаја у иностранству с једне стране и пратиоца музичко-историјских чињеница с друге стране.

---

<sup>404</sup> Новембра 1929. године *Гласник* постаје званично гласило „Јужнословенског певачког савеза“, па је делатност овог удружења редовно праћена у оквиру посебне рубрике.

<sup>405</sup> Александар Васић, *Српска музикографија међуратног доба...*, нав. дело, 41.

\*\*\*

Иако су представљали стручна гласила, међуратни музички часописи су били намењени и широј читалачкој публици. У *Гласнику музичког друштва Станковић*, *Музици* и *Музичком гласнику* велики број прилога посвећен је образовању широког круга љубитеља музике, који треба да представља највећи део потоње музичке публике. Музички писци, међу којима је и Бингулац, сматрали су да музика мора да живи у друштву и у народу, а не само у уском кругу професионалаца.

Велики број чланака посвећен је музичким школама и њиховом раду, а прикази њихових концерата редовно су објављивани на страницама поменутих часописа. Навођени су подаци о броју наставника и ученика, попис предмета који се изучавају, као и материјално стање музичко-образовних институција. Бингулац, као и многе његове колеге писци, заузима став да млада генерација музичара учи у музичким школама, али да може постати самосвојна само непрестано слушајући и анализирајући дела.

Стање наше музичке културе врло је често елаборирано у написима о музици у периоду између два рата. Тог типа је и пропагандни, васпитно-образовни чланак Вером и љубављу на рад и борбу<sup>406</sup> Бингулац пише о стању наше музичке културе и покушава да пронађе решења за уочене и апострофиране проблеме. Без претензија да говори о општем циљу музике и њеном утицају на друштво, као први проблем Бингулац истиче малобројност публике која, према његовом мишљењу, игра једну од најважнијих улога у конституисању и развијању музичког живота једне средине.<sup>407</sup> Узрок овом проблему аутор види у једном можда комплекснијем стању – да извођачи, чак и они најбољи, дају по један концерт годишње. Изузетак у том смислу представља Музичко друштво „Станковић“ које је у том времену одржавало низ концерата са високим уметничким претензијама.<sup>408</sup>

---

<sup>406</sup> Петар Бингулац, „Вером и љубављу на рад и борбу“, *Гласник музичког друштва Станковић*, год. III, бр. 2, 1930, 29–32.

<sup>407</sup> Овом питању Бингулац се посвећује и у критикама објављеним у часопису *Мисао* када коментарише одређене музичке догађаје.

<sup>408</sup> Као стуб промовисања музике и њених аутора Бингулац истиче и „Друштво пријатеља музике Цвијета Зузорић“ које са великим напором продужава низ популарних концерата што доприноси постепеном освајању публике.

Поставља се питање – шта је све потребно за одгој и васпитање (музичке) публике? Аутор сматра да кључну улогу у томе играју школе, часописи и концерти, са посебним акцентом на концертима. Млади музичари и публика морају редовно пратити концертна и друга музичка дешавања и учествовати у разноврсном музичком животу. Међутим, концерата нити било којих других музичких појава нема уколико је публика индиферентна према њима. Овде Бингулац изнова покреће питање од којег је кренуо у свом чланку: нема плодноних догађаја код нас јер нема публике која ће их пратити; „ ( ...) те публике од које све зависи, и која је, а не критичари, последњи и дефинитивни, касациони судија.“<sup>409</sup>

У даљем тексту, енергичним тоном Бингулац узвикује да је публика увек била и биће „добро дете“ („bon enfant“), спремно и жељно да увек изнова чује, учи и ужива – њој се мора постепено прилазити и заједно са њом градити квалитетан музички живот. Међутим, према његовим речима наша „очајна“ и „умртвљена“ средина није још увек била спремна да се у потпуности томе окрене. Сматрао је да наши уметници морају поћи путем борбе и жеље, вере, рада и љубави према музици, како би се ти квалитети пренели и на њене љубитеље, како би концертне и друге дворане биле испуњене до последњег места. Цитат изпоследњег пасуса Бингулчевог чланка илуструје борбени дух који се у њему осећа и на бингулчевски раскошан начин формулише антипозе између поштених, вредних, људи вере и идеја, борбених и активних наспрам оних који све раде из интереса, свете се и подваљују. Победа првих је за Бингулца пут ка освајању публике:

„Нама треба вере, рада и напора. Нека се у лојалној, мушкој борби сукобе сви они чије се идеје не слажу, чији се укуси и погледи на будућност музике разилазе. Али нека, пре те борбе – да би она била јаснија и чистија – уклоне сложено све оне лене људе без идеја и без вере, без љубави и интереса (осим материјалног). Њихова присутност, личним интригама, осветом и подвалама, може само помутити ту борбу и кварити јој смисао. Треба да се зна ко је шта и како хоће! А кад се то оствари, остаће, у живој, плодној борби, само музичари који уживају у тој уметности, прегаоци жељни рада, борбени и активни људи. Кроз њих ће да зрачи узвишена и необична љубав која мора да се шири, као епидемија, на нашу добру публику, ону публику која би хтела да чује и да разуме, а коју су други, задовољени и смирени, остављали по страни.“

У једном другачије интонираном, али такође образовно-васпитном чланку, Стеван Христић још 1922. године указује на главне препреке развоју домаће уметничке музичке

---

<sup>409</sup> Петар Бингулац, „Вером и љубављу...“, нав. дело, 31.

културе.<sup>410</sup> Њих уочава у константној међусобној нетрпељивости уметника и мањку смисла за организацију музичког живота, те предлаже три активности које ће променити ситуацију: отварање конзерваторијума,<sup>411</sup> решавање питања музичког издаваштва и скретање пажње на питање оперског либрета, односно мотивисање књижевника за рад на томе.

И Милоје Милојевић се у готово свим (међуратним) критикама залагао за културни и музички развој наше средине. Указивао је на незаинтересованост оних који треба да покажу пут којим кренути, на „нестручну“ критику која јавност доводи у заблуде, али и на, као и Христић, неорганизованост музичког живота Београда, сугеришући да мора постојати нераскидива веза између композитора, дела, публике, критике, институција културе и школства. И он је као и Бингулац усмерио своју пропаганду на побољшање квалитета интерпретација, на стварање музичке публике и извођење дела домаћих аутора. Иако је у својим критикама био позван да представи неки музички догађај, концерт или оперску представу, Милојевић је готово увек инсистирао ина указивао на недовољно развијен културни, односно музички живот средине о којој пише. Пример за то налазимо у једном од чланака посвећених приказу концерта оркестра „Станковић“: „ ( ...) град од двеста хиљада становника, уз то престоница једне велике државе мора да има и културну физиономију. Једна од најфинијих црта те физиономије је: музички живот у томе граду. А један од највиднијих доказа да је музички живот једнога града и позитиван, налази се и у организованом музичком раду на симфонијском пољу.“<sup>412</sup> Тешко је било, указује Милојевић, организовати музички живот у једном граду јер је сарадња његпвих представника била на незавидном нивоу; јер је „менталитет наших музичара до толиког степена хетероген, да је тешко направити заједничку платформу.“<sup>413</sup> Упорно се, као и Бингулац, борио против оних који су успоравали развој српске музике, свим снагама се трудећи да утиче на стварање свести о томе да је музика потребна.

---

<sup>410</sup> Стеван Христић, „Услови за развијање музике код нас“, *Музички гласник*, год. I, бр. 1, 1922, 4.

<sup>411</sup> Милојевић је такође указивао на ову потребу.

<sup>412</sup> Милоје Милојевић, „Симфонијски концерт оркестра Станковић“, *Политика*, 10. мај 1931, 10.

<sup>413</sup> Исто.

За развој и напредак београдске музичке културе залагао се у својим чланцима и Миленко Живковић.<sup>414</sup> Слично Бингулцу, и он је нашу тадашњу уметничку средину окарактерисао као „мртву“, „анемичну“, „неплодну“, „индолентну“; инсистирао је на томе да музика треба и мора да процре у шире слојеве друштва и да једино на тај начин музика може слободно да живи и да се развија. Живковић је оштром критичарском перу подвргао и водећа лица београдског музичког живота, међу њима и Милојевића, кривећи га за многе неуспехе и тврдећи да је окорео у жељи за престижом и положајем. Слично је писао и Бингулац, не наводећи имена, да су „туђи нама сви они који су неспособни за несебично прегалаштво, који неће да жртвују све своје снаге за развој нације и музике; противници су наши они који су се, закопчани у своје достојанство, затворили у своје положаје.“<sup>415</sup> Код Живковића је, можда више него код других његових савременика, изражена брига за напредак свих наших музичких институција. Сматрао их је, као и Бингулац, наопходним културним потребама – од Музичког друштва „Станковић“ и „Коларчевог народног универзитета“, преко „Колегијума музичкума“, Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“, до Музичке академије, аматерских хорова и „Јужнословенског певачког савеза“.

Темом проблема нашег музичког живота и музичким просвећивањем бавио се у међуратном периоду и Рикард Шварц. Његова писана заоставштина, поред критика и чланака броји и педесет просветно-васпитних текстова које је писао за Радио Београд како би слушаоце упутио у дела која ће бити емитована на програму.<sup>416</sup> Шварц је у овим чланцима за циљ имао да музички просвети широк ( и немурички) круг читалаца и слушалаца. Имао је константну потребу да у написима објашњава основне музичке појмове подучавајући тако љубитеље музике али и ученике музичких школа, затим да апелује на музичке институције да раде на непрекидном побољшању музичког живота Београда. Писао је о аматеризму, аматерском оркестру и како музику треба слушати, те је у *Гласнику музичког друштва Станковић* објавио чланак<sup>417</sup> у којем је истакао његов значај за развој музичке публике, а у првом броју *Музике* писао је о значају грамофона у

---

<sup>414</sup> О Живковићевим критикама видети: Дина Војводић, „Реч-две о музичкој култури: Чланци Миленка Живковића објављени у новинама Време (1934-1941)“, у: Петровић Милена (ур.), *Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења*. Београд, Факултет музичке уметности, 2016, 112–118.

<sup>415</sup> Петар Бингулац, „Вером и љубављу“..., нав. дело, 32.

<sup>416</sup> Пажњу је поклањао пре свега романтичарским ауторима, а нарочито словенским композиторима. Писао је о Вагнеру, Григу, Офенбаху, Сметани, Новаку, Дворжаку, Шимановском и другим ауторима.

<sup>417</sup> Рикард Шварц, „О аматерском оркестру“, *Гласник музичког друштва Станковић*, год. I, бр. 3, 1928, 25–26.

музичкој настави.<sup>418</sup> Шварц, слично Бингулцу, будућност музике види и у бројности публике, водећи при том бригу о „средњим талентима“ музичких школа који ће бити будућа музичка публика. Будућност музике оба аутора виде у садејству професионалних и аматерских музичара и у рукама композитора који ће од својих претходника преузети најбоље, а потом на тим основама изградити сопствену поетику.

О музичком животу и развоју музичке културе на нашим просторима писао је и њихов млађи савременик Михаило Вукдраговић.<sup>419</sup> И он се, као и његове колеге, залагао за подизање квалитета музичког живота, за развој музике који ће да обухвати велики круг слушалаца. Образовање музичке публике био му је примаран циљ, те је размишљао о томе како је публика примила одређено дело. Зато је писао пропагандне чланке који су претходили одређеној музичкој манифестацији. Такође, као и Бингулац, пратио је рад уметничких институција, те је у том контексту посматрао деловање Друштва пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“. Вукдраговић је писао о музичком животу средине чији је био активни члан, те се његови текстови врло често, као и Бингулчеви, како то ауторка студије с разлогом артикулише „из историјских осврта током излагања трансформишу у лично виђење и тумачење, добијајући и димензију сасвим интимне импресије или субјективног искуства.“<sup>420</sup> И овде се, дакле, може говорити о битном квалитету међуратне критичарске речи, као о *стварању на основу већ створеног*.

Други Бингулчев чланак објављен у *Гласнику музичког друштва Станковић*, иако припада групи просветно-васпитних текстова, другачије је интониран од претходног. Реч је о прилогу<sup>421</sup> који носи назив из којег се, на макро плану, ишчитава Бингулчев критички осврт на поглавље посвећено дириговању у књизи *Дело и извођење (Werk und Wiedergabe)* немачког композитора Ханса Пфизнера (Hans Pfitzner, 1869–1949). На микро плану уочава се ауторова образовна улога – с једне стране упознаје читаоце са литературом која се односи на одабрану тему, а са друге, са константо актуелним и веома важним проблемом

---

<sup>418</sup> Rikard Schwartz, „Gramofon u muzičkoj nastavi“, *Muzika*, br. 1, 1928, 16.

<sup>419</sup> Написи о музици и музичке критике овог аутора обрађени су у текстовима Драгана Стојановић-Новичић. Видети: Драгана Стојановић-Новичић, „Посматрати друге открити себе: Музичке критике Михаила Вукдраговића“, *Нови Звук: интернационални часопис за музику*, бр. 18, 2001, 37–50; Иста, „Написи Михаила Вукдраговића о музици“, у: Деспих, Дејан (ур.), *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића: поводом 100-годишњице рођења двојице композитора*, Београд, Српска академија наука и уметности, 2004, стр. 79-89.

<sup>420</sup> Драгана Стојановић-Новичић, „Написи Михаила Вукдраговића...“, нав. дело, 87.

<sup>421</sup> Петар Бингулац, „О дириговању“, *Гласник музичког друштва Станковић*, год. III, бр. 3, 1930, 49–52.



музичког живота ондашњег времена, али и садашњице. Бингулац истиче да је „не само корисно, него и преко потребно чути шта каже о музичком делању Пфицнер, човек који толико година ради на музици у свим њеним манифестацијама, који је много посматрао и искусио.“<sup>422</sup> Бингулац овим чланком испуњава и још једну функцију – а реч је о улози посредника између музичке Европе и Србије, тј. Југославије, кроз представљање европске музичке литературе.

Проблеме дириговања и тумача дела, диригента, Бингулац сматра једним од важних када се о музици размишља, пише али и када се музика ствара. Пфицнеров напис у тумачењу Бингулаца изгледа као „напад“ на интерпретатора (диригента), као колебање да ли је „диригент“ бољи 'интерпрет' од „диригента-композитора“. Бингулац заузима став да је „некад важан израз неког осећаја, неке слике, описивање ванмузичких појава, а некад претежу чисто музички елементи. То најбоље зна, или треба да зна, сам аутор“<sup>423</sup> (диригент-композитор, прим. аут.).

Бингулац се потом осврће на позицију диригента и његову перцепцију од стране публике. Диригент заузима данас, пише Бингулац, престижно, високо место, он је миљеник публике, као што је у прошло време то била примадона-певачица у опери. Међутим, Бингулац диригентима замера што воде полемику око темпа, а не око лепоте дела и његове уметничке вредности. Јер, Бингулац сматра да диригент треба да има улогу која музици и делу служи „с вером и љубављу“, која исто тако и публици служи да боље разуме лепоте саме музике. Али о каквој публици је овде реч? Аутор сада, за разлику од дискурса у претходном чланку, публику дели на ону која ужива у „спољашњим“, материјалним вредностима, и ону, мање бројнију, која је „прави“ пријатељ уметности:

„Већина публике, ка и већина жена, цени само оне који јој се удварају. Али, ако чисте уметнике не разуме данас та шира публика која је дошла, после вечере да се забавља, случајно, баш на тај концерт, место у неку кафану или кабарет, цени их и цениће их неколико правих пријатеља уметности. Ја знам да се Бетовен, велики цин Бетовен, једном такмичио, пред публиком, у импровизовању с једним господином и био поражен по оцени те елегантне публике! Име сам заборавио том човеку. Тако ћемо ускоро заборавити имена људи који су тражили и нашли богатство, достојанство и славу на лак и јефтин начин.“<sup>424</sup>

---

<sup>422</sup> Исто, 49.

<sup>423</sup> Исто, 50.

<sup>424</sup> Исто, 55.

\*\*\*

Поред пропагандних, васпитно-образовних чланака у *Гласнику музичког друштва Станковић*, Бингулац је свој допринос, али у другачијем виду, дао и у међуратном *Звуку*. Овај, најугледнији српски музички часопис покренут је 1932. године и излазио је у четири серије. Прва, у којој је постављена основна концепција, објављивана је у периоду 1932–1936. године (уредник Стана Рибникар) а окупљала је велики број сарадника из земље и иностранства: Милоје Милојевић, Коста П. Манојловић, Михаило Вукдраговић, Бранко Драгутиновић, Петар Бингулац, Миленко Живковић, Јован Зорко, Милан Бајшански, Предраг Милошевић, Зинаида Грицкат, Јован Бандур, Павао Марковац, Антун Добронић, Славко Остерц, Данило Швара и др., а од иностраних Херман Шерхен (Hermann Scherchen, 1891–1966), Алојз Хаба (Alois Hába, 1893–1973) Иван Камбуров (Иван Димитров Камбу́ров, 1883–1955) и други.<sup>425</sup>

У програмском тексту, у првом броју, уредница и власница Стана Рибникар је изнела разлоге и циљеве нове музичке ревије. Као један од главних проблема епохе означила је питање односа уметности и друштва, и с тим у вези и питање моралног начела:

„ ( ... ) тематске и жанровске амбиције које је нови часопис истакао, биле су највише ако их упоредимо са свим претходним српским музичким гласилима. „Звук” је узео за циљ да прати наш целокупни музички живот, да критички оцењује развој југословенске и иностране продуктивне и репродуктивне уметности, да пише о естетичким, техничким, педагошким проблема музике; да даје библиографске, историографске и музичкоетнолошке прилоге о југословенској музици.“<sup>426</sup>

*Звук* је имао за циљ да прати целокупан музички живот наше земље, да се бави педагошким, музиколошким и етномузиколошким проблемима, да објављује

---

<sup>425</sup> Друга серија часописа је покренута 1955. године као орган Савеза композитора Југославије (ур. Стана Ђурић-Клајн до 1965 и Властимир Перичић 1966), а од 1967. године седиште редакције се сели у Сарајево где уредник постаје Зија Кучукалић. Сарајевски *Звук*, иако је променио дизајн часописа, очувао је југословенску оријентацију. На иницијативу СОКОЈ-а, а после трогодишње пауза, дат је предлог да се часопис обнови, те од 1989–1990. године пет бројева излази у Загребу (ур. Е. Крпан). Четврта серија под називом *Нови Звук* покренута је 1993. године (ур. Мирјана Веселиновић-Хофман) са циљем да промовише домаћу музику и теоријску мисао. Овом серијом завршена је југословенска концепција, те он сада представља међународни, двојезични часопис.

<sup>426</sup> Александар Васић, *Српска музикографија међуратног доба...*, нав. дело, 42.

историографске и библиографске текстове, расправе и огледе о југословенској и светској музици.<sup>427</sup> На централној позицији нашле су се музиколошке и етномузиколошке студије; рубрика „Музика у земљи” пратила је концертна и сценска збивања у главним центрима Краљевине Југославије – Београду, Загребу и Љубљани, док је веома значајан међународни контекст обезбеђивала рубрика „Музика на страни”,<sup>428</sup> где се критички извештавало о значајним догађајима на европској музичкој позорници.<sup>429</sup> За ову другу рубрику Петар Бингулац је написао четири прилога у периоду 1932–1933 од којих је у два пратио музичке фестивале у Венецији и Фиренци,<sup>430</sup> док је у друга два дао исцрпне податке о музичком животу у Милану, историји „Скале“ и концертним догађајима.<sup>431</sup> Поред њега за ову рубрику чланке су писали још и Војислав Вучковић, Славко Остерц и Љубица Марић.<sup>432</sup>

Уредништво *Звука* у међуратном периоду имало је намеру да ради на промени ситуације у којој се музика у Југославији налазила а у вези је са јазом између уметника и шире публике. Како наводи Ивана Ножица, „ ( ... ) веома слабо интересовање за концерте на којима је извођена савремена музика, али и опадање интересовања за озбиљну музику уопште, било је важан проблем у периоду између два светска рата, како у великим европским градовима тако и у Југославији.“<sup>433</sup> Зато је уредница часописа заједно са својим сарадницима радила на томе да се публици приближе савремена домаћа дела, али и музика страних аутора. У *Звуку* редовно су објављиване вести са страних, али и домаћих

---

<sup>427</sup> О часопису *Звук*, његовој програмској концепцији и прилозима који су у њему давани писали су: Роксанда Пејовић, „Четири југословенска Звука“, *Нови Звук*, бр. 1, 1993, 29–53; Мирјана Веселиновић-Хофман, „Стана Ђурић-Клајн и часопис Звук...”, нав. дело; Александар Васић, „Материјалисти и идеалисти“..., нав. дело; Ивана Ножица, „Место савремене музике у часопису Звук (1932–1990)“, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 61, 2019, 141 – 161; Иста, „Југословенска концепција часописа Звук“, нав. дело.

<sup>428</sup> Ове рубрике имале су и подрубрику „Vesti i beleške“ које је доносила различите информације и југословенској музичкој култури.

<sup>429</sup> Рубрика, „Музичка литература” доносила је преглед и оцену нових књига, часописа, нотних издања, библиографске прилоге и др.

<sup>430</sup> Petar Bingulac, „Drugi međunarodni festival u Veneciji“, *Zvuk*, бр. 2, 1932, 66–69; Исти, „Музички фестивал у Фиренци“, *Zvuk*, бр. 12, 1933, 410–415.

<sup>431</sup> Petar Bingulac, „Музички живот у Милану. Концерти“, *Zvuk*, бр. 6, 1933, 236–238; Petar Bingulac, „Музички живот у Милану. Scala – Историја и значај“, *Zvuk*, бр. 7, 1933, 272–275.

<sup>432</sup> Поред домаћих, и прилози страних аутора овој рубрици допринели су квалитету часописа. Писали су: Даријус Мијо (Darius Milhaud, 1892–1974), Арнолд Шеринг (Arnold Schering, 1877–1941), Анатолиј Луначарски (Anatoly Lunacharsky, 1875–1933) и други. Велики допринос дао је и аустријски музиколог Вили Рајх (Willi Reich, 1898–1980), извештавајући са фестивала у Венецији, Фиренци и Бриселу.

<sup>433</sup> Ивана Ножица, „Место савремене музике“..., нав. дело, 143.

концертних подијума, као и извештаји са престижних иностраних фестивала, као што је то случај са Бингулчевим прилозима.<sup>434</sup>

Поред дипломатске каријере коју је градио у периоду између два светска рата, Бингулац је био и један од истакнутих хроничара музичког живота, у овом случају иностраног. С обзиром на чињеницу да је у овом периоду боравио у дипломатским представништвима Југославије у Милану и Прагу, београдској читалачкој публици доносио је прилоге са извештајима из музичких центара Европе. На овом пољу значајан допринос дао је као критичар који је пратио фестивале у Фиренци и Венецији и своја запажања објављивао у предратном *Звуку*. До сада у нашој музикологији нису свеобухватно сагледани ови Бингулчеви текстови – критике и прикази – те овај рад добија још једанпут пионирски карактер. У овом сегменту рада посебна пажња биће посвећена концепцији критика које је Бингулац у периоду тридесетих година прошлог века објавио у часопису *Звук*. Фокус ће бити на структури његових прилога; на најистакнутијим и најзанимљивијим запажањима о извођачима и делима на програму фестивала, као и на карактеристикама његовог језичког исказа.

У односу на критике догађаја које су у међуратном периоду објављиване пре свега у дневним листовима (пре свега у *Политици*) и које су „добијале“ скучен простор за описе догађаја, концепција *Звука* је дозвољавала ауторима да у текстовима већег обима изразе своје ставове утиске.

Текстови Петра Бингулца у овом часопису одликују се сличном структуром и стилем писања, а као што је већ напоменуто, били су прилози за рубрику „Музика на страни“. Бингулац је и овде писао занимљиво, непосредно, информативно, са обиљем добро изабраних фактографских података. Након увода, у коме је представљена и подвучена важност одржавања фестивала, следио је, у централном делу чланка, детаљан

---

<sup>434</sup> И у другом периоду излажења часописа (1955–1966) рубрика „Музика на страни“ имала је своје место. Она није битно мењала концепцију у односу на први период, а од југословенских аутора највише је за њу писао Ђура Јакшић који је сваке године извештавао са „Фестивала музике и драме“ у Единбургу. Од иностраних аутора највећи допринос дао је амерички музиколог и критичар Еверет Хелм (Everett Helm, 1913–1999) који је писао о фестивалима у Донаушингену, Минхену, Венецији и Фиренци. Концепција њихових прилога је била уједначена – прво је изложен историјат града, историјат оснивања фестивала, а затим приказ дела по жанровима.

У трећој серији излажења ова рубрика мења назив у „Музика у свету“, те се потом спаја са рубриком „Музика у земљи“ под заједничким називом „Музика у земљи и свету“. У последњој, четвртој серији рубрика „Музика у свету“ изостаје, али се редовно публикују осврти на светска дешавања у вези са промоцијом савремене музике и музикологије. О постојању четири етапе у историји развоја часописа пише Роксанда Пејовић: Роксанда Пејовић, „Четири југословенска Звука“..., нав. дело.

приказ свих изведених дела, а у закључку је поново указивао на значај манифестације и, што је још значајније, апеловао да се и у нашој земљи поради на организацији једног таквог пројекта на којем ће бити пласирана дела домаћих аутора у којима ће публика имати прилике да ужива.

Чланак у којем прати музички фестивал у Венецији започиње уводом у коме аутор истиче чињеницу да ниједна друга држава као Италија не помаже толико уметност колико она то чини. Та помоћ се, према Бингулчевом мишљењу, огледа пре свега у стварању све ближег контакта публике и дела која су на програму: „ ( ... ) овде тај додир није случајан, не завиди од среће или прилика, него су овакве манифестације дужност и обавеза, наметнуте организацијама уметника.“<sup>435</sup> И на овом месту, као уосталом и у многим својим текстовима, Бингулац не пропушта прилику да макар латентно апелује на организаторе београдског музичког живота да своје напоре уложе у организацију сличних догађаја. Потом следи попис уметничких манифестација које су у Италији одржавају по категоријама, при чему читаоца аутор упућује на то да у овој земљи постоје синдикати уметника који према публици имају обавезу да јој прикажу шта је у одређеном периоду од дела настало.<sup>436</sup>

Централни део прилога посвећен је приказу самог фестивала. Бингулац пописује која су све музички жанрови заступљени, те свој дискурс задржава на камерној опери за коју сматра да је „веома срећан одабир“. То оправдава следећим речима:

„ ( ... ) Камерна опера избацила је (или хоће да избаци) све оно лажно, свечано, раскошно и декламаторно... Доле с многобројним личностима и замршеним заплетима. Камерна опера унела је (или хоће да унесе) интимност, једноставну везу између аутора и публике (сиц!), духовно обновљење једноставним материјалним средствима: два до три лица, свега један чин, камерни оркестар са највише 25 свирача“<sup>437</sup>

Даљи ток текста посвећен је краћим приказима сваког одржаног концерта при чему Бингулац фактографски наводи само која су дела изведена, истичући да му простор који му је часопис дао не дозвољава да детаљно коментарише програм и интерпретације. У

<sup>435</sup> Petar Bingulac, *Drugi međunarodni festival...*, нав. дело, 66.

<sup>436</sup> Бингулац наводи: „Према степену синдиката или значаја изложбе, оне су првог, другог и трећег степена“, образлажући шта који степен представља. Под трећим се подразумевају међународне изложбе и концерти на којима се дела италијанских пореде са делима других аутора. Бингулац наглашава да је овај степен најзначајнији, јер се управо у поменутој компарацији уметност доживљава и прима на најбољи начин. Видети више у: Исто, 66.

току овог навођења јавља се тек понеки кратки коментар о томе какав је утисак (добар или лош) концерт оставио на публику.

Слична концепција обележава и други прилог – приказ музичког фестивала у Фиренци. Ипак, у овом прилогу Бингулац пружа више информација и, у већој мери него пре, критички се односи према изведеним концертима, предавањима и представама. Пре свега коментарише музички конгрес који је окупио многа велика имена модерне музике и критике. Међу њима се истичу Респиги (Ottorino Respighi, 1879–1936), Мијо, Барток, Кодаљ (Zoltán Kodály, 1882–1967), Штраус (Richard Strauss, 1864–1949), а од домаћих Милоје Милојевић. Под претпоставком да је Бингулац имао ограничен простор за писање, може се закључити зашто је изостао дискурс о темама о којима су ови аутори говорили.

У наставку текста аутор прилога се фокусира на преглед концерата, представа и опера којима је присуствовао, са опаском да дела нису стилски уједначена нити је репертоар састављен са одређеним планом. Ипак, посебно место у приказу заузима опера, јер се, како он наводи, о њој на фестивалу највише дискутовало.<sup>438</sup> На првом месту Бингулац коментарише режију, костиме и декор сматрајући да су они дали делима нову свежину коју је музика, „застарела и мртва“ кроз време изгубила. Успеху који су опере доживеле на овом фестивалу допринели су извођачи које Бингулац оцењује највишом оценом, сматрајући да се оне „не могу одржати са обичним извођењем“. На крају закључује да је оперски репертоар у одређеној мери погрешно одабран, а ипак и погођен. Публика је била састављена од много људи различитих нација, сталежа, интересовања, то су туристи окупљени из целог света којима је потребно пружити „лакши“ репертоар, а не „агресивну“ музику.<sup>439</sup>

Прилози о музичком животу Милана су историографског типа. У њима Бингулац говори „са лица места“, са огромним дивљењем и поштовањем према овом светском музичком центру. Први од њих доноси историјски приказ концертног живота Милана, док се у другом прати историја и значај највеће музичке институције овог града – „Teatro alla Scala“. Оба текста представљала су велики допринос аутора јер се њима тадашњој домаћој

---

<sup>438</sup> У питању су опере *Набуко* и *Фалстаф* Ђ. Вердија (G. Verdi), *Лукреција Борџија* Г. Доницетија (G. Donizzetti), *Весталка* Г. Спонтинија (G. Spontini), *Пепељуга* Ђ. Росинија (G. Rossini) и *Пуританци* В. Белинија (V. Bellini).

<sup>439</sup> Бингулац саветује и то да су се на репертоару могао наћи и дела руских или словенских аутора уз „чије би узорно извођење могао да започне нови, или обновљени, пут у свет.“ Цитирано према: Petar Bingulac, *Muzički festival...*, нав. дело, 415.

музичкој средини представљао изглед једног од највећих музичких центара у Европи. Уосталом, то је и био један од циљева уредника овог часописа – поглед у (музички) свет и тежња да се на њега угледамо.

Након краћег увода о концертним дешавањима, у којем аутор упућује на чињеницу да је музички живот у погледу репродуктивне уметности у Италији много 'мирнији' у односу на Немачку или Француску а разлог томе види у привржености италијанске публике оперском жанру, следио је врло детаљан приказ концепције концерата који се у Милану одржавају током године. Текст је прегледног, информативног карактера, а у средишту се налазе подаци о музичким друштвима и њиховим концертним активностима. На тај начин читаоцу је пружена прилика да се упозна са радом ових институција, са њиховим концертним репертоаром али и са извођачима који су наступали. Овима аутор указује на то, да, и поред оперских дела, која су неприкосновено најомиљенија италијанској публици, и симфонијска и друга инструментална музика има своје место у италијанском музичком животу.

Прегледним, информативним чланком о историји и раду миланске „Скале“ Бингулац испуњава још један од циљева часописа за који пише. Читаоцима су пружене информације о историјату и раду ове музичке институције – датум отварања сезоне, имена дела којима су сезоне започињале, датум затварања, поступак одабира директора, статистички подаци о томе колико је дела изведено у претходној сезони. Посебан акценат дат је приказу програма који ће бити изведен у периоду када Бингулац пише овај чланак. Након тога пажња је усмерена на начин рада институције са детаљним приказом начина на који ова институција утврђује свој репертоар, да би потом уследио дискурс о томе какво је деловање ове институције на публику, на широке масе. Бингулац истиче да је за публику одлазак на догађај у „Скалу“ 'историјска' обавеза, нешто што је дубоко урезано у срж италијанске публике. Аутор инсистира и на сталешкој припадности публике која посећује ове догађаје. Из његових навода уочава се да му 'смета' одвајање публике и да су сви посетиоци ту како би присуствовали спектаклу који им извођачи приређују.

„ ( ... ) Њена публика је она традиционална, отмена миланска и космополитска за коју је Скала уживање у савршеном спектаклу и песми и једна драга монденска обавеза. Тако на пример пише се да је Св. Стеван догађај који далеко прелази театарски и уметнички значај представе; који иде чак даље од његовог сјајног и аристократског монденства: то је ко један обред, урастао дубоко у историју и славу Милана.

„ ( ... ) Од скоро постоје јевтиније представе (оне по четврти пут) за послерадне организације. Иначе цене седишта на првој галерији, на првој представи и седишта на другој, знатно су скупље него седишта у београдском партеру. А уважите сада да има четири спрата ложа и да се прва и друга галерија налазе на петом и шестом спрату. Публика галерија потпуно је одвојена од остале: има засебан улаз а не може се – физички, архитектонски немогуће, такав је распоред зграде – мешати са отменом публиком ложа и партера ни за време одмора – што је рецимо могуће у париској Великој опери<sup>440</sup>

\*\*\*

Природан и искрен, са лаким и неусиљеним начином писања, Бингулац је често у критикама испољавао своја размишљања на основу естетских утисака о ономе што му је било најзанимљивије. У приказима музичких догађаја пружао је све потребне информације које ће читаоцима бити довољне како би стекли увид у стил композитора, дело и интерпетацију. Бингулац је писао о музици са једног општег културног становишта а сваки образовани читалац могао је да разуме његова запажања.

С обзиром на то да се Бингучева критичарска делатност одвијала у периоду између два светска рата, када са доприносима Милојевића, Коњовића, Манојловића и других почиње писање првих конструктивних критика музичког живота у Београду и пружају се прве дубље анализе дела наших и страних композитора, ауторов допринос писаној речи о музици између два рата може се окарактерисати као један од зачетака српске музикологије. Своју целокупну међуратну делатност на пољу критике Бингулац је усмерио ка циљу који се јасно запажа у његовим првим, али и каснијим чланцима – тежњи ка изграђивању и успону наше музичке културе. Све његове критике обилују размишљањима о културном и музичком напретку земље, желећи да га што више убрза. Константно је, као и Милојевић, читаоцима појашњавао стручне теме и објашњавао стилске правце, пишући о стилу композитора, његовом месту у историји музике и слично. Настојао је да након концерта упозна публику са познатим композицијама, ауторима и интерпретаторима.

---

<sup>440</sup> Petar Bingulac, *Muzički život u Milanu. Scala...*, нав. дело, 275.



Поред тога обавештавао је читаоце и о музичким догађајима у иностранству, испуњавајући изнова улогу просветитеља.

Његов боравак и студије у Француској имао је велики утицај на формирање Бингулчеве личности као музичког писца. Његов критичарски опус у спрези је са језиком његовог савременика, такође француског ђака Милоја Милојевића. Утицај живе, говорне речи која се преплиће са писаном, као често коришћење цитата других писаца карактеристике су Бингулчевог писања. Утицај француског стила види се и у тежњи да са што више атрибута осветли предмет о коме говори и да са мноштвом придева обоји главну мисао. Слично једном другом писцу, књижевнику који је писао и музичке критике, Станиславу Винаверу, Бингулчеве критике често добијају есејистички карактер.

Као и код Милојевића, едукативно-информативна као и компонентна вредносне процене дела чиниле су два битна аспекта написа о музичким догађајима. Осим овога, из Бингулчевих написа, као уосталом и из Милојевићевих, извире широка ауторова ерудиција, али што је можда најважније, тежња да се укаже на могуће путеве остваривања квалитетног успона српске музичке културе. Бингулац је био у својим критикама, као уосталом и многи наши музички писци, првенствено упућен на музичку дидактику и просветитељство. То доказују како његове критике догађаја, тако и коментари писани касније за београдску радио станицу. Ако је „ принуђен“ да изрази понеки негативан суд, он га 'обгрли' богатим, елегантним и промишљеним речником, те се та негативност и не осећа и не примећује. Сматрао је својом дужношћу, као уосталом и многе његове колеге, да помогне образовању домаће музичке публике. Отворено и широко је исказивао своје ставове и утиске, са великим даром запажања детаља и финеса у интерпретацији. Треба истаћи да се из свих Бингулчевих критика музичких догађаја види да се ради о аутору који о музици не пише по некаквом задатку, већ као неко ко је у музичку уметност потпуно урођен.

У овом делу рада сагледане су битне карактеристике критичарског опуса композитора, педагога, музичког писца, а онда правника и дипломате Петра Бингулца. Он се није постављао изнад уметника и композиција о којима је писао. Његови прилози представљају једну од највиших тачака српске музичке критике, јер стручношћу која из њих исијава, оне представљају богат садржај домаће музичке историографије. Предано посвећен свом послу музичког критичара, Бингулац је оставио трајне спомене на музичка

збивања у српској музици прве половине 20. века. Без систематичног увида у његов критичарски опус ниједно сагледавање српске музике између два рата, а нарочито музике након 1945. године, не може бити потпуно. У наредном поглављу биће разматрани Бингулчеви есеји посвећени стваралаштву и делатности српских композитора – Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића, Петра Коњовића, Стевана Христића и Јосипа Славенског објављени током шесте, седме и осме деценије прошлог века.

### 3. Послератни есеји и студије Петра Бингулца

Након Другог светског рата, и одлуке да се у потпуности посвети музици, Бингулац се окреће ка писању есеја о (савременим) домаћим и иностраним композиторима и њиховим делима. У овом периоду објављује прилоге у периодичним публикацијама, а са малим изузецима, више се не бави критиком. Поједини написи, иницирани извођењем значајних домаћих композиција као што су *Охридска легенда* или *Коштана*, заправо су врло опсежни и студиозни есеји. На општем плану гледано, есеј је сада форма која заокупира Бингулчеву списатељску пажњу, те у њему показује своје широко знање које потом преноси читаоцима, на начин који је у исто време стручан али и општеразумљив. У наредним поглављима биће анализиран Бингулчев дискурс о животу и стваралаштву великана српске музичке сцене – Корнелија Станковића, Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића, Петра Коњовића и Стевана Христића, али и значајних иностраних аутора попут Беле Бартока, Игора Стравинског, Мануела де Фаље, Бенџамина Бритна и других. Такође, биће представљен и ауторов допринос медију радија, за који је написао пропратне текстове, али и студиозне есеје о композиторима и њиховим делима са програма Радио Београда.

#### 3.1. Корифеји српске уметничке музике у огледалу писане речи о музици Петра Бингулца

Прва аналитичка и врло студиозна промишљања о животу и стваралаштву најзначајнијих српских музичких личности Бингулац је започео крајем пете, а интензивирао средином шесте деценије прошлог века. У питању су опсежни и студиозни

есеји о делима Корнелија Станковића,<sup>441</sup> Стевана Стојановића Мокрањца<sup>442</sup>, Јосифа Маринковића,<sup>443</sup> Петра Коњовића<sup>444</sup> и Стевана Христића.<sup>445</sup>

Најистакнутијим личностима српске музике 19. века, Корнелију Станковићу, Јосифу Маринковићу и Стевану Мокрањцу, посветио је осежне и драцене студије – једну проблемску, посвећену Корнелијевим записима појања, другу биографску а трећу аналитичку. Преко сагледавања Станковићевог и Мокрањчевог деловања долази се до још једног тематског круга који је Бингулцу био нарочито близак: до српског традиционалној црквеног појања, које он, као некадашњи студент теологије, дубоко и истински познаје и теоријски и практично, те је у то време био један од ретких музиколога позваних да се овом тематиком позабаве у научном смислу.

Након 1945. године, са малим изузецима, Бингулац се ретко бавио музичком критиком, те прикази иницирани извођењима значајних домаћих дела, као што су они о *Охридској легенди* и *Коштани*, у ствари представљају веома опсежне и студиозне есеје. У овом поглављу биће речи о његовом доприносу, али и заокрету који је иницирао приликом промишљања Мокрањчевих *Руковети*, као и о исписивању (првих) биографских и стваралачких цртица из живота Јосифа Маринковића. Поред свих квалитета које поседује, ова студија добија на вредности имајући у виду да је прва монографија о овом аутору објављена тек тринаест година касније.<sup>446</sup> Бингулчева промишљања о црквеној музици

---

<sup>441</sup> Петар, Бингулац, „Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија“, у: Стефановић, Димитрије (ур.), *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд, САНУ, 1985, 105–121. У раду коришћен је текст прештампан у Bingulac, Petar, *Napisi o muzici...*, нав. дело, 15–23.

<sup>442</sup> Петар Бингулац, „Стеван Мокрањац и црквена музика“, у: Вукдраговић, Михаило (ур.), *Зборник радова и Стевану Мокрањцу*, Београд, САНУ, 1971, 13–31. У раду је коришћен текст прештампан у Bingulac, Petar, *Napisi o muzici...*, нав. дело, 31–55); Исти, „Стеван Мокрањац и његове Руковети“, *Годишњак Музеја града Београда*, књ. III, 1956, 417–446. Коришћен је текст прештампан у Bingulac, Petar, *Napisi o muzici...*, нав. дело, 94–122.

<sup>443</sup> Петар Бингулац, „О Јосифу Маринковићу. Прилози за једну биографију“, *Годишњак Музеја града Београда*, књ. I, 1954, 255–278. Коришћен је текст прештампан у Bingulac, Petar, *Napisi o muzici...*, нав. дело, 69–93.

<sup>444</sup> Петар Бингулац, „Коштана Петра Коњовића у новој обради“, *Музика*, бр. 2, 1949, 55–64. Коришћен је текст прештампан у Bingulac, Petar, *Napisi o muzici...*, нав. дело, 123–130; Исти, „Петар Коњовић и његова песма“, *Летопис Матице српске*, СХХХХХ, књ. 391, 5, 1963, 434–445. Коришћен је текст прештампано у Bingulac, Petar, *Napisi o muzici...*, нав. дело, 131–140.

<sup>445</sup> Петар Бингулац, „Охридска легенда Стевана Христића“, *Музика*, бр. 1, 1948, 105–113. Коришћен је текст прештампан у Bingulac, Petar, *Napisi o muzici...*, нав. дело, 141–149; Исти, „Заслужено признање. Поводом 70-годишњице рођења композитора Стевана Христића“, *Савремени акорди*, бр. 4–5, 1955, 65–68. Коришћен је текст прештампан у Bingulac, Petar, *Napisi o muzici...*, нав. дело, 150–155.

<sup>446</sup> Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић – живот и дела*, Београд, САНУ, 1967. Поводом сто педесет година од рођења композитора настала је и друга монографија посвећена овом аутору. Видети: Роксанда Пејовић, *Јосиф Маринковић*, Нови Бечеј, Раднички дом „Јован Веселинов Жарко“, 2002.

биће уткана у дискурс о стваралаштву Станковића и Мокрањца, док ће аналитички прикази композиција Коњовића и Христића послужити као база за приказивање Бингулчевог дискурса о свеукупном деловању двојице аутора и њиховом позиционирању као корифеја српске музике.

### 3.2. 'Случај Мокрањац': Заокрет у проучавању Руковети

У данашњем времену влада неподељено мишљење да стваралачки опус Стевана Мокрањца спада у највиша остварења српске уметничке музике. Рецепција његове свеукупне делатности траје већ више од сто година, између осталог и у писаној речи о музици. Први написи датирају још од времена настајања његових дела, а промишљања о његовим делима не мања ни данас.

Мокрањчево стваралаштво било је небројено пута предмет различитих приказа, осврта, оцена и анализа. То је нарочито случај када су у питању његове руковети<sup>447</sup> које су биле у центру пажње истраживача у великом броју написа. Како наводи Маринковић, иако су високо цењене и Мокрањчеве композиције из области духовне музике, руковети су својом популарношћу биле изазов за све оне који су тежили да вреднују ову област композиторовог деловања.<sup>448</sup>

За овај рад сврсисходно је сагледати рецепцију руковети од првих критичких осврта, преко оних насталих средином 20. века, у који спада Бингулчев прилог, који су донели изванредан заокрет у њиховом проучавању, све до савремених актуелних истраживања. Прве приказе Мокрањчевог композиторског рада дали су аутори чије су се студије појавиле након Мокрањчеве смрти. У том смислу издвајају се прилози Петра Коњовића (1919)<sup>449</sup>, Косте Манојловића (1923)<sup>450</sup> и Милоја Милојевића (1923)<sup>451</sup>.

---

<sup>447</sup> Соња Маринковић пише о двојном начину писања ове жанровске одреднице. Видети: Соња Маринковић, „Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 51, 2014, 115

<sup>448</sup> Треба нагласити да се међу истраживачима који су пажњу поклонили Мокрањчевој црквеној музици, нарочито истиче Бингулац о чему ће касније бити речи.

<sup>449</sup> Petar Konjović, *Ličnosti*, Zagreb, Knjižara Čelap i Popovac, 1919.

Потребно их је подробно анализирати јер су у њима постављена сва битна питања о којима ће се у каснијим написима дискутовати. Оно што преовладава у свим овим прилозима јесте извесна доза амбивалентности,<sup>452</sup> као и противречност при валоризацији. Три аутора и три прилаза истој музичкој личности: код Манојловића читава се историјско-есејистичка концепција, аналитичка преовладава код Коњовића, док је есејистички начин размишљања особина Милојевићевог текста. Иако је сваки од аутора показао одређени пијетет према свом претходнику и учитељу,<sup>453</sup> њихови чланци садрже бројне критике, негативне оцене и миноризовања Мокрањчевих постигнућа. Овакав, негативан став према Мокрањчевом деловању може се анализирати са позиције *мита о оригиналности* што је начинила музиколошкиња Тијана Поповић-Млађеновић.<sup>454</sup> Ауторка у свој дискурс не укључује ставове Коњовића, Манојловића и Милојевића, већ своју критичку анализу заснива на изношењу ставова аутора који су о Мокрањцу писали од шесте деценије прошлог века до актуелног тренутка.

Коњовић апострофира чињеницу да са Мокрањцем почиње раздобље модерне српске музике и да је он направио нераскидиву везу између свог дела и народа, стварајући „схватљив тип наше уметности“, ону уметност каква је нашем народу у то време била потребна. С друге стране, Манојловић истиче психолошки значај у обради народних мелодија који Мокрањац негује и то у присуству свог личног, особеног печата и израза. И напосокон, са треће стране, наилазимо на став Милоја Милојевића, сигурно највећег критичара Мокрањчевог дела. И његова студија прожета је изразима дубоког дивељења према претходнику, али потребно је нагласити да Милојевић највише од свих музичких

---

<sup>450</sup> Коста П. Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд, Државна штампарија КСХС, 1923. Ова студија је прва монографија коју је написао српски музички писац о српском композитору и прва монографија у српској музици уопште. Више о овоме у: Roksanda Pejović, „Kosta Manojlović kao esejista i kritičar“, у: Peričić, Vlastimir (ur.), *U spomen Koste Manojlovića kompozitora i etnomuzikologa*, Београд, Fakultet muzičke umetnosti, 1990, 106–110.

<sup>451</sup> Милоје Милојевић, „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци, прва књига*, нав. дело, 82–100.

<sup>452</sup> На ово су први указали Вучковић (1940) и Бингулац (1956), о чијим ставовима ће бити речи у даљем излагању.

<sup>453</sup> Коњовић карактерише Мокрањца као утемељивача националне оријентације у српској музици; Манојловић пише о Мокрањцу као „поштеном уметнику“, док се Милојевић „дубоко клања“ над успоменом на овог композитора.

<sup>454</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, „Мит о оригиналности и рецепција стваралаштва Стевана Стојановића Мокрањца у контексту писане речи о музици“, у: Перковић Радак, Ивана, Тијана Поповић- Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година*, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности Београд – Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин, 2006, 241–263; Прештамано у часопису *Мокрањац*, бр. 13, 2011, 2–19.

писаца миноризује Мокрањчев рад, и придаје му 'релевантан' значај. Сматра да је Мокрањац стварао дела „неинтернационалног“ значаја и апострофира да сав Мокрањчев рад, иако је био интересантан, ипак не значи по сваку цену да је у питању оригинално уметничко стварање.<sup>455</sup> Мокрањчеве руковети третира као композиције које су написане на народни мотив који је само (!) хармонизован од стране Мокрањца, истичући да је композитор остајао стриктно и само у границама хармонизовања, да је врло „бојажљиво и само изузетно прилазио обрађивању народне музике.“<sup>456</sup> Милојевић даље изриче разне негативне оцене на рачун његовог стваралаштва сматрајући да Мокрањчев композиторски рад у суштини не представља оригинално уметничко стварање.<sup>457</sup> Овакав ауторов став у потпуности ће негирати Бингулац у својој студији о чему ће бити речи у делу текста у којем ће бити анализиран Бингулчев дискурс на тему Мокрањчевих руковети.

Према наводима Соње Маринковић, Мокрањчеви савременици и непосредни следбеници су свој однос према учитељу формирали под утицајем два кључна критеријума за класификовање уметничких појава тог времена: „стваралаштво су делили на обраде народних мелодија и оригиналне композиције, те према жанровској припадности дела, где су инструментална и вокално-инструментална музика добијале апсолутну предност над чисто вокалним формама.“<sup>458</sup> У том смислу, вредност руковети је девалвирана.

Прве искре исправљања неправде која је учињена Мокрањцу и његовом делу и први сигнал заокрета у промишљању руковети настао је из пера Војислава Вучковића 1940. године.<sup>459</sup> У чланку „Музички реализам Стевана Мокрањца“ по први пут се руши мит о *неоригиналности* Мокрањчевих руковети, и по први пут се преиспитују раније

---

<sup>455</sup> Милоје Милојевић, „Уметничка личност“..., нав. дело, 82–118.

<sup>456</sup> Исто, 99.

<sup>457</sup> Милојевић није био усамљен у оваквом мишљењу – Стеван Христић је такође заступао тезу о неоригиналности Мокрањчевих композиција. Видети у: Роксанда Пејовић, „Нека мишљења старијих критичара о Мокрањцу“, *Pro musica*, посебно издање *Стеван Стојановић Мокрањац – живот и дело*, септембар 1981, 38–40.

<sup>458</sup> Соња Маринковић, „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој Четрнаестој руковети“, *Развитак*, бр. 4–5, 1991, 89.

<sup>459</sup> Војислав Вучковић, „Музички реализам Стевана Мокрањца – Услови његове идеолошке еволуције“, *Славенска музика*, I, 5, 1940, 36–39; 6, 43–47; 7/8, 59. (У овом раду коришћен је наведени текст прештампан у: Војислав Вучковић, „Музички реализам Стевана Мокрањца“, *Студије, есеји, критике*, Београд, Нолит 1968, 434–442.

изрицани судови о Мокрањцу и значају његовог рада за српску музичку културу.<sup>460</sup> Потребно је било, истиче Вучковић, да се главна карактеристика Мокрањчевог дела изведе из анализе руковети, јер оне по својој вредности стоје „на првом месту српске уметничке музике”. Похвално је и веома тешко, у мноштву песама пронаћи оне које најистинскије изражавају живот једног народа, а Мокрањац је то управо учинио. „ ( ... ) То може само уметник који осећа друштвену реалност свог доба – дакле реалист“, истиче Вучковић.<sup>461</sup> Вредност Мокрањчевих руковети се према Вучковићу огледа у јединству идеја међу појединим различитим песмама које се узајамно допуњују и продубљују, а све то даље тежи ка јединству свих музичких елемената. Плод свега овога представљају Мокрањчеве руковети, „тековина Мокрањчевог реалистичног поступка и основ српског музичког реализма.”<sup>462</sup>

Ипак исправљање грешака науке, морало је да сачека с обзиром на ратне и послератне неприлике у нашој земљи. Тек поводом обележавања стогодишњице од композиторовог рођења појављују се прилози који на садржајан и комплексан начин осветљавају феномен руковети. У том смислу треба издвојити Коњовићеву монографију из 1956. године,<sup>463</sup> потом Бингулчеву бриљантну студију<sup>464</sup> из исте године и Живковићеву књигу *Руковети Ст. Ст. Мокрањца* објављену годину дана касније.<sup>465</sup> Намера ова три аутора недвосмислено је била да дело Стевана Мокрањца достојно прикажу и да ставове при тумачењу руковети у написима претходника у великој мери оповргну.

Оно што им је био примарни циљ јесте прецизније одређење жанра. Како би то начинили било је потребно да покрену низ питања и проблема: однос композитора према фолклору, анализу музичког језика и питање рецепције руковети. Дакле, сви аутори сложили су се у констатацији да су руковети много више од низа обрада народних песама и да тај закључак заслужује дубљу и сложенију теоријску елаборацију. Сваки од аутора је то учинио на себи својствен начин. Овде је потребно, с обзиром на тему рада, детаљно

---

<sup>460</sup> Више о Вучковићевој улози у промени према Мокрањчевом стваралаштву видети у: Соња Маринковић, „Војислав Вучковић и нови реализам“, нав. дело.

<sup>461</sup> Војислав Вучковић, „Музички реализам Стевана Мокрањца“ ..., нав. дело, 439.

<sup>462</sup> Исто, 440.

<sup>463</sup> Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац*, нав. дело. Београд, Нолит, 1956.

<sup>464</sup> Petar Bingulac, „Stevan Mokranjac i njegove Rukoveti“, нав. дело.

<sup>465</sup> Миленко Живковић, *Руковети Ст. Ст. Мокрањца. Аналитичка студија*, Београд, САНУ, 1957. У литератури се налази на податак да је Живковић још 1946. године написао један рад о руковетима. Видети: Миленко Живковић, „Руковети Стевана Мокрањца (поводом деведесете годишњице ид рођења)“, *Књижевност*, 1946, 260–267.



испитати и протумачити ставове и експликације које је у својој студији изнео Петар Бингулац чији ставови претстављају прекретницу у тумачењу Мокрањчевог дела.

Његов прилог карактерише се изузетном систематичношћу при излагању ставова, а може се рећи и да је Бингулац на прави начин указао на недоследности и недосантност дотадашњих оцена о Мокрањцу. Касније се на ове његове ставове и мисли надовезао и Никола Херцигоња<sup>466</sup> који је „изместио“ Мокрањца са позиције коју су му доделили наследници. Након увода у којем позиционира Мокрањца као највећег и најзаслужнијег српског, односно југословенског композитора, Бингулац свој дискурс усмерава ка оштрој и беспштедној борби против давно увреженог мишљења сублимисаног у написима Милоја Милојевића или и других поменутих аутора. Бингулац прво подиже глас против става да Мокрањчев рад не представља оригинално стварање, те порекло тог мишљења види у ауторовом убеђењу да руковети, само зато што су засноване на народним мелодијама, треба ценити мање него било коју другу 'оригиналну' композицију. Бингулац у том контексту постављајући јако важно питање – да ли се уметничка вредност једног дела може ценити само на основу једног, чисто спољашњег мерила – даје одговор наводећи примере из светске историје музике.<sup>467</sup>

„ ( ... ) Зар је међу Баховим грандиозним оргуљским фугама једна од њих изгубила своју вредност само зато што три-четири почетна такта садржавају Корелијеву тему? И зар су славне Бетовенове варијације на тему Дијабелија одмах постале не посве оригиналне што и тема за варијације није од Бетовена?“<sup>468</sup>

Након ове уводне полемике, Бингулац чини напор да прецизно и систематски у четири тачке дефинише главне одлике руковети, што ће у другом делу студије поткрепити аналитичким коментарима сваке од њих. Свака од ових тачака коју Бингулац утврђује представља израз промишљених и систематизованих запажања о Мокрањчевом делу, те свака од њих представља окосницу за даља аналитичка и теоријска тумачења.<sup>469</sup>

---

<sup>466</sup> Никола Херцигоња, „Маргиналије о великом пиониру нашег музичког стваралаштва“, у: Вукдраговић, Михаило (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*. Београд: САНУ, 1971, 171–181. (Прештампано у зборнику радова аутора *Napisi o muzici*, Београд, Уметничка академија, 1972, 172–183).

<sup>467</sup> Petar Bingulac, „Stevan Mokranjac“..., нав. дело.

<sup>468</sup> Исто, 96.

<sup>469</sup> Треба напоменути да се чланак Властимира Перичића из 1968. године надовезује на Бингулчева запажања. Видети: Властимир Перичић, „Белешке о формалној структури Руковети“, *Pro musica*, посебно издање, септембар 1981, 5–8.

Прва тачка ауторовог промишљања односи се на Мокрањчев покретачки дух, којим је унапредио нашу музичку културу. Јер, ништа није исто, према речима Бингулаца, пре и после Мокрањца. Тај узлет музике, који је иницирао композитор, највише се огледа у његовом стваралачком напретку који се може пратити од прве до последње руковети. Друга црта Мокрањчеве музике односи се на огромни и, што је још важније, дуготрајни утицај који је оставила на наследнике. Бингулац у том смислу као пример узима композиторе прве генерације Мокрањчевих млађих савременика, наследника и ђака – Петра Коњовића, Милоја Милојевића, Стевана Христића и Косту Манојловића. Ипак, као личност на коју је Мокрањац можда у највећој мери утицао био је Војислав Вучковић, „човек напредних идеја и човек напредне музике“.<sup>470</sup> Студирајући Мокрањчева дела, Вучковић по његовом узору пише своју *Прву* (и једину) *руковет*.<sup>471</sup> С друге стране, Бингулац исправно уочава да Мокрањчева музика није одзвањала само у ушима музичких професионалаца, већ и оних који су у њој препознали уживање и љубав. У овој Бингулчевој констатацији огледа се његов став, изложен на самом почетку студије, да Мокрањац припада свима, а понајвише својој земљи и свом народу. У том смислу биће наведен одломак из ауторовог текста који говори у прилог овој констатацији, која, чини се, има пуну актуелност и у данашњем, савременом тренутку:

„ ( ... ) Ниједна музика ниједног нашег музичара није успела, као Мокрањчева да се рашири по целој земљи, по градовима и селима. Многе народне песме биле би већ давно заборављене да и Руковети нису сачувале. Оне чак, потекле из народа, где их је Мокрањац нашао – и узабрао – делују на ново, садашње народно стварање. Неке популарне мелодије нашле су свој пут у народ... Као и народне песме, мелодије из Руковети одјекују свуда, и на дому, и у школи, по возовима и по пољанама, на свадбама и излетима. Укратко, Мокрањца код нас воле као Сметану у Чешкој.“<sup>472</sup>

Бингулац даље наставља са изношењем важних црта Мокрањчевог стваралаштва и то у вези са у то време актуелним појмом реализма у уметности. Бингулац другачије од Вучковића разлаже ову тематику. Он пише о томе како је Мокрањац поседовао

---

<sup>470</sup> Petar Bingulac, „Stevan Mokranjac“ ..., нав. дело, 97–98.

<sup>471</sup> О овоме пише Милоје Николић. Видети: Милоје Николић, „Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (први део)“, *Нови Звук*, 6, 1995, 111–122; Исти, „Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (други део)“, *Нови Звук*, 7, 1996, 47–62. О руковетима композитора прве поратне генерације у новије време писао је такође и Саша Божићаревић у необјављеној докторској дисертацији *Intertekstualni i citatni postupci u rukovetima i srodnim formama u srpskoj horskoj muzici druge polovine XX veka*, Beograd, FMU, 2015.

<sup>472</sup> Petar Bingulac, „Stevan Mokranjac“ ..., нав. дело, 98.

реалистични став када је бирао врсту, род и стил своје музике. Његов реализам лежи у умећу да компонује музику коју је наше тадашње друштво могло да прими, да народу пружи оно што му је корисно и плодносно. Имајући у виду наведено, Бингулац управо у тако схваћеном реализму види да је Мокрањац велики *уметнички геније*. Са овим у вези је у извесном смислу и наредна тачка коју Бингулац прецизира:

„ ( ... ) да је наша срећа што је у оно глухо доба наше културе, осамдесетих година прошлога века, кад смо имали једва нешто музике и једва нешто публике за њу, дошао код нас човек који нам је пружио баш ону музику која нам је била потребна и једину коју смо ми тада, у нашим тадашњим заосталим културним и неповољним социјално-политичким приликама, могли примити...“<sup>473</sup>

Овим речима Бингулац се „супротставља“ Мокрањчевим критичарима, те потом даје објашњење да слична нераумевања постоје и другде у свету музике. Бингулац тако наводи пример Вагнера који се тек пред крај свог живота изборио „за победу“ у свом народу. Ипак, како наводи Бингулац, наша средина не сме себи да допусти то да један стваралачки геније, „најздравији музичар“ наших простора и његова дела „леже негде сахрањена, нема и без гласа“<sup>474</sup>.

Иако је Бингулац био један од иницијатора обнове интересовања музиколошке науке за Мокрањчево стваралаштво, ипак, у садашњем тренутку, наша средина не заборавља Мокрањца о чему говоре бројна извођења његових дела, организовање научних скупова са тематиком његовог стваралаштва а самим тим и бројне студије које се баве његовим деловањем. Још 1964. године у Српској академији наука и уметности покренута је иницијатива за обнову Мокрањчеве родне куће, која постаје музеј културе и окосница фестивала који се сваке године одржава у част Мокрањца – *Мокрањчеви дани* у Неготину. Важно је истаћи и да се у оквиру фестивала одржава научна трибина<sup>475</sup> са које су се радови прво публиковали у часописима *Развитак* и *Зајечар*, а од 2001. године у гласилу *Мокрањац*. Године 1971. реализован је зборник радова о великану српске музике, а према речима уредника Вукдраговића представља прекретницу у тумачењу његовог

---

<sup>473</sup> Исто, 99.

<sup>474</sup> Исто, 100.

<sup>475</sup> Од 1967. године трибина је под руководством Михаила Вукдраговића. Неколико година симпозијум се није одржавао, а наставак се десио 1991. Године када је обнавља етномузиколог Драгослав Девић. Данас научном трибином руководи Соња Маринковић. Више о овоме у: Соња Маринковић, „Актуелна питања“..., нав. дело, 124.

стваралаштва.<sup>476</sup> Важно је истаћи да је у овом зборнику публикован и рад Петра Бингулца који се односи на Мокрањчеву духовну музику о чему ће касније бити речи.

У овом контексту популаризације Мокрањчевог дела, треба издвојити и објављивање *Сабраних дела Стевана Мокрањца* у десет томова 1999. године (уредници и редактори Војислав Илић, Даница Петровић, Драгослав Девић, Властимир Перичић и Дејан Деспих).<sup>477</sup> Касније, поводом сто педесет година од рођења композитора објављен је нови зборник радова о Стевану Мокрању, посвећен изучавању разноврсних његових доприноса.<sup>478</sup> Осветљавању Мокрањчевог рада допинела су и поједина докторска истраживања,<sup>479</sup> бројни магистарски и дипломски радови преваходно на катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду.

Вратимо се сада Бингулчевом доприносу у осветљавању лика и дела Стевана Мокрањца. Као и његове колеге, преваходно Коњовић и Живковић, након исцрпних дефиниција значења и вредности руковети, други део своје студије посвећује аналитичком приказу сваке руковети појединачно. Бингулац поново, систематично, кроз пет тачака износи главне особине Мокрањчевих руковети. Ти квалитети одвајају их од претходних форми *сплета*, *смеша* и *кола* које су неговали Мокрањчеви претходници и савременици. Ипак, Бингулац не пропушта прилику а да не истакне да су Маринковићева *Кола*, као уметнички род и музичка форма, директан узор Мокрању: „ ( ... ) Мокрањац је почео угледајући се на Кола, а завршио усавршавајући Руковети...”<sup>480</sup>

Прва особина коју Бингулац истиче јесте композиторово умеће одабира песама, што није био случај са претходницима. Потом, маестрално груписање изабраних песама према њиховој сродности и стилском јединству. Бингулац често наглашава Мокрањчеву изванредну стилизацију песама, о чему су писали и други аутор, . С друге страни, каснија истраживања показала су да је термин *стилизиција* неоснован. Критички однос је први успоставио етномузиколог Драгослав Девић који Мокрањчев рад са народном песмом назива *допевавање*, да би потом сродне анализе у којима се пореде доступни извори и 'записи'у руковетима недвосмислено показале природу Мокрањчевих интервенција на

<sup>476</sup> Михаило Вукдраговић (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрању...*, нав. дело.

<sup>477</sup> Значајно је и да је у првом тому дат репринт Коњовићеве монографије, сада са бољом опремом, са пуно коментара и нотних примера.

<sup>478</sup> Перковић-Радак Ивана и Тијана Поповић-Млађеновић (ур.), *Мокрању на дар*, Београд, Факултет музичке уметности, 2006.

<sup>479</sup> Докторске дисертације Надежде Мосусове, Зориславе М. Васиљевић, Соње Маринковић и других.

<sup>480</sup> Исто, 104.

материјалу.<sup>481</sup> Ипак, Бингулцу те 1956. није било важно какав ће термин употребити, већ да искаже које су то особине које Мокрањево руковети чине „здравим благом наше музичке културе“. Из којег год краја да потичу, песме које Мокрањац бира за Бингулца су по тематском богатству изузетне. Ту вредност аутор пишући о *Десетој Руковети* изражава следећим речима:

„Прва песма Биљана платно белеше... понос је југословенске музике. Кад на почетку зазвуче, и у току песме моћно брује – уз ведром и полетном главном сопранском мелодијом с њеним облетањем око два сродна центра, дурског и молског и њеним предасима час у дуру час у паралелном молу – гипко извијене мелодије осталих гласова, неусиљено, са свежим сочним хармонијама, тада без икаквих фраза, ова Руковет добија, не скоро печат самосталног и композиторског стварања, него баш заиста печат високог генијалног уметничког посла...“<sup>482</sup>

Када је у питању Бингулчева рецепција ове руковети, треба указати на још неке проблеме. Наиме, Бингулац овде улази у полемику са ставовима које је раније исказао Коста Манојловић, а који се односе на периодизацију руковети. Манојловић је поделио руковети у три етапе: 1) од *Прве* до *Петне*; 2) од *Шесте* до *Девете*; 3) од *Десете* до *Петнаесте*. Бингулац негодује због овакве поделом, односно сматра да је Мокрањево дело и даље довољно неистражено те је било каква класификација у потпуности преурањена и неоснована. Такође, негативно оцењује и Манојловићев став да Мокрањац од ове руковети није, у уметничком погледу, отишао корак даље, јер према његовом мишљењу и у *Једанаестој*, *Четрнаестој* и *Петнаестој руковети* Мокрањац праве даље уметничке помаке.

Занимљиво је овде продискутовати и о Бингулчевим ставовима по питању распореда песама у циклусу. То се може илустровати на примеру *Четрнаесте руковети*. Бингулац је о последње две песме из ове *Руковети* овако писао:

„ ( ... ) За неког ће четврта песма, та типична босанска распевања севдалинка *Што но ми се Травник замаглио...* бити најзначајнија у овој *Руковети*. И она је, као и она *Ај, шетала си...* из *Дванаесте руковети*, тешка за певање, јер у целом том снажном хорском скупном певању израз треба да сачува дах слободе и импровизације. Зато је Мокрањац и дао великом делу песме паралелно кретање свих гласова, тако да хор може да да себи пуног маха, кад сазна зашто се Травник

<sup>481</sup> Драгослав Девић, „Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањца“, у: *Зборник радова о Стевану Мокрању...*, нав. дело, 39–68. О овоме видети више у: Соња Маринковић, „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције“..., нав. дело, 90–91.

<sup>482</sup> Petar Bingulac, „Stevan Mokranjac i njegove Rukoveti“..., нав. дело, 116.

замаглио... После овакве размахнуте песме, пета и последња, скромнија и мирнија песма *Узрасто је зелен бор...* још је скромнија и мирнија. Она има карактер игре у два сасвим различита одсека: један је полагањем увод, а други живља песма са епилогом...<sup>483</sup>

И Живковић је близак овим Бингулчевим аналитичким промишљањима:

„ ( ... ) Непосредно затим избија стихијском снагом млаз звучне масе из песме *Што но ми се Травник замаглио*. У огромном мелодијском луку као да се открива гримизни и буктави блесак пожара... После овог величанственог prizора насликаног блиставим звучним бојама наступа смирење и *Руковет* завршава једноставном песмом *Узрасто је зелен бор*.“<sup>484</sup>

Бингулац је у својој студији превасходно заузет неуморном одбраном Мокрањца од 'напада' његових наследника позивајући се на историјски утемељене доказе и музичке аргументе. Ипак, како исправно наводи, Тијана Поповић-Млађеновић, није до краја изашао из утврђених оквира *мита о оригиналности*.<sup>485</sup> Битно је даје у великој мери извршио ревалоризацију Мокрањчевог стваралаштва, што ће касније продубити написи Роксанде Пејовић, Стане Ђурић-Клајн, Властимира Перичића, Николе Херцигоње, Надежде Мосусове, Драгослава Девића и Драгутина Гостушког. Мора се нагласити, како је исказао и Бингулац, али и поменути аутори, да Мокрањачева музика „не мари за оригиналност”. У њој живи фолклорна прошлост, али, не сасвим иста каква је била. Када пише о формалној структури руковети, Перичић не води бригу о питању Мокрањчеве (не)оригиналности. Она сада губи смисао, постаје небитна „за крајњи резултат стваралачког процеса, јер сваки стваралац налази себе у тачки пресека преузетог наслеђа и сопствених хтења“.<sup>486</sup> На овакве ставове, посебно од последње деценије 20. века, наилази се врло често. Реч је о студијама које се ослањају на нит коју је „уткао“ Перичић, а пре њега Коњовић и Бингулац. Тако, на пример, Биљана Милановић<sup>487</sup> пише о руковетима као о „музичкој наратизацији колективног самопоимања и представљања“ те тиме чине конституент групне самоидентификације у конструкцији слике нације у одређеним

<sup>483</sup> Исто, 120–121.

<sup>484</sup> Миленко Живковић, *Руковети...*, нав. дело, 112–113.

<sup>485</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, „Рецепција стваралаштва Ст. Ст. Мокрањца“..., нав. дело, 4–5.

<sup>486</sup> Властимир Перичић, „Белешке о формалној структури“..., нав. дело, 50.

<sup>487</sup> Биљана Милановић, „Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етницитета и национализма“, у: *Мокрањцу на дар...*, нав. дело, 33–53. Видети и друге студије исте ауторке: „Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети“, *Музикологија*, бр. 16, 2014, 211–226; „Уобличавање националног памћења: почеци меморисања Стевана Стојановића Мокрањца у српској музици (1919–1923)“, *Музикологија*, бр. 23, 2017, 199–218.

политичким и социјалним условима, док Соња Маринковић о питању композиторове (не)оригиналности износи став да „руководате није сабирање хармонизованих и у хорски медијум пренесених песама већ компоновање“.<sup>488</sup> У овом контексту, можемо дати закључак, парафразирајући Бингулчеве мисли: песме сабране у руковети и данас су свеже као цвеће које је сада убрано на некој цветној ливади.

### 3.3. Проблематика српског народног црквеног појања у опусу Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца

Још два чланка, поред претходно анализираних, припадају подручју текстова из области аналитичке хармоније. Реч је о студијама „Стеван Мокрањац и црквена музика“<sup>489</sup> и „Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија“.<sup>490</sup> Као окосница расправа у овим прилозима постављено је неколико подтема: анализа и принципи класификације песама Мокрањчевог *Осмогласника*; проблематика трила и тактова као и ривалство *београдског* и *карловачког* појања; поступци Станковићеве хармонизације VI гласа и њено тумачење у различитим дискурсима.

Мокрањчев рад у области црквене музике подстакао је многе домаће и светске истраживаче који су пре Бингулца писали о овој проблематици. Будући да је Мокрањац

---

<sup>488</sup> Соња Маринковић, „Однос фолклора и уметничке транспозиције“..., нав. дело, 93.

<sup>489</sup> Првобитно објављен у *Зборнику радова о Стевану Мокрањцу* 1971. године. Треба нагласити да се у овом зборнику налази петнаест радова од којих само два истражују Мокрањчев допринос црквеној музици (поред Бингулчевог ту је и рад Димитрија Стефановића). Пет радова посвећено је фолклорној баштини, народним песмама и *Руковетима*, по један соло песмама и комаду с певањем и неколико општих студија о истраживању Мокрањчевог деловања. Врло је драгоцен прилог Стане Ђурић Клајн који чини попис библиографије о Стевану Мокрањцу. Он је касније допуњен у тексту Ђорђа Перића. Видети: Ђорђе Перић, „Библиографија штампаних радова о Стевану Мокрањцу“, у: Деспић, Дејан и Властимир Перичић (прир.), *Стеван Стојановић Мокрањац – живот и дело, том 10 Сабраних дела*. Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства – Нота, 1999, 368–408.

<sup>490</sup> Текст је прво објављен у: Стефановић, Димитрије (ур.), *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1985, 105–121. Овде је коришћен текст из ауторовог зборника радова *Napisi o muzici*, 15–30.

преминуо на самом почетку Првог светског рата, скоро месец дана по одласку у избеглиштво у Скопље, обележавање његове смрти као и „процеси меморисања његове личности и стваралаштва могли су да уследе тек по свршетку ратних околности“.<sup>491</sup> То је и учињено, те се од 1919. године, након оснивања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (1918), могу пратити све интензивнији процеси меморисања Мокрањчевог стваралаштва. У том контексту добар пример би представљао концерт одржан 20. октобра 1919. године који је био посвећен искључиво Мокрањчевим делима.<sup>492</sup> Већ из програма овог концерта може се увидети да су подједнако била заступљена Мокрањчева духовна и световна дела.<sup>493</sup> На том, и наредним концертима<sup>494</sup> предавања су, поред Милојевића, држали и Петар Крстић, Стеван Христић и Коста Манојловић, представници наступајуће београдске музичке елите.

Допринос Стевана Мокрањца подручју црквене музике, поред домаћих, заинтересовао је и једног од светски признатих музиколога, стручњака за византијску музику, Егона Велеса (Egon Wellesz, 1885–1974), да истражује српско појање и то преко Мокрањчевог записа *Осмогласника*.<sup>495</sup> Такође, многи еминентни музиколози, попут Винка Жганеца и Драгослава Девића истраживали су поменути тему. Ипак број монографских студија у којима је сагледано Мокрањчево стваралаштво у области црквене музике није велики. У том смислу истиче се монографија Косте Манојловића<sup>496</sup> у којој аутор посвећује овој области поглавље под називом „О црквеној музици“, пружајући историјски преглед српске црквене музике, а тек на нешто више од десет страна сагледава Мокрањчева

---

<sup>491</sup> Биљана Милановић, „Уобличавање националног памћења“..., нав. дело, 200.

<sup>492</sup> На концерту су наступили Београдско певачко друштво, певачка друштва *Станковић*, *Обилић*, *Српско јеврејско певачко друштво*, солисти Мијат Мијатовић и Софија Предић-Андријашевић, а дириговали су Стеван Христић и Станислав Бинички.

<sup>493</sup> Изведене су поједине руковети, *Козар*, *Приморски напјеви*, *Њест свјат*, *Акатист Мајци Божјој* и друга дела. Уводну реч је имао Милоје Милојевић. Наведено према: Биљана Милановић, нав. дело, 201.

<sup>494</sup> Реч је о четири концерта која су замишљена као циклус представљања Мокрањчеве црквене и световне музике. У оквиру публикације везане за циклус од четири концерта наведене су само теме предавања, најављене као „Конференције о раду Стевана Мокрањца“, од којих је свака била везана за по један од концерата: „Г. Петар Ј. Крстић – о Стевану Мокрањцу као учитељу“; „Г. Стеван К. Христић – о Стевану Мокрањцу као композитору световних песама“; „Г. Коста П. Манојловић – о Стевану Мокрањцу као композитору духовних песама“; „Г. Милоје Милојевић – о личности Стевана Мокрањца као композитора“. Видети више у: Исто, 203.

<sup>495</sup> Egon Wellesz, „Die Struktur des Serbischen Octoechos“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 2, 1919–20, 140–148. Касније се поново позабавио овом темом: Isti, „Studije o crkvenoj muzici srpskog Osmoglasnika“, *Ćirilometodski vjesnik*, 1–2, 1934, 2–4.

<sup>496</sup> Коста Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, нав. дело. Поглавље о црквеној музици је на странама 156–189.



црквена дела и то према хронолошком критеријуму. У монографији Петра Коњовића поглавље о црквеној музици конципирано је на сличан начин.<sup>497</sup> Знатно је већи број написа посвећених одређеним аспектима црквено-музичке делатности овог композитора, какав је уосталом и Бингулчев прилог.

При његовој анализи, уочава се главно тежиште дискурса базирано на композиторовом мелографском раду. Бингулац већ на почетку овог чланка наглашава да је крајње време да се у овој пространој области Мокрањчевог стваралаштва истраже њена појединачна подручја и утврде њене главне карактеристике. Такође, потребно је, пише Бингулац, да се „...појединим тачкама ове важне материје учини понека одређена констатација, или прецизније *mise au point* (курзив Д.В.), да би се њиме исправила бар нека од прилично бројних нетачних и погрешних мишљења која тако слободно и природно круже у овој широкој и недевољно испитаној области Мокрањчеве богате и разноврсне делатности“.<sup>498</sup> Иако овај прилог према речима њеног аутора представља кратак нацрт за обимнију научну студију коју Мокрањчев допринос црквеној музици неспорно заслужује, квалитет истраживања врсног познаваоца проблематике провејава у свим сегментима приступа материји. Неколико делова овог прилога пружају обухватну слику Мокрањчевог црквеног опуса и прави одговор на теме коју је аутор одабрао: 1) подела композиторовог рада на црквеној музици; 2) вредносни суд и критичка оцена; 3) стручна анализа Мокрањчевих нотних записа уз нотне примере који су дати у прилозима; 4) аналитички добро утемељено позиционирање *Осмогласника*<sup>499</sup> као практичног (уџбеничког) дела.

Две књиге једногласних црквених мелодија које је Стеван Мокрањац забележио – *Осмогласник* издат 1908. и *Страно пјеније*, литографисано 1911. а касније 1914. и 1920. године нису биле прве књиге српских богослужбених напева. Осмогласник као и „страно појање“ су почев од Корнелија Станковића (а пре Мокрањца) записали и други аутори које Бингулац истиче – Мита Топаловић, Гаврило Бољарић, Никола Тајшановић, Бранко Цвејић, Лазар Лере, Стеван Ластавица и други. Аутор овде, не претендујући ни у једном случају да поништи Мокрањчев огроман допринос, жели да истакне и друге ауторе чија су

<sup>497</sup> Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац*, нав. дело. Црквеној музици посвећена је глава *Musica divina*.

<sup>498</sup> Petar Bingulac, „Stevan Mokranjac i crkvena muzika“..., нав. дело, 31.

<sup>499</sup> Осмогласник је црквена књига са песмама посвећеним Христовом васкрсењу намењеним недељним васкрсеним службама (мало и велико вечерње суботом; јутрње и лутиргија недељом). Када се пише курзивом, представља конкретно дело, односно објављену публикацију.

дела такође репрезентативни примери српске црквене музичке баштине и тиме прошири видике за нека даља истраживања на овом пољу.

С тим у вези ауторову пажњу окупира питање научности композиторовог *Осмогласника* при чему се његови ставови негативно одређују према већ поменутиим студијама Косте Манојловића и Петра Коњовића. Бингулац критикује ставове ових аутора према којима се о овом делу говори као о коначном, савршеном научном делу, јер, „изгледало би да *posao* записивања пре Мокрањца нико и није умео честито да врши, а да после њега ту и нема шта да се ради...“<sup>500</sup> Критика је даље упућена непостојању дубље, стручне анализе у радовима ових аутора, која је неопходна како би Мокрањчево дело добило праву, критичку оцену, какву захтева и заслужује. Бингулац им даље замера и то што су у својим студијама тако често цитирали Мокрањчеве речи из предговора *Осмогласника*, не осетивши прави смисао тих изјава. Јер, да јесу, не би од практичног уџбеника покушали да 'створе' научно дело. Бингулац врло експлицитно указује на практичност овог дела:

„ ( ... ) Тако, у класификацији песама, у појединим гласовима није тражена ни строга подела ни конзеквентно класирање према једном заувек и за све гласове научно утврђеном критеријуму; класификација је исто тако практична као и избор тоналитета за мелодије... Могли бисмо зато рећи овако: све врлине и мане Осмогласника извиру из његове чисто практичне примене; зато би и похвале и покуде морале полазити од студије његовог музичког текста, а не од предговора.“<sup>501</sup>

Управо је студирање нотног текста главна особина овог, али и прилога о Корнелију Станковићу. У тексту о *Осмогласнику* коментарише специфичности мелодијске структуре дела. Сврсисходно је на овом месту указати на запажања која су о овој теми износили Димитрије Стефановић<sup>502</sup>, Даница Петровић,<sup>503</sup> Ивана Перковић<sup>504</sup> и Весна Пено<sup>505</sup>, из

---

<sup>500</sup> Petar Bingulac, „Stevan Mokranjac“..., нав. дело, 35.

<sup>501</sup> Исто, 41–42. На ово се надовезују истраживања Зориславе Васиљевић које је спровела у докторској дисертацији која је објављена под насловом *Рат за српску музичку писменост: од Миловука до Мокрањца*, Београд, „Просвета“, 2000.

<sup>502</sup> Димитрије Стефановић, „Прилог анализи Мокрањчевог Осмогласника“, у: Вукдраговић, Михаило (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу...*, нав. дело, 111–135.

<sup>503</sup> Даница Петровић, „Српско појање у писаном и усменом предању“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. 14, Београд, 1985, 257–265;

<sup>504</sup> Ивана Перковић, „Осмогласник у записима Мокрањца и његових претходника“, у: Девић, Драгослав (ур.), *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин–Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 5–20.

Иста, *Музика српског Осмогласника између 1850–1914. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2004. Иста, „Црквена музика Стевана Стојановића Мокрањца“, у: *Мокрањцу на дар...*, нав. дело, 157–195;

којих се ишчитава подударане са Бингулчевим ставовима. Сви аутори сагласни су да су напеви *Осмогласника* сачињени од одређеног броја мелодијских одсека који се подударају са текстуалним фразама.<sup>506</sup> Тако на пример, Димитрије Стефановић пише да „мелодијски одсеци следе један за другим према утврђеној шеми“,<sup>507</sup> Војислав Илић да се „мелодијски одсеци (...) по реду понављају, зависно од дужине текста“,<sup>508</sup> док Весна Пено наводи да се „мелодијски низови надовезују један на други по утврђеној схеми“.<sup>509</sup> И Бингулац је сличног мишљења као поменути аутори.

Бингулац даље расправља о проблемима Мокрањчевог односа према „трилама“.<sup>510</sup> Композитор је имао жељу да појање запише што чистије, без непотребних „шара“, али да га не оголи толико да изгуби свој мелодијски идентитет. Неки аутори, попут Данице Петровић, сматрају да је Мокрањац створио прочишћеније мелодије, али да су оне изгубиле на равномерном пулсирању напева који треба да испрате правилан ток богослужења.<sup>511</sup> О Мокрањчевом упрошћавању напева<sup>512</sup> похвално су се изразили и Манојловић и Коњовић, што није случај са Милојевићевим дискурсом. Међутим, Бингулац и на овом месту критикује ове ауторе сматрајући, поново, да је њихова грешка у „слепом“ проучавању искључиво Мокрањчевих речи из предговора ове књиге. Анализа самих записаних мелодија треба према Бингулчевом мишљењу да доведе до правих закључака, што је он у својој студији и начинио.

Питање које провејава кроз читаву ову студију, а које није до краја јасно образложено, односи се на поделу појања на „београдску“ и „карловачку“ варијанту. Бингулац је подржавао овакву поделу, сматрајући да „постоје извесне опште, ако не и начелне разлике између карловачког и београдског појања“.<sup>513</sup> Аутор није на прецизан

---

<sup>505</sup> Весна Пено, „Кројење као обликотворни принцип у црквено појачкој пракси“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 15, 1994, 145–154; Иста, „Сличност међу гласовима српског осмогласног појања – прилог аналитичком проучавању црквеног појања“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 22–23, 1998, 67–77.

<sup>506</sup> Ивана Перковић, „Осмогласник у записима“..., нав. дело, 5.

<sup>507</sup> Димитрије Стефановић, „Прилог анализи“..., нав. дело, 111.

<sup>508</sup> Војислав Илић, „Српски Осмогласник“, *Pro musica*, 138, 1988, 9.

<sup>509</sup> Весна Пено, „Кројење као обликотворни принцип“..., нав. дело, 148.

<sup>510</sup> „Триле“, како објашњава Бингулац, означавају све мелизме, „и добре и рђаве“. Наведено према: Petar Bingulac, „Stevan Mokranjac“..., нав. дело, 45.

<sup>511</sup> Упор. Даница Петровић, „Осмогласник у српском појању“..., нав. дело, XXII.

<sup>512</sup> Мокрањац се трудио да у свој запис унесе најпрочишћеније мелодије, а њихове варијанте бележио је у дну странице. Наведено према: Ивана Перковић, „Црквена музика“..., нав. дело, 162.

<sup>513</sup> Petar Bingulac, „Crkvena muzika u Jugoslaviji. Srbija“, u: Kovačević, Krešimir (ur.), *Muzička enciklopedija*, I, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 372.

начин дефинисао у чему је видео разлике, али је нагласио да је београдско појање оно које је очишћено од украса, а да су „триле“, које припадају „карловачкој“ варијанти нашле своје мирно уточоште у „фуснотама“. Треба нагласити да је 'избацивање' фигура из главног записа пре свега било израз Мокрањчеве потребе за писањем прихватљивог појачког уџбеника.

За разлику од Бингулца, Војислав Илић био је један од заговорника јединства српског појања. Сматрајући да су обе врсте у основи једно појање, аутор истиче да су сви записивачи, почевши од Корнелија Станковића записивали црквено појање онако како се тада појало и како су и сами то чинили. То је доказ да је српско појање једно, односно је код неких записивача оно богатије или једноставније у мелизмима. О наведеним приступима и њиховим оправданостима, уз примењивање компаративног приступа у анализи гласова *Осмогласника*, писала је Ивана Перковић у студији о мелодијама у записима Бољарића-Тејшановића и Стевана Мокрањца.<sup>514</sup> Ауторка је дошла до закључка да не постоје јасне разлике између „карловачког“ и „београдског појања“, те истакла да се поједини записи „карловачког“ појања понекад много више разликују међусобно него записи обе 'врсте' певања међу собом.<sup>515</sup>

Аналитички дискурс заступљен је и у Бингулчевом прилогу о црквеним мелодијама Корнелија Станковића. Аутор се у овој студији усредсређује на анализу Станковићеве хармонизације песама самогласног VI гласа *Осмогласника*, јер је погрешно, према Бингулчевом мишљењу, говорити о упрошћеним или замршеним хармонским комбинацијама, већ Станковићу треба приписати огромни значај баш када је реч о хармонским решењима која користи. Бингулац се међу првима упустио у размишљање о замеркама које су Станковићу упућиване, истовремено желећи да расправи питање VI гласа и на тај начин омогући другачији вид проучавање ове материје. Аналитичком приступу додаје и драгоцену запажања изведена компаративним методом, упоређујући мелодије поменутог гласа у записима Станковића и Мокрањца.

---

<sup>514</sup> Видети више у: Ивана Перковић, „Аналитичка студија мелодике српског Осмогласника у записима Бољарића-Тајшановића и С. Мокрањца“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 6, 1995, 161–172.

<sup>515</sup> Ана Стефановић је такође расправљала о разграничењима типова појања. Видети више у: Ана Стефановић, „Нови прилози проучавању карловачког и београдског појања на примеру Осмогласника Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца“, *Развитак*, 1–2, 1991, 83–90. Ауторка је дошла до закључка да се разлике између Станковићевих и Мокрањчевих записа не могу сматрати меродавним за разликовање две врсте појања.

Сви поменути аналитички и полемички дискурси у служби су Бингулчеве испуњене намере да докаже да Станковићеве хармоније нису конфузне, олако написане, већ да потичу из одређених премиса и закона. Као што је и сам аутор нагласио, ова студија има(ла) (је) за циљ да постави Станковићев рад на пијадестал српске црквене музике:

„ ( ... ) Јер, он, када је почињао свој рад, није се нашао на некој раскрсници неколиких путева између којих је требало да учини судбоносан правилан избор: не, њему је било још теже, кад је осетио да је на правом беспућу, где путева још нема, где је он први, без традиција, без савета неког свог искуснијег претходника, а са задатком да их тражи. И, тај младић, одлучно, храбро, је тражио, и преко свих препрека, некад с тешким уздахом: заиста тешко, ипао даље. И нашао је пут, добар сигуран пут, којим је српска музика од тада сигурно ишла – и даље иде.“<sup>516</sup>

Овај оглед такође припада подручју аналитичке хармоније, области којој је Бингулац посвећен у великом броју својих студија и у образовној пракси. У овом тексту он уочава разлике између Мокрачњевог и Станковићевог записивања интервала и то на примеру првог одсека VI гласа. Навешћемо један пример који оцртава ауторов аналитички дискурс. Бингулац указује да је Мокрањац у свом *Осмогласнику* на овом месту записао на два места интервале прекомерне секунде наниже, при чему се одсек завршава на два начина. Станковићев самогласни VI гласа разликује се од осталих гласова по томе што песме нису тонално заокружене, за шта Бингулац даје пример. Различити напеви не почињу у истом тоналитету, што Бингулац наводи на то да упореди Станковићеве записе овог гласа са записима других мелографа. Сложени тонални план код Станковића је последица одсуства прекомерне секунде у почетном одсеку, која је заступљена у записима Мокрањаца, али и других.<sup>517</sup> Појаву бројних тоналитета код Станковића Бингулац је објаснио одсуством прекомерне секунде, која га је навела на модулацију за полустепен навише. С обзиром на то да се ова прекомерна секунда код Мокрањаца и њено изостављање код Станковића јавља у првом одсеку стихире, то је већи број ових одсека довео и до већег броја модулација. Ради лакшег сналажења хора, према Бингулчевом мишљењу, следећу стихиру Станковић не почиње у првобитном еф-молу већ у фис-молу. Ана Стефановић пак указује да овај пример упућује на другачије одговоре него што је то Бингулац дао. Ауторка запажа да Станковић не изоставља увек прекомерну секунду, као и то да све стихире VI гласа увек започиње и завршава трећим ступњем, а Мокрањац петим.

<sup>516</sup> Petar Bingulac, „Kornelije Stanković“..., нав. дело, 23. Са оваквим ставом слаже се и Петар Коњовић у студији „Musica divina“ у: Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац*, нав. дело, 117–129.

<sup>517</sup> Код Станковића је у питању интервал велике секунде (g-f).

Дакле, ова Бингулчева анализа показала је да Станковићеве хармоније нису нити конфузне нити олако стављене и оповргла многе замерке које су биле упућене композитору а у вези су са његовим хармонизацијама. Бингулац у том смислу кореспондира са ставовима Косте Манојловића које је о Станковићевим записима црквених мелодија износио у више наврата, желећи да проникне у суштину и вредност композиторових хармонизација. Указао је, према његовим речима, на неке важне а до тада мало познате моменте Станковићевог рада, желећи да се придружи осталим истраживачима који су на научном скупу (у организацији САНУ) пружили изразе захвалности и поштовања „младом одушевљенику са периферије Српства за његово дивовско дело“.<sup>518</sup>

#### 3.4. Бингулчеви прилози проучавању живота и рада Петра Коњовића и Стевана Христића

Бингулац се врло често укључивао у прославе обележавања одређених јубилеја, као што су годишњице рођења, смрти композитора или неки други поводи, те је у текстовима који су тим поводима писани пре свега указивао на значај. По значају доприноса могу се издвојитистудије поводом обележавања годишњица рођења великана српске музике Петра Коњовића и Стевана Христића.<sup>519</sup> У овим прилозима коришћен је сличан методолошки поступак. Ауторова намера је да скицира и представи главне токове развоја стваралачког умећа композитора, и да стави акценат на најзначајније композиционе поступке. Ипак, могу се уочити и извесне разлике. Чланак о Коњовићевом стваралаштву окренут је, након општег уводног дела, проучавању једне области композиторовог опуса, вокалне музике. С друге стране, прилог о Христићу садржи уопштенија тумачења целокупног животног и стваралачког пута овог аутора. Тачке сусретања уочавају се у Бингулчевој намери да осветли лик и дело оба композитора и да укаже на одређене „драконске пресуде“ које су о

<sup>518</sup> Petar Bingulac, „Kornelije Stanković“..., нав. дело, 23.

<sup>519</sup> Petar Bingulac, „Petar Konjović i njegova pesma“, у: *Napisi o muzici...*, нав. дело, 131–140; Исто, „Zasluženno priznanje. Povodom 70-godišnjice rođenja kompozitora Stevana Hristića“, у: Исто, 150–155.

њима изрицане. Временски пре, али суштински након ових текстова,<sup>520</sup> настали су и аналитички прикази једног, према ауторовом мишљењу, најзначајније дела Коњовића и Христића. У питању су чланци у којима су осветљени опера *Коштана* и балет *Охридска легенда*.<sup>521</sup>

Познато је да су сценска дела врло ретко била у фокусу Бингулчеве критичарске пажње. Прецизније, једино се ова два прилога баве жанром опере и балета. Међутим, то говори у прилог ономе што је овде већ истакнуто – да је Бингулац био музички писац чији опус обухвата готово сва најважнија музичка питања, стилове и жанрове, било да је реч о страниј или домаћој уметничкој музици.

Уметничку личност Петра Коњовића Бингулац је изузетно ценио, позиционирајући га као једног од далеко најзначајнијих музичких јавних радника и организатора музичког живота код нас.<sup>522</sup> Истицао и значај његовог композиторског рада, оценивши Коњовића као великог југословенског модерног композитора али и „занимљивог“<sup>523</sup> есејисту и музичког писца.

Коњовић је у мађуратном периоду ван сваке сумње био најзначајнији оперски композитор, са делима *Женидба Милоша Обилића* (прва верзија 1904, касније знатно прерађена и преименована у *Вилин вео*, 1917), *Кнез од Зете* (1927) и *Коштана*. (1931)<sup>524</sup>

---

<sup>520</sup> Увидом у текстове стиче се утисак да је аутор на основу својих размишљања која је изнео у општим чланцима, извршио анализу конкретних дела.

<sup>521</sup> Исти, „Коштана Петра Конјовића у новој обради“, у: Исто, 123–130; Исти, „Охридска легенда Стевана Христића“, у: Исто, 141–149.

<sup>522</sup> Треба поменути само неке од функција у Коњовићевој пространој музичко-друштвеној делатности које је и Бингулац истакао: директор Опере и управник Казалишта у Загребу (1921–1926); редовни професор на Музичкој академији у Београду (1939–1950) а у два наврата и њен ректор (1939–1943; 1945–1947). Од 1946. године редовни члан Српске академије наука и уметности, где је основао Музиколошки институт и био његов први директор (1947–1954). Наведено према: Vlastimir Peričić (uz saradnju Dušana Kostića i Dušana Skovrana), *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 172–196.

<sup>523</sup> Надежда Мосусова, један од најпосвећенијих истраживача Коњовићевог стваралаштва, на питање о томе како оцењује то што га неки аутори сматрају „правим“ музикологом-научником, а неки „интересантним“ музичким писцем одговара: „Знам за причу о томе, али не знам шта је то „прави“ музиколог научник. Профили музичара-теоретичара-научника различити су у различитим временима. Лично не допуштам да је један „интересантни музички писац“ основао Музиколошки институт. Петар Коњовић је и за данашње време један особен тип снажног интелектуалца, и на музичком пољу и у другим областима уметности и културе. Његова ширина и дубина у прилажењу проблемима импонује и данас. Видети више у: Соња Маринковић, „Уклонити шаблоне и клишеа. Разговор са музикологом др Надеждом Мосусовом“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 21, 2003, 9–14. У истом интервјуу Мосусова је истакла да је осим Коњовића на њено професионално усмерење у одређеној мери утицао и Петар Бингулац који јој је био професор аналитичке хармоније.

<sup>524</sup> За позоришну сцену написао је и музику за драму *Пера Сегединац* Лазе Костића (1841–1910) и за Шекспирову (William Shakespeare, 1564–1616) комедију *Сан летње ноћи*.

Међутим, афирмисао се и као аутор *Јадранског каприча за виолину и оркестар* (1936), *Другог гудачког квартета* (1937) и низа соло песама.<sup>525</sup>

Песма је према речима Бингулаца нешто што „храни“ целокупну Коњовићеву музику.<sup>526</sup> Његова повезаност са песмом и речима које обогаћује звук, увиђа се не само у вокалној музици, него и у целокупном Коњовићевом стварању, стилу, особеностима музичког језика. На овим основама Бингулац гради свој дискурс. Међутим, он иде и даље у свом тумачењу. Као што је познато у српској музици вокална лирика композитора који су рођени у последње две деције 19. века донела је значајну промену слике како у жанровском тако и у стилском погледу и на тај начин означила почетак нове фазе у развоју жанра.<sup>527</sup> У том смислу и соло песма је доживела трансформацију нарочито у стилском погледу. За генерацију којој припадају Милојевић, Христић и Коњовић везује се профилисање жанра на подручју модерне, импресионистички обојене соло песме. У Коњовићевим песмама Бингулац уочава чврсту везу са француским импресионистима, јер је бирао песнике (чија ће дела омузикалити) и песме које ће омогућити „идеал срашћивања песникове и композиторове психе“.<sup>528</sup> У савременој музиколошкој литератури, такође се говори о овој вези. Роксанда Пејовић у чланку о одјеку *fin de siecle*-а на српску музику,<sup>529</sup> каже да се Коњовић постепено одвајао од традиције коју је повремено обогаћивао импресионистичким колоритом, нарочито у својим соло песмама. Занимљива је и импресионистичка варијанта која се испољила у његовима песмама *Chanson* и *Ноћни лотос* као „продор новог смера импресионизма“;<sup>530</sup> импресионистичке

---

<sup>525</sup> Коњовић је у свом раном стваралачком периоду написао одређени број соло песама и обрада народних песама за глас и клавир. У међуратном периоду коначно их је уобличио у збиркама *Лирика* (1903–1922) и *Моја земља* (1905–1925).

<sup>526</sup> Вокална музика, као и његове соло песме нису често биле предмет музиколошких промишљања, као што је то случај са операма, оркестарским делима или чак и црквеном музиком. На пример, у зборнику радова *Живот и дело Петра Коњовића* (Београд, САНУ – Музиколошки институт САНУ, 1989) не постоји ниједан прилог намењен вокалној музици овог аутора. <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/3501>. (приступљено 13.01.2020). Ипак постоје релевантни прилози који се баве овом темом: Nadežda Mosusova, „Lirika Petra Konjovića“, *Zvuk*, бр. 75–76, 1967, 1–10; Соња Маринковић, *Музички национално у српској музици прве половине 20. века*. Докторска дисертација, рукопис, Београд, Факултет музичке уметности, 1993.

<sup>527</sup> Ана Стефановић, „Соло песма“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике...*, нав. дело, 357–404.

<sup>528</sup> Овај цитат заправо су речи самог Коњовића које Бингулац користи у сврху подвлачења везе нашег композитора са француским импресионизмом. Petar Bingulac, „Petar Konjović“..., нав. дело, 134.

<sup>529</sup> Пејовић, Роксанда. „Одрази fin de siecle-а на српску музику. Покушај стилског сагледавања“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 17, 2001, 30–31.

<sup>530</sup> Stana Đurić-Klajn, „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji“, нав. дело.



хармонске боје у песмама *Луде Јеле* и *Бул-девојка*.<sup>531</sup> Милојевић је такође указивао на Коњовићева кретања у импресионистичко-експресионистичком правцу у соло песмама, али и у обрадама народних мелодија и *Коштани*.<sup>532</sup>

Бингулац међутим не види Коњовићеву повезаност са песмом само у вокалном стваралаштву. У његовом оркестарском и камерном опусу такође се могу ишчитати везе са песмом што је сасвим оправдано истакао Бингулац. У том смислу наводи примере *Првог гудачког квартета* који садржи варијације на „босјачки“ мотив, односно на песму која се пева у комаду *На дну живота* Максима Горког (Максѝм Гѝрѝкий, 1868–1936)<sup>533</sup>, симфонијских варијација *На селу* које су писане по народној песми *Пушчи ме* и симфонијске поеме *Макар Чудра*, која пробудљује и велича песму и њену „чаробну моћ“. Такође, из Бингулчевих навода може се ишчитати и Коњовићева веза са песмом у *Коштани*. Још једна констатација често провејава кроз Бингулчеву студију. Реч је о томе да је Коњовићев вокални дискурс заправо „изванредан“ спој поетске речи и музике, а соло песма резултат те симбиозе.<sup>534</sup> Да парафразирамо Бингулчеве речи – Коњовић није тежио „чистој“ музици, већ песничком или драмском тексту уз помоћ којег стиже до речитатива које је тако одлучно, бескомпромисно заснивао на сопственим теоријским поставкама консеквентно их примењујући у пракси .

Даљи развој ових идеја Бингулац даје у тексту о *Коштани*.<sup>535</sup> И у овом делу Бингулац проналази Коњовићеву изразиту тежњу ка остваривању јединства текста и музике. Ипак, акценат је на поређењу две верзије овог дела.<sup>536</sup> Бингулац је сматрао ванредно значајним да се искажу разлике између две верзије опере,<sup>537</sup> јер су оне изузетно значајне и улазе у саму срж дела. На првом месту Бингулац истиче проблем

<sup>531</sup> Vlastimir Perićić, *Muzički stvaraoci...*, нав. дело, 192–193.

<sup>532</sup> Милоје Милојевић, „О савременој југословенској уметничкој соло песми“, *Српски књижевни гласник*, књ. 58, св. 2, 1939, 96–107.

<sup>533</sup> Комад је Коњовић гледао док је боравио на студијама на Прашком конзерваторијуму 1904–1906.

<sup>534</sup> О томе је писао и сам Коњовић у својим написима. Видети у: Nadežda Mosusova, „Lirika Petra Konjovića“, нав. дело.

<sup>535</sup> Бингулац велики део података за ову студију црпи из Коњовићевог чланка „Разговори о Коштани“. Видети у: Петар Коњовић, *Књига о музици српској и славенској*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 105–116.

<sup>536</sup> Треба нагласити да Бингулац пише овај приказ на основу клавијског извода дела. На почетку чланка наглашава да публика у Београду није још имала прилике да чује другу верзију *Коштани*. Захваљујући Бингулцу читаоци *Музике* имали су ексклузивну прилику да упознају дело пре него што је оно постављено на београдској сцени.

<sup>537</sup> Реч је о првој верзији из 1931. и другој из 1948. године. Иако ова верзија настаје и бива изведена након Другог светског рата требало би је посматрати из угла међуратног периода, јер је проистекла из идејног контекста Коњовићевог међуратног стваралаштва.

карактеризације главног лика, чије је решавање циљ нове верзије опере. Обрада његовог карактера, прерада музике, једном речју преображај фолклористичне опере у трагичну, националну музичку драму догодио се у новој верзији. Коштана сада, као лик из модернистичког романа, исказује своја бурна осећања и преживљавања, и то пре свега у монолозима, који су кључни елементи драмске радње опере. Ти монолози нису постојали у првој верзији Коњовићевог дела, њих Бингулац уочава у верзији коју анализира.

Даље, Бингулац анализира чисто музичке измене. У том смислу наглашава промене у I чину опере – Хаци-Тома, уместо у монологу, сада у краћем дијалогу изражава осуду „распојасане младежи“. Бингулац истиче да је овај сегмент опере сада у служби појачавања драмске радње и то музичким елементима. Потом, аутор наводи још неколико измена које се односе на чисто музичко обогаћење дела.<sup>538</sup> Зауоставља се на анализи измена које су се догодиле у II и III слици, желећи да прикаже дубоки преображај који је композитор извршио, а који се односи на промену из раније опере у дубоку „потресну“ музичку драму како ју је Бингулац означио.

\*\*\*

Христићевом стваралаштву Бингулац се посветио у две студије, које се, иако различитог карактера, недвосмислено наслањају једна на другу. Наиме, поводом прославе седамдесетогодишњице рођења композитора, Бингулац пише чланак у којем у општим цртама представља живот и рад овог аутора. С друге стране, у аналитичком прилогу о *Охридској легенди*, аутор такође прилаже одређене податке из живота и стваралаштва композитора. Ипак, у другом чланку даје и исцрпну анализу дела, посматрајући га у целини али и у детаљима, што није био случај са *Коштаном*. Он је желео да читаоцима пружи увид у први, оригинални српски балет<sup>539</sup> који према његовим речима може да достојно представља нашу културу уопште.

---

<sup>538</sup> Истиче уметање новог симфонијског интерлудијума између I и II слике; „Чочечка игра“ се сада, уместо на почетку IV слике, налази на крају II.

<sup>539</sup> Дело је први пут изведено 29. новембра 1947. године у Народном позоришту у Београду под диригентском палицом аутора. Раније, 1933. године у београдској Опери изведен је само први чин. За извођење у Москви 1958. године, Христић је прерадио дело, додавши пролог пред првим чином, сцену Биљане и младожење и варијације Бисерке и Марка.

Текст о *Охридској легенди* представља музичку студију, у којем је аутор желео да искаже много више него што је то чинио на предавањима о овом делу и у популарним чланцима које је писао. Наиме, његов циљ је да дело подвргне дубљој, стручној анализи, која је недостајала када је реч о овом делу.

Бингулац првобитно истиче чињеницу да постоје веома разноврсни извори инспирације овог дела, критикујући одређене ставове према којима је *Охридска легенда* „чист фолклор”. Јер ово дело, према Бингулчевом мишљењу, представља спој заната и дубоке инспирације, али и сарадњу форме и садржаја, „градива и његове обраде“. Бингулац потом коментарише Христићев одабир песама, изражавајући позитиван став према том избору. Као што је познато, композитор је за свој балет узео две песме и то оне за које, према речима Надежде Мосусове,<sup>540</sup> постоје аргументи да нису аутентичне мелодије, већ дела у народном духу Стевана Мокрањца.<sup>541</sup> Те песме су „обрађене, вариране, украшене, преплетене, повезане, у симфонијском ткиву оркестра. Тај тематски рад, нарочито прве сцене II и IV чина, у мајсторској обради и преображају тема, доказ је да и наша народна песма може бити градиво за израду симфонијских слика и угођаја“.<sup>542</sup> Бингулац је на још једном месту истакао Христићеву блискост са народном песмом. У тексту поводом прославе композиторовог седамдесетог рођендана<sup>543</sup> аутор истиче да је једна од најважнијих особина Христићевог стварања управо та веза. Утисак „народног“ код Христића долази до изражаја не само у *Охридској легенди*, већ и у целокупном његовом музичком језику, било да је у питању оригинална тема писана у народном духу или „чиста“ народна мелодија коју композитор даље развија, преображава и обогаћује украсима и мелизмима. На овом месту Бингулац поставља питање Христићевог односа према модерној музици и музичарима и закључује да бити модеран не значи по сваку цену вршити експерименте. Према његовом, сасвим оправданом мишљењу, композитор треба да ствара 'у духу' који највише пристаје његовој личности и стваралачкој снази. Следећи цитат илустроваће одговор на постављено питање односа Христића према модерној музици:

---

<sup>540</sup> Nadežda Mosusova, „Izvori inspiracije Ohridske legende Stevana Hristića“, *Muzikološki zbornik*, XXV, Ljubljana, 1989, 67–79.

<sup>541</sup> Реч је о песмама *Пушчи ме* и *Биљана платно белеше* из *Десете руковети*.

<sup>542</sup> Petar Bingulac, „Ohridska legenda Stevana Hristića...“, нав. дело, 143.

<sup>543</sup> Petar Bingulac, „Zaslužen priznanje...“, нав. дело, 154–155.

„ ( ... ) Заиста, Христић, човек позоришта и васпитан позориштем, човек од заната – и то каквог! – и човек реалних могућности, који себе одлично познаје, није ни покушао да игра улогу модерног и хипермодерног музичара, да стигне па и престигне најмлађе – а и тога је било код нас; као искрен човек није тражио да изгледа друкчији да у колу најмлађих буде најмлађи и у друштву модерних најмодернији. Из позоришта он зна да једа човек не може да игра све улоге и да је, баш због успеха целине, потребно да сваки што боље одигра своју улогу. Зато он никада није ни ометао ни нападао младе, него их је чак и свесрдно помагао. ( ... ) Када би они, који му замерају што не пређе на модерне експерименте, и којима његова музика изгледа и сувише природна и сувише обична, то њему у лице казали, он би им, на свој кратак, сув или јасан начинотприлике ово одговорио: Нека и други ураде оволико као ја, па ће добро бити.”<sup>544</sup>

Наредни аналитички сегмент у Бингулчевом тексту односи се на питање мелодијске, ритмичке и хармонске обраде тема. Мелодије су како наводи аутор украшене гипким мелизмима, ритмички рад је најважнија одлика дела, али су и хармонска решења пуна свежих и смелих обрта. Потом, Бингулац се окреће ка анализи сваког чина појединачно, при чему акценат није на музичким параметрима, већ на садржају драмске радње. Опис карактера главних ликова, дешавања у радњи и слични параметри, заузимају највећи део овог чланка. Оно што је интересантно, јесте чињеница да на крају ове анализе, али и самог прилога, Бингулац претвара своју студију у музичку критику. Наиме, он коментарише кореографију, извођаче, сценографију и костиме на начин на који је то чинио и у међуратном периоду када је писао критике за часопис *Мусао* и друга гласила.

---

<sup>544</sup> Исто, 155.

### 3.5. 'Попуњавање празнина': прилози за биографију Јосифа Маринковића

У *Годишњаку музеја града Београда* 1954. године изашао је прилог Петра Бингулца о Јосифу Маринковићу<sup>545</sup> који је настао поводом прославе стогодишњице рођења овог композитора.<sup>546</sup> У истом броју годишњака објављен је и кратак прилог Лепосаве Маринковић, супруге композитора, у којем су такође објављени одређени, до тада мање познати биографски подаци. Текст заправо чине белешке Маринковићеве супруге у којима има података који Бингулцу нису били познати.<sup>547</sup> У следећем броју истог гласила штампан је прилог композиторовог сина Ивана Маринковића у којем се исправљају одређене нетачности али и доносе извесне допуне.<sup>548</sup>

Српски музички критичари и писци су већ у периоду између два светска рата, вођећи свешћу о Маринковићевом значају за српску музику, сагледали битне одлике његовог рада и стилски га определили.<sup>549</sup> Већина аутора га је високо оценила, уз константно и беспотребно поређење са делима Стевана Мокрајца, при чему се често размишљало о питањима оригиналног и неоригиналног у српском музичком стваралаштву. За овај рад нису релевантни чланци који се баве Маринковићевим стилским карактеристикама, већ студије у којима је обрађен његов животни пут. У том смислу, а поред прилога његовог сина и супруге, треба издвојити монографију врсног познаваоца српске музике и аналитичара Властимира Перичића (1927–2000)<sup>550</sup> која је конципирана као синтеза дотадашњих идеја и сазнања о животу и раду овог композитора. Студија је осмишљена у два дела – у првом је сагледан Маринковићев живот, а у другом његове композиције. Приказ Маринковићевог животног пута у Перичићевој књизи, обухватио је бројне релевантне чињенице и то оне којих се нису дотакли ранији аутори, а односе се на композиторов диригентски рад у Београдском певачком друштву и *Обилићу*, али не и на

<sup>545</sup> Петар Бингулац, „О Јосифу Маринковићу“, *Годишњак музеја града Београда*, књ. I, 1954, 255–278.

<sup>546</sup> У овом раду коришћен је текст који је прештампан у ауторовим *Napisima o muzici* (стр. 69–93).

<sup>547</sup> Видети: Лепосава Маринковић, „Црте из живота композитора Јосифа Маринковића“, *Годишњак музеја града Београда*, књ. I, 1954, 279–283. Белешке су писане после композиторове смрти 1932. године.

<sup>548</sup> Видети: Иван Маринковић, „Нови прилози за биографију Јосифа Маринковића“, „*Годишњак музеја града Београда*, књ. II, 1955, 431–442.

<sup>549</sup> Роксанда Пејовић, „Јосиф Маринковић (1851–1931). Критичарски и музиколошки погледи“, *Нови Звук: интернационални часопис за музику*, бр. 18, 2001, 29–36.

<sup>550</sup> Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић – живот и дела*, Београд, нав. дело.

његову педагошку делатност. Погрешна је констатација Роксанде Пејовић да је Перичић први открио чињеницу да је Маринковић у младости писао за часопис *Преодница*.<sup>551</sup> Бингулац је то учинио у свом чланку који је написан више од деценију пре Перичићеве монографије, о чему ће бити речи. Иста ауторка је поводом сто педесет година од рођења Јосифа Маринковића објавила монографију у којој је аналитички сагледала хорска дела и соло песме повлачећи паралеле са одговарајућим композицијама европских аутора.<sup>552</sup> Биографски подаци у овој студији преузети су из Перичићеве монографије. Поводом исте прославе објављен је и зборник радова који су изложени на научном скупу „Музика на раскршћу два века“ одржаном 28. септембра 2001. године у Матици српској у Новом Саду.<sup>553</sup>

\*\*\*

Студија Петра Бингулца, која заправо представља прилог за израду композиторове биографије, одликује се навођењем великог броја података али и за то време нових запажања. Намена и циљ аутора је да поводом осврта на прославу стогодишњице рођења композитора, покуша да извесне нетачности исправи и да за питања која се у биографији постављају потражи одговоре. Оно што овај напис нарочито одликује је чињеница да се овде први пут<sup>554</sup> наводе одређени цитати из чланака Јосифа Маринковића објављених у *Преодници*.<sup>555</sup> У њима је изложена композиторова идеологија, коју је заступао и бранио током читавог живота, те Бингулчев чланак представља и један од првих прилога о композиторовој идеолошкој позицији, која је сагледана кроз оригиналне изворе.

---

<sup>551</sup> Роксанда Пејовић, *Јосиф Маринковић (1851–1931)*..., нав. дело, 36.

<sup>552</sup> Исто.

<sup>553</sup> Татјана Марковић (ур.), *Јосиф Маринковић (1851–1931). Музика на раскршћу два века*, Нови Бечеј, Раднички дом „Јован Веселинов Жарко“, 2002.

<sup>554</sup> У Хрватској је још 1886. године о Маринковићевим чланцима из овог часописа писао историчар и писац Вјекослав Клаић прилог „Глазба у Срба“ у часопису *Вијенац*. Нисмо наишли на податак у ком броју је објављен овај чланак. Податак је преузет из текста Маринковићевог сина: Иван Маринковић, нав. дело, 431.

<sup>555</sup> *Преодница: лист за уметност, забаву и поуку*, излазио је у Београду од фебруара до августа 1884. године, при чему је штампано четрнаест бројева, по два у сваком месецу. Осим књижевних, у часопису су заступљене и теме из области сликарства и музике. Уредник је био Драгутин Илић који је за музичког уредника ангажовао Јосифа Маринковића.

Оно што је централни фокус овог чланка јесте Бингулчев одговор на оштро постављена питања у говору Петра Коњовића који је одржан приликом отварања изложбе Музеја града Београда приликом поменуте прославе.<sup>556</sup> Кореспондирајући са Коњовићем, и одговарајући на његова питања, Бингулац истиче да је посебно важно питање које се односи на то шта ми заправо нисмо урадили на пољу упознавања наше публике са делом Јосифа Маринковића, као и то шта још увек не знамо из његове биографије. Његов напис је томе и посвећен.

Карактеришући Коњовићево мишљење као исувише песимистичко, Бингулац одговара и на друга питања, много сложенија и ванредно значајнија. Он је желео да многе нетачности из композиторове биографије, које се континуирано јављају и лако прелазе из публикације у публикацију, исправи и да тиме пружи допринос проучавању композиторовог живота и деловања, али и материјал за даља истраживања ове теме. У томе је и успео, посебно имајући у виду да се Перичић у својој монографији, деценију касније, у великој мери ослања на податке до којих је дошао Бингулац.

Прво питање на које Бингулац покушава да нађе одговор јесте тачан датум композиторовог рођења. Према речима Ивана Маринковића, Бингулац наводи нетачан податак, јер у матичној књизи коју је Маринковић прибавио у родном месту композитора пише да је у питању 3. септембар 1851. године по старом календару, а не по новом како је Бингулац навео. Милоје Милојевић у тексту о Маринковићу такође наводи погрешан податак – 11. октобар.<sup>557</sup>

На питање Коњовића зашто се Маринковић још као дечак одлучио за бављење музиком Бингулац опширно одговара:

„ ( ... ) Али ми мислимо да се од, и око, оваквог питања не могу правити компликоване претходне начелне дискусије чија претходна решења треба да сачекамо пре но што мислимо да нешто одговоримо на присутно, конкретно,

---

<sup>556</sup> Тим поводом организоване су различите манифестације на више локација. У Београду је откривена спомен-плоча на кући у којој је Маринковић живео и радио; у Сомбору спомен-плоча на Учитељској школи коју је Маринковић похађао, а у Врањеви поред Новог Бечеја, родном месту композитора, откривена је плоча на дому у које се родио. На све три церемоније по један делегат Удружења композитора Србије одржао је уводно предавање о Маринковићевом стваралаштву – Петар Бингулац у Сомбору, Миленко Живковић у Београду и Предраг Милошевић у Врањеви. У архиви Удружења композитора Србије нисмо пронашли документа која сведоче о овоме.

<sup>557</sup> Видети у: Милоје Милојевић, „Јосиф Маринковић“, у: *Музичке студије и чланци*, друга књига, Београд, Издавачка књижевница Геце Кона, 1933, 39–47. Властимир Перичић у монографији наводи датум према тексту Ивана Маринковића: Властимир Перичић, нав. дело, 6.

питање. Најбоље савете даће нам, у погледу поступка, историја музике. Кад погледамо по музичкој историји и како она одговара на слична питања код других композитора – и кад покушамо да, колико се може, ове специјалне случајеве групишемо по сличности и класирамо по разликама – налазимо пресудне моменте у животу композитора. У најранијој младости, још пре школе, код нејаког детета показује се огромна љубав ка музици, подсвесна и још необразложена, а за околину прво непримећена – а кад је већ и примећена, још остаје несхватљива. Врло често – тако је било код Маринковића – околина такву љубав одбија, уклања и спречава, јер не осећа колико је снажан онај још скривени подстрек који дечака управо неодољиво, мађијски, привлачи ка извору музике...<sup>558</sup>

У Бингулчевом даљем тексту стоји да треба нарочито обратити пажњу на то зашто се Маринковић уписао у Учитељску школу у Сомбору.<sup>559</sup> Бингулац је навео одређене податке, али су они допуњени у чланку композиторовог сина. Он наводи да је Маринковић приликом неке свечаности чуо групу младића како певају у хору уз пратњу тамбурица. Врло брзо сазнао је да они уче музику у Учитељској школи у Сомбору, те је то сазнање у њему пробудило жељу да и он настави школовање у њој. После дугих разговора, отац му је дозволио да се упише у ту школу, и не слутећи његове намере. Маринковићева жеља да се посвети музици постала је још снажнија док је боравио у Учитељској школи. О томе опширно пише његова супруга, док се Бингулац само надовезује на њене наводе.

Ипак, значајније питање од овог за Бингулца је зашто се Маринковић уписао на Оргуљску школу у Прагу<sup>560</sup> а не на Конзерваторијум? Ово питање према Бингулчевим речима доказује колика је опрезност потребна чак и при утврђивању једноставних

---

<sup>558</sup> Petar Bingulac, „О Josifu Marinkoviću“, нав. дело, 77. О Маринковићевој раној љубави према музици писала је и његова супруга: „ ( ... ) Када је свршио основну школу у свм родном месту Врањеви, Банат, отац га је одвео у Варадин и дао га у немачку школу због језика. Да би успех био што бољи, нашао му је стан код учитеља те школе, који је био и кантор, и имао клавир на велику радост малог Јосифа: све је ишло лепо, учио је немачки, али се највише бавио самоучки свирајући клавир кад год му је то било могућно...“ Цитирано према: Лепосава Маринковић, нав. дело, 279.

О овоме пише и Милоје Милојевић у чланку о Маринковићу, који податке црпи из кратке Маринковићеве белешке штампане у *Гласу Академије наука* из 1908. Године. Милоје Милојевић, нав. дело, 41;

<sup>559</sup> Наставник музике у Сомбору био је чешки музичар Драгутин Блажек, који је убрзо по Маринковићевом доласку очино његову способност и таленат за музику.

<sup>560</sup> Оргуљска школа основана је од стране Друштва пријатеља уметности у Чешкој у циљу подучавања хорских диригената и оргуљаша, али и оних који су се интересовали за компоновање, док је Конзерваторијум основан и финансиран од стране Удружења за унапређивање тонске уметности у Чешкој, који је састављен већином од принчева, кнежева у грофова. На њему се претежно изучавала оркестарска, оперска и концертантна музика. Маринковић је у Оргуљској школи био у разреду заједно са Леошем Јаначеком. Наведено према: Иван Маринковић, нав. дело, 434.



чињеница и колико тешкоћа очекује композиторовог биографа ако се одлучи да из само једног извора црпи податке. Квалитет Бингулчевог текста је управо у томе што се он, при писању биографских цртица композитора, позива на више извора за проучавање. Наводећи податке из композиторове аутобиографије, Бингулац прецизира да се Маринковић одлучио за Оргуљску школу зато што се у њој нарочито изучавала наука о композицији, и што је у оно доба „била чувенија од Конзерваторијума“.

Идући даље у проучавање Маринковићевог живота, Бингулац поставља питање које се односи на то колико је година композитор провео у Прагу. На основу сведочанства Оргуљске школе Бингулац долази до закључка да је Маринковић провео у Прагу три године, а пет година код куће. Властимир Перичић у монографији наводи исте податке као и Бингулац.<sup>561</sup> Међутим, према наводима Ивана Маринковића, закључује се да је композитор био четири године у Прагу, што је сам и записао у својој аутобиографији.<sup>562</sup>

Следећи сегмент у Бингулчевом тексту представља питање о томе из којих разлога и побуда се Маринковић враћа у Београд. Бингулац на то даје убедљив одговор:

„ ( ... ) Одговор на оваква питања речито и одлучно даје тадашње романтичарско расположење српске омладине, доба полета, заноса, наде, и вере у победу, како то лепо каже Скерлић, покрет који је био и националистички и политички, и који је узбуркао целокупну српску омладину ма одакле она била. Почињући од широког славјанства, омладина је прешла на уже српство Душановог царства, али ипак доста широко, јер оно треба ујединити све Србе, и слободне и још неослобођене. Тако је мислила, говорила, певала и писала многобројна студентска омладина Срба из свих крајева, која је студирала у Бечу, Пешти и Прагу. Тако је морао мислити и Јосиф Маринковић, за кога знамо да је још као студент у Прагу компоновао ватрену песму *У бој* једног од најодушевљенијих поборника тих идеја, Змаја Јована Јовановића, и да је учествовао 1881, године, кад је био на завршетку својих студија, на свечаном Змајевом вечеру у Прагу...“<sup>563</sup>

Поред бројних решавања биографских недоумица и нетачности, Бингулац у свом прилогу расправља и о темама које се тичу Маринковићевог стваралачког чина и његове естетике. За извор који ће нам открити композиторов *Вјерују* Бингулац узима примерак Хансликове књиге *О музички лепом* из Маринковићеве библиотеке при чему кореспондира са Милојевићевим наводима које је изнео у свом чланку о Маринковићу.

<sup>561</sup> Властимир Перичић, нав. дело, 14.

<sup>562</sup> Бингулац наводи пример Стевана Мокрањца и његових прекида студија. Ипак, истиче да су Мокрањчеви прекиди били за њега много плодотворнији него што је то случај са Маринковићем. Мокрањчев прекид трајао је свега нешто више од годину дана, те је у том периоду он био у Београду радећи као хоровађа *Корнелија* и компоњујући (тада настаје *Прва руковет*): Petar Bingulac, нав. дело, 83–84.

<sup>563</sup> Исто, 84.

Ипак закључује да то што је композитор у књизи бележио и подвлачио није пример његових естетичких погледа. Пита се зар је Маринковић тако мало писао, како наводи Милојевић, да је било потребно са толико виртуозитета интерпретирати његове белешке. Бингулац упућује читаоце на Маринковићеве чланке које је објављивао у *Преодници*, јер се из њих могу, на изванредан начин, ишчитати нека од естетских питања која су га окупирали, али и друга питања која се тичу односа народне музике према уметничкој, шта и како треба писати за народ.

Још једна од тема односи се на питање зашто композитор није писао велике форме попут опере, ораторијума, симфоније када је студирајући у Прагу имао прилике да упозна крупна и значајна дела Сметане и Дворжака. Позивајући се на ставове Милоја Милојевића и Светомира Настасијевића Бингулац закључује да је главна препрека за компоновање крупних форми био недостатак извођачког апарата. У томе Бингулац, као и друга два аутора које цитира, види одговор на питање о уском жанровском оквиру Маринковићевог стваралаштва. Аутор истиче и то да није наишао на податак о композиторовој жељи да компонује опере, нити му је познато да се о томе икада изјашњавао. Ипак, композиторов син пише о томе да се сећа очеве жеље „да наиђе – после *Суђаја*“ на либрето од књижевне вредности, ведре и веселе садржине, на неке пандане *Проданој невести* или *Веселим женама виндзорским...*<sup>564</sup> Ипак, Бингулац не замере Маринковићу што у свој опус није уврстио оперу или симфонију, из разлога који аутор врло често наводи још од првих својих критика. Дела треба да живе на концертној сцени, да честим извођењима пронађу своје место код публике, „да уђу у народ, и у културно наслеђе народа“. Јер, према речима Бингулца, нема још увек код нас оних који добро познају Маринковићева *Кола* или нека друга дела. Многа од њих нису тада још увек изведена, многа ни објављена. Овима Бингулац закључује своје излагање, у нади да ћемо се ми „овом нашем верном посленику одужити за оно што је учинио и завршио; на првом месту уношењем његовог дела, извођењем и објављивањем, у народ који је он толико волео и за који је толико радио“.<sup>565</sup> Чини се да ни данас тај дуг није одужен у потпуности, јер након Перичићеве монографије која је настала пре више од пола века, Маринковићев лик и дело још увек није предмет новијих музиколошких истраживања.

---

<sup>564</sup> Иван Маринковић, нав. дело, 438.

<sup>565</sup> Petar Bingulac, нав. дело, 93.

### 3.6. Бингулчева интерпретација стваралачке поетике Јосипа Славенског: ка откривању суштине композиционог поступка

Без обзира на то из којих се нових или другачијих углова може сагледати и испитивати стваралачка личност Јосипа Славенског не може се избећи богато мноштво запажања, анализа и оцена које је у својим написима о овом аутору изрекао Петар Бингулац.<sup>566</sup> У његовом дискурсу наилази се на опште приказе стваралаштва,<sup>567</sup> детаљне анализе дела (*Симфонија Оријента*),<sup>568</sup> маестралну минуциозну студију о хорској музици Славенског<sup>569</sup> као и на велики број приказа композиторских дела који су писани за потребе циклуса емисија „Остварења“ на Трећем програму Радио Београда у периоду од 1965 до 1980. године.<sup>570</sup> Треба нагласити да је Бингулац посветио Славенском опусу читаву серију студија и чланака којом је, за то време ексклузивно и међу реткима, допринео објављивању података и, што је можда и значајније, тумачењу композиторских дела значајним аналитичким коментарима и закључцима. Занимљиво је да је Славенски је био једини београдски композитор чија је дела Бингулац посебно анализирао. Из његових текстова исијава безрезервно одушевљење целокупним опусом композитора, „човека

---

<sup>566</sup> Из разговора који сам водила са сином Петра Бингулца, Станојем Бајом Бингулцем 15.12.2017. године, сазнала сам да су њих двојица били изузетно блиски пријатељи и венчани кумови. Славенски је врло често посећивао дом Бингулца, где су у вишесатним разговорима размењивали своја мишљења, искуства и импресије о различитим музичким догађајима, делима и уметности уопште.

<sup>567</sup> У питању је студија „Јосип Славенски – протагониста модерне музике“. Petar Bingulac, *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 159–163. Текст је првобитно штампан у двадесет четвртог броју часописа *Pro musica* 1967. године.

<sup>568</sup> Petar Bingulac, „Josip Slavenski Simfoniја Oriјenta“, у: *Napisi o muzici...*, нав. дело, 164–178. Чланак је првобитно објављен у часопису *Savremeni akordi* (бр. 4–5, 1954).

<sup>569</sup> Petar Bingulac, „Horska muzika Josipa Slavenskog“, у: *Napisi o muzici...*, нав. дело, 179–222. Објављено прво у *Zvuku* бр. 69–70, 1966. године.

<sup>570</sup> У периоду од марта до октобра 1965. године, поводом десет година од смрти аутора, емитовано је петнаест емисија посвећених стваралаштву Јосипа Славенског за које је Бингулац написао приказе. Потом, 1968, 1979, и 1980. године настају још три прилога овог аутора. Исто, 223–254.

топлог погледа“, те га сматра „правим представником, међу првим и највећим, југословенске модерне музике између два и после све до своје смрти.“<sup>571</sup>

Ради боље прегледности и комплетнијег увида у Бингулчев дискурс, предмет овог поглавља биће анализа проблема везаних за композиторово деловање као и њихова контекстуализација. Иако се увиђа извесна поларизација типова чланака који за предмет имају Славенскову поетику (студије и анализе), овде неће бити извршен такав тип класификације. Аналитичка дискусија ће обухватити неколико проблемских кругова којима се Бингулац бавио у готово свим написима. Реч је о питањима модерности музичког израза Славенског и његових композиционих поступака, о питањима односа према музичком фолклору и поступцима испитивања акустичких особина звука. Кроз ове тематске целине биће апострофирани Бингулчеви ставови који су у вези са тематиком о којој пише.

Пре него што поменуте проблематике буду разрађене, треба се осврнути на нека општа питања која се тичу стилске и историјске позиције Славенског у југословенској историји музике са освртом на рецепцију његовог стваралаштва у различитим временским оквирима.

Стваралаштво Јосипа Славенског се у савременој домаћој музиколошкој литератури примарно тумачи као експресионистичко посебно када је у питању садржај његових дела. У домаћој музикологији овим питањем прва се бавила Марија Бергамо у својој докторској дисертацији.<sup>572</sup> У том смислу, позиционирање Славенског као експресионисте представља једно од кључних начина на које се у досадашњој музиколошкој литератури тумачи његово дело. На ставове Марије Бергамо позива се и Марија Масникоса,<sup>573</sup> сматрајући да се Славенски „укључује у тенденције музичког експресионизма из прве, предратне фазе“ и то у делима која су заснована на раду са аликвотним низом или додекафонском серијом, где се уочава интерференција са „конструктивистичким“, европским експресионизмом између два светска рата.<sup>574</sup>

---

<sup>571</sup> Petar Bingulac, „Josip Slavenski“..., нав. дело, 160.

<sup>572</sup> Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, 1980.

<sup>573</sup> Марија Масникоса, „Експресионизам“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 165–192

<sup>574</sup> Термин „конструктивистички експресионизам“ преузет је из периодизације експресионизма коју је саставила Марија Бергамо у својој монографији. Видети: Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело.

С друге стране, имајући у виду временску дистанцу прилога Петра Бингулца и Марије Бергамо закључује се да су њихови погледи блиски иако Бинулац у свом дискурсу не позиционира Славенског као представника експресионизма, већ о њему говори као савременом, модернистичком аутору који је у југословенску музику унео најчистији вид оригиналности и савремености. У том смислу, и у овом поглављу неће бити функционално говорити о експресионистичкој оријентацији Славенског, већ о његовој модерној, савременој поетици из визуре Бингулчевог аналитичког дискурса.

Дела Јосипа Славенског су остварења која су заснована на модернистичким композиционим поступцима, а с тим у вези представљају различите видове музичког модернизма. Џонатан Крос (Jonathan Cross) раздваја различите модернизме, при чему „Шенбергов модернизам није као онај Стравинског, а Кејдов није Шостаковичев.“<sup>575</sup> Може се прихватити позиција Мелите Милин која наглашава да се модернизам односи на „промењено стање у уметности након смрти Рихарда Вагнера”, на „повратак реду“ у периоду између два светска рата, али и на радикализацију односа аутора према музичкој прошлости у периоду након Другог светског рата.<sup>576</sup> Ауторка предлаже да се модернизам сагледава као епоха у музици која траје од последњих година 19. века па до краја шездесетих година 20. века, што имплицира да се живот Славенског одвија управо у времену модернизма.<sup>577</sup>

Појава особене, самосвојне стваралачке фигуре Славенског у музичком свету у првим деценијама 20. века имала је одређено симболичко значење, јер је то време када југословенска музика полази новим путевима, приближавајући се с једне стране европским струјањима, а с друге стране, поново се окреће фолклору, али на нов, продубљенији начин. Управо је фолклор један од синонима његовог музичког идиома, али га начин на који га је користио одваја од већине других савременика и чини оригиналним. Славенски се, што истиче и Бингулац, није користио фолклором техником коришћења цитата, већ је он за њега значио нешто много дубље, из чега све потиче, то је његова „прамузика“. Славенски је гајио дубоко осећање према народном ствараоцу, али и према човеку уопште. Тај однос проистекао је из композиторовог раног детињства када је био у присном контакту са фолклорним стваралаштвом. Љубав према песмама Међумурја,

<sup>575</sup> Jonathan Cross, „Modernism and tradition, and the traditions of modernism“, *Музикологија*, бр. 6, 2006, 27.

<sup>576</sup> Мелита Милин, „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија* бр. 6, 2006, 93–116.

<sup>577</sup> Наведено према: Исто, 94.

његовог родног тла, оставила је дубок траг у Славенском, а касније се проширила на интересовање према фолклору читавог Балкана, па и света. Све то дало је особени печат његовом стваралаштву, али и читавој нашој музичкој култури. Ова теза представља један од лајтмотива Бингулчевог дискурса о Славенском.

Друго интересовање композитора односило се на проучавање звука као акустичког феномена, што такође вуче корене из његове ране младости. Био је, како истиче Бингулац, фасциниран звоњавом црквених звона и брујањем аликвотних тонова, али и звуком црквених оргуља. Одатле произилази његово интересовање за математику, физику и астрономију, за аликвотни низ и модалне лествице фолклорних мелодија балканских и источњачких народа. Он је желео да дође до везе између природних закона и музике, сматрајући да је музика део универзума.

Ова две сфере композиторовог интересовања на први поглед могу се схватити и као контрадикторне, међутим, имајући у виду да је тежња композитора да допре до природног тонског система, јасно се читава да су ту „садржанији закони звука и нетемперованост фолклорног стваралаштва“.<sup>578</sup> Све ово било је предмет и Бингулчевих написа о Славенском о чему ће касније бити речи. Потребно је на овом месту кратко се осврнути на периодизацију његовог стваралаштва, у циљу што бољег упознавања са његовим опусом, којем је Бингулац посветио велики део својих музиколошких радова.

Богат и веома разноврстан опус Јосипа Славенског настаје у периоду великих културних, друштвених и стилских промена, које су на одређени начин утицале на његово стваралаштво. Ева Седак, ауторка прве монографије о Славенском,<sup>579</sup> дели његов опус на три етапе. Прва фаза траје од 1913. до 1926. године када настају ауторова најранија остварења за време његовог боравка и школовања у иностранству. Другу фазу ауторка је 'сместила' у временски период од 1926. до 1939. године (године које проводи у Београду), док је стваралаштво треће етапе (од 1940) окарактерисано као оно у којем композитор (осим неких делова *Симфонијског епоса*) не остварује значајне композиторске домете. Са оваквом периодизацијом Бингулац се не би сложио, што је приметно када се аналитички и из различитих углова сагледају сви написи о опусу Славенског. Бингулчева класификација

---

<sup>578</sup> Jelena Mihajlović, „Violinske sonate Josipa Slavenskog“, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, br. 1, 1985, 64.

<sup>579</sup> Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*, Zagreb, Muzički informativni centar, 1984.

се у одређеној мери разликује, пре свега јер је условљена специфичним дискурсом.<sup>580</sup> Он другу етапу стваралаштва временски уоквирује у период од доласка у Београд до 1930. године, када настају најпотпунија и стилски сасвим изграђена дела (велики број хорских дела, *Балканофонија*, камерне композиције). Трећи период стварања одговара припремању и компоновању *Симфоније Оријента* и траје до ослобођења, док се четврта етапа односи на период од ослобођења до композиторове смрти. Ева Седак композиције прве етапе стваралаштва карактерише као неоимпресионистичке и експресионистичке, са нагласком да је највећи део одлика стваралаштва Славенског у том периоду већ био установљен.<sup>581</sup> И Марија Бергамо истиче да је експресионистички израз Славенског највише изражен у његовој првој стваралачкој етапи коју такође уоквирује у период до 1925. године.<sup>582</sup> Бингулчева класификација је знатно прецизнија и боље постављена за разумевање развојног пута Славенског стваралаштва. Наиме, аутор не инсистира само на одређењу година које раздвајају одређени период, нити композиције дели на мање или више успеле, већ истиче њихове стилске одлике и наглашава да је композитор још при првим, самоукиим композиторским остварењима оформио сопствени стил. На овој тези се заснива једна од кључних тачака Бингулчевог дискурса о Славенском опусу.

\*\*\*

Данас нас раздваја готово један век од првог јавног извођења дела Јосипа Славенског. У том периоду српска музика је прошла кроз различите развојне фазе, прихватајући постепено савремена стилска струјања. У том смислу дела Славенског не могу се на прави начин посматрати из угла некадашње критике. Међутим, аналитичким увидом у написе о делима овог аутора из периода када су се догодила њихова премијерна извођења, па до новијег доба, показује се њихова историјска улога и музичка вредност.

Критике његових савременика нуде занимљива запажања, али нису увек прецизне и поуздане. Оне су изрицане готово увек непосредно након слушања, при чему је композитору замеран јарки колорит његових дела који је означаван епитетом

---

<sup>580</sup> Поклапања се увиђају само када је у питању прва стваралачка етапа.

<sup>581</sup> Наведено према: Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski...*, нав. дело, 27.

<sup>582</sup> Видети: Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело, 67.

„примитивистички“. Аутори попут Милојевића и Живковића, који су о Славенском писали у међуратном периоду, крајње необјективно су се изражавали по питању композиторових остварења. Милојевић га је називао експериментатором без субјективног печата, сматрајући да у *Симфонији Оријента* није остварио религијски карактер дела; чуо је какофонију у *Балканофонији* и „акустичко експериментисање са гротескним ефектима непријатним за слух“.<sup>583</sup> Иако је Славенског сматрао нашим првим модернистом, као и Бингулац, и аутором који је међу реткима могао да се чује и на концертним репертоарима у иностранству, Живковић је негативно оценио *Религиофонију*, сматрајући је изразом бесмисленог приказивања „верске екстазе“.<sup>584</sup>

Међу првим међуратним ауторима који су похвално писали о делима Славенског били су Рикард Шварц и Бранко Драгутиновић<sup>585</sup> и то у време композиторовог снажног стваралачког успона. Шварц приступа анализи клавирских дела сагледавајући их из угла његовог целокупног музичког језика,. Вредно је пажње његово мишљење о Славенској великој индивидуалности, о фолклорном материјалу којим се користи и хармонској подлози која извире из народног стваралаштва, али зачуђује вредновање композиторовог стила као изразито романтичарског. С друге стране, прво значајно музиколошко објашњење *Религиофоније (Симфоније Оријента)* потекло је из пера Бранка Драгутиновића. Он је дело оценио као једну од најзнамљивијих симфонијско-ораторијумских композиција, изнео запажања о колористичком богатству дела, о коришћењу остината и оријенталних лествица, прожимању исте тематике у различитим ставовима. Аналитички дискурс заснован је овде на навођењу конкретних примера из дела, који говоре у прилог богатству језика композитора. Чињеница да је једно дело предмет посебног чланка, и то у време када то није био чест случај, говори о импресији коју је *Религиофонија* оставила на савременике.<sup>586</sup>

---

<sup>583</sup> Милоје Милојевић, „Славенски, Мартину, Бетовен“, *Политика*, 5. април 1930, 8.

<sup>584</sup> Миленко Живковић, „Ораоториумски концерт А. п. д. Обилић“, *Време*, 5. јун 1934, 6.

Сличан став изнео је и Драгутин Чолић у чланку у *Правди* истог датума када и Живковић, а поводом премијере овог дела. О Чолићевом ставу видети више у: Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика...*, нав. дело, 254.

<sup>585</sup> Rikard Švarc, „Josip Slavenski i njegova klavirska dela“, *Zvuk*, br. 5, 1933, 167–171; Бранко Драгутиновић, „Религиофонија Јосипа Славенског“, *Звук*, бр. 8–9, 1934, 323–330.

<sup>586</sup> Roksanda Pejović, „Prilog monografiji Josipa Slavenskog. Mišljenja kritičara o njegovim kompozicijama u vremenu od 1920-1941. godine“, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, br. 3, 1981, 58.



Однос домаће музикологије, односно музичке публицистике, према опусу Славенског је добро познат феномен: за живота композитор и његово дело су већим делом били игнорисани, а потом је, након његове смрти, наступио период када се критика окренула ка афирмативнијем оцењивању његових остварења. Славенски је имао поштоваоце међу музичарима који су исказали приврженост његовом делу у својим написима. То су пре свега били Петар Бингулац и Павле Стефановић,<sup>587</sup> чији су први прилози значајни о Славенском настали након композиторове смрти. Поред ове двојице аутора, специфичан однос према његовом стваралаштву имали су Душан Плавша,<sup>588</sup> Властимир Перичић,<sup>589</sup> Мирјана Живковић<sup>590</sup> и Ева Седак.<sup>591</sup> Они су о Славенском писали као о класику нашег музичког тла, а пажњу привлаче њихови аналитички прилози који се односе на *Симфонију Оријента*, на виолинска, клавирска и оркестарска дела, на њихову структуру, хармонски језик и астроакустику.<sup>592</sup> Њихове ставове у већој или мањој мери прихватили су и други музиколози и музички писци, нарочито генерације које су своја интересовања за стваралаштво Славенског интензивирале током осамдесетих година прошлог века, учествовањем на симпозијуму у Чаковцу.<sup>593</sup> Такође, треба поменути и два зборника радова о стваралаштву Јосипа Славенског. Први је објављен након научног скупа организованог поводом педесет година од смрти аутора,<sup>594</sup> а други поводом сто

---

<sup>587</sup> Треба издвојити његове неписе „Stihija i konstrukcija, (Josip Slavenski: Simfonija istoka)“, *Književne novine*, 22. april 1954; „Stanuje li misao u zvuku (Sećanje na Josipa Slavenskog)“, *Delo*, br. 4, 1956.

<sup>588</sup> Писао је о *Симфонији Оријента*. Dušan Plavša, „Jugoslovenska Deveta Simfonija“, *Izraz*, br. 9, Sarajevo, 1958, 231–239.

<sup>589</sup> Властимир Перичић, „Јосип Славенски и његова астроакустика“, *Звук*, бр. 4, 1984, 5–14.

<sup>590</sup> Ауторка је била посвећена стваралаштву Славенског, учествујући у организацији концерата и симпозијума о његовим делима, као и концертних вечери у Београду и Чаковцу. Такође један је од редактора клавирских дела Јосипа Славенског приликом штампања његових сабраних дела. Писала је о његовој клавирској и филмској музици, о музичком фолклору, о његовом хармонском језику, а све то пропратила историјско-аналитичким приступима. Библиографија ових написа налази се у књизи Роксанде Пејовић *Писана реч о музици у Србији...*, нав. дело, 83–84.

<sup>591</sup> Видети фус ноту бр. 577.

<sup>592</sup> Поред наведених аутора о Славенском су писали и Сања Грујић-Влајнић, Јелена Михајловић-Марковић, Зорица Макевић, Милица Гајић и други.

<sup>593</sup> Библиографија чланака о Славенском након 1984. године објављена је 2006. године. Видети: Милица Гајић, „Библиографија написа о Јосипу Славенском у Србији после 1984. године“, у: Живковић, Мирјана (ур.), *Јосип Славенски и његово доба. Поводом 50 година од композиторове смрти*, Београд, СОКОЈ-МИЦ, 2006, 130–137.

<sup>594</sup> Исто.

двадесете годишњице његовог рођења.<sup>595</sup> Ови прилози представљају значајне документе о научним координатама у оквиру којих је „феномен“ Славенски био посматран.

Након смрти Јосипа Славенског оглашавали су се својим написима многи југословенски музичари, међу којима се издваја Петар Бингулац. Његови чланци о стваралаштву Славенског разликују се од текстова о другим композиторима и њиховим делима које је Бингулац написао, јер коментаришу, како је сам тврдио, оно што је сматрао најбитнијим – оригинална дела обogaћена народним мелосом која представљају надградњу музичког фолклора. У његовим прилозима издвајају се неке компонентне које је сматрао битним за проучавање дела Славенског. Реч је о питању модерности, односно савремености аутора и његовог стваралаштва, као и о третману фолкора и испитивању акустичких особина звука у поетици овог композитора. Рецепција ових питања из угла Бингулчеве писане речи биће предмет даље анализе.

### 3.6.1. Питања модернизма Славенског

Први корак у Бингулчевом проучавању дела Славенског представља историјско-стилско позиционирање његове поетике коју Бингулац означава као модерну/савремену, те је на овом месту корисно контекстуализовати теоријски фундиране и образложене ставове савремене музикологије према питању модернизма у (српској) музици. Иако је, како то наводи Мелита Милин,<sup>596</sup> музиколозима врло често замерана тежња ка стилским класификацијама и периодизацијама, мора се нагласити да је она у великој мери потребна јер омогућава боље разумевање развојних процеса у оквиру једне тематике. Када је у питању (музички) модернизам, први проблем који се јавља односи се на питање терминологије. Музика великог дела прошлог века означавана је као *модерна*, *нова* или

---

<sup>595</sup> Ивана Медић (ур.), *Јосип Славенски 1896–1955. Поводом 120-годишњице рођења*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2017.

<sup>596</sup> Мелита Милин, „Етапе модернизма у српској музици“, нав. дело.

авангардна а сложеност музичких феномена у том периоду условила је проблеме терминолошког одређивања, те су и данас актуелне полемике око овог питања.<sup>597</sup>

Коришћење појма *музичка модерна* у српској науци о музици произилази из широко разрађеног става музиколога Мирјане Веселиновић-Хофман,<sup>598</sup> односно из њеног вишедеценијског бављења проблематиком *музичке авангарде*, схваћене у смислу *музичке модерне*, односно *Модерне*.<sup>599</sup> Ауторка истиче да је, када је у питању музика, потребно имати у виду особеност музичке авангарде у односу на феномен авангарде у другим уметностима<sup>600</sup> као и њену специфичност на домаћем тлу у односу на европску и светску авангарду. Такође Веселиновић-Хофман сматра да термини *модерност* и *модерно* не представљају увек добра решења за означавање квалитета који носи неко авангардно уметничко дело. Термини упућују на специфичне проблеме уметности 20. века, па њихово коришћење није у потпуности адекватно. Али, Бингулчев начин коришћења термина чини се оправданим, јер је коришћен у сврху подвлачења композиторовог савременог музичког израза, у циљу његовог позиционирања у контекст савремене југословенске музичке историје. Управо зато наредни став Мирјане Веселиновић-Хофман, да овај термин означава квалитет по коме једно дело није осуђено на заборав и означава његову актуелност,<sup>601</sup> може потпуно да се примени и на онај који Бингулац заступа и који стоји у центру његове намере .

Како за овај рад не би било функционално потенцирати полемике око тумачења европског модернизма, у даљем тексту ће фокус бити пре свега на југословенској (самим тим и српској) 'варијанти' музичког модернизма, којој припада Јосип Славенски.

Српски композитори су, са разлогом, каснили у прихватању модернистичких праваца,<sup>602</sup> али су неки од њих успели да у два маха сустигну међународне авангардне

---

<sup>597</sup> Ауторка, како је већ напоменуто, дефинише модернизам као епоху која се везује за период од последњих година 19. века до краја шездесетих година 20. века. Исто, 94.

<sup>598</sup> Мирјана Веселиновић, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983, 1–42.

<sup>599</sup> О овоме пише Тијана Поповић-Млађеновић. Видети у: „Музичка модерна друге половине XX века“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике...*, нав. дело, 215–245.

<sup>600</sup> Ова особеност односи се пре свега на специфичности појављивања музичко-изражајних средстава. Исто, 216.

<sup>601</sup> Мирјана Веселиновић, *Стваралачка присутност...*, нав. дело, 7–8.

<sup>602</sup> Почетак модернизма у српској музици се везује за стваралаштво генерације композитора које су стасале током *fin de siecle*-а, а којој су припадали Петар Коњовић, Милоје Милојевић, Стеван Христић, Јосип Славенски и Марко Тајчевић. Славенски је од свих бико најрадикалнији по питању раскида са

токове.<sup>603</sup> Први преломни тренутак у српској музици, који је „условио интензивно и експазивно одмотавање њеног модерног клупка“<sup>604</sup> догодио се тридесетих година прошлог века (условљен ангажманом *прашке групе* композитора) али на основама које су раније утемељили Коњовић, Милојевић и Славенски у својим експресионистичким поступцима.<sup>605</sup> Управо на њима, само не под термином 'експресионистички' (већ модерни, савремени), инсистира Бингулац у својим прилозима о Славенском. Импулс модерности аутор уочава у свим сегментима композиторовог стварања, уз константно коришћење синтагми *увек ново, само ново, стварање новог*. Јер, његов опус и јесте код нас био нов и „напредан“.

Шта за Бингулаца значи бити модеран?<sup>606</sup> Супротстављајући различита мишљења и ставове аутора ван сфере музике<sup>607</sup> Бингулац као кључну тезу наводи да се модерно код Славенског огледа у аутентичном музичком изразу, у јакој индивидуалности и личној, јединственој, ванкатогијској музици. Славенски је, као и Петар Коњовић, поседовао сензибилитет за фолклор, који је исказивао модернистичким средствима. Са овим се слаже и Павле Стефановић<sup>608</sup> додајући и то да Славенски својом музиком није личио ни на кога, није припадао ниједној школи, нити је гравитирао ниједном стилу нити техници било

---

романтичарским наслеђем, а од самог почетка своје делатности користио се смелим музичким решењима, која је непрестано обогаћивао.

<sup>603</sup> Мелита Милин уочава четири етапе српског модернизма, те у оквиру сваке од њих позиционира српске ауторе. Више у: Мелита Милин, „Етапе модернизма“..., нав. дело, 103.

<sup>604</sup> Тијана Поповић-Млађеновић, „Музичка модерна“..., нав. дело, 215.

<sup>605</sup> Марија Бергамо сматра да већ одређена дела Коњовића, Милојевића и Славенског дају легитимитет да се период од 1918. до 1932. године посматра као прва етапа продирања експресионистичке струје у српску музику. Видети више у: Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело, 37, 54–66. У Коњовићевом опусу експресионистичке елементе уочавамо пре свега у два музичких драмама – *Кнезу од Зете* и *Коштани*, док су они код Милојевића на сасвим другачији начин уграђени. У питању је неколико дела из међуратног периода – *Три песме на немачке стихове* оп. 67, хорски циклус *Пир илузија* и циклус клавирских минијатура *Ритмичке гримасе*. Славенски се у тенденције музичког експресионизма укључује на другачији начин од њих. У његовом стваралаштву увиђају се два типа експресионистичке оријентације – пагански (*Симфонија Оријента*) и конструктивистички, европски експресионизам (*Хаос*, *Музика* 38). О овоме видети више у: Марија Масникоса, „Експресионизам“, нав. дело, 172, 177.

<sup>606</sup> О овом проблему Бингулац пише у чланку „Јосип Славенски – протагониста“..., нав. дело, 161.

<sup>607</sup> Конкретно ставове хрватског естетичара, социолога и филозофа Рудија Супека, филозофа Жана Пола Сартра (Jean-Paul Sartre) и књижевника Џејмса Џојса (James Joyce).

<sup>608</sup> Pavle Stefanović, „Stanuje li misao u zvuku“, нав. дело.

Иако су се, према наводима Ане Котевске, Стефановић и Славенски упознали најраније 1926. године, Стефановићево интензивно бављење композиторовим опусом почиње тек 1950. године. Најкомплексније тумачење Славенских композиција из пера Павла Стефановића настаје поводом десет година од смрти аутора у Стефановићевим необјављеним белешкама, до којих је ауторка дошла. Видети више у: Ана Котевска, „Павле Стефановић о Јосипу Славенском – од манифеста до сумње и даље“, у: Живковић, Мирјана (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*, нав. дело, 102–120.

којег композитора. Овде се неминовно намеће и питање оригиналности композиторовог стварања, на којем инсистирају и Бингулац и Стефановић:

„ ( ... ) Ако треба да очекујемо голи нови звук који је ипак само периферне природе и не доноси са собом ново тонско мишљење него нову (оригиналну, прим.аут.) стваралачку мисао, онда се треба окренути топлом, снажном човеку и уметнику Славенском...“<sup>609</sup>

„ ( ... ) Казао сам да је био смождавајућег степена оригиналан. Шта то заправо значи? Рећи ћу само да то, једноставно речено, значи да је био целацијата личност, снап зракова, концентрат и конгломерат доживљајних (сазнајних и емоционалних) искустава и да је своје свеукупно животно искуство тотално и без остатка прерадио, трансформисао у специфично музичке тонске слике.“<sup>610</sup>

На питање о модерности Славенског, Бингулац даје још одговора који су засновани на тумачењу и анализи конкретне музичке материје. У питању је, с једне стране, композиторов савремени став према древним религијама и обичајима оваплоћен у *Симфонији Оријента*<sup>611</sup> и, с друге стране, умеће да модерном музиком, уз помоћ ванмузичких садржаја, дочара расположења древног човека. Али, и тамо где је питање у изражају нечег ванмузичког, Славенски се попут Берга (Alban Berg, 1885–1935), Хиндемита (Paul Hindemith, 1895–1963), Стравинског (Њгорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971) и Бартока у концертима за разне саставе, 'држи' чисто музичких закона и ефеката. То се јасно изражава у одлично изграђеној форми, равноправном смењивању хармонске напетости и попуштања, добро изнијансираној мелодији и сталном пулсирању ритма. Познато је да је одлучујући моменат за његов композиторски развој представљало познанство са музиком Бартока, још у студентским данима.<sup>612</sup> Бингулац пише о вези Бартока и Славенског, истичући да их зближава склоност ка експерименту и освајању нових звучних простора. Наиме, Барток је својим клавирским комадом *Allegro barbaro* (из 1911. године) направио револуционарни, авангардни искорак у том смеру. Славенски му

<sup>609</sup> Petar Bingulac, „Josip Slavenski protagonist“..., нав. дело, 163.

<sup>610</sup> Pavle Stefanović, „Stanuje li“..., нав. дело, 210–211.

<sup>611</sup> Petar Bingulac, „Josip Slavenski Simfonija“..., нав. дело.

<sup>612</sup> Славенски на студијама у Будимпешти проводи две и по године, од 1913–1916. године, где му је хармонију и контрапункт предавао Бартоков сарадник и композитор Золтан Кодал (Zoltán Kodály, 1882–1967). Барток није предавао Славенском, али је Славенски често говорио о њиховом познанству. О томе видети више у: Катарина Томашевић, „На стазама модернизма Беле Бартока. Следбеници и сапутници: Јосип Славенски и Марко Тајчевић“, у: Јовановић, Јелена, Пера Ластих, Катарина Томашевић (ур.), *Бела Барток и српска музика. 100 година од првих фонозаписа традиционалне музике Срба у Банату*, Будимпешта, Српски институт, 2016, 115–129.

се приближио својим студентским радовима из Пеште, првим комадима за клавир који представљају најраније примере политоналности и коришћења оштрих дисонанци у југословенској музичкој уметности.<sup>613</sup>

И у чланку о хорској музици<sup>614</sup> Бингулац потенцира композиторово коришћење модерних композиционо-техничких поступака нарочито на пољу хармоније. Аутор увиђа неке од првих композиторових продора у модернистична „хармонска схватања“ у првом *Певању* (из првог дела збирке композиција *Са Балкана* за клавир):<sup>615</sup>

„ ( ... ) Далеко од тога да хармонизује песму само главним ступњевима (њих једва овде и има), млади композитор-почетник већ овде доноси неке од доцнијих елемената своје хорске хармоније (мешања и узимања дурских и молских ступњева: ту се налазе уз акорде Ас-дура и Ес-дура и акорди а-мола и е-мола, у каденцама). Ниједне баналне хармонске везе већ нема овде: већ тада је то Славенски, у обичној хомофоној хармонизацији, избегао. Доцније ће Славенски, ради истог циља: освежења хармоније, користити и друге, типичније вокалне, полифоне начине, и у томе ће, како ће показати овај рад, и бити развојни процес његове музике.“<sup>616</sup>

Други пример модернистичког пробоја Бингулац 'види' у композиторовом постепеном одвајању од хомофоније и свесном приближавању „полифонизацији“ хорске музике „ ( ... ) и то до те мере да ће хорски стил или звук у 20-тим годинама значити одмах и полифони...“<sup>617</sup> Овај поступак поступног 'освајања' полифоног музичког ткива Бингулац уочава и у три клавирске композиције<sup>618</sup> које се налазе у каснијој хорској обради или верзији. У *Словенској песми* Славенски још увек хармонизује материју у хомофоном

---

<sup>613</sup> Бојан Бујић наводи да је „некритичко понављање тврдњи о изворности и потпуној неовисности Славенског од било каквих вањских извора, онемогућило неке од ранијих композиторових апологета да опазе очигледни афинитет који постоји између његових раних клавирских композиција и Бартокових дјела насталих непосредно пред Први свјетски рат“. Бингулац дакле није припадао овим ауторима. Упореди са Војан Вујић, „Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog“, *Muzikološki zbornik*, sv. XIV, Ljubljana, 1973, 75.

<sup>614</sup> Petar Bingulac, „Horska muzika“..., нав. дело.

<sup>615</sup> Збирка је посвећена двојци вараждинских интелектуалаца са којима је Славенски сарађивао, Анте Штеру и Драгутину Симову.

<sup>616</sup> Petar Bingulac, „Horska muzika...нав. дело, 187. Поменути развојни процес Славенскове музике 'развија' се кроз ову студију практично од самог почетка. Лајтмотив чланка је у аналитичком промишљању хорских, али и дела која су инспирисана хорским звуком или су касније добила и своју хорску верзију: *Певање*, *Играње* и *Словенска поевка* из збирке *Са Балкана*, *Вода звира*, *Ромарска*, *Чапљански татари*, *Шест народних попевака*, *Кантата младости*, *Тужбалица (Симфонијски епос)*.

<sup>617</sup> Petar Bingulac, „Horska muzika“..., нав. дело, 190. Бингулац сматра да је боравак на студијама у Прагу у овом погледу за Славенског значајно много, нарочито јер је хорска музика у Чешкој имала несумњиво важније и угледније место него било где у Европи. Исто.

<sup>618</sup> У питању су дела *Словенска песма*, *Вода звира* и *Ромарска*.

четворогласном ставу, притом мењајући и тоналитет и хармонске функције.<sup>619</sup> Главни модернистички поступак приметан је и у хорској композицији *Вода звира* који Бингулац уочава у хармонској компоненти: „...а то, и смеле – и за 1916. годину пресмеле хармоније омогућују претпоставку да је она завршена у Прагу...“<sup>620</sup> Читав музички материјал Славенски је изградио на пентатонској лествици, по узору на Бартока и Кодаља. Овим поступком композитор је желео да 'докаже' древност и оригиналност међимурских народних песама и њихов славенски карактер.<sup>621</sup> Овакве поступке Бингулац уочава и у *Југословенској свити*,<sup>622</sup> нарочито у првом ставу. Тема звучи архаично са наглашеном пентатоником и модалном хармонијом, баш као што је то случај и са хором *Вода звира*. Јер, понавља Бингулац, „Славенски је у таквим мелодијама слушао глас прадавних времена, и налазио доказ њихове древне старости.“<sup>623</sup>

Једно од питања које се овде неминовно намеће, а које и Бингулац апострофира, јесте да ли је Славенски био у првом реду хармоничар и полифоничар. Другим речима, да ли је вертикално акордско сазвучје доминантно у његовој музици или је то преплитање мелодијских линија? Спој хармонске компонентне и полифоније у делима Славенског се не одвија у оквиру класичног тоналитета, већ на бази модалне народне мелодике која прожима многа његова дела. Специфичне полифоне линије, које је Бингулац уочио анализирајући хорске композиције композитора, одупиру се мелодији и од ње се потпуно одвајају. Тим поступком Славенски даје целокупном музичком ткиву оригиналну звучну димензију. Еклатантан пример овог поступка налази се у поменутој раној хорској песми *Вода звира*, али ће се то, на различите начине, провлачити кроз сва његова дела, што примећује и Бингулац.

Бингулчево позиционирање Славенскове поетике као модерне може се илустровати и наредним примером. У питању је циклус од четири хорска дела *Кантате младости*.<sup>624</sup> Модернистички потези огледају се овде у разноликим стваралачким смелостима које Бингулац уочава. У питању је поступак у коме композитор (у хору *Де си била...?*) целу фразу „сматра достојном да уђе, целих дванаест година доцније, у Песму раду из

<sup>619</sup> Хорска верзија ове песме настала је, према Бингулчевим подацима за време студија у Прагу.

<sup>620</sup> Petar Bingulac, „Horska muzika“..., нав. дело, 194.

<sup>621</sup> У прилог овоме Бингулац наводи као пример *IV гудачки квартет: Песме моје мајке*, где је Славенски поред народних, унео и мелодију која је оригинална и компонована у оквиру пентатонске лествице.

<sup>622</sup> Дело постоји у две верзије – клавијарској и оркестарској. Бингулац овде анализира прву верзију.

<sup>623</sup> Petar Bingulac, „Jugoslovenska svita.“, u: *Napisi...*, нав. дело, 227.

<sup>624</sup> Циклус чине хорови *Де си била...?*, *Ружица румена...*, *Молитва добрим очима* и *Никад...*

Симфоније Оријента...<sup>625</sup> Овде Бингулац мисли на истовремено звучање целе лествице у осмогласном хору а затим и на кретање мелодијске линије у чистим квартама, испод крајње сложене (смеле) хармонске подлоге. Бингулац на крају поентира закључком да овако сагледана (хорска) музика Славенског представља један од високих врхунаца југословенске (хорске) савремене музике и област која је од изузетног значаја за развој целокупног његовог опуса.

Прво, а тако смело Славенсково дело, *Ноктурно*, компоновано након свега две године проведене у Пешти, Бингулац означава као један вид испољавања „слободне експресије“ уметника. У питању је фантазија атематског стила, приказ ноћи потпуно супротан од Шопеновог (Frédéric Chopin, 1810–1849) и Дебисијевог. Нема мирне, правилне форме нити „сликања мира, тишине, одмора и самоће: музика је сва узнемирена и узбуђена.“<sup>626</sup>

Иако је Славенски написао само један гудачки трио, овај жанр заузима важно место у опусу Славенског. Бингулац не 'пропушта' прилику да поново апострофира и докаже Композиторов „заокрет“ ка полифонији, оној снажној полифонији, која од тада све јаче и интензивније прожима његова дела. У овом делу, према Бингулчевим речима, Славенски први пут јасно „решава“ вечити проблем који га обузима – однос и улогу хармонске и мелодијске компонентне у својим делима. Иако се, судећи по претходно анализираним Бингулчевим ставовима, на први поглед и непромишљено може уочити композиторова склоност ка хармонији, аутор сада заузима другачији, чини се оправдан став: „Оно што се назирало у прва два квартета, постаје у овом Трију сасвим јасно: за човека прожетог кроз и кроз народном музиком, народном мелодијом, мелодија је главно средство израза. И мелодије, слободне, скоро независне, или једва мало међусобно зависне, својим полифоним преплетима стварају чврсту целину.“<sup>627</sup>

*Музика 1936* и *Музика 1938* су дела ванредно значајна за наше савремено стваралаштво у којима се огледа суштинска одлика Славенскове поетике – верност оригиналности. Прво дело одликује изразити контраст два става, лаганог (*Музика хармоније*) и брзог (*Музика олује, хуке и тутњаве*), прожетих оригиналном замисли и

<sup>625</sup> Petar Bingulac, „Horska muzika“..., нав. дело, 218.

<sup>626</sup> Исто, 226. *Сонату* за клавир Бингулац сматра ремек делом југословенске модерне музике, са два става који припадају подручју „апсолутне оригиналне музике“, док *Славенску сонату* за виолину и клавир означава, као и *Ноктурно*, као процес природне експресије.

<sup>627</sup> Petar Bingulac, „Gudački trio“, u: *Napisi...*, нав. дело, 235.



звуком. Јер, како истиче Бингулац, нема ни у његовим, а ни у неким другим делима, аутентичнијег звука који је својствен само његовом ствараоцу. У чему се огледа та „оригиналност звука“? Њу Бингулац на крају и поетски објашњава:

„ ( ... ) Јер где да нађемо аналогije у његовим или другим делима за оне продорне радосне кликтаје и откликтаје, дозиве и одзиве разиграних трубача и ударача, Или за оне стално и стално понављане тврде сурове мотива гудача, у чијем изразу као да има немилосрдног одбијања и свирепе претње, и онда када се нижу у узастопном низу, и кад – а тада претња као да је још тежа! – застају у оштрим прекидима.“<sup>628</sup>

### 3.6.2. Оригинални третман фолклорног материјала и испитивање акустичких особина звука

Веома важан аспект стваралаштва Славенског представља његов однос према музичком фолклору. У историји европске музике фолклорни талас је неколико пута доносио различите новине, делујући на мењање неких канонизованих начина изражавања, нарочито на пољу мелодије, ритма, хармоније и формалних структура. Нама најближи пример одиграо се почетком 20. века када су специфичности коришћења дисонанци и нових ритмова на нов начин зазвучали у делима Стравинског и Бартока. Тонска сила у обради ванмузичког садржаја једна је од карактеристика ових аутора али и Јосипа Славенског. Они ће, свако на свој начин, и у својој околини афирмисати доминацију полиритмије, битоналности и политоналности, мелодијске формуле малог обима чијим се понављањем изграђују веће форме.

Стваралаштво Славенског одликује се пре свега специфичним односом композитора према фолклорном узорку. Реч је о употреби фолклора ван романтичарског и позноромантичарског проседа, о фолклору различитих народа. Славенски по правилу није користио цитате народних мелодија, већ је његова инспирација пропримала одлике фолклорних напева и ритмова. Марија Бергамо сматра да је однос композитора према фолклору изузетно сложен, јер спаја „старе“ формуле са новим, модерним

<sup>628</sup> Isti, „Muzika 1938“, u: *Napisi...*, нав. дело, 241.

сензибилитетом. Јер, све што Славенски пише има везе са фолклором, те зато ауторка сматра да се може говорити о „тоталној, експресионистичкој редукцији на фолклорно.“<sup>629</sup> Такође, од изузетног је значаја и Славенсков истраживачки однос према звуку који своје корене има у фолклору. Густина звучног ткања, честа остината и сударања звучних маса додују умногоме своје порекло ослушкивању звона, на чему инсистира Бингулац:<sup>630</sup>

„ ( ... ) Кад звона, ти мађијски извори музике зазвоне, тада зазвуче уз тешке дубоке основне тонове и премноги низови небројених густих аликвотних тонова, уздижу се у висину, тамо зајече и одјекују, сударају се, састају, и коначно сливају у пуни пребогати укупни звук. Од најмлађих дана, до краја живота, Славенски је био омађијан и усхићен тим чудесним у висини све ситнијим и гушћим тоновима, надтоновима, срећан кад је могао да их слуша како се разлежу над градом.“<sup>631</sup>

Томе треба додати и интуитивну 'опијеност' звуком карактеристичну за Славенског која га касније доводи до истраживања у домену акустике и тежње да сви вертикални склопови буду у складу са природним законима.

Каква је позиција Славенског у односу на традицију средине из које је потекао и на музичку савременост тренутка када је писао своја дела, као и на данашњу? Проучавање његових дела на начин на који је то учинио Бингулац омогућава да 'феномен Славенски' схватимо у свој његовој комплексности, односно, како то Мирјана Живковић прецизно формулише: „крз преламање суштинских особина уметника у исто време дубоко традиционалног и авангардног, националног и интернационалног.“<sup>632</sup> Овај цитат изражава суштину Бингулчевих ставова о композитору.

Почетком прошлог века музички живот у Србији протиче у знаку афирмисања националних (музичких) усмерења. Међутим, Славенском је у почетном импулсу стварања много ближи звук народних, градских песама и војних оркестара које је у Чаковцу и Вараждину са задовољством слушао и упијао. Носећи у себи ове звуке, Славенски одлази на школовање прво у Будимпешту, а затим у Праг, где је имао прилике да се упозна са делима класичног али и савременог музичког репертоара, али и да истовремено, савладавајући техничка знања заната, нађе свој стваралачки пут. У Будимпешти, Барток и Кодаљ сакупљају и проучавају народне мелодије, а у Прагу делује

<sup>629</sup> Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело, 67.

<sup>630</sup> Бингулац ће у многим делима препознати Славенскову 'опчињеност' звуком црквених звона, о чему ће бити речи нешто касније.

<sup>631</sup> Petar Bingulac, „Horska muzika“..., нав. дело, 182.

<sup>632</sup> Mirjana Živković, „Folklorno i avangardno u muzici Josipa Slavenskog“, u: Živković, Mirjana, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 19–24.

низ композитора снажне индивидуалне снаге, Новак (Vítězslav Novák), Сук (Josef Suk), Јаначек (Leoš Janáček), Мартину (Bohuslav Martinu), Хаба (Alois Hába) и други. Утицаји ових аутора помогли су бржем сазревању Славенскове уметничке личности, али, како истиче и Бингулац, он није постао ничији следбеник, већ је имао своју визију музике којој је остао веран до краја живота.

Када је у питању однос Славенског према музичком фолклору, што је у фокусу Бингулчевих написа, може се уочити да су запажања савремених музиколога антиципирана Бингулчевим. Тако, Зорица Макевић пише да ...,„за Славенског није битна само народна мелодија са својим карактеристичним ритмом латентном хармонском подлогом, већ су то и све остале компоненте фолклорног предлошка... Славенски тежи да у своја дела унесе карактер народног музицирања, [...] облик је израђен на принципу фолклорног понављања исте фразе, фактура полази од фолклорне...“<sup>633</sup> Овакав став изнео је и Бингулац, потенцирајући при томе на тези да је Славенски компоновао оригиналну музику народног духа и карактера, баш као што су то чинили „велики фолклорни модерни композитори, и Фаља, и Барток.“<sup>634</sup>

Бингулац је у свим написима, где год би пронашао простор за ову дискусију, потенцирао значај овог аспекта Славенскове поетике. Тезу да је његова фолклорна материја, коју је свесно узимао као основ своје музике, спутавала и кочила развијање ка модерном музичком изразу, ка додекафонији и атоналности, аутор у потпуности негира и истиче да је композитор за своје сигурно тле имао земљу ...,„зато је могао да се отисне од ње високо...увек више него они који се боје дотаћи земље...“<sup>635</sup> С друге стране, Павле Стефановић истиче да се о фолклору код Славенског не сме говорити као о нечему што је искључиво произашло из „родне груде Чаковца“. Он (Славенски) је користио више музичких фолклора, од оних неуких и примитивних (паганских) све до модерних.<sup>636</sup> Бингулац се са овим констатацијама слаже, додајући и то да је веза субјективне осећајности композитора и одређеног поднебља управо проистекла из фолклора.

---

<sup>633</sup> Zorica Makević, „Uloga folkora u oblikovanju harmonskog jezika gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog“, *Međimurje*, br. 13/14, 1988, 14–15.

<sup>634</sup> Petar Bingulac, „Kvintet sa sela“, u: *Napisi...*, нав. дело, 231.

<sup>635</sup> Овде се Бингулац слаже са ставом Николе Херцигоње цитирајући његове речи. Види више у: Nikola Hercigonja, „Sećanje na Josipa Slavenskog“, *Zvuk*, br. 66, 1966. Текст који је овде коришћен прештампан је у збирци написа о музици Николе Херцигоње у: Milenko Žarković (ur.), *Nikola Hercigonja, Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1972, 96–104.

<sup>636</sup> Pavle Stefanović, „Stanuje li“..., нав. дело, 209.

Дакле, музички фолклор с једне, и астроакустика<sup>637</sup> и звучна комбинаторика са друге стране, интегрисани су у стваралачку поетику Славенског, сједињени на начин модернистичких композиционо-техничких процеса. Још 1918. године композитор је добио идеју за компоновање циклуса под називом *Мистериј*, који би представљао основу за дела као што су *Симфонија Оријента*, *Прасимфонија* и *Хаос*, међутим тај пројекат није реализован.<sup>638</sup> *Симфонија Оријента*<sup>639</sup> у овом циклусу представљала би приказ развоја људске свести кроз седам ставова: *Пагани*, *Јевреји*, *Будисти*, *Хришћани*, *Муслимани*, *Музика* и *Песма раду*. Дакле сва модернистичка композиционо-техничка средства код Славенског (пермутација одређене групе тонова – језгро песме *Ту за репу, ту за лен*) у сталној су спрези са, са једне стране музичким фолклором (као матичним музичким језиком композитора) и са друге стране испитивањем акустичких особина звука. Управо тај елемент пермутације је кључан као фактор јединства ставова *Симфоније Оријента* на чему Бингулац инсистира. Према његовом мишљењу, фолклорни упис и акустичко испитивање звукова представљају јединство овог дела. Овакав принцип проналази се и у неким каснијим делима насталим тридесетих година прошлог века. На пример, у *Хаосу*, делу које на први поглед нема јасно профилисан фолклорни 'гест', поред „теме-серије“ уписују се и фолклорни елементи – тема у дорском модусу као алузија на међимурски музички фолклор.<sup>640</sup>

И у *Сонати за виолину и оргуље* Бингулац уочава присуство акустичких закона и аликвотних низова. На почетку дела нижу се аликвотни тонови, прво у великим интервалима а затим у све гушћем размаку. Тада почиње „стравична игра“ оргуљског

<sup>637</sup> О овоме је опширније писао Властимир Перичић: „Јосип Славенски и његова астроакустика“, нав. дело, као и Весна Микић: „Јосип Славенски и Астроакустика – у сусрет новом звуку“, у: Димитријевић М. С. (ур.), *Развој астрономије код Срба IV*, Београд, Строномско друштво „Руђер Бошковић“, 2007, 635–641.

<sup>638</sup> Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*, нав. дело.

<sup>639</sup> Дело је настало по поруџбини „Академског певачког друштва Обилић“ за прославу његове педесетогодишњице и премијерно изведено на концерту 2. јуна 1934. године под диригентском палицом Јована Бандура. Дело је касније изведено још два пута – у Љубљани 7. фебруара 1936. и у Братислави 17. априла 1937. године, те се потом није изводила све до 1954. године. Треба истаћи да је дело прва три пута изведено под називом *Религиофонија*, да би се под насловом *Симфонија Оријента* пред публиком појавило тек 1954. године. О даљим питањима промене наслова дела и њене (оправданости) видети у: Исто, 188. Такође, постоје и варијације у броју и називима ставова.

Чланак Петра Бингулца о овом делу, настао је 1954. године после извођења дела. Прилог је првобитно објављен у часопису *Савремени акорди* (I, бр. 4, 5, Београд, 1954), те прештампан у збирци текстова *Napisi o muzici*, нав. дело, 164–178. Од важнијих чланака на тему овог дела треба поменути још два прилога: Branko Dragutinović, „Religiofoniја J. Slavenskog“..., нав. дело; Dušan Plavša, „Jugoslovenska Deveta simfonija“..., нав. дело.

<sup>640</sup> Марија Масникоса, „Експресионизам“..., нав. дело, 174.

педала, те се његови тонови када добију простор издвајају из масе „надтонова“ (оних звонких) који им по акустичким законима припадају:

„ ( ... ) и таква је тада за мађија звукова да се при свакој промени баса усколеба и заталаса и та горња маса, тај звучни океан, и зато ми место појединачних тонова баса чујемо чудесне сложене акорде, увек соновног облика. И цела та маса снажно звучи, пишти, јечи, звони (курзив Д. В.). Као што је речено за Стравинсково Посвећење пролећа, ту звуче све оргуље земаљске: ветрови, олује, дрвеће, потоци, реке, мора.“<sup>641</sup>

Уколико се у разматрање узму нека од ранијих дела Славенског која Бингулац анализира, уочавају се начини на које се постепено конституисала склоност композитора према одређеним „звучним материјама“. Бингулац истиче да клавирски опус Славенског обилује народним мелодијама, нарочито оним писаним „у духу фолклора“. Већ у раној збирци *Са Балкана* појављује се народна песма *Ту за репу, ту за лен* заједно са бројним другим фолклорним напевима. Даље, густа политонална и битонална сазвучја указују на истраживање у домену акустичких особености звука – Бингулац наводи да комад *Загорски тамбураши* (из збирке *Са Балкана*) представља прву југословенску битоналну композицију која „превазилази оно што би слушаоцу сугерисао сам назив: разиграну свирку сеоских тамбураша, представља оригиналну и живописну евокацију домаћег музицирања у родитељском дому младог композитора...“<sup>642</sup>

Гудачки квартет је такође један од жанрова у којем Бингулац 'проналази' композиторов фолклорни упис. У њима се уочава специфична редукција музичког језика, нарочито ако се има у виду коришћење дванаест тонова хроматске лествице (тонално центрираних) а потом и редуковање на краће тонске низове. Ова техника је поново у спречи са композиторовим ослањањем на музички фолклор. Бингулац истиче да архитектоника форме почива на (фолклорном) понављању исте фразе и да однос између фолклорне компонентне и хармонског језика треба сагледати кроз хармонска решења у којима проналази специфични израз фолклорног музицирања. Другим речима, посезање за музичким фолклором (који лежи у основи Славенскове поетике) везује се са посезањем за савременим композициони-техничким решењима. Ово је Бингулац уочио већ у *Првом гудачком квартету* у којем нема ослањања на традицију. Форма је слободна, не спутава снажан ток музике; нема (традиционално) четири става већ само „два нова“ *Певање* и

<sup>641</sup> Petar Bingulac, „Josip Slavenski Sonata za violinu i orgulje...“, u: *Napisi...*, нав. дело, 251.

<sup>642</sup> Исти, „Sa Balkana“, u: *Napisi...*, нав. дело, 226.

*Играње*.<sup>643</sup> У *Другом гудачком квартету*, када је реч о односу према народној музици, Бингулац подвлачи свој став да је Славенски овде један од „фолклорно најодушевљенијих“ аутора, али стваралац који је у своје дело уносио само оно што је уметнички изграђено – „јер он је уметнишћу довршио оно што је народни певач отпочео.“<sup>644</sup> Другачији су поступци које је композитор изнео у свом Четвртм гудачком квартету *Песме моје мајке*,<sup>645</sup> те Бингулац коментарише садржај дела поредећи га са *Другим гудачким квинтетом* Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg). Славенски, за разлику од Шенберга сачињава цело дело од народних песама које му је певала мајка у детињству, код њега песме владају формом и садржајем, те се гудачки инструменти „задовољавају“, у неким сегментима, улогом пратилаца.

И у *Балканофонији*, „најпопуларнијем“ делу Славенског уз *Симфонију Оријента*,<sup>646</sup> Бингулац уочава композиторов став према фолклору истичући да је овде присутно супротстављање упрошћеном схватању „фолклоризма“.<sup>647</sup> Славенски не украшава народну мелодију споља, већ је доживљава изнутра и поступа са њом као „са својом“. Такође, „осећа у себи праву народну музику, у целом свом бићу прожет њој и њеним законима он, пишући по њима, и не мислећи на њих, доноси вишу, праву верност садржају народног напева.“<sup>648</sup> Бингулац истиче и то да је дело с једне стране хваљено јер поседује „шаренило“ фолклорне грађе, али с друге стране замерано је Славенском тражење „туђе егзотике“.<sup>649</sup>

Смена ставова је овде спроведена по композиторовом типичном контрастном принципу *певање – играње*, који Бингулац уочава и у другим делима. Он је овај контраст можда најбоље описао у аналитичком приказу квинтета *Са села*. Први став (*Кокњеште*) представља подневно играње, „у пуној снази сунца“. Мелодијске линије се сустижу, удвајају у брзом дисонантном паралелном кретању. У другом ставу (*Вечерње певање*) „импровизовано“ певање постаје снажна дисонанцама појачана „топла песма“, док у

<sup>643</sup> Исти, „I Gudački kvartet“, у: *Napisi...*, нав. дело, 224.

<sup>644</sup> Исти, „II Gudački kvartet“, 233.

<sup>645</sup> Треба нагласити да је овде у питању нестандартни облик квартета - осим гудачких инструмената учествује и женски глас. У литератури се ово дело издваја из дискурса о гудачким квинтетима управо из ових разлога, што у Бингулчевом дискурсу није случај.

<sup>646</sup> Petar Bingulac, „Balkanofonija (za orkestar)“, у: *Napisi...*, нав. дело, 252–254.

<sup>647</sup> Овај термин Бингулац означава као плитко „коришћење“ и „искоришћавање“ народног „блага“ за сопствене, ситне успехе. Исто, 253.

<sup>648</sup> Исто.

<sup>649</sup> Дело има седам ставова који се смењују као игре и песме балканских народа.

трећем ставу (*Поноћно играње*) Бингулац уочава, као у претходним чланцима наглашене Славенскове поступке „полифонизације“ ритма и мелодије:

„ ( ... ) Ритмички покрет пулсира све јаче, пуније и гушће над басом, који се брзо развија у нешто још значајније, у прави остинатни мотив, а затим и дувачи почињу игру свог мотива који, опет на начин оријенталне полифоније, прихватају и дохватају остали инструменти, по вољи, час настављајући се један на другога, а час отимајући мотив један од другог.“<sup>650</sup>

С обзиром на то да је овде закорачено у домен типичних композиционо-техничких и стилских поступака Славенског, треба се на крају кратко осврнути на ауторово 'понуђено' тумачење композиторовог опуса као јединственог дела.<sup>651</sup> У композиторовом опусу Бингулац увиђа вишеструку појавност једног дела или става веће композиције.<sup>652</sup> Један од значаја *Симфоније Оријента* Бингулац види у томе што је кроз готово потпуно различите ставове (али ипак међусобно повезане) могуће указати на све постојеће, у мањој или већој мери присутне елементе композиторове поетике, као и на начине на које се они међусобно уклапају и стапају. У овај компаративни дискурс може се укључити и маестрална Бингулчева аналитичка студија о хорској музици Славенског. У њој аутор инсистира на свеприсутној хорској инспирацији у његовим делима, али читаоцима пружа и увид у типичне композиционо-техничке поступке које композитор користи и у изворе његове инспирације. Бингулац је истицао да први музички доживљаји Славенског у детињству потичу од звука црквених звона<sup>653</sup> док други извор представља песма, „усрдна, лепа, природна песма из народа“.<sup>654</sup> Славенски ту песму познаје из певања своје мајке, те је омузикаљује у Четвртог чудачком квартету *Песме моје мајке*. У том смислу Бингулац истиче да по испуњености свог опуса народним садржајем, Славенски нема премца у читавој савременој југословенској музици. У два композицијама из збирке *Са Балкана (Певање и Дрмљеч)*, од једноставности фактуре и израза на почетку, музика се уздиже до пуноће израза и тиме указује на „громке акордске ударе доцније клавирске *Сонате* и

<sup>650</sup> Petar Bingulac, „Kvintet Sa Sela“, u: *Napisi...*, нав. дело, 231.

<sup>651</sup> О овом питању у савременој литератури бавила се Биљана Милановић. Видети у: „Стваралаштво Јосипа Славенског – прилог тумачењу опуса као јединственог дела“, у: Живковић, Мирјана (ур.), *Јосип Славенски и његово доба. Зборник радова са научног скупа поводом 50 година од композиторове смрти*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2006, 141–149.

<sup>652</sup> Милановић додаје још и присуство својеврсних особина цикличног принципа па и монотематичности на нивоу стваралаштва. Исто, 142.

<sup>653</sup> Звуке звона Бингулац чује изражено у другом ставу *Сонате за клавир* и *Сонати за виолину и оргуље*.

<sup>654</sup> Petar Bingulac, „Horska muzika“..., нав. дело, 183.

*Југословенске свите*.<sup>655</sup> Још један доказ Славенскове верности својим изражајним и стилским поступцима Бингулац наглашава и уочава га у мотивској основи финала овог дела:

„ ( ... ) Све то што је волео и раније, али је од сада постало омиљени стилски поступак, Славенски комбиновањем и преплитањем тих разних вредности збија у све чвршћи и гушћи звучни преплет. Они који су паљљиво слушали *Музику 1936*, препознаће у овом мотиву, и његовом третману, претка и претходника оног тврдог, суровог, претећег гудачког унисоног мотива из њеног II става, из *Музике олује, хуке и тутњаве*, како ју је Славенски назвао.“<sup>656</sup>

Овим сегментом рада доказана је једна од кључних хипотеза постављених у уводном делу рада. Бингулац се, када се узме у обзир његов критички дискурс о Славенском, карактерише као аналитичар који одређено композиторово дело или више њих поставља у контекст његове целокупне стваралачке поетике. На тај начин аутор 'ствара' личност композитора-ствараоца и његов стваралачки идентитет приказује читаоцима, притом отварајући пут будућим, разноврсним истраживањима у домену анализе композиторових композиционо-техничких и стилских поступака.

---

<sup>655</sup> Isti, „Jugoslovenska svita“, u: *Napisi...*, нав. дело, 227.

<sup>656</sup> Isti, „Gudački trio“, u: *Napisi...*, нав. дело, 236.



### 3.7. *Каријатиде савремене музике: есеји о савременим* КОМПОЗИТОРИМА

Бингулчев стваралачки пут у домену уметности добио је другачији карактер у периоду након Другог светског рата. Поред тога што је изабран прво за доцента на Музичкој академији, а потом и у виша звања, он се у потпуности окреће музици и њеним питањима што се огледа и у континуираном бављењу одређеним музичким проблемима кроз писану реч о музици. Уочљиво је такође његово константно присуство у радио емисијама за које је написао велики број прилога, као и допринос музичкој есејистици.

Велики број Бингулчевих текстова тада је објављен у часопису *Савремени акорди*, листу за музичка питања, који је штампао есеје, чланке, критике, вести из домаћег и страног музичког живота. Часопис је у издању удружења цез музичара излазио осам година (1954–1961), са изузетком 1956. и 1960. године када није штампан услед материјалних потешкоћа. Часопис је објавио укупно двадесет и два броја, од тога је било осам двоброја, на преко седам стотина страница. Из прегледа целокупног гласила уочава се да је часопис био ревијалног типа. Претпоставља се, да је и то последица мањка финансијских средстава којима је часопис располагао.<sup>657</sup> Часопис је одговорао потребама домаће музичке средине, када се писана реч о музици усредредила на есеј као главну форму музичке историографије нарочито након Другог светског рата. Гласило се није дуго одржало на музичкој сцени, а поред финансијских потешкоћа, узрок Роксанда Пејовић види и у његовој физиономији, односно неопредељености између стручног и популарног карактера.<sup>658</sup> Главни и одговорни уредник био је музиколог и музички критичар Душан Плавша, док су редакцијски колегијум чинили Александар Обрадовић (1927–2001), Драгомир Пападополос (1923–?), Божидар Станчић (1910–?) и Слободан Хабић (1922–2009). Од југословенских аутора у часопису су сарађивали још и Никола Херцигоња, Јосип Андреис, Ненад Туркаљ, Иво Супичић, Павел Шивиц, Густав Брили, Ђура Јакшић, Борислав Пашћан, Станислав Винавер, Павле Стефановић, Драгутин Чолић,

<sup>657</sup> 1954. – бр. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7–8, 9–10, 11–12; 1955. – бр. 1, 2–3, 4–5; 1957. – бр. 1, 2–3, ванредни број; 1958. – бр. 1, 2, 3, 4, 5–6; 1959. – бр. 1–2, 1961 – ванредни број.

<sup>658</sup> Roksanda Pejović, „Savremeni akordi“, *Zvuk*, br. 1, Sarajevo, 1985, 108.

Душан Костић, Хранислав Ђурић и Петар Бингулац. Број иностраних аутора је знатно мањи, те и број таквих написа није велики.

У првом броју часописа, читаоцима се уводном речју обратио уредник, а ова интродукција се може сматрати програмом часописа. У тренутку када је часопис први пут штампан, осим једне музичке ревије у Словенији, није постојала ниједна музичка публикација у којој би „музичари могли слободно, без ограничења на који их приморавају други, немусички листови и часописи, писати о својим стручним и сталешким питањима.“<sup>659</sup> Управо та „стручна“ питања која су покренута у чланцима штампаним у *Савременим акордима*, али и карактер самих написа, говори у прилог тези да је лист у већој мери намењен стручној музичкој јавности него широком кругу читалаца.<sup>660</sup>

Први циљ ревије био је да се, у моменту када се у домаћем музичком животу осећала потреба за једном стручном публикацијом, у њен рад укључе културни радници из свих република тадашње државе како би сви југословенски музичари могли на страницама овог гласила пронаћи оно што их интересује. Други циљ био је у тесној вези са претходним: да се ступци овог листа отворе за све музичаре који желе да аргументовано и стручно пишу о одређеним теоријским, естетским, историјским и друштвеним проблемима наше, али и иностраних музичких култура. Плавша даље истиче да нови часопис треба да послужи томе да се прокрче нови путеви развоја наше музичке уметности, и да се читаоци упознају са оријентацијом домаћих и страних (савремених) стваралаца.

Гласило је, за разлику од већине претходних, користило већином латинично писмо – само су бројеви од 7–8 до 10 објављени мешовито, и на латиници и на ћирилици. Вероватно се тиме, иако то није нигде експлицитно истакнуто, обезбеђивао југословенски карактер часопису,<sup>661</sup> чему је редакција тежила. С тим су у вези Плавша експлицитно износи став: „Схватајући да је један од главних разлога неуспеха ранијих музичких листова и часописа лежао у чињеници да су се ти листови углавном ослонили на сараднике и консументе из једне републике, ми смо учинили напор да добијемо пристанак

---

<sup>659</sup> *Savremeni akordi. List za muzička pitanja*, бр. 1, 1954, 1.

<sup>660</sup> Роксанда Пејовић поставља сасвим супротну тезу да је часопис био намењен искључиво широком кругу читалаца који нису имали музичко образовање. Видети: Roksanda Pejović, нав. дело, 108. Имајући у виду есеје које су Бингулац и други аутори овде објављивали, не можемо се сложити са мишљењем Роксанде Пејовић, што ће показати и даља анализа Бингулчевих есеја.

<sup>661</sup> О идеји југословенства у часопису *Савремени акорди* писала је Мелита Милин. Видети: Мелита Милин, „Идеја и пракса југословенства у периоду 1945–1960“..., нав. дело, 19–20.

за сарадњу музичких писаца, композитора и музичких уметника из свих наших република, како би сви југословенски музичари могли наћи на страницама нашег листа оно што их може и мора интересовати.“<sup>662</sup>

Часопис је објављивао прилоге са темама из домаће и иностране музике и неговао све оне музикографске врсте и форме које су се налазиле и у осталим музичким часописима међуратног доба: есеје, огледе о музици, некрологе, вести, белешке, дидактичке и просветитељске чланке. Заступљене су и теме из области музичке педагогије, а објављиване су и критике и прикази гостовања југословенских уметника у иностранству при чему се често више пажње поклањало интерпретираном делу него извођачу и ствараоцу. Штампани су и прикази књига о музици, а понекад и партитуре, што је био чест случај и у гласилима међуратног доба. *Differentia specifica* часописа јесу есеји и чланци објављени у рубрици „Каријатиде савремене музике“,<sup>663</sup> која се бави стилским оријентацијама и стваралаштвом савремених домаћих али, пре свега, страних аутора. У појединим есејима се по први пут на нашим просторима анализира делатност одређеног савременог композитора.

За разлику од *Музике*,<sup>664</sup> која се појављује у тренутку важног идеолошког заокрета у уметничком животу, у *Савременим акордима* нема доминантне политичке иконографије. Ипак, временски оквир у којем часопис делује, педесете године прошлог века, које су у српској уметности и култури обележене, како наводи Весна Микић „бројним полемикама на релацији реализам – модернизам“<sup>665</sup> и означене као време заокрета и у српском музичком стваралаштву али и у дискусијама о музици, наводи на закључак да се актуелна политичка ситуација у одређеној, мери прелама и у концепту *Савремених акорада*. Дакле у часопису постоје текстови са политичким/идеолошким темама али се у бројним чланцима осуђује било какав догматизам. С тим у вези, сасвим су оправдани наводи Милана Милојковића да је часопис конципиран као једна врста отвореног форума у којем се музичка јавност упознаје са темама политичког сегмента друштвене праксе, али

---

<sup>662</sup> Уводни програмски текст из првог броја часописа потписан од стране редакцијског одбора.

<sup>663</sup> За ову рубрику је поред Бингулца који је написао највећи број прилога, писао и Плавша.

<sup>664</sup> Први часопис покренут у послератном периоду чији су уредници били Оскар Данон, Стана Ђурић-Клајн, Предраг Милошевић и Михаило Вукдраговић. Излазио је као годишњак у периоду од 1948. до 1951. године у пет бројева и био посвећен преваходно савременим музичким питањима.

<sup>665</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 109.

ослобођеним од било које врсте идеолошких стега.<sup>666</sup> Написи Плавше, Туркаља, Херцигоње и Бингулца не само што су најбројнији, већ показују стратегију 'слободног' писања, односно креирање дискурса који кореспондира са званичним државним курсом али превасходно уз бављење одабраним објектом изучавања. У сваком од прилога оцртан је човек-уметник и истакнуте су битне одлике његовог музичког дела.

Часопис *Савремени акорди* није до сада био предмет интегралног читања и анализирања. Гласило је поменуто у оквиру прегледа музичких часописа у колективној *Историји српске музике*,<sup>667</sup> док је једини, и то сумаран преглед часописа, дала Роксанда Пејовић 1985. године.<sup>668</sup> Овај део студије нема за циљ да приступи интегралном аналитичком читању часописа, већ да сагледа Бингулчев допринос и анализира његов приступ темама из области савремене музике прилога објављених у рубрици „Каријатиде савремене музике“.<sup>669</sup> Овде је реч о девет есеја у којима Бингулац анализира и стилски позиционира стваралаштво савремених европских композитора – Бохуслава Мартинуа, Артура Хонегера, Хектора Виље-Лобоса, Едмунда Рубре (Edmund Rubbra, 1901–1986), Џона Ајерленда, Беле Бартока, Карола Шимановског, Франка Мартена и Бенцамина Бритна.

Начин писања о музици који је успостављен након ослобођена, нарочито педесетих година прошлог века, у потпуности се етаблирао и у деценијама које су уследиле. Под тим се подразумева окретање ка научном и објективном језику о музици, који су пуну афирмацију добили током шездесетих и седамдесетих година 20. века. Писање о музици након рата добија одређено научно утемељење и због значајне институционалне подршке у водећим културним установама у земљи – као што су Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Удружење композитора Србије и Катедра за историју музике и музички фолклор на Факултету музичке уметности у Београду. О значају писане речи сведочи и све већи број капиталних монографских студија, уџбеника и научних радова који добијају свој медијски простор. Томе је потребно додати и оснивање Трећег

---

<sup>666</sup> Milan Milojković, *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1946–1975) – Prilog muzikološkoj teorijskoj praksi*, Novi Sad, Akademija umetnosti, 2013.

<sup>667</sup> Соња Маринковић, „Музички часописи“, у: Веселиновић-Хофман Мирјана (ред.), *Историја српске музике...*, нав. дело, 681–684.

<sup>668</sup> Roksanda Pejović, нав. дело.

<sup>669</sup> Поред Бингулца за ову рубрику писао је и Душан Плавша. У питању су есеји о Игору Стравинском, Сергеју Прокофјеву и Џорџу Гершвину. Такође, постоје и чланци енциклопедијског карактера као и историјски прикази стваралаштва појединих аутора.

програма Радио Београда 1965. године, који ће неколико година касније покренути и свој истоимени часопис.<sup>670</sup>

Мишко Шуваковић при описивању типова музиколошких естетичких расправа издваја различите приступе, при чему Бингулчеве написе дефинише као историјско-теоријске расправе о музици као критичком и естетичком објекту, истичући да оне садрже „елементе метакритике, значи фрагментарне наслућујуће филозофске или естетичке расправе о природи, концепту и дискурсу музичке критике.“<sup>671</sup> Управо такву врсту прилога проналазимо на страницама *Савремених акорада*.

Осветљавање одлика Бингулчевог рада биће дато на основу есеја које је објавио у *Савременим акордима*, а биће анализиран и прилог о Стравинском<sup>672</sup> публикован у часопису *Pro musica*,<sup>673</sup> јер је и у њему коришћен исти приступ.

Методолошки поступак у есејима је готово увек исти. Циљ анализе је да на лапидаран начин и кратко – а то је једна од главних пишчевих карактеристика преузетих из француске литературе – позиционирају и одреде главне црте композиторовог стваралаштва, притом истичући низ биографских и историјских релација. На почетку аутор поставља проблем којим се бави, према њему се критички односи и потом долази до решења, а у свој прилог уноси и сујективну ноту. С тим у вези је и закључак Тијане Поповић да је „сваки напис, или боље рећи сваки критички приступ једно суочавање, место на коме у двострукој игри долази до потпуног сусрета критичара са самим собом и

---

<sup>670</sup> Милан Милојковић у студији у којој анализира језик написа о музици истиче да у радијском медију, музика и говор добијају нове могућности за улазак у подручје масовних комуникација и постају важан део медијске слике. Видети више у: Милан Милојковић, нав. дело, 81–82.

<sup>671</sup> У ову групу писаца Шуваковић сврстава и одређене прилоге и есеје Стане Ђурић-Клајн, Николе Херцигоње и Душана Плавше. Видети више у: Мишко Шуваковић, „Естетика музике XX века у Србији. Део III: Посебне естетике музике“, *Нови Звук – интернационални часопис за музику*, бр. 17, 2001, 90.

<sup>672</sup> У овом раду коришћен је текст прештампан у зборнику радова Петра Бингулца. Видети: Petar Vingulac, „Igor Stravinski (1882–1971)“..., нав. дело, 378–385.

<sup>673</sup> Удружење музичких уметника Србије је 1964. године покренуло часопис *Pro musica*. Први уредник био је Ђура Јакшић, Бранка Радовић од 142. броја (1990), и Биљана Здравковић од 2001. године. Изашло је укупно 165 бројева за тридесет седам година постојања, те је то био часопис који је најдуже излазио у Београду. С једне стране то је било популарно, информативно гласило које се обраћало широј читалачкој публици, а са друге стране часопис је ангажовао музикологе, композиторе, теоретичаре музике из Југославије и иностранства који су писали стручне чланке и есеје. Часопис је садржао следеће рубрике: „Наше мишљење“, „Портрет уметника“, „Из наше прошлости“, „Јубилеји“, „Београдска хроника“, „Hi-Fi клуб“, „Вести из земље“, „Вести из иностранства“, „Pro musica за Музичку омладину“, „Фестивали“. Такође, објављиване су и критике концерата и оперских представа. Гласило је имало и специјална издања, међу којима се истичу „Музички живот и музичка култура у Социјалистичкој републици Србији“, „25 година Музичке омладине Србије“, „Тито и музика“, „30 година Савеза удружења музичких уметника Југославије“, „Стеван Ст. Мокрањац (1856–1914)“, „Певачка друштва“ и друга. Наведено према: Роксанда Пејовић, *Писана реч о музици...*, нав. дело, 29–31.

својим субјективним ставом. Не задржавајући се много међу платоновским Идејама и објективним истинама, Бингулац даје слику самога себе, знајући увек шта да ради са својим ја.“<sup>674</sup>

\*\*\*

Готово сви Бингулчеви есеји о савременим композиторима садрже биографске податке о аутору о којем пише. Дакле, овде је реч о јединственом начину приказивања лика ствараоца као човека и композитора са уопштеним прегледом стваралаштва. Тек у понеким есејима аутор се фокусира на појединачна дела. Есеј о Џону Ајерленду показује Бингулчев типичан метод при портретисању лика једног ствараоца. Аутор читаоца прво упознаје са животом, а потом и опусом композитора, те задржава фокус на, према његовом мишљењу, најзначајнијем ауторовом делу.

„Џон Ајерленд рођен је 1879. године; три године пре Стравинског, а четири после Равела. Његов развојни пут је веома једноставан, прав и раван, а биографија без узбудљивих догађаја. Рођен је у породици у којој се књижевност неговала по дугој традицији, а студирао је једну од оних озбиљних музичких школа које је ранија генерација изградила. У првим делима био је, као и сви његови другови, под утицајем Брамса, па чак и Дворжака чија је музика дошла у Енглеску уз Брамсову. Али кад је, после неколико година, сазнао да постоји и нека друга музика и кад је упознао прве примере и примерке заводљивог француског импресионизма, одлучно је уништио све своје дотадашње композиције. И онда је прешао на право студирање, изучавајући сам дела Дебисија, Равела и Стравинског. ( ... ) Његово прилично обимно дело захвата разна подручја музике. Он има око 80 песама, око 40 комада за клавир, приличан број оркестарских и камерних дела и једну велику кантату.<sup>675</sup> Највише га привлаче, као подстрек за рад, поезија и природа. Зато и заузимају песме прво место у његовом целокупном опусу, а по којима је у Енглеској највише и познат.“<sup>676</sup>

С друге стране, у ауторова потреба да истакне одређене, за њега важне, црте из живота композитора, које потом постају основа за аналитички дискурс о његовој стилској

<sup>674</sup> Тјјана Поповић, „Текстови о музици Петра Бингула“..., нав. дело, 22.

<sup>675</sup> Управо ову кантату под називом *These Things Shall Be* (*То мора да буде*) Бингулац издваја као најзначајније Ајерлендово дело о чему ће бити речи.

<sup>676</sup> Petar Bingulac, „Džon Ajerlend“, у: *Napisi...*, нав. дело, 368–370.

оријентацији, видљива је у највећој мери у прилозима о Стравинском, Бартоку, Шимановском, и Мартену. Есеј о Стравинском, написан поводом композиторове смрти, састоји се из неколико целина. Уводни део садржи позиционирање композитора међу савременим ауторима, при чему Бингулац истиче да је Стравински, уз Шенберга и Бартока, највећи музички стваралац савременог доба. Аутор са жаљењем констатује да, поред постојања великог броја написа, чланака и студија о овом аутору, и даље нема коначне, праве речи за природу и карактер његовог дела. Управо на томе аутор инсистира у овом прилогу. Бингулац је Стравинског окарактерисао као потпуну „синтезу своје епохе“, а како би то и доказао, текст је поделио на неколико сврсисходних сегмената: „Синтеза епохе“, „Преглед стварања“, при чему у оба аутор даје образложење своје потоње класификације, „После Жар-птице“, „Заокрет према неокласицизму“, „У Америци“. Познато је да композиторова стваралачка амплитуда обухвата различите музичке жанрове и естетска усмерења, те се и Бингулац при својој класификацији Стравинсковог стваралаштва водио овом тезом.

Треба нагласити да у овом есеју Бингулац ставља акценат на анализу „изражајних вредности музике“ а не на анализу композиционо-техничких поступака које композитор спроводи. Стравински је био једна од доминантних стваралачких фигура у 20. веку, а његов снажан утицај осећа се и у данашње време. Са овим се слаже и Бингулац истичући да је Стравински „први и највећи композитор међу највећима“, стваралац који је својој епохи дао снажан печат. Све што је у Стравинском музичком образовању било „типично руско“, он је задржавао, и пружао напор да из свог стила избаци све што је било 'европско'. У овоме Бингулац види синтезу композиторовог стваралачког развоја. У сегменту у којем пише о композиторовом заокрету ка неокласицизму, Бингулац се задржава на тези да је Стравински након сваког свог новог дела, ишао новим путем, што је у спрези са композиторовим ставом: „Нисам желео да жртвујем оно што сам волео и оно до чега ми је стало да бих задовољио захтеве људи који су ме у свом слепилу позивали ни мање ни више него да идем уназад. Они добро знају да бих ја, у том случају, следећи њих, чинио насиље над самим собом”.<sup>677</sup>

У једном од својих прилога о Бартоковом стваралаштву, Бингулац је већ нагласио да је код њега и Стравинског врло тешко извршити класификацију дела и поделу њиховог

---

<sup>677</sup> Igor Stravinski, *Hronika moga života: autobiografija* (prev. Konstantin Babić), Beograd, Artist, 2005, 152.

стваралаштва на одређене периоде, али из различитих разлога. Стравински, према Бингулчевом мишљењу, кроз цело своје стварање показује оштре стилске промене те је тешко одлучити се која од промена врши одлучујући заокрет а која само одређено одступање. С друге стране, Бартокова постепена еволуција стваралаштва има карактер постепеног сазревања:

„ ( ... ) Код Бартока ниједно дело – тако рећи – не истиче се као почетак нове манире; а код Стравинског нови период могао би почети код готово сваког дела. И зато ту мора бити лутања и код оних које бисмо морали сматрати најобавештенијим и најсигурнијим класификаторима и анализаторима...“<sup>678</sup>

Бингулац критикује класификацију коју је још 1952. године, а поводом седамдесетогодишњице рођења композитора, понудио немачки историчар модерне музике и један од најзначајнијих немачких музичких писаца Ханс Мерсман (Hans Mersmann, 1891–1971), при чему сматра да је девет етапа превише ако се жели, што је оправдано, истаћи утисак јединства, а премало ако се желе нагласити разлике. Из тих разлога Бингулац налази праву меру и Стравинсково стваралаштво дели у три етапе које су поменуте. Класификација је основ и за аналитички дискурс, те Бингулац истиче карактеристике композиционо-техничких поступака у различитим делима. Ипак кроз прилог провејава ауторова константна теза да свако дело може бити нова стваралачка етапа.<sup>679</sup>

Есеј о пољском композитору Каролу Шимановском плени раскоши песничких слика и епитета које Бингулац додељује аутору. По томе је близак италијанском композитору и музичком писцу Гвиду Панаину (Guido Panain, 1891–1977) кога често цитира у једном „расцветалом стилу“:

( ... ) „Акорди у овој музици изгледа да су сачињени од алем-каменова који подрхтавају као фантастична осветљења у панорамама снова. На дну је увек ширина певања и лирски дрхтај у непрекидности токова, али песма никад не триумфује у својој чистоти и заплиће се и увија се у искиданим линијама, и изгледа да се утапа у делирију светлуцавих миријада...“<sup>680</sup>

---

<sup>678</sup> Isti, „Igor Stravinski (1882–1971)“, нав. дело, 380.

<sup>679</sup> На сличан начин, кроз три стваралачке етапе Бингулац дели и опус Артура Хонегера. Видети више у: Isti, „Artur Honeger“, нав. дело, 408–409.

<sup>680</sup> Цитат Панаинових речи из Бингулчевог текста. Видети: Isti, „Karol Šimanovski“, нав. дело, 388.



На овом месту увиђа се још једна од одлика Бингулчевог писма. Тијана Поповић наводи да је аутор по свом схватању уметности, по темпераменту у суштини прави романтичарски аутор.<sup>681</sup> То је нарочито видљиво у поетским есејима о Шимановском и Хонегеру. Прилози обилују поетским изразима, епитетима, али њихова употреба не умањује стручни квалитет самог текста. Како наводи Поповић, „док у меморији прелиставамо странице ,модерног искуства писане речи о музици, констатујемо да је епитет изгубио свој значај, јер претераном употребом у прошлом веку он се излизао, похабао, изветрио и оглодао.“<sup>682</sup> Ипак, Бингулчев епитет није застарео, већ има своју сврху да пробуди поетски осећај код читаоца. Бингулац је, као што је назначено, аутор који се поред писања о музици бавио и усменим предавањима у којима се такође служио различитим врстама епитета у зависности од теме коју обрађује. И овде је потврђена теза да је Бингулац аутор у чијим написима се прожимају елементи говорног и писаног дискурса. Дакле, у поменутих есејима присутан је импресионистички вид критике као што је то случај у критикама из међуратног периода. Следећи примери показују Бингулчев 'романтизам' и његову наклоност ка поетском изражавању:

„ ( ... ) Онај, први пут, од простог фолклора до сложеног рафинованог музичког израза није лак – а зар има нешто лако за савесног уметника! – но није редак ни необичан; ( ... ) Али, свој извијени и заобилазни пут, са многим излетима и завојима, у тражењу на свим странама свог високо (некад и сувише) израђеног и рафинованог израза, и у стварању далеко (па и предалеко) развијене технике, вештине па и мађије музичког заната, овај чаробњак и волшебник музике, завршио је, загрливши присно мирну, јасну и крепку народну песму.“<sup>683</sup>

„ ( ... ) Па и поред свих замерки, и поред тога што су многе од њих сасвим тачне, свако ко је слушао ма и мањи број његових значајних дела, осетиће да музика Вила-Лобоса тече увек снажно као Амазон! – у јакој струји, без престанка извиру и нестају нове мисли, она је увек бујна, сочна и врела, иако, слободно и гипко уобличена, а тражи једноставне јаке масовне ефекте.“<sup>684</sup>

Бингулац у својим написима анализира и стваралачке поступке и стилску оријентацију композитора. Пример за то јесте поменути напис о Џону Ајерленду. Сматрајући да је композитор заслужан за 'отварање врата' младим енглеским ауторима, Бингулац карактерише Ајерлендов стил као претежно једноставан, разумљив и

---

<sup>681</sup> Тијана Поповић, нав. дело, 25.

<sup>682</sup> Исто.

<sup>683</sup> Petar Bingulac, „Karol Šimanovski“..., нав. дело, 387.

<sup>684</sup> Isti, „Eitor Vila-Lobos“..., нав. дело, 396.

рационалан. Истиче његову наклоност ка сажетости израза, ритмичкој виталности, оштром, 'пикантнијем' звуку оркестра. Хонегерово стваралаштво, нарочито симфонијску музику, Бингулац истражује врло студиозно, као што је то чинио са делима српских аутора. Кантату *These Things Shall Be* Ајерленда, анализирао је детаљније од других композиција јер је емитована на радио станици, те осећа потребу да слушаоцима прикаже дело и у писаној форми. Следећи пример илуструје Бингулчев аналитички дискурс који је прожет поетским изразом:

„ ( ... ) Писана за хор и оркестар, она (кантата, прим.аут.) снажним одлучним потезима опева светле перспективе песника Сајмондса, срећном животу којим ће живети народи са народима и земље са земљама, без оружја, слободни, као другови. Четири самостална оркестарска и четири вокална става држе дело. Оркестарски прелудији и интерлудији малају, подвлаче и коментаришу што хор громко казује: једном одлучност човека, после дивну домаћу срећу будућних људи. У уводу се чује злослутни пратећи мотив: то је страх од мрачне будућности. Хор онда пита: зар не могу доћи бољи (песник каже златни) дани? А одговор одмах се чује у оркестру, који прво одлучним звуцима и химнијском мелодијом, а затим тихим, мирним звуцима описује будућу лепоту...“<sup>685</sup>

Још једно поље које окупира аутора у есејима јесте област народног, фолклорног стваралаштва. Бингулац пише да музички фолклор има два значења: народно музичко стваралаштво и наука која ову материју сакупља, истражује, дефинише и класификује према одређеним стандардима и принципима.<sup>686</sup> Потом, у студији о томе шта је лепо у фолклору, расправља о друштвеним проблемима као што су трајно и непроменљиво у музици, класни и ванкласни елементи у музици.<sup>687</sup> Не припада оној групи истраживача који сматрају да је музика „ванкласна појава”, јер зашто су музике истих класа а различитих народа сродније један другој, него у истом народу 'професионална'<sup>688</sup> и фолклорна музика пише Бингулац:

„ ( ... ) Дакле, подела друштва по класама даје чвршће комплексе заједничких стилских особина, него подела по народима. Затим, разлике између професионалне и народне музике код истог народа потпуно су јасне и лако видљиве: у формалној изградњи, у вишегласној или једногласној фактури, и у извођачким средствима. С тим није нимало у контрадикцији што се научници тако

<sup>685</sup> Isti, „Džon Ajerlend“..., нав. дело, 370.

<sup>686</sup> Petar Bingulac, „Музички фолклор“, у: Plavša, Dušan (ur.), *Музичка уметност*, том 12 енциклопедијског лексикона *Мозаик знања*, Београд, Интерпрес, 1972, 377–378.

<sup>687</sup> Petar Bingulac, „О музички лепом у фолклору“, *Написи о музички...*, нав. дело, 56–65.

<sup>688</sup> Термин преузет из Бингулчевог дискурса.

дуго муче, а без успеха да дођу до једне сложене дефиниције фолклора. Јер битне црте фолклора сродне су свима народима, иако опште примљене, или изгласане, дефиниције још нема...<sup>689</sup>

У вези са темама о фолклору је и Бингулчев дискурс о стваралаштву Бартока и Шимановског. Сагледавајући целокупни опус композитора и позиционирајући њихову стилску оријентацију, Бингулац посебно анализира начин на који се аутор односи према фолклорном материјалу који користи у својим делима. С једне стране, пише Бингулац, Барток је припадао 'космополитској' струји која је желела да на концертима чује уметничку музику, док је с друге стране био опијен народним звуком. Оно што је кључна теза Бингулчевог прилога јесте то да се у Бартоковом опусу прожимају модерна композициона техника и фолклор, да је композитор народну музику изразио оригиналним средствима и тиме достигао највише уметничке домете. На сличан начин позиционира и стваралаштво Шимановског:

„ ( ... ) Шимановски је потврдио и утврдио, учврстио и крунисао свој високо израђени стил једноставним емелентима фолклора; и тим је он свој задатак модерног уметника извршио заиста узорним начином. Овако треба да се каже, јер Шимановски одиста није кренуо у почетку од простог фолклора, да би се развијао, растао и јачао у додиру с њим и да би завршио, како мисли немачки критичар, потврдом тих најпростијих ствари са најизрађенијим. Шимановски је прешао управо обрнути пут: окренувши се, лево и десно од себе, он је тражио и примао, у младим и у зрелијим годинама, утицаје и подстреке и са Запада и с Истока – и Блиског и Далеког, и тек, кад је, у својој пуној зрелости, овај радознали и у свему што се тиче музике и инспирације за њу добро обавештени човек, не само покупио богата знања, него и стекао висок степен техничке вештине, тек онда је он дубоко осетио и топло прихватио лепоту и свежину свог, пољског, фолклора...“<sup>690</sup>

Из анализираних есеја уочава се да Бингулац свој дискурс не базира само на одређеним објективним истраживањима, већ и на субјективном доживљају. Тијана Поповић сасвим оправдано пише о томе да Бингулчеви есеји на специфичан начин представљају рекреације уметничких дела, „у смислу схватања дела као подстицаја за сопствену надградњу, далеко тачније и објективније него што то захтева субјективистичка теорија.“<sup>691</sup>

<sup>689</sup> Petar Bingulac, „O muzički lepom“..., нав. дело, 63.

<sup>690</sup> Isti, „Karol Šimanovski“..., нав. дело, 387.

<sup>691</sup> Tijana Popović, нав. дело, 26.

Оно што је још уочљиво, а када је реч о есејима који су приказани у овом делу текста, јесте и то да Бингулчеви прилози које је објављивао током дугог низа година могу да се доживе као један текст, као довршено уметничко дело. У основи они имају исту структуру и могу да се читају синхроно. Бингулац за објект истраживања бира довршене опусе увек са пуно разумевања за „артистичке карактере“ јер су они „истинити“ и „искрени“.

### 3.8. Доприноси радијском медију: Петар Бингулац и ангажман на Трећем програму Радио Београда

Непосредно после Другог светског рата, Радио Београд у погледу програмског и музичког уређења обнавља предратну уређивачку политику<sup>692</sup> чији је циљ био развој аудиторијума брижљиво осмишљеним и квалитетним садржајем. Ипак, београдска радио станица се у послератним годинама суочила са новим изазовом. У питању је појава локалних,<sup>693</sup> а нешто касније и других, комерцијалних радио станица, које су имале своју стандардну програмску концепцију а она је подразумевала три компоненте – музику, информације и економску пропаганду.<sup>694</sup> За разлику од ових станица, у послератној ери, Радио Београд конципиран је кроз мешовити програм, при чему се тежило да се 'изађе у сусрет' одређеним интересовањима које су слушаоци већ имали. Иако је од 1958. године

---

<sup>692</sup> Уређивачка политика београдске радио станице и њен садржај били су на различите начине предмет истраживања: Миљана Nikolić, *Radio u Srbiji (1924–1941)*, Beograd, Zadužbina Andrejević, 2005; Биљана Срећковић, „Радио Београд у контексту модернизације српског друштва између два рата“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр, 29, 2007, 109–129; Jelena Arnautović, *Između politike i tržišta: popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Beograd, Radio televizija Srbije, 2012; Ивана Медић (ур.), *Radio u српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015; Marija M. Karan, *Muzička koncepcija radijskog diskursa versus auditorijum – vidovi transformacija međusobnih relacija sagledanih u interdisciplinarnom polju teorije medija*, doktorska disertacija, rukopis, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2019.

<sup>693</sup> Прва локална радио станица код нас лоцирана је у Зајечару и са радом почиње 20. децембра 1944. године. Шест година касније отворен је и *Радио Нуш*, а 1962. године и *Радио Светозарево*. Наведено према: Marija M. Karan, нав. дело, 86.

<sup>694</sup> Mirjana Nikolić, „Savremeni lokalni radio u Beogradu“, у: Maričić, Nikola (прir.), *Anatomija radija*, Beograd, RDU RTS-Radio Beograd, 2007, 69–87.

радио у други план ставила појава Телевизије Београд, брзина преноса информација, све већа популарност транзистора и могућност слушања радија 'свуда и у свако време', били су довољни фактори за опстанак радио станице и одржавање њеног значајног места у домаћој култури.

У првим деценијама након Другог светског рата, уметничка музика није била више доминантан музички жанр у етру београдске радио станице. Уредништво је излазило у сусрет ширем аудиторијуму, те се посебна пажња поклањала формама популарне музике. Уметничка музика нашла је своје место кроз различите програмске сегменте на Првом<sup>695</sup> и Другом програму Радио Београда<sup>696</sup>, Београду 202<sup>697</sup> као и специјализованим програмима попут *Стереорама*<sup>698</sup>. Поред тога, љубитељи уметничких жанрова музике имали су прилике да у овом жанру уживају пратећи целокупан садржај Трећег програма Радио Београда у којем је уметничка музика имала највише простора.

Како наводе Коцић и Миљковић, разлози настанка Трећег програма Радио Београда уобличавају се шездесетих година прошлог века у виду потребе за програмском трибином која ће музичке вредности презентовати у њиховом изворном облику.<sup>699</sup> Иако је идеја уредништва била да се прикаже свеукупност музичког развоја, основни акценат је ипак на композицијама већих димензија, мање познатих, али несумњиво уметнички релевантних.

---

<sup>695</sup> Први програм био је конципиран као примарно политичко-информативни, а заступљеност музике је била далеко мања у односу на говорну реч. Музичка матрица Првог програма конципирана је кроз одређене емисије: „Вече уз радио“, „Југословенска музичка естрада“ (забавна музика), „Панорама цеза“ (цез музика); „Музички пејзажи Југославије“, „Караван“ (народна музика); „У свету музике“, „Сусретања“ (уметничка музика). Видети више у: Марија М. Каган, нав. дело, 103–104.

<sup>696</sup> Други програм почео је са емитовањем у фебруару 1958. године и био је усмерен ка популарној култури, уз културно-уметнички и забавни програм. Од почетка је имао тенденцију да одговара на захтеве и потребе младе публике. Он је био погодан за прве програмске експерименте у смислу испитивања интересовања аудиторијума за неке нове форме. Он се, за разлику од Првог програма, постепено одвојио од устаљеног мешовитог система какав је био типичан за јавни сервис те је имао много више простора за креативност и слободу у уређивању музичког програма. Ипак, током седамдесетих и осамдесетих година 20. века, Други програм Радио Београда ће бити преобликован кроз примарно културно-уметничке садржаје, при чему се тежило ка томе да се популарна музика стави у други план у односу на уметничку музику. У овом периоду емитоване су реномиране емисије попут „Инспирација“, „Концерт на Другом програму“, „Време музике“, „Класику молим“ и друге. Више о овоме видети у: Исто, 105–106.

<sup>697</sup> Покренут је у јуну 1969. године. То је био сервисно-информативно-забавни радио и прва комерцијална станица на нашим просторима. Емитовао је музику различитих жанрова – уметничку, популарну, рок, цез и филмску музику. Видети више: Исто, 110–111.

<sup>698</sup> *Стереорама* је покренута 1983. године у оквиру Трећег програма и била је програм кроз који се први пут емитовао стрео пренос концерта из Беча, али који је имао и мноштво едукативних емисија у којима је пуштана најквалитетнија уметничка музика. У питању су емисије „Неке давне дирке“, „За будуће слушаоце“ и друге.

<sup>699</sup> Љубомир Коцић и Љубинко Миљковић, „Траговима сазвучја музике“, у: Булатовић, Милан, Радивоје Марковић, Милутин Миленковић и Слободан Џунић (ур.), *Овде Радио-Београд, Зборник поводом педесетогодишњице*, Београд, Радио Београд, 1979, 125.

Трећи програм је убрзо по свом оснивању 10. новембра 1965. године, наставио да емитује запажени циклус јавних концерата Првог програма „Музичке вечери Радио-Београда“, у сарадњи са Хором и Симфонијским оркестром РТБ, а увео је и нову серију јавних концерата „Музичка модерна“<sup>700</sup> са тенденцијом емитовања дела савремене музике.

И друге музичке емисије имале су својих квалитета: „Историјски снимци“, фонографски бележене интерпретације уметника, „Арс антика“, „Стари инструменти“, „Остварења“ и друге при чему су запажени музиколошки осврти Петра Бингулца, Драгомира Папандополоса, Николе Херцигоње, Павла Стефановића, Марије Корен (=Бергамо), Мирјане Веселиновић (= Веселиновић-Хофман) и Ане Котевске. У оквиру Трећег програма, поред остварења класичне музике свих периода, представљања савремених музичких тенденција, директним преносима културних манифестација из земље и света, посебан куриозитет представљало је оснивање „Електронског студија“ 1972. године чији је идејни творац био композитор Владан Радовановић: „Најважнији задатак студија био је остваривање дела уметничке електро-акустичке музике“. Други задатак представљао је остваривање пропратне и функционалне музике за потребе радија, телевизије и филма. Остале активности Студија биле су: семинари, психоакустички експерименти и организовање концерата сопствене продукције“.<sup>701</sup>

Колики значај Трећи програм има за културно образовање нације и неговање публике потврђује више од пет деценија његовог постојања. Овај радио програм може се окарактерисати као медиј који иде у корак са савременим тенденцијама у области високе културе и уметности, јер његови садржаји нису комерцијални и не карактерише га мешовито уређење. Управо из тих разлога, Марија М. Каран у својој докторској

---

<sup>700</sup> Овај циклус концерата савремене музике, реализован у директном преносу, покренут је 1967. године. Првобитно је носио назив „Музика данас“, да би се од фебруара 1968. усталио наслов „Музичка модерна“ који се одржао све до 1985. године када је преименован у „Musica viva“. Директни преноси су организовани у сарадњи са институцијама као што су Музичка продукција Радио-телевизије Београд, концертна агенција Југоконцерт, фестивал БЕМУС итд. Сви концерти пропраћени су јавним дискусијама на којима су учествовали композитори, музиколози, естетичари и други стручњаци, као и критичким написима објављеним у дневној штампи или емитовани у емисији „Хроника Трећег програма Радио Београда“. Детаљније о изгледу серијала и његовом доприносу афирмацији савремене музике друге половине 20. века видети: Ивана Медиа, „Циклус концерата Музичка модерна Трећег програма Радио Београда (1967–1985), у: Медиа, Ивана (ур.), *Радио и српска музика...*, нав. дело, 141–174.

<sup>701</sup> Владан Радовановић, „Електронски студио Радио Београда“, у: Исто, 79–100.

дисертацији истиче да се Трећи програм може и треба тумачити као „прва музички строго форматизована радио станица у оквиру националног јавног сервиса“.<sup>702</sup>

Први ангажман Петра Бингулаца у Радио Београду почиње по пензионисању на Музичкој академији, средином 60-их година прошлог века, и то управо на таласима Трећег програма са којим је са извесним прекидима, сарађивао до пред сам крај свог живота. Било му је поверено да, у својству сталног сарадника, уређује циклусе емисија „60 емисија“<sup>703</sup> и „Остварења“<sup>704</sup>. Поред тога био је и главни уредник циклуса од петнаест емисија посвећених стваралаштву Јосипа Славенског,<sup>705</sup> емитованих на овом програму од марта до октобра 1965. године.<sup>706</sup> Увек када је имао прилике, Бингулац је инсистирао како на извођењу тако и на пуштању савремених дела домаће и стране музике на радио програмима. Једном приликом овако је одговорио на питање којим делима би припало посебно место у неком радијском антологијском избору:

„ ( ... ) Јосип Славенски... Тај наш велики, огромни цин југословенске музике... Ја случајно, ево баш од почетка ове године, од 1. јануара, у споразуму са Трећим програмом Радија, ми смо установили, по мом предлогу, да се изведе један изванредан низ познатијих и боље успешних дела наше најмодерније музике. Мислим она дела која су доказала да вреде и дела на која би требало упозорити публику...“<sup>707</sup>

Поред тога што је писао прилоге за одређене циклусе емисија, Бингулац је дао допринос у одређене емисијама у којима је постојала тема недеље. На жалост, у архиви Трећег програма Радио Београда сачувана су, и то у рукопису, само три прилога: *Весници*

<sup>702</sup> Марија М. Карап, нав. дело, 109.

<sup>703</sup> *Циклус 60 емисија* садржи прилоге о делима страних аутора: Клаудија Монтевердија (*Борба Танкреда и Клоринде*), Цезара Франка (*Симфонијске варијације*), Густава Малера (*IV симфонија*), Клода Дебисија (*Пелеас и Мелисанда, Море*), Мањуела де Фаље (*Ноћи у шпанским вртovima*), Леоша Јаначека (*Младост*), Сергеја Прокофјева (*Александар Невски*), Паула Хиндемита (*Матис сликар, Реквијем за оне које волимо*) и Арона Копленда (*Мексички салон*).

<sup>704</sup> За овај циклус Бингулац је писао коментаре крајем седамдесетих година прошлог века и то за дела Јосипа Славенског (*Концерт за виолину и оркестар; Соната за виолину и оргуље, Балканофонија*); Милана Ристића (*Концерт за клавир и оркестар, Трећа симфонија*), Љубице Марић (*Песме простора, Пасакаља, Византијски концерт, Праг сна*), Станојла Рајичића (*Трећи концерт за клавир и оркестар*), Николе Херцигоње (*Јама*), Људмиле Фрајт (*Еклога, Тужбалица*), Енрика Јосифа (*Концерт за клавир и оркестар, Записи*), Александра Обрадовића (*Пета симфонија*) и Душана Радића (*Ђеле-кула*).

<sup>705</sup> Бингулац је у свакој засебној емисији коментарисао по једно Славенсково дело: *Гудачки квартет, Ноктурно, Са Балкана, Југословенска свита, Соната за клавир, Славенска соната, Са села, Гудачки трио, Хаос, Печелбари, Песме моје мајке, Музика 1936, Музика 1938, Менехми, Симфонијски епос*.

<sup>706</sup> Током 1978. године написао је коментаре за циклус емисија *Награђена дела*: Ристо Аврамовски – *Црвени цветови* за бас и камерни оркестар и Ингеборг Бугариновић – *Чувари света* циклус песама.

<sup>707</sup> Из интервјуа који је вођен 1979. године на Другом програму Радио Београда и који је у целости дат у прилогу бр. 2 овог рада.

модерног музичког сензибилитета: Ерик Сати – негација владајуће естетике (емитовано 1. августа 1966. године), *На маргинама музике: Даријус Мијо* (емитовано 13. августа 1972. године) и *Текстови за опере: Леош Јаначек: Излети господина Броучека на месец у XV век* (емитовано 7. августа 1978. године).

Бингулац је дао прилоге и популаризацији уметничке музике у издаваштву Продукције грамофонских плоча Радио-телевизије Србије (ППП РТС)<sup>708</sup> и то кроз текстове које је написао за едиције „Савремени домаћи композитори“ (1974)<sup>709</sup> и „Стеван Стојановић Мокрањац“ (1981).<sup>710</sup> У питању су кратки прилози, налик на белешке, у којима аутор наводи основне податке везане за ставралаштво композитора, његову стилску оријентацију и дело које је снимљено. Ипак, без обзира на намену ових прилога, они садрже и аналитичке коментаре налик на оне које је писао за радио емисије.

Поред тога што Бингулчеви радијски текстови представљају документ времена у којем су настајали, они су и важно сведочанство његових ставова, знања и умећа. Бингулчеви прилози временски ограничени одређеном минутажом програма, због тога не губе на вредности и аналитичности. Странаца и по текста, колико у просеку садржи сваки од чланака, испуњена је бриљантно коришћеним епитетима које аутор додељује композитору и делу о којем пише. Методолошки поступак је у готово свим прилозима исти. У уводном делу представља се композитор чије је дело на програму, и то у најкраћим цртама, док је акценат стављен на само дело. Бингулац, имајући у виду и аудиторијум којем се обраћа, користи стручну терминологију само онда када је то неопходно. Бингулчев језик овде је прожет литерарним квалитетима, са доста поетског израза који је уочен и раније, у есејима које је написао за рубрику *Савремених акорада*.

<sup>708</sup> Реч је о текстовима који су се налазили на омоту плоче или у буклету.

<sup>709</sup> Писао је делима Стевана Христића (*Охридска легенда*) стерео 2501, Љубице Марић (*Песме простора*), стерео 2502, Миховила Логара (*Свита за гудачки квартет, Партита концертанте*), стерео 2503, Енрика Јосифа (*Симфонија у једном ставу*), стерео 2504, Душана Радића (*Вукова Србија*), стерео 2505, Витомира Трифуновића (*Асоцијације*), стерео 1506, Јосипа Славенског (*Симфонија Оријента*), стерео 2507, Светомира Настасијевића (*Седам народних игара*), стерео 2508, Лудмиле Фрајт (*Тужбалица*), стерео 2509, Предрага Милошевића (*Симфонијета*), стерео 2510, Александра Обрадовића (*Кроз свемир*) и Константина Бабића (*Левачка свита*), стерео 2511.

<sup>710</sup> Плоча под бројем стерео 3330036 на којој су *Руковети, Приморски најјеви, Козар, Опело и Литургија* Стевана Мокрањаца садржала је и брошуру у којој су исписани коменати Бингулца на ова дела. Овом прилоком захваљујем се колегиници Марији Маглов на свесредној помоћи приликом истраживања ове документације. У питању је незаведена грађа, која се чува у архиву ППП-а и Радио Београда. Она се састоји од докумената на којима су штампани подаци о садржајима носача звука, то јест, подаци који су штампани и на омотима одговарајућих носача звука. О грађи ППП-а која се односи на уметничку музику видети: Марија Маглов, *The best of: Уметничка продукција у PGP-у*, Београд, Факултет за медије и комуникације – FMK, 2016.



Како наводи Снежана Николајевић<sup>711</sup>, успех једне музичке емисије подједнако деле текст и музичка драматургија. Музика је у Бингулчевим прилозима у средишту пажње, а текст има функцију да фокусира пажњу слушаоца на њу. Наиме, Бингулац се често у својим написима питао да ли музику треба препричати или објаснити, те одговара да је најважније да музика продре до слушаоца, да ће је он сам оценити, а да је задатак аутора прилога да му у томе помогне. Бингулац се зато користи језиком који је пријамчив и препознатљив пиroomом кругу слушалаца. На многим местима он то чини цизелираним одабиром појединости и детаља из историје музике и њиховим повезивањем са ванмузичким доменима.

Бингулчеви радијски текстови поседују како информативну тако и образовну ноту, а све у циљу популарисања уметничке музике. Треба свакако нагласити да се популарисање музике разликује од едукативног процеса у коме је циљна група тачно и унапред одређена.<sup>712</sup> У случају радијских прилога нашег аутора, али и у већини других који су писани за београдску радио станицу музика и текст који је прати и објашњава конципирани су тако да привлаче слушаоце различитог знања, образовања и афинитета.

Сврисходно је на овом месту указати на класификацију текстова у музичким емисијама Радио Београда коју је извршила Снежана Николајевић, како бисмо позиционирали место Бингулчевих радијских прилога у тој подели.<sup>713</sup> Највећи је број оних текстова који имају едукатно-информативну улогу и који су намењени широком аудиторијуму.<sup>714</sup> Текстови су засновани на подробној анализи теме „и на умећу да се све то преведе на занимљив текст“...<sup>715</sup> Као први пример може послужити Бингулчев текст о композицији *Беле-кула* Душана Радића из циклуса емисија „Остварења“ који је емитован 20. фебруара 1979. године. Аутор је прво осветлио текст Васка Попе који је у музици Радића добио „моћног савезника“ и „аутентичног тумача“, затим приказао садржај поеме

---

<sup>711</sup> Снежана Николајевић, „Садејство текста и музике као основа драматургије музичких емисија Радио Београда“, у: *Радио и српска музика...*, нав. дело, 131–140.

<sup>712</sup> Исто, 133.

<sup>713</sup> Ауторка је, не желећи да примени хронолошки приступ у разматрању теме односа музике и текста радијских емисија, класификовала текстове по њиховој форми и садржини. Видети: Исто, 134–137.

<sup>714</sup> Такав тип текстова данас се емитује у једносатном програму „Време музике“ на Другом програму Радио Београда сваким даном осим недеље. „Ауторска емисија класичне музике вибрира у складу с актуелностима, прати одјеке наших најзначајнијих манифестација, бележи најзначајније музичке догађаје у свету, доноси интервјуе са уметницима (композиторима и извођачима), осветљава музички живот Београда и других градова, представља нова дела, књиге и часописе и открива таленте.“ <https://www.rts.rs/page/radio/ci/series/28/radio-beograd-2/4108/vreme-muzike.html>. (приступљено 28.3.2021).

<sup>715</sup> Снежана Николајевић, нав. дело, 135.

и на крају пружио аналитички приказ композиције. Други пример представља занимљиву причу о *Симфонијским варијацијама* Цезара Франка при чему је аутор осветлио његово детињство, породичну атмосферу, рану младост, његово стваралаштво са посебним акцентом на композицији која је на програму :

„ ( ... ) У целини композиције и у детаљима израде највећи нагласак је на хору, коме је и поверен главни изражајни задатак. Ова, с једне стране, релативна самосталност у учешћу хора и оркестра, и, с друге стране, њихова сарадња види се одмах у првом певању. У широком инструменталном уводу прво се слушају неки нејасни звуци, као неке аморфне масе, али се убрзо осећа све више да се нешто гiba и креће: и звук постаје све одређенији. Хор ће почети тихом интонацијом у прологу драме, а затим ће, на позадини цвилећих трилера код гудача, да добије тврде, челичне акценте јер то Карађорђе овде позива своје курјачке мезимце, и то тече даље без застоја – јер речи казују позив: без освртања безбудућни за мношом...“<sup>716</sup>

„ ( ... ) Мора се одати признање Сезару Франку – који је, како ће добро познато из његове биографије, отпочео своју музичку каријеру, у раој младости, под притиском оца, као виртуоз-пијаниста – да је, у својој шездесетој години, зачудјен и запањен сиромаштвом озбиљних композиција за нови клавир, свесно и одлучно, с младалачким жаром, почео да примењује модерну технику клавира на озбиљне класичне форме. ( ... ) Музика је пуна поетских сањарења, која ништа заједничко немају са старом формом теме с варијацијама, где сукцесивне варијације следе једна другу у простом низању, одвојене једна од друге приметним зарезима. Овде постоје – што је већ необично – две теме, и оне се појављују први пут у неком опет необичном чудном виду, простом и упрошћеном, али одмах и истакнутом. Најпре се јавља друга тема, или, боље, њена скица, њен наговештај, у оштром унисону гудача, у виду ритмичке трансформације. А затим долази у клавиру нежно изложена прва тема, њена прва скица, јер, мотиви ових варираних тема стварају се пред нама, у току дела...“<sup>717</sup>

Овде неће бити речи о другој категорији типова радијских текстова јер је реч о оним који имају строго информативни карактер и доносе најаве различитих догађаја са домаће и међународне музичке сцене.

У трећу категорију ауторка сврстава музиколошко-естетичке текстове, који су, као што је наглашено, били превасходно везани за Трећи програм који је окренут високо образованој публици. Реч је о прилозима који се налазе у посебном сегменту емисије и укомпоновани су у програм као целину. Одређени Бингулчеви радијски текстови могу се

<sup>716</sup> Petar Bingulac, „Dušan Radić Ćele-kula“, *Napisi...*, нав. дело, 336.

<sup>717</sup> Petar Bingulac, „Sezar Frank Simfonijske varijacije“, Исто, 425–426.

сврстати у ову групу. У њима се Бингулац, као што је то чинио и Павле Стефановић у својим текстовима, који су се пре више од деценије, сабрани, појавили као књига под насловом *Путевима симфоније*<sup>718</sup>, ослања на мноштво историјских чињеница, стилских запажања и анализа. Ови прилози, за разлику од Бингулчевих, прате развој симфонизма од његовог стасања у 18. па све до развоја у 19. и 20. веку, док се Бингулац посвећује једном делу и његовом аутору, али је стил писања оба аутора врло близак.

У Бингулчеве најбројније и најзрелије радијске прилоге спадају они посвећени савременим (домаћим) композиторима. Међу њима истакнуто место заузимају текстови који су посвећени композицијама Јосипа Славенског. То нису само уобичајени, популарни пропратни текстови, већ често, као у изабраном примеру, прерастају у есеје и мале студије о композиторима и делима са програма. Бингулчева анализа Славенских композиција можда је најбоље осликана речима које му је у писму од 17. априла 1965. године упутио Павле Стефановић:

„ ( ... ) Овако избежумљен (тј. Изван граница логичког ума) од екстазе у часу у којем Вам ове покидане речи са незнаног стабла времена и простора шаљем, приморан сам, и сам згранут над дрским чудом које се многоме игра у ветру људских крпица од речи, да овако зајаучем, да зацвилим као шакал у пустоњи, да пустим неки исконски јаук света, који се у мени слегао: ја, грешни отпадак богова и демона, био сам срзоао, свео, сабио свој однос према Јосипу на нешто незнатно као што је људско пријатељство (иначе, најузвишенији вид разумских и осећајних медјуљудских односа), а нисам знао да из сподобе сличне мени, добро замаскиран телом, звањем, грађанским идентитетом, једном стручном радиношћу (случајно уметничком) и једним именом, струји апсолутни и ирационални геније. За ово последње сазнање-откровење дугујем, Петре, Вама, као подстрекачу и изазивачу стихије ума, па Вас смерно молим, добри пријатељу, да примите у загрљај мој плач надземаљске среће о моје ридање над свим вековима. Сакрите добро ове речи, драги Петре, јер обојица морамо још наставити да живимо и будемо оно за шта су нас прогласили.“<sup>719</sup>

Пример да радијски текст прераста у озбиљну научну студију могу бити текстови из емисија „Весници модерног музичког сензибилитета“ и „На маргинама музике“.<sup>720</sup> На преко десет страница текста, што је за радијски медиј неуобичајено, Бингулац пише о

---

<sup>718</sup> Dragan Indić (ur.), *Pavle Stefanović Putevima simfonije. Radijska predavanja*, Beograd, Centar RTS za istraživanje javnog mnjenja, programa i auditorijuma, 2009.

<sup>719</sup> Овом приликом свесрдно се захваљујем колегиници Ивани Стефановић која ми је најљубазније уступила на коришћење писма из личне архиве Павла Стефановића.

<sup>720</sup> У питању су два једина Бингулчева сачувана текста из архиве Трећег програма Радио Београда. Захваљујем се уредници Ксенији Стевановић на помоћи приликом истраживања архивског материјала.

стваралачкој поетици чланова „француске шесторке“ Ерика Сатија и Даријуса Мијоа. Ови текстови налик су онима у којима је аутор портретисао лик одређеног аутора, а које је објављивао у *Савременим акордима*. И ови написи садрже биографске податке о аутору који представљају базу за даље проучавање стила, стваралачких поступака и сл:

„ ( ... ) Сати, рођен 1866-те од оснивача импресионизма Дебисија млађи је само четири године. Од другог представника импресионизма Равела Сати је млађи скоро десет година. А ипак ће се десити да ће он, њихов блиски савременик, отворити процес против импресионизма. Млада импресионистичка естетика и пракса Дебисија и Равела у часу кад је, борећи се још жестоко против остатака моћног романтизма, тек расла, јачала и развијала се, сусрела је још пре свог успона Сатијево оштро полемичку непријатељску естетику...“<sup>721</sup>

С друге стране, када пише о Мијоу, централни дискурс аутор посвећује естетичким питањима. Бингулац пише да је „хладни сатирик“ Сати утицао на „романтичног“ Мијоа више својим идејним примером него самим музичким делима и сатиричним насловима; да је од Сатија 'примио' иронију а не 'скептичну уздржаност'. Потом прелази на аналитичко представљање композиторовог опуса. Овде није у питању 'класичан' аналитички поступак какав је уочен у претходно анализираним радијским прилозима, већ је реч о 'префињеној'<sup>722</sup> анализи:

„ ( ... ) Мијо је, на пример, увек био немилосрдни противник сценске спектакуларне концепције Вагнерове. За њега циљ је важан, и он је условљен естетским (француским) принципима, тако да његова музика, ма колико да је гласита и бучна по звуку, и сложена по поступцима, припада, по реченим естетским захтевима, увек чистој уметности, без компромиса. Јер његова ефикасност није реторика, и она нема тежњу да доказује, да убедљује, па ни да привуче пажњу, ни да се допадне...“<sup>723</sup>

Из свега наведеног може се закључити да Бингулчеви текстови слушаоцу не сугеришу његов доживљај музике већ му на прави начин 'помажу' при одређеним, евентуалним, недоумицама. С друге стране они доносе широк спектар историјских, и аналитичких података који такође доприносе квалитету разумевања музичког дела и стилске оријентације њеног аутора. Ови прилози стварају погодну атмосферу за слушање дела при чему ће сваки слушалац доживети дело на свој начин али уз познавање

<sup>721</sup> Petar Bingulac, „Erik Sati – negacija vladajuće estetike“. Текст је остао у рукопису.

<sup>722</sup> Термин је преузет самог аутора текста.

<sup>723</sup> Petar Bingulac, „Darius Mijo“ – рукопис.

одређених детаља из живота аутора, његових естетичких начела, стила компоновања али и самог дела.

## ЗАКЉУЧАК

У овој дисертацији реализовано је сложено одређење и позиционирање стваралачке поетике Петра Бингулца чија делатност се у нашој средини одвијала готово шест деценија. С обзиром на моје континуирано интересовање за питања у вези са српском музичком критиком и есејистиком, проблем стваралаштва једног аутора који је писању о музици, у мањој или већој мери, посветио читав свој радни век, показао се као непресушан извор инспирације. Кроз истраживање појединачног опуса једног од најзначајнијих српских музичких писаца, из густине бројних његових написа, текао је процес реконструкције његове стваралачке поетике.

Истраживања која су представљена у овом раду потврдила су да је у Бингулчевом дискурсу у великој мери заступљен 'француски приступ писању' о одређеним музичким проблемима, што подразумева преплитање говорног и писаног наратива што је карактеристична одлика уочљива и у написима његовог старијег савременика Милоја Милојевића. Показано је да Бингулац сваком проблему о којем дискутује пружа адекватан историјски, стилски или неки други контекст. Анализе су потврдиле постојање типичног критичарског манира аутора – широко постављена тема коју сагледава из различитих углова (историјских, аналитичких, естетичких) и давање критичке оцене композитора, дела, концерта, оперских представа и слично.

У уводу рада образложени су мотиви који су аутора определили за бављење темом – афинитет према проучавању написа о музици српских аутора као и интригантан опус ствараоца који је у фокусу овог рада, те су постављени и основни циљеви дисертације: класификовање укупног наслеђа Петра Бингулца и одређивање жанровских категорија написа, односно утврђивање ауторовог доминантног музиколошког приступа и праћење динамике промене критичарског дискурса. Реализација ових циљева довела је до сазнања о томе да Бингулац 'ствара' напис, креира идентитет композитора, а све то у односу на временски, друштвени, културни и социолошки контекст времена у којем његови текстови настају.

У раду се пошло од једне од кључних теза из текста Тијане Поповић која анализира Бингулчеве доприносе на пољу музичке есејистике. Она је, сасвим оправдано, ауторов

опус означила као *стваралаштво* или *стваралачку поезију*, и та је синтагма коришћена и у овом раду. Детаљна анализа његових текстова управо је показала да Бингулац пише из угла уметника-ствараоца, те зато овај рад у свом наслову садржи одређење *стварање на основу већ створеног*. У његовом опусу има и написа у којима се он поставља као истраживач, те се намеће закључак да његово стваралаштво представља синтезу ова два поменута угла посматрања при чему се аутор увек служи сродним истраживачким поступком – поставља проблем, врши његову анализу и потом даје, у највећој мери, објективан критички суд који читаоце наводи да и сами валоризују дело, композитора или извођача.

Теоријска полазишта, постављена у првом делу рада, почивају на истраживању опсега, начела и технике уметничке критике, као и на праћењу њеног развојног пута. Истакнуто је да музичка критика промовише и анализира актуелан музички живот и даје његову оцену. Критичким сагледавањем теорија критике Лионела Вентурија, Нортропа Фраја, Мишка Шуваковића и других, као и испитивањем могућности њихове примене на критички дискурс једног аутора, створени су услови за реализацију доприноса решавању проблема везаних за кључне сегменте проучавања писане речи о музици. У раду су представљене и теоријске класификације критике које нуде различите примере типологизације у сврху што што бољег разумевања и тумачења Бингулчевих међуратних критика. Утврђено је да највећи број њих припада типу *импресионистичке критике* која према одређењу Анатола Франса, Бранка Лазаревића и, у одређеној мери Предрага Палавестре, изражава основне утиске које је дело на критичара оставило, емоције које је покренуло и размишљања на која га је навело. С друге стране, према класификацији Владана Радовановића један део Бингулчевих критика сврстан је, у подручје *феноменолошке критике*, заједно са одређеним написима Павла Стефановића.

На почетку теоријске расправе објашњен је сам термин критике, да би у наставку биле изложене дефиниције које имају два заједничка именитеља – оцену и просуђивање. Они иницирају интерпретацију према којој критичар 'ствара' самог уметника, што се у потпуности показало као применљиво на Бингулчев начин схватања критике као методе која треба да раздвоји добро од лошег и да пружи објективан суд о делу или његовом аутору. У вези с тим, у првом делу рада утврђена су основна историјска и теоријска начела уметничке критике, при чему је наглашена једна од основних хипотеза рада – у њој је

недвосмислено присутан стваралачки импулс критичареве личности, те је она саставни део једног стваралаштва које прати. Ова теза у потпуности је у сагласју са свиме што је Бингулац, као културни прегалац, створио. Једно од питања које је уско повезано са Бингулчевом делатношћу јесте однос хуманистичких наука и уметности. При објашњењу овог феномена и његовом повезивању са основном темом овог рада, у великој мери од помоћи су биле теоријске експликације Мишка Шуваковића који истиче да је наука о уметностима заправо синтеза свих критичких и теоријских приступа уметности. Потврђено је да Бингулац у својим прилозима вербализује уметничко дело, те 'брише' јаз између чулне појаве уметничког дела и вербалног научног дискурса.

При одређењу појма музичка критика теоријску основу чиниле су дефиниције музиколога Винтона Дина и Јосипа Андреиса које имају заједнички темељ. Музичка критика према њиховом мишљењу представља вербални суд о музичкој уметности, а 'прави' критичар је професионалац који познаје историју и естетику музике и има способност логичког размишљања и јасног изражавања. Издвојене су и праћене личности које су обележиле развој светске музичке критике од њеног настанка па до модерног доба – Жан Жак Русо, Јохан Матесон, Чарлс Барни, Роберт Шуман, Франц Лист, Хектор Берлиоз и Едуард Ханслик – а затим и домаћи аутори музичких критика Божидар Јоксимовић, Петар Крстић, Милоје Милојевић, Петар Коњовић и Стеван Христић. Нарочита пажња посвећена је анализи музичке критике међуратног доба, при чему су уочене њене одлике и релација са књижевном и ликовном критиком поменутог периода. Даљи ток излагања усмерен је ка елаборацији путева развоја писане речи о музици у Србији, са посебним освртом на литературу која је дала додатна теоријска полазишта у дисертацији. У фокусу су монографије Стане Ђурић-Клајн и Роксанде Пејовић, радови Александра Васића као и зборници радова посвећени музиколошком раду Стане Ђурић-Клајн, Николе Херцигоње и Павла Стефановића. Уочено је да у текстовима Стане Ђурић-Клајн преовладава негован језик, одупирање од шематског приказивања музичких догађаја и постепено окретање ка научном тексту што је видљиво и у Бингулчевим критикама и есејима. Монографије Роксанде Пејовић биле су драгоцене при анализи Бингулчевог опуса. Наиме, она је у неколико наврата анализирали Бингулчеву писану реч о музици упућујући на његове кључне прилоге. При анализи њених ставова, уочено је да неке од главних карактеристика Бингулчевог писма ауторка није истакла. У питању је



ауторов стил и начин писања, односно његово константно истицање и анализа друштвених, социолошких и других дешавања у периоду у којем је композитор живео и стварао. Прилози Александра Васића поставили су темељ за даља, па и истраживања у овом раду. Нарочито су од значаја за овај рад били текстови који се баве анализом написа о музици појединачних аутора (Милојевића, Драгутиновића, Шварца и других) при чему Васић инсистира на карактеру и врсти написа те самим тим и кључним одликама стила писања аутора, његовом позиционирању у контексту историјата писане речи о музици и сл.

Кроз критичко-аналитичку интерпретацију целокупног ауторовог писаног наслеђа, у другом, централном делу рада, утврђена је класификација његовог опуса и типологија жанровских категорија написа. Жанровска диференцијација критике, есеја и студија одвија се на традиционалним подручјима писане речи о музици. Преображаји Бингулчевог стваралачког лика воде од међуратног периода у којем је музичка критика достигла свој врхунац (крајем двадесетих и почетком тридесетих година 20. века), преко периода закрета и бурних идеолошких промена у српском музичком стваралаштву, али и дискусијама о музици педесетих и шездесетих година 20. века, па до раздобља осме и девете деценије прошлог века када се Бингулац у великој мери посветио уређивању радио емисија и писању приказа за Трећи програм Радио Београда. Сви доступни Бингулчеви написи класификовани су оквирно у три категорије – музичка критика, есеји и студије о српским композиторима. Анализирани су есеји и студије о Корнелију Станковићу, Стевану Мокрањцу, Јосифу Маринковићу, Петру Коњовићу и Стевану Христићу, а посебна пажња посвећена је текстовима о стваралаштву Јосипа Славенског. есејима о иностраним композиторима објављеним у часопису *Савремени акорди* и прилозима писаним за радијски медиј. Већ на првом кораку груписања по наведеном принципу, утврђено је да у Бингулчевој заоставштини у великој мери доминирају радови који су посвећени опусима српских композитора. То оправдава запажање које је више пута у раду истакнуто – Бингулчев изразити афинитет према домаћем, као и, уопште, савременом стваралаштву.

Друго, централно поглавље рада, нуди модел аналитичког приступа обради доступног материјала. Први сегмент овог поглавља обухвата анализу Бингулчевих критика објављених у часописима *Мисао*, *Гласник музичког друштва Станковић* и *Звук*, у

периоду 1927–1931. године. Ови написи класификовани су у три категорије – критичка анализа композиција и стилова, рецензија интерпретација и реферати о музичком животу, при чему је закључено да они у себи садрже елементе музиколошког и журналистичког приступа одређеном проблему. Ипак, Бингулац је у критикама аутор који непрекидно тежи комуникацији између музике, дела, догађаја и публике. Он тежи естетском просуђивању дела, исказујући притом свој лични, али претежно објективни став.

Бингулац је у међуратном периоду континуирано објављивао критике у часопису *Мисао*, док поједине његове колеге, Милоје Васић, Коста Манојловић, Милоје Милојевић, Михаило Вукдраговић и други то чине тек повремено. За овај рад од највећег значаја било је анализирати и компаративно сагледати прилоге настале за рубрике „Музички преглед“, „Музички живот“, „Уметност“ и „Уметнички преглед“. Уочено је да је највећи број музичких критика објављен у првој рубрици и то управо из пера Петра Бингулца. Његове 'музичке импресије' далеко су од аматерског писања о музици које је у одређеној мери било заступљено и у овом, али и у другим уметничким часописима међуратног периода.

У методолошком смислу, при писању критика, Бингулчев узор био је Милоје Милојевић. Едукативно-информативна функција је посебно истакнута, као и компоненте вредносног суда о делу и извођењу. То су били кључни аспекти њихових написа о музичким догађајима. Такође, из Бингулчевих критика, као и Милојевићевих прилога, ишчитава се широка ерудиција, узорна писменост и изразита тежња да се укаже на могуће путеве којим српска музичка култура треба да се креће. За разлику од многих критичара који су указивали на опште познате вредности композиција, Бингулац је полемички размишљао о изведеним делима. На макро плану, у ауторовим критикама уочена је слична структура – увод у којем се представљају дела на програму, њихови аутори и извођачи, и централни део који је резервисан, готово увек, за критичку оцену композиција и њихових интерпретација.

Даљи ток излагања класификован је према предмету ауторовог интересовања у критикама – хорска музика, оркестарска и камерна дела, солисти-извођачи, опера и балет, праћење музичког живота (*Гласник музичког друштва Станковић и Звук*). При сагледавању целокупног корпуса Бингулчевих критика, утврђено је да он недвосмислено посебну пажњу посвећује хорској музици и њеним извођачима. То се може оправдати, према његовим речима, тиме што је и сам као веома млад, диригујући Певачким друштвом

„Јавор“ из Вуковара, био у потпуности посвећен изучавању Мокрањчевих руковети и других хорских дела у српској музици. С друге стране, треба имати у виду чињеницу да је хорско музицирање у међуратном Београду било веома разгранато и у великој мери заступљено на престоничкој музичкој сцени, захваљујући домаћим певачким друштвима али и бројним гостовањима иностраних хорских ансамбала. Бингулац је указивао на њихову музичко-просветну улогу, при чему је нарочито издвојио рад, залагање и интерпретативне домете Певачког друштва „Станковић“ и Академског певачког друштва „Обилић“. Похвално се изражавао и по питању афинитета ових ансамбала према музици домаћих композитора, али и значајним делима иностране музичке литературе.

Бингулац је врло често у својим критикама истицао извођења Београдске филхармоније сматрајући да тај ансамбл у великој мери доприноси образовању наше музичке публике, како у смислу одабира репертоара тако и квалитета извођења. Указивао је на неопходност извођења дела савремене (домаће) музике а нарочито композиције Јосипа Славенског (*Балканофонија*, *Симфонија Оријента*) које је и овом приликом анализирао, изнова испуњавајући свој музичко-просветни задатак. У овим критика пажњу није усмерио на интерпретативне квалитете, већ се посветио приказу изведених композиција. Критике посвећене извођаштву тичале су се пре свега гостовања иностраних истакнутих солиста али и оперских и балетских ансамбала. Бингулац је у овим својим критикама истицао шта је очекивао од извођаштва, те је критиковао „претерано“ техничко умеће а упућивао на интерпретацију елемената „изван музике“. Често се служио литерарним језиком, нарочито када су у питању критике дела Дебисија и Равела, желећи да публици на јасан, разумљив начин дочара опусе ових аутора. Бингулчеве оперске критике окренуте су ка анализи руских и чешких аутора, при чему аутор изнова инсистира на музичком просвећивању публике. То чини тако што указује на битне историјске податке везане за дело и композитора или препричавање либрета. Његове критике музичко-сценских дела обилију и коментарисањем свих учесника – оркестра, хора, солиста, диригента, костимографа, декоратера и других. Уочава се да су наши критичари, а и Бингулац, поставили строге критеријуме вредновања концертних манифестација и извођача. Већина њих је, а Бингулац нарочито, у написима упућивала ансамбле и солисте да се окрену професионализму и ослободе аматерског музицирања.

У поглављу посвећеном ауторовим есејима о домаћим и страним композиторима и њиховим делима, указано је на промене Бингулчевог критичарског дисурса. Наиме, реч је о написима који си настајали у послератном периоду (све до последњег Бингулчевог написа из 1987. године) и у којима Бингулац првенствено негује жанр есеја који обједињује научни приступ и музичку обраду. У њему Бингулац настоји да, као и у критикама, али сада израженије, изрази лични став према теми о којој пише, те је његов есеј дело које износи нове идеје и нуди оригиналну интерпретацију одређених проблема. Теза која је изложена у раду, а односи се на то да је у есеју садржана методологија научног истраживања, потврђена је анализом Бингулчевих послератних прилога.

С тим у вези, једно од кључних места Бингулчевог стваралачког опуса представља његова есејистичка и аналитичка студија о руковетима Стевана Мокрањца. Како би се истакле особености Бингулчевог дисурса, његови ставови и уопште начини проблематизације питања везаних за руковети, направљена је компарација са радовима његових претходника (Коњовића, Манојловића и Милојевића) те је потом указано на значај и утицај Бингулчевих запажања за будућа истраживања у написима Роксанде Пејовић, Властимира Перичића, Николе Херцигоње, Надежде Мосусове и других. Ти ставови односе се пре свега на оповргавање става да Мокрањчев рад не представља оригинално стварање. Такође, данашња истраживања ослањају се на Бингулчева и када је у питању Мокрањчев покретачки дух којим је инспирисао многе своје следбенике (као што је Војислав Вучковић) да пишу у 'његовом духу'. Бингулац истиче и Мокрањчеву бриљантну стилизацију песама руковети, а на његово истраживање настављају се прилози Драгослава Девића и у већој мери Властимира Перичића који прихвата Бингулчеву тезу о несврсисходности приче о Мокрањчевој (не)оригиналности.

Наредни сегмент Бингулчевог интересовања који је у овом раду анализиран односи се на поље црквене музике или прецизније проблематику српског народног црквеног појања и то у делима Станковића и Мокрањца. Закључено је да ови написи у значајној мери припадају подручју аналитичке хармоније, које је Бингулцу било веома блиско, али се дотичу и низа других кључних музиколошких питања. Уочено је да окосницу расправе у овим прилозима чини неколико подтема: класификација напева Мокрањчевог *Осмогласника* и њихова анализа, проблеми трила и ознака тактова, одређење према појмовима београдско и карловачко појање, као и анализа поступака Станковићеве

хармонизације црквених песама. Бингулца у вези са Мокрањчевим деловањем, интересује и питање научности композиторовог *Осмогласника*, при чему заузима став да је у питању практично дело, а не научна студија како су то тумачили аутори попут Манојловића и Коњовића. Кључна одлика поменутих Бингулчевих написа је студирање нотног текста из којег израстају и ауторове теоријске поставке. Драгоцено је било указати и на релативно новије студије – Димитрија Стефановића, Данице Петровић, Иване Перковић и Весне Пено – у којима се увиђа подударње са појединим Бингулчевим ставовима нарочито када је реч о Мокрањчевом црквеном опусу. Поменути аутори сагласни су са Бингулцем у многим, преваходно аналитичким решењима међу којима се истиче то да су напеви *Осмогласника* сачињени од одређеног броја мелодијских одсека који се подударају са текстуалним фразама.

Прилози проучавању живота и рада композитора такође су заступљени у Бингулчевом опусу. Реч је о студијама које су настале поводом обележавања годишњица рођења Петра Коњовића и Стевана Христића. Ауторова намера је да скицира а потом и разради главне нити развоја стваралаштва композитора, и да стави акценат на најзначајније композиционе поступке. Ипак, постоје и извесне разлике у приступу овој двојници савременика. Чланак о Коњовићевом стваралаштву опредељен је, након општег уводног дела, за проучавање једне области композиторовог опуса, вокалне музике. С друге стране, прилог о Христићу садржи уопштенија тумачења целокупног животног и стваралачког пута овог аутора. Тачке сусретања уочавају се у Бингулчевој намери да осветли лик и дело и укаже на главне стваралачке особине оба композитора. У ову групу написа, претежно биографско-аналитичког карактера, у одређеној мери може се уврстити и Бингулчев прилог биографији Јосифа Маринковића настао, као и претходни чланци, поводом прославе годишњице његовог рођења. Бингулчева намера је попуни празнине и истражи грешке које су биле уочљиве у претходним биографијама аутора, као и да одговори на велики број питања која су везана за Маринковићев живот и дело.

Једно од наистакнутијих места у Бингулчевом опусу припада написима о стваралачкој поетици Јосипа Славенског. И данас млади истраживачи у својим истраживањима полазе од мноштва запажања, анализа и оцена које је Бингулац изрекао о Славенском. Нарочито се у овом контексту издваја маестрална студија и хорској музици овог нашег знаменитог ствараоца, која се може разумети и као сведочанство о

континуитету интересовања за хорску музику. У својим написима Бингулац је тежио пре свега откривању суштине стваралачког поступка композитора анализирајући његову хорску музику, елементе модернизма, третман фолклорног материјала и композиторова испитивања акустичких особина звука. Однос домаће музикологије и музичке историографије према стваралаштву Јосипа Славенског је двојак: постоји уверење да је композитор за време његовог живота био претежно игнорисан, док су се након смрти појавиле студије (Стефановић и Бингулац) које су у потпуности окренуте као позитивном вредновању његовог опуса. Кључно питање које Бингулац поставља расправљајући о појединим одликама Славенсковог стваралаштва јесте шта значи модерност и бити модеран. Према његовом, али и мишљењу Павла Стефановића, тај епитет има своје оправдање у аутентичности композиторовог музичког израза, чиме се неминовно намеће питање ауторове оригиналности о којој Бингулац врло често полемише. Специфичан Славенсков однос према фолклорном материјалу такође заокрупује Бингулаца који инсистира на тези да композитор има истраживачки однос према звуку што своје корене има у фолклору. Бингулац истиче да је Славенски компоновао оригиналну музику народног духа и карактера, баш као што су то чинили Барток или Фалџа, те у свим написима потенцира значај овог аспекта Славенскове поетике. Тезу да га је фолклорна материја, коју је свесно узимао као основ своје музике, спутавала и кочила развој ка модерном музичком изразу, ка додекафонији и атоналности, аутор у потпуности негира, при чему се на изванредан начин супротставља ставу који је заузео Павле Стефановић. На овај начин Бингулац је закорачио у домен дискурса о композиторским стилским и композиционо-техничким поступцима, и поставио значајну тезу о композиторовом опусу као јединственом делу, што ће потом аналитички разрађивати други аутори.

Бингулац је у послератном периоду континуирано писао есеје за часопис *Савремени акорди* за рубрику „Каријатиде савремене музике“. Иако се лист није дуго задржао на домаћој музичкој сцени, у посматрању развоја српске музичке периодике друге половине 20. века, не може се изоставити дискусија о његовом значају за развој писане речи о музици поменутог периода, и уочити постојање драгоцених прилога који су у мањој или већој мери крчили нове путеве развоја домаће музичке уметности. Кључно место у часопису имају есеји и чланци објављени у рубрици за коју је Бингулац писао а која је посвећена стилским оријентацијама и стваралаштву савремених домаћих али пре

свега страних аутора. У сваком од ауторових прилога оцртан је човек-уметник и истакнуте су битне одлике његовог музичког дела. Уочено је да је Бингулчев циљ да позиционира и одреди главне црте композиторовог стваралаштва, ослањајући се при том на одређене појаве из живота композитора.. На почетку аутор поставља проблем којим се бави, према њему се критички односи и потом долази до решења, а у свој прилог уноси и одређену дозу субјективног тона. Овде је уочена сличност приступа и структуре са другим његовим есејима, у којима такође превасходно поставља проблем којим се бави, затим га анализира и на крају даје вредносни суд.

Међутим, када су у питању биографски подаци, за разлику од студије о Маринковићу у којој су чињенице изложене с циљем допуне постојећих информације, у овим есејима су ти подаци 'искоришћени' за даља, дубља тумачења композиторовог стила, композиционих поступака и слично. Прилози обилују поетским начином изражавања и употребом мноштва епитета што не умањује научни квалитет самог текста, већ имају за циљ да читаоцима, оним из ширег круга љубитеља музике, у што већој мери приближе аутора и дело о којем се пише. Уосталом, тај, како га означавају, 'романтичарски' дискурс у вези је са тезом која је постављена у уводном делу рада а односи се на константно преламање говорног и писаног дискурса аутора, као једну од суштинских одлика његових написа.

Последње потпоглавље централног дела рада односи се на анализу Бингулчевих прилога емитованих на Радио Београду у оквиру емисија „Остварења“, „Награђена дела“ и „60 емисија“, од којих су неки од њих објављени у часописима *Југославенски радио*, *Радио Београд* и *Радио ревија ТВ*. Бингулчев ангажман на радију започиње средином шездесетих година прошлог века на Трећем програму радија са којим је сарађивао до пред крај живота. Поред тога што Бингулчеви радијски текстови представљају документ времена у којем су настајали, они су и важно сведочанство његових знања и умећа. Прилози, иако временски и просторно ограничени одређеном минутажом програма, због тога не губе на вредности и значају. Методолошки поступак је у готово свим прилозима исти. У уводном делу, кратко, представља се композитор чије је дело на програму, док је у централном делу фокус на самом делу. Бингулац, имајући у виду и аудиторијум којем се обраћа, користи стручну терминологију само онда када је то неопходно. Бингулчев језик овде је прожет литерарним квалитетима, са доста поетског израза, што је уочено и у ранијим

есејима. Музика је оса симетрије текста док се око ње 'окрећу' ауторова аналитичка запажања. Ослањајући се на класификацију радијских текстова коју је понудила Снежана Николајевић утврђено је да један део Бингулчевих прилога припада групи оних који имају информативно-образовну улогу а други оној где су текстови издвојени у посебном сегменту емисије а потом 'укалупљени у сам садржај емисије. У Бингулчеве најзрелије радијске прилоге спадају они посвећени савременим (домаћим) композиторима, међу којима истакнуто место заузимају текстови посвећени композицијама Јосипа Славенског. То нису само уобичајени, популарни пропратни текстови-коментари дела, већ се могу убројати у жанр есеја и мини-студија о композиторима и делима са програма. Из аналитичке визуре закључено је да Бингулчеви радијски текстови пружају широк спектар историјских, стилских и аналитичких података који доприносе како квалитету разумевања музичког дела тако и индивидуалном доживљају дела.

Истраживање стваралачке поетике Петра Бингулца кроз анализу његовог целокупног музиколошког наслеђа потврдило је истраживачке претпоставке изложене у уводном делу дисертације. Аналитичким увидом у његове радове, али и текстове других аутора обухваћених овим истраживањем, испуњен је један од циљева истраживања изнетих на почетку рада – утврђивање ауторовог доминатног критичког и музиколошког приступа и праћење промене/измене дискурса од првог до последњег написа. У дисертацији је створен методолошки оквир за примену постулата теоријских поставки критике у анализи писане речи о музици у контексту различитих временских, стилских, политичких, друштвених и других аспеката, што може имати посебан значај. Он се огледа у добијању знања о различитим врстама критичког дискурса у одређеном временском интервалу. Резултати до којих се дошло у овом раду доприносе целовитом и сврсисходном разумевању значења и функције написа једног аутора у односу на поменуте контексте и временски период у којем настају. Они су употпунили досадашња, комплексна музиколошка истраживања у пољу савремене музичке критике и есејистике у Србији, а надам се, у великој мери иницирали и нека будућа.



## Литература

### Енциклопедије:

1. *Mala politička enciklopedija*. (ur. Đorđević, Jovan). Beograd: Savremena administracija, 1966.
2. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. I–XXIX. Second Edition. (Edited by Stanley Sadie. Executive editor John Tyrrell). London – New York: Macmillan – Grove, 2001.

### Књиге и монографије:

3. Andreis Josip – Dragotin Cvetko – Stana Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: „Školska knjiga”, 1962, 529–709.
4. Аранитовић, Добрило. *Библиографија часописа Мусао*. Нови Сад–Београд: Матица српска – Службени гласник, 2013.
5. Arnautović, Jelena. *Između politike i tržišta: popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*. Beograd: Radio televizija Srbije, 2012.
6. Бараћ, Станислава. *Авангардна Мусао. Авангардне тенденције у часопису Мусао у време уређивања Ранка Младеновића, 1922–1923*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
7. Бергамо, Марија. *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945*. Београд: САНУ, 1980.
8. Васиљевић, Зорислава М. *Рат за српску музичку писменост: од Миловука до Мокрањца*. Београд: „Просвета”, 2000.
9. Velek, Rene. *Kritički pojmovi* (prev. Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević). Beograd: „Vuk Karadžić“, 1966.

10. Velek, Rene i Ostin Voren. *Teorija književnosti* (prev. Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević). Beograd: Nolit, 1991.
11. Venturi, Lionelo. *Istorija umetničke kritike*. (prev. Vera Mijušković-Bakotić,). Beograd: Kultura, 1963.
12. Веселиновић, Мирјана. *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*. Београд: Универзитет уметности, 1983.
13. Веселиновић-Хофман, Мирјана. *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
14. Војводић, Дина. *Мортон Фелдман: креирање стваралачког идентитета*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2016.
15. Denegri, Jerko. *Treća decenija – Konstruktivno slikarstvo*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1967.
16. Đurić-Klajn, Stana. *Akordi prošlosti*. Beograd: Prosveta, 1981.
17. Живковић, Миленко. *Руковети Ст. Ст. Мокрањца*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1957.
18. Životić, Radomir. *Novinska kritika: studija sa priložima*. Beograd: Naučna knjiga, 1988.
19. Калик, Спира. *Споменица Београдског певачког друштва приликом прославе педесетогодишњице 25. маја 1905. год*. Београд: „Милош Велики“ – Штампарија Бојовића и Мићића, 1903.
20. Кашанин, Милан. *Уметничке критике*. Београд: Култура, 1968.
21. Коњковић, Петар. *Ličnosti*. Zagreb: Knjižara Čelap i Popovac, 1919.
22. Коњовић, Петар. *Књига о музици српској и славенској*. Нови Сад: Матица српска, 1947.
23. Коњовић, Петар. *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*. Београд: Српска академија наука, 1954.
24. Коњовић, Петар. *Стеван Ст. Мокрањац*. Београд: Нолит, 1956.
25. Kriger, Mari. *Teorija kritike* (prev. Svetozar Ignjačević). Beograd: Nolit, 1982.
26. Лазаревић, Бранко. *Филозофија критике и други есеји*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2004.

27. Манојловић, Коста П. *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*. Београд: Државна штампарија КСХС, 1923.
28. Манојловић, Тодор. *Ликовна критика*. (прир. Јасна Јованов). Зрењанин: Градска народна библиотека, 2007.
29. Маринковић, Соња. *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*. Београд – Нови Сад: Факултет музичке уметности Београд – Матица српска, 2008.
30. Микић, Vesna. *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
31. Милојевић, Милоје. *Музичке студије и чланци*, прва књига. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 1926.
32. Милојевић, Милоје. *Музичке студије и чланци*, друга књига. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 1933.
33. Милојевић, Милоје. *Музичке студије и чланци*, трећа књига. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 1953.
34. Milojković, Milan. *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija i Jugoslaviji, 1946–1975) – Prilog muzikološkoj teorijskoj praksi*. Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu, 2013.
35. Николајевић, Снежана. *Музика као догађај*. Београд: Клио, 1994.
36. Nikolić, Mirjana. *Radio u Srbiji (1924–1941)*. Београд: Zadužbina Andrejević, 2005.
37. Палавестра, Предраг. *Историја српске књижевне критике: 1768–2007*. Том I и II. Нови Сад: Матица српска, 2008.
38. Пејовић, Роксанда. *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*. Београд: Факултет музичке уметности, 1991.
39. Пејовић, Роксанда. *Попис критика, чланака и студија познатих и анонимних аутора српске музичке прошлости из новина и часописа (1825–1918)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1993.
40. Пејовић, Роксанда. *Музиколог Стана Ђурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делатност*. Београд: Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт САНУ – Удружење композитора Србије, 1994.
41. Pejović, Roksanda. *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 1994.

42. Пејовић, Роксанда. *Музичка публицистика (1918–1941) (преглед новина и избор наслова критика и чланака)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
43. Пејовић, Роксанда. *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
44. Пејовић, Роксанда. *Јосиф Маринковић*. Нови Бечеј: Раднички дом „Јован Веселинов Жарко“, 2002.
45. Пејовић, Роксанда. *Концертни живот у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 2004.
46. Пејовић, Роксанда. *Писана реч о музици у Србији, Књиге и чланци (1945–2003)*. Београд: Факултет музичке уметности, 2005.
47. Пејовић, Роксанда. *Коментари текстова Стане Ђурић-Клајн. Поводом стогодишњице рођења*. Београд: Факултет музичке уметности, 2008.
48. Пејовић, Роксанда. *Преглед музичких догађања (1944–1971) Бранко Драгутиновић*. Београд: Факултет музичке уметности, 2009.
49. Пејовић, Роксанда. *Есејисти и критичари од Петра Коњовића до Оскара Данона*. Београд: Факултет музичке уметности, 2010.
50. Пејовић Роксанда. *Комплексно посматрање музике: Павле Стефановић и Драгутин Гостушки*. Београд: Факултет музичке уметности, 2012.
51. Пејовић, Роксанда. *Критике, есеји и књиге. Први београдски музичари – дипломци после 1945. године*. Београд: Факултет музичке уметности, 2016.
52. Перичић, Властимир. *Јосиф Маринковић – живот и дела*. Београд: САНУ, 1967.
53. Peričić, Vlastimir (uz saradnju Dušana Kostića i Dušana Skovrana). *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta, 1969.
54. Перишић, Игор. *Критика и мета­критика: прилози за теорију и историју српске књижевне критике*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014.
55. Перковић, Ивана. *Музика српског Осмогласника између 1850–1914. године*. Београд: Факултет музичке уметности, 2004.
56. Петровић, Даница – Богдан Ђаковић – Тајјана Марковић. *Прво београдско певачко друштво: 150 година*. Београд: САНУ – Музиколошки институт САНУ – Галерија САНУ, 2004.

57. Поповић, Богдан. *О васпитању укуса*. Женева: Југословенско Академско Удружење „Вила“, 1918.
58. Богдан Поповић, *О уметности и стилу* (Сабрана дела, том III). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
59. Rozić, Vladimir. *Likovna kritika u Beogradu izmedju dva svetska rata*. Beograd: Jugoslavija, 1983.
60. Sedak, Eva. *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*. Zagreb: Muzički informativni centar, 1984.
61. Stravinski, Igor. *Hronika moga života: autobiografija* (prev. Konstantin Babić). Beograd: Artist, 2005, 152.
62. Томашевић, Катарина. *На раскришћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ – Матица српска, 2009.
63. Трифуновић, Лазар. *Српска ликовна критика: избор*. Београд: Српска књижевна задруга, 1967.
64. Трифуновић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Музеј савремене уметности, 2014.
65. Trifunjagić, Ivan. *Retorička struktura diskursa novinske književne kritike u srpskom jeziku*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2016.
66. Thibaudet, Albert. *Fiziologija kritike*. (prev. Marijan Štetić). Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1944.
67. Frye, Northrop. *Anatomija kritike*, (prev. Giga Gračan). Zagreb: „Naprijed“, 1979.
68. Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion Art – Fakultet muzičke umetnosti, 2010.
69. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion art, 2012.

### **Зборници радова и енциклопедије:**

70. Andreis, Josip. „Kritika, muzička“, u: *Muzička enciklopedija*, sv. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, 113–125.
71. Bergamo, Marija. „Ideja muzičkog realizma kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike“, u: Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Никола Херцигоња (1911–2000). Човек, дело, време. Поводом 100 година од његовог рођења*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2011, 61–73.
72. Васић, Александар. „Музика у Српском књижевном гласнику до Првог светског рата“, у: Јерковић, Јован и Миодраг Матицки (ур.), *Традиционално и модерно у српским часописима 1895–1914*. Нови Сад – Београд: Матица српска –Институт за књижевност и уметност, 1992, 365–377.
73. Васић, Александар. „Оперске критике Милоја Милојевића у Српском књижевном гласнику“, у: Матовић, Ана, Мелита Милин, Надежда Мосусова и Катарина Томашевић (прир.), *Српска музичка сцена*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 224–238.
74. Васић, Александар. „Војислав Вучковић у Српском књижевном гласнику“, у: Тутњевић, Станиша и Марко Недић (ур.), *Сто година Српског књижевног гласника. Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 2003, 213–224.
75. Васић, Александар. „Рецепција европске музике у музичкој критици Српског књижевног гласника (1901–1941)“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. 34/2. Београд, 2005, 213–224.
76. Васић, Александар. „Српски књижевни гласник и пољска уметничка музика“, у: Буњак, Петар (ур.), *110 година полонистике у Србији*. Београд: Славистичко друштво Србије, 2006, 243–256.
77. Веселиновић-Хофман, Мирјана. „Стана Ђурић-Клајн и часопис Звук: програмска концепција часописа и нивои његове артикулације у првом периоду његовог излажења“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Стана*

- Бурић-Клајн и српска музикологија*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010, 107–116.
78. Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.). *Никола Херцигоња (1911–2000). Човек, дело, време. Поводом 100 година од његовог рођења*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2011.
79. Веселиновић-Хофман, Мирјана. „Теорија у покрету. Музиколошки критицизам Николе Херцигоње у његовим написима и педагогији“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Никола Херцигоња (1911–2000). Човек, дело, време. Поводом 100 година од његовог рођења*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2011, 45–60.
80. Веселиновић-Хофман, Мирјана. „Појам музичког укуса у написима Павла Стефановића“, у: Маринковић, Соња и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*. Београд: Музиколошко друштво Србије – Удружење композитора Србије – Факултет музичке уметности, 2017, 7–17.
81. Vesić, Ivana. „Proces jugoslovenske integracije u muzici u Kraljevini SHS/Jugoslaviji (1918–1941)“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана, Срђан Атанасовски и Немања Совтић (ур.), *Југословенска идеја у/о музици*. Београд – Нови Сад: Музиколошко друштво Србије – Матица српска, 2020, 93–109.
82. Винавер, Константин. „Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас“, у: Мосусова, Надежда (ур.), *Српска музичка сцена*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 248–268.
83. Војводић, Дина. „Реч-две о музичкој култури: Чланци Миленка Живковића објављени у новинама Време (1934-1941)“, у: Петровић Милена (ур.), *Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења*. Београд: Факултет музичке уметности, 2016, 112–118.
84. Вукдраговић, Михаило (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1971.
85. Вучковић, Војислав. „Музика као средство пропаганде“, у: Перичић, Властимир (ред.), *Војислав Вучковић. Студије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968, 3–49.

86. Вучковић, Војислав. „Музички реализам“, у: Перичић, Властимир (ред.), *Војислав Вучковић. Студије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968, 99–108.
87. Гајић, Милица. „Петар Бингулац“, у: Попов, Чедомир (ур.), *Српски биографски речник*, књ. 1, А–Б. Нови Сад: Матица српска, 2004, 544–545.
88. Гајић, Милица. „Библиографија написа о Јосипу Славенском у Србији после 1984“, у: Живковић, Мирјана (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2006, 130–137.
89. Dean, Winton. „Criticism“, in: Stanley, Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (36–50). London: Macmillan, 1980, 36–50.
90. Драгутиновић, Бранко. „Религиофонија Јосипа Славенског“, у: Тирилов, Јован, Стана Ђурић-Клајн и Лазар Трифуновић (ур.), *Есеји о уметности*. Нови Сад: „Будућност“, 1966, 272–280.
91. Ђоковић, Предраг. „Покретна снага духа – Павле Стефановић о естетици и интерпретацији ране музике“, у: Маринковић, Соња и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусу се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*. Београд: Музиколошко друштво Србије – Удружење композитора Србије – Факултет музичке уметности, 2017, 164–177.
92. Ђорђевић, Криста. „Удружење пријатеља уметности Цвијета Зузорић“, у: Ђоковић, Милан (ур.), *Београд у сећањима 1919–1929*. Београд: Српска књижевна задруга, 1980, 76–83.
93. Đurić-Klajn, Stana. „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji“, u: Josip Andreis – Dragotin Cvetko – Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke umetnosti u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962, 529–709.
94. Ђурић-Клајн, Стана. „Корнелије Станковић у кругу својих савременика“, у: Стефановић, Димитрије (ур.), *Корнелије Станковић и његово доба*. Београд: САНУ, 1985, 55–63.
95. Žarković, Milenko (ur.). *Nikola Hercigonja. Napisi o muzici*. Beograd: Umetnička akademija, 1972.
96. Живковић, Мирјана (ур.). *Јосип Славенски и његово доба*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2006.



97. Živković, Mirjana, „Folklorno i avangardno u muzici Josipa Slavenskog“, u: Živković, Mirjana, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 19–24.
98. Ивановић, Радомир. „Стваралачка критика Исидоре Секулић“, у: Радуловић, Милан (ур.), *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века*. Београд: Институт за књижевност и уметности, 2013, 47–66.
99. Kalezić, Vasilije. „Misao“, u: Milisavac, Živan (ur.), *Jugoslovenski književni leksikon*. Novi Sad: Matica srpska, 1971, 332–333.
100. Коњовић, Петар. „Музички фолклор, његова вредност, чистота и интерпретација“, у: Ћирилов, Јован, Стана Ђурић-Клајн и Лазар Трифуновић (ур.), *Есеји о уметности*. Нови Сад: „Будућност“, 1966, 232–250.
101. Коњовић, Петар. „Стеван Ст. Мокрањац“, у: Деспих, Дејан, Властимир Перичић (ур.), *Стеван Стојановић Мокрањац – живот и дело*, том 10. Београд–Књажевац: Завод за уџбенике–Нота, 1999, 3–142.
102. Котевска, Ана. „Павле Стефановић о Јосипу Славенском – од манифеста до сумње и даље“, у: Живковић, Мирјана (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*. Београд: СОКОЈ-МИЦ – Музиколошки институт САНУ, 2006, 102–120.
103. Коцић, Љубомир и Миљковић Љубинко. „Траговима сазвучја музике“, у: Булатовић, Милан, Радивоје Марковић, Милутин Миленковић, Слободан Џунић (ур.), *Овде Радио-Београд, Зборник поводом педесетогодишњице*. Београд: Радио Београд, 1979, 103–128.
104. Лазаревић, Бранко (ур.). *Филозофија критике и други есеји*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2014.
105. Маринковић, Соња. „Музички часописи“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 681–684.
106. Маринковић, Соња. „Музичко школство“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 629–638.

107. Marinković, Sonja. „Pogovor”, u: Indić, Dragan (ur.), *Pavle Stefanović. Putevima simfonije. Radijska predavanja*. Београд: Централна РТС за истраживање јавног мњења, програма и аудиторијума, 2009, 253–261.
108. Маринковић, Соња. „Написи Павла Стефановића у часопису Музика“, у: Маринковић, Соња и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*. Београд: Музиколошко друштво Србије – Удружење композитора Србије – Факултет музичке уметности, 2017, 179–191.
109. Марковић, Татјана (ур.). *Јосиф Маринковић (1851–1931). Музика на раскрићу два века*. Нови Бечеј: Раднички дом „Јован Веселинов Жарко“, 2002.
110. Марковић, Татјана. „Кроз историју националне музичке историографије – мапирање историје српске музике у написима Роксанде Пејовић“, у: Перковић-Радак, Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности, 2006, 43–50.
111. Масникоса, Марија. „Експресионизам“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 165–192.
112. Медић, Христина. „Улога и задаци музичке критике у нашем друштву“, у: Стефановић, Слободан (ур.), *Музичко стваралаштво и критика*. Београд: Марксистички центар организације СК, 1982, 14–17.
113. Медић, Ивана (ур.). *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015.
114. Медић, Ивана. „Циклус концерата Музичка модерна Трећег програма Радио Београда (1967–1985)“, у: Медић, Ивана (ур.), *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 141–174.
115. Медић, Ивана (ур.). *Јосип Славенски 1896–1955. Поводом 120-годишњице рођења*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2017.
116. Микић, Весна. „Јосип Славенски и Астроакустика – у сусрет новом звуку“, у: Димитријевић, М. С. (ур.), *Развој астрономије код Срба IV*. Београд: Астрономско друштво „Руђер Бошковић“, 2007, 635–641.

117. Милановић, Биљана. „Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етницитета и национализма“, у: Перковић-Радак Ивана, Тијана Поповић-Млађеновић (ур.), *Мокрањацу на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година*. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности Београд – Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006, 33–53.
118. Милановић, Биљана. „Стваралаштво Јосипа Славенског – прилог тумачењу опуса као јединственог дела“, у: Живковић, Мирјана (ур.), *Јосип Славенски и његово доба. Зборник радова са научног скупа поводом 50 година од композиторове смрти*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2006, 141–149.
119. Milikić, Ratomir. „Petar Bingulac, musicologist and music critic in the diplomatic service“, у: Vesić, Ivana, Vesna Peno, Boštjan Udovič (ed.), *The Tunes of Diplomatic Notes. Music and Diplomacy in Southeast Europe (18th–20th century)*. Belgrade – Ljubljana: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts – University of Ljubljana, Faculty of Social Sciences, 2020, 53–62.
120. Милин, Мелита. „Идеја и пракса југословенства у периоду 1945–1960 према написима у музичкој периодици“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана, Срђан Атанасовски и Немања Совтић (ур.), *Југословенска идеја у/о музици*. Београд – Нови Сад: Музиколошко друштво Србије – Матица српска, 2020, 13–31.
121. Милин, Мелита. „Монографије о композиторима као жанр у оквиру музикологије“, у: Медич, Ивана и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *Музиколошко наслеђе Стане Бурић-Клајн. Свечани зборник поводом доделе прве годишње награде „СтанаБурић-Клајн“ за изузетан допринос музикологији*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2021, 53–75.
122. Милојковић, Милан. „Хроника односа друштва и музике – написи о музици Павла Стефановића у домаћим часописима (1950–1969)“, у: Маринковић, Соња и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*. Београд: Музиколошко друштво Србије – Удружење композитора Србије – Факултет музичке уметности, 2017, 148–163.
123. Мосусова, Надежда. „Место Стевана Христића у југословенској и европској музици“, у: Стефановић, Димитрије (ур.), *Живот и дело Стевана Христића*. Београд: САНУ – Музиколошки институт САНУ, 1991, 1–7.

124. Мосусова, Надежда. „Музичка критика, цензура и политика у београдском народном позоришту 1944–1951“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Стана Бурић-Клајн и српска музикологија*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010, 35–47.
125. Мосусова, Надежда. „Прилог историји извођаштва на музичким сценама бивших Југославија“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана, Срђан Атанасовски и Немања Совтић (ур.), *Југословенска идеја у/о музици*. Београд – Нови Сад: Музиколошко друштво Србије – Матица српска, 2020, 168–178.
126. Недић, Љубомир. „Покушај о литерарном укусу“, у: Тартаља, Иво (ур.), *Студије и критике Љубомира Недића*. Нови Сад: Матица српска, 1977, 34–50.
127. Николајевић, Снежана. „Садејство текста и музике као основа драматургије музичких емисија Радио Београда“, у: Медић, Ивана (ур.), *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 131–140.
128. Николић, Милоје. „Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети“, у: Перковић-Радак Ивана, Тијана Поповић-Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година*. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности Београд – Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин, 2006, 115–130.
129. Nikolić, Mirjana. „Savremeni lokalni radio u Beogradu“, у: Maričić, Nikola (прir.), *Anatomija radija*, Beograd: RDU RTS-Radio Beograd, 2007, 69–87.
130. Ножица, Ивана. „Југословенска концепција часописа Звук“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана, Срђан Атанасовски и Немања Совтић (ур.), *Југословенска идеја у/о музици*. Београд – Нови Сад: Музиколошко друштво Србије – Матица српска, 2020, 80–89.
131. Паладин, Александра. „Оперске представе у Народном позоришту. Критике Миленка Живковића“, у: Перковић-Радак Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић (ур.), *Историја и мистерија музике У част Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности, 2006, 347–356.
132. Пејовић, Роксанда. „Традиције XIX века у написима Милоја Милојевића“, у: Симић, Војислав (ур.), *Милоје Милојевић – композитор и музиколог*, зборник радова. Београд: Удружење композитора Србије, 1986, 271–287.

133. Pejović, Roksanda. „Kosta Manojlović kao esejista i kritičar“, u: Peričić, Vlastimir (ur.), *U spomen Koste Manojlovića kompozitora i etnomuzikologa*. Београд: Факултет музичке уметности, 1990, 101–142.
134. Пејовић, Роксанда. „Јосип Славенски и српски композитори у београдском музичком животу (1945–1955)“, у: Живковић, Мирјана (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2006, 65–74.
135. Пејовић, Роксанда. „Стана Ђурић-Клајн у окружењу својих савременика“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010, 11–26.
136. Пековић, Слободанка. „Критика Велимира Живојиновића Massuke“, у: Стојановић Миролуб (ур.), *Велимир Живојиновић Massuka. Живот и дело*. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу – Филозофски факултет у Нишу, 2004, 83–96.
137. Перичић, Властимир (ур.). *Петар Бингулац: Написи о музици*. Београд: Универзитет уметности, 1988.
138. Перишић, Игор. „Естетичка критика и књижевна теорија: Прилог за типологизацију српске књижевне критике“, у: Радуловић, Милан (ур.), *Српска књижевна критика друге половине XX века: типолошка проучавања*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013, 165–182.
139. Перковић, Ивана. „Осмогласник у записима Мокрањца и његових претходника“, у: Девић, Драгослав (ур.), *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*. Неготин – Београд: Факултет музичке уметности, 1997, 5–20.
140. Перковић-Радак, Ивана. „Црквена музика Стевана Стојановића Мокрањца“, у: Перковић-Радак Ивана и Тијана Поповић- Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година*. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности Београд – Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин, 2006, 157–195.
141. Перковић-Радак, Ивана. „Педагошке искре Роксанде Пејовић“, у: Перковић-Радак, Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности, 2006, 57–65.

142. Перковић-Радак, Ивана. „Црквена музика“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 299–311.
143. Перковић, Ивана. „Медијевистичке теме у музиколошком опусу Стане Ђурић-Клајн“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010, 77–85.
144. Петровић, Љубомир (ур.). *Мисли и рефлексije Богдана Поповића*. Београд: Штампарија Драг. Грегорића, 1933.
145. Петровић, Даница. „Непознато писмо Жан-Батист Тибоа, француског византолога-музиколога из 1899. године“, у: Максимовић, Љубомир (ред.), *Зборник радова Византолошког института САНУ*, XLI, 2004, 475–483.
146. Петровић, Даница. „Српско појање у писаном и усменом предању“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. 14, Београд, 1985, 257–265.
147. Плавша, Душан. „Историографски радови проф. др Роксанде Пејовић о музичко-извођачкој уметности и музичкој публицистици у Србији и Југославији“, у: Перковић-Радак, Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности, 2006, 51–56.
148. Поповић-Млађеновић, Тијана. „Мит о оригиналности и рецепција стваралаштва Стевана Стојановића Мокрањца у контексту писане речи о музици“, у: Перковић-Радак Ивана и Тијана Поповић- Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година*. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности Београд – Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин, 2006, 241–263.
149. Поповић-Млађеновић, Тијана. „Музичка модерна друге половине XX века“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 215–245.
150. Радисављевић, Санела. „Схватање уметности и уметничког дела у музиколошком дискурсу Стане Ђурић-Клајн. Присуство спољних интерпретативних оквира“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин

- (ур.), *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010, 49–61.
151. Радовановић, Владан. „Електронски студио Радио Београда“, у: Медић, Ивана (ур.), *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 79–100.
152. Радуловић, Милан. „Систематизација српске књижевне критике“, у: Радуловић, Милан (ур.), *Српска књижевна критика друге половине XX века. Типолошка проучавања*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013, 435–469.
153. Ристовски Јасна. „Еволуција односа према музичком модернизму у написима Стане Ђурић-Клајн“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана и Мелита Милин (ур.), *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010, 63–76.
154. Совтић, Немања. „Ирационализовани марксизам у естетици Павла Стефановића“, у: Маринковић, Соња и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*. Београд: Музиколошко друштво Србије – Удружење композитора Србије – Факултет музичке уметности, 2017, 135–147.
155. Стефановић, Димитрије. „Прилог анализи Мокрањчевог Осмогласника“, у: Вукдраговић, Михаило (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*. Београд: САНУ, 1971, 111–135.
156. Стефановић, Ана. „Соло песма“, у: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 357–404.
157. Стојановић-Новичић, Драгана. „Написи Михаила Вукдраговића о музици“, у: Деспих, Дејан (ур.), *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића: поводом 100-годишњице рођења двојице композитора*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2004, стр. 79-89.
158. Томашевић, Катарина. „Музиколошки портрет Роксанде Пејовић“, у: Перковић Радак, Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић

- (ур.), *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности, 2006, 33–42.
159. Томашевић, Катарина. „На стазама модернизма Беле Бартока. Следбеници и сапутници: Јосип Славенски и Марко Тајчевић“, у: Јовановић, Јелена, Пера Ластих, Катарина Томашевић (ур.), *Бела Барток и српска музика. 100 година од првих фонозаписа традиционалне музике Срба у Банату*. Будимпешта: Српски институт, 2016, 115–129.
160. Ђирилов, Јован, Стана Ђурић-Клајн и Лазар Трифуновић (ур.). *Есеји о уметности*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1966.
161. Херцигоња, Никола. „Музиколошки опус др Војислава Вучковића. Фрагменти есеја“, у: Перичић, Властимир (ред.), *Војислав Вучковић, уметник и борац: лик – сећања – сведочанства*. Београд: Нолит, 1968, 129–161.
162. Нерсигонја, Никола. „Музичка култура и социјалистичком друштву“, у: Жарковић, Миленко (ур.), *Нариси о музички*. Београд: Уметничка академија, 1972, 306–347.
163. Херцигоња, Никола. „Маргиналије о великом пионери нашег музичког стваралаштва“, у: Вукдраговић, Михаило (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*. Београд: САНУ, 1971, 171–181.
164. Човић, Бранимир. „Велимир Живојиновић Massuka – утемељивач модерне српске стилистичке критике“, у: Стојановић Миролуб (ур.), *Велимир Живојиновић Massuka. Живот и дело*. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу – Филозофски факултет у Нишу, 2004, 69–82.
165. Шмуља, Саша. „Антун Густав Матош и српска књижевна критика“, у: Димитријевић, Бојана (ур.), *Наука и свет*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2013, 283–294.
166. Шуваковић, Мишко. „Естетичка теорија социјалистичког модернизма. Студија случаја: Павле Стефановић“, у: Маринковић, Соња и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*. Београд: Музиколошко друштво Србије, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 2017, 18–31.



### Радови у часописима и новинама:

167. [Аноним] „Немачка музика и Енглези. Белешка“. *Мисао*, књ. 2, 1920, 965–966.
168. [Аноним] „Опера у Загребу. Кратак историјат“. *Мисао*, књ. 4, 1920, 1692–1693.
169. [Аноним] „Најновије из музике и балета“. *Мисао*, књ. 10, 1922, 1709–1711.
170. [Аноним] „Продана невеста у Народном позоришту. Белешка о репризи опере 21. октобра 1922“. *Мисао*, књ. 10, 1922, 1629.
171. [Аноним] „Концерти 'Освета'. Најава концерта у Београду“. *Мисао*, књ. 12, 1923, 1214.
172. [Аноним] „Музичка свечаност у Бечу. Музичке и позоришне свечаности одржане од 15.9. до 15. 10. 1924. Белешка“. *Мисао*, књ. 16, 1924, 1268
173. [Аноним] „Глумачко-балетска школа. Белешка о програму изведеном 6. фебруара 1924. у Београду“. *Мисао*, књ. 14, 1924, 399–400.
174. [Аноним] „Белешка у част Рихарда Штрауса“. *Мисао*, књ. 14, 1924, 640.
175. [Аноним] „Концерт г-ђице Димићеве. Белешка о клавирском концерту приређеног у Београду“. *Мисао*, књ. 19, 1925, 1497.
176. [Аноним] „Балтичка легенда. Белешка о истоименој опери пољског композитора Феликса Нововјејског“. *Мисао*, књ. 17, 1925, 158.
177. [Аноним] „Текст за Демона. Белешка о тексту Рубинштајновог Демона у издању књижаре Рајковића и Ћуковића“. *Мисао*, књ. 22, 1926, 510.
178. [Аноним] „Успавана лепотица, балет од Чајковског. Белешка о балетској представи у Београду“. *Мисао*, књ. 24, 1927, 255.
179. [Аноним] „Бајка о цару Салтану. Белешка о либрету за оперу Римског-Корсакова, у преводу Велимира Живојиновића, у издању књижаре Рајковића и Ћуковића“. *Мисао*, књ. 26, 1928, 125.
180. [Аноним] „Концерт хора донских козака. Коларчева дворана, 15. априла. Белешка“. *Мисао*, књ. 44, 1937, 306.

181. [Аноним] „Ораторијум Месија од Хендла. Коларчева дврана, 8. априла. Приказ“. *Мисао*, књ. 44, 1937, 305.
182. [Аноним] „Премијера уметничке оперете Еро с онога свијета од Јакова Готовца. Приказ“. *Мисао*, књ. 44, 1937, 306–307.
183. Вујић, Војан. „Тематска структура у Првом гудачком квартету Јосипа Славенског“. *Музиколошки зборник*, sv. XIV, Ljubljana, 1973, 73–87.
184. Бегич, Мидхат. „Од импресије до структуре“. *Раскршћа*, III, Сарајево, 1987, 13–27.
185. Васић, Александар. „Духовна музика у написима Милоја Милојевића“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, 1994, 155–164.
186. Васић, Александар. „Музикографија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства“. *Музикологија*, бр. 4, 2004, 39–59.
187. Васић, Александар. „Музички критичар Густав Михел“. *Музикологија*, бр. 4, 2004, 167–195.
188. Васић, Александар. „Српски књижевни гласник и национална уметничка музика“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 32–33, 2005, 101–116.
189. Васић, Александар. „Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века – Српски књижевни гласник“. *Музикологија*, бр. 5, 2005, 289–306.
190. Васић, Александар. „Савремена музичка историографија и проблеми методолошког приступа“. *Музикологија*, бр. 5, 2005, 347–389.
191. Васић, Александар. „Српски књижевни гласник и национална уметничка музика“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 32–33, 2005, 101–116.
192. Васић, Александар. „Српска музичка критика и есејистика XIX и прве половине XX века као предмет музиколошких истраживања“. *Музикологија*, бр. 6, 2006, 317–342.
193. Васић, Александар. „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“. *Музикологија*, бр. 7, 2007, 231–244.
194. Васић, Александар. „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција“. *Музикологија*, бр. 8, 2008, 185–202.

195. Васић, Александар. „Музички гласник (1922): естетички и идеолошки аспекти“. *Музикологија*, бр. 9, 2009, 97–111.
196. Васић, Александар. „Архив Музиколошког института САНУ: Колекција докумената, аутографа, преписа, старих нотних издања и фотографија“. *Музикологија*, бр. 10, 2010, 71–85.
197. Васић, Александар. „Рецепција западноевропске музике у међуратном Београду: пример часописа Музички гласник и Музика“. *Музикологија*, бр. 11, 2011, 203–218.
198. Васић, Александар. „Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа Музика и Гласник музичког друштва Станковић/Музички гласник“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 44, 2011, 133–151.
199. Васић, Александар. „Почеци српске музичке историографије између два светска рата“. *Музикологија*, бр. 12, 2012, 143–164.
200. Васић, Александар. „Српска музичка периодика међуратног доба и питање националног стила“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 47, 2012, 65–77.
201. Васић, Александар. „Материјалисти и идеалисти у нетраженом дијалогу: часопис Звук (1932–1936) и музика Западне Европе“. *Музикологија*, бр. 14, 2013, 77–92.
202. Васић, Александар. „Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба“. *Музикологија*, бр. 17, 2014, 155–166.
203. Васић, Александар. „Словенофилство и српска музикографија између светских ратова“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 50, 2014, 119–131.
204. Васић, Александар. „Ревизија музике, заборављени музички часопис међуратног Београда“. *Музикологија*, бр. 19, 2015, 119–133.
205. Васић, Александар. „Музикографија Весника Јужнословенског певачког савеза (1935–1938)“. *Музикологија*, бр. 21, 2016, 185–200.

206. Васић, Александар. „Ангажман у музичкој критици: написи Павла Стефановића у Музичком гласнику (1938–1940)“. *Музикологија*, бр. 27, 2019, 203–220.
207. Васић, Александар. „Музички критичар Рикард Шварц“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 61, 2019, 87–103.
208. Васић, Александар. „Критичарски погледи Бранка Драгутиновића“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 63, 2020, 55–79.
209. Винавер, Станислав. „Музички живот“. *Мисао*, књ. 6, св. 5–6, 1921, 416–424.
210. Вукдраговић, Михаило. „Модерна хорска техника и наша певачка друштва“. *Музика*, бр. 4, 1928, 102–106.
211. Вучковић, Војислав. „Музички реализам Стевана Мокрањца“. *Славенска музика*, I, 5, 1940, 36–39.
212. Гајић, Милица. „Контакти Милоја Милојевића са чешким музичарима“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 7, 1996, 63–78.
213. Gajić, Milica. „Jubilee of the Belgrade Philharmonia. 75th anniversary of foundation. First Hristić's period 1923–1936“. *Novi zvuk: internacionalni časopis za muziku*, br. 12, 1998, 113–119.
214. Georges, Servieres. „Saint-Seans. Paris, Alcan“. Белешка о Камију Сен-Сансу, *Мисао*, књ. 14, св. 7, 1924, 559.
215. Голубовић, Марија. „Руски хор који Русија није чула: Хор донских козака Сергеја Жарова на концертној сцени међуратног Београда“. *Музикологија*, бр. 28, 2020, 125–145.
216. Danon, Oskar. „Uloga savremene muzike u društvu“. *Muzika*, br. 1, 1948, 5–16.
217. Деспић, Дејан. „Уз стогодишњицу рођења Марка Тајчевића. Мајстор хорскога звука и хармоније“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 15, 2000, 45–59.
218. Драгутиновић, Бранко. „Из музичког живота. Концерти. Београд. Берлински Симфонијски Оркестар – Г-ца Марија Михаиловић – Емил Хајек – Народни Консерваториум – Београдски клавирски квартет – Београдска филхармонија – Скопско Певачко Друштво „Мокрањац“ – Станојло Рајичић“. *Музика*, год. I, св. 10, 1928, 297–299.

219. Драгутиновић, Бранко. „Хор Донских Козака”. *Музика*, св. 1, год. 2, 1929, 25–26.
220. Dragutinović, Branko. „Muzika u zemlji“. *Zvuk*, br. 6, 1933, 218–220.
221. Драгутиновић, Бранко. „Религиофонија Јосипа Славенског“. *Звук*, бр. 8–9, 1934, 323–330.
222. Ђорђевић, Димитрије. „Концерт квартета Шевчик-Лотски“. *Мусао*, књ. 25, св. 7, 1927, 252.
223. Ђурић-Клајн, Стана. „Корнелије Станковић и његово доба“. *Звук*, бр. 5, 1935, 173–177.
224. Ђурић-Клајн, Стана. „Десет година Музичког Гласника: „Музички Гласник и југословенски музички часописи“. *Музички гласник*, бр. 1, 1940, 7–17
225. Ženet, Žerar. „Metakritička uvertira (I)“. *Zlatna greda*, br. 11, 40–45.
226. Живковић, Миленко. „Ораоториумски концерт А. п. д. Обилић“. *Време*, 5. јун 1934, 6.
227. Живковић, Миленко. „Први пут је прексиноћ у Београду свирана Бетовенова Миса солемнис. У извођењу је учествовало око две стотине људи“. *Време*, 20. мај 1937, 10.
228. Живојиновић, Велимир Massuka. „Личност и дело. Увод у једну анкету“. *Мусао*, књ. 1, св. 5, 1920, 334–338.
229. Живојиновић. Велимир, „Акција Групе уметника“. *Мусао*, књ. 7, св. 4, 317–318.
230. Илић, Војислав. „Српски Осмогласник“. *Pro musica*, бр. 138, 1988, 9–17.
231. Јанковић-Бегуш, Јелена. „Певање унутрашњег простора. О симфонијској и концертантној музици Милорада Маринковића“. *Музикологија*, бр. 19, 2015, 83–117.
232. Калдерон, Јаков. „О јеврејској музици. Синагогална музика; Јеврејске народне песме; Јеврејска световна уметничка музика“. *Мусао*, књ. 35, св. 7–8, 1931, 470–476.
233. Kotevska Ana. „Pavle Stefanović: Putevima simfonije [The roads of the symphony] Belgrade, RTS, Opredmećeni zvuk [Reified Sound] Series, 2009, 271“. *New Sound*, 36, 2010, 179–182.

234. Лазаревић, Бранко. „Стваралачка критика“. *Српски књижевни гласник*, књ. XX, бр. 6, 15. март 1927, 428–436.
235. Лазаревић, Бранко. „Стваралачка критика“. *Српски књижевни гласник*, књ. XX, бр. 7, 1. април 1927, 509–522.
236. Мајер-Бобетко, Сања. „О гласбеној критици: Још један покушај одређења појма“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 2, 1987, 59–64.
237. Makević, Zorica. „Uloga folkora u oblikovanju harmonskog jezika gudačkih kvarteta Josipa Slavenskog“. *Međimurje*, br. 13/14, 1988, 14–36.
238. Маринковић, Лепосава. „Црте из живота композитора Јосифа Маринковића“. *Годишњак музеја града Београда*, књ. I, 1954, 279–283.
239. Маринковић, Иван. „Нови прилози за биографију Јосифа Маринковића“. *Годишњак музеја града Београда*, књ. II, 1955, 431–442.
240. Marinković, Sonja. „Vojislav Vučković i muzički časovi na Kolarčevom Narodnom univerzitetu“. *Zvuk*, br. 4, Sarajevo, 1982, 9–22.
241. Маринковић, Соња. „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој Четрнаестој руковети“. *Развитак*, бр. 4–5, јул-октобар 1991, 89–93.
242. Маринковић, Соња. „Војислав Вучковић и нови реализам“. *Нови Звук: интернационални часопис за музику*, бр. 2, 1993, 23–33.
243. Маринковић, Соња. „Однос фолклорног записа и обраде као путоказ у аналитичком промишљању Руковети“. *Нови Звук*, бр. 14, 1999, 61–73.
244. Маринковић, Соња. „Уклонити шаблоне и клишеа. Разговор са музикологом др Надеждом Мосусовом“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 21, 2003, 9–14.
245. Маринковић, Соња. „Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих Руковети“. *Зборник за сценске уметности и музику*, бр. 51, Нови Сад: Матица српска, 2014, 115–133.
246. Маринковић, Соња. „Јубилеј катедре за музикологију Факултета музичке уметности у Београду“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 52, 2018, 1–10.
247. Марковић, Татјана. „Роксанда Пејовић – spiritus movens српске музичке историографије“, *Звук*, бр. 26, 2005, 61–74;

248. Милановић, Биљана. „Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети“. *Музикологија*, бр. 16, 2014, 211–226;
249. Милановић, Биљана. „Уобличавање националног памћења: почети меморисања Стевана Стојановића Мокрањца у српској музици (1919–1923)“. *Музикологија*, бр. 23, 2017, 199–218.
250. Милановић, Биљана. „Допринос Петра Коњовића конституисању и почецима рада Музиколошког института Српске академије наука и уметности“. *Музикологија*, бр. 25, 2018, 15–48.
251. Милин, Мелита. „Етапе модернизма у српској музици“. *Музикологија*, бр. 6, 2006, 93–116.
252. Милоје Милојевић, „Збор Моравских учитељица“. *Српски књижевни гласник*, VII, 1922, 467–468.
253. Милојевић, Милоје. „Фестивал Југословенске модерне музике“. *Српски књижевни гласник*, 24, 1928, 225–230.
254. Милојевић, Милоје. „Концерт Донских Козака“. *Политика*, 21. јануар 1929, б.
255. Милојевић, Милоје. „Премијера Кнеза Игора“. *Политика*, 5. април 1929, 9.
256. Милојевић, Милоје. „Концерт певачког друштва Станковић – хорови Јозефа Сука“. *Политика*, 27. март 1929, 10.
257. Милојевић, Милоје. „Народни Консерваториум. Концерт професора Хајека“. *Политика*, 12. март 1929, 9.
258. Милојевић, Милоје. „Славенски, Мартину, Бетовен“. *Политика*, 5. април 1930, 8.
259. Милојевић, Милоје. „Вацлав Талих. Пред концерте Чешке филхармоније 24. и 25. маја у Народном позоришту“. *Политика*, 22. мај 1931, 10.
260. Милојевић, Милоје. „Симфонијски концерт оркестра Станковић“. *Политика*, 10. мај 1931, 10.
261. Милоје Милојевић. „Концерт словенске хорске песме Академског певачког друштва Обилић“. *Политика*, 28. април 1933, 9.
262. Милојевић, Милоје. „Други концерт збора Донских козака“. *Политика*, 15. фебруар 1934, 12.

263. Милојевић, Милоје. „Други јубиларни концерт Обилића поводом педесет годишњице рада“. *Политика*, 3. јун 1934, 9.
264. Милојевић, Милоје. „Београдско певачко друштво изводи Вердијев Реквијем. Диригент г. Предраг Милошевић“. *Политика*, 11. фебруар 1934.
265. Милоје Милојевић, „Балканофонија Јосипа Славенског“. *Политика*, 4. јун 1934, 12.
266. Милојевић, Милоје. „Концерт Хора прашких учитељица“. *Политика*, 1935, 9659, 6.
267. Милојевић, Милоје. „О савременој југословенској уметничкој соло песни“. *Српски књижевни гласник*, књ. 58, св. 2, 1939, 96–107.
268. Милајловић, Јелена. „Violinske sonate Josipa Slavenskog“. *Zvuk*, br. 1, Sarajevo, 1985, 64–75.
269. Мосусова, Надежда. „Lirika Petra Konjovića“. *Zvuk*, br. 75–76, 1967, 1–10
270. Мосусова, Надежда. „Izvori inspiracije Ohridske legende Stevana Hristića“. *Muzikološki zbornik*, XXV, Ljubljana, 1989, 67–79.
271. Новак, Виктор. „Концерт Донских Козака“. *Време*, 21. јануар 1929, 6.
272. Новак, Виктор. „Први камермузички концерт Београдског квартета“. *Политика*, 1. март 1928, 9.
273. Ножица, Ивана. „Место савремене музике у часопису Звук (1932–1990)“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 61, 2019, 141–161.
274. Пандуровић, Сима. „Наша најновија лирика“. *Мисао*, књ. 1, св. 2, 1919/1920, 329–383.
275. Пејовић, Роксанда. „Нека мишљења старијих критичара о Мокрањцу“. *Pro musica*, посебно издање *Стеван Стојановић Мокрањац – живот и дело*, септембар 1981, 38–40.
276. Рејовић, Роксанда. „Музички часови на Кolarчевом Народном универзитету 1928–1941“. *Zvuk*, Sarajevo, br. 3, 1982, 5–13.
277. Рејовић, Роксанда. „Prilog monografiji Josipa Slavenskog – mišljenja kritičara o njegovim kompozicijama u vremenu od 1920. do 1941. godine“. *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, br. 3, 1981, 51–58.
278. Рејовић, Роксанда. „Savremeni akordi“. *Zvuk*, Sarajevo, br. 1, 1985, 107–108.



279. Пејовић, Роксанда. „Четири југословенска Звука“. *Нови Звук*, бр. 1, 1993, 29–53.
280. Пејовић, Роксанда. „Одрази *fin de siècle*-а на српску музику. Покушај стилског сагледавања“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 17, 2001, 27–38.
281. Пејовић, Роксанда. „Јосиф Маринковић (1851–1931). Критичарски и музиколошки погледи“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 18, 2001, 29–36.
282. Пејовић, Роксанда. „Камерно музицирање и његови заступници“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 21, 2003, 95–109.
283. Пено, Весна. „Кројење као обликотворни принцип у црквено појачкој пракси“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, 1994, 145–155.
284. Пено, Весна. „Сличност међу гласовима српског осмогласног појања – прилог аналитичком проучавању црквеног појања“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 22–23, 1998, 67–77.
285. Пено, Весна. „Методолошки диспути о тумачењу неумске нотације у XX веку“. *Музикологија*, бр. 18, 2015, 15–33.
286. Пено, Весна Сара и Ивана Весић. „Српско црквено појање у служби националне идеологије“. *Музикологија*, бр. 20, 2016, 135–150.
287. Перичић, Властимир. „Белешке о формалној структури руковети“. *Pro musica*, посебно издање, 1981, 5–8.
288. Перичић, Властимир. „Јосип Славенски и његова астроакустика“. *Звук*, бр. 4, 1984, 5–14.
289. Перичић, Властимир. „Роксанда Пејовић: Музичка критика и есејистика у Београду (1919 – 1941)“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 15, 2000, 151–153.
290. Перковић, Ивана. „Аналитичка студија мелодике српског Осмогласника у записима Бољарића-Тајшановића и С. Мокрањца. Питање оправданости поделе на карловачко и београдско појање“. *Нови звук - интернационални часопис за музику*, бр. 6, 1995, 161–172.

291. Перковић, Ивана. „Прилог проучавању Литургије Стевана Мокрањца“. *Мокрањац*, бр. 3, 2001, 26–36.
292. Петковић, Владимир. „Џемс Хвислер“. *Дело*, књ. XXXVI, св. 3, 1905, 330–346.
293. Петровић, Даница. „Музиколошки институт Српске академије наука и уметности (1948–2010)“. *Музикологија*, бр. 10, 2010, 11–58.
294. Петровић, Даница. „Црквена музика у Сабраним делима Корнелија Станковића. Поводом обележавања 150-годишњице смрти“. *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 52, 2015, 159–172.
295. Пешић, Милена. „Петар Бингулац in memoriam“. *Политика*, 15. јануар 1990, 8.
296. Plamenac, Dragan. „Muzika na strani. XII festival internacionalnog društva za savremenu muziku (S. I. M. C.) u Firenzi (2–7 aprila 1934)“. *Zvuk*, br. 7, 1934, 274–280.
297. Plamenac, Dragan. „XII festival internacionalnog društva za savremenu muziku (S. I. M. C.) u Firenzi“. *Zvuk*, br. 8–9, 1934, 355–360.
298. Plavša, Dušan. „Jugoslovenska Deveta Simfonija“. *Izraz*, br. 9, Sarajevo, 1958, 231–239.
299. Поповић, Богдан. „Прва Југословенска Уметничка Изложба“. *Српски књижевни гласник*, књ. XIII, бр. 6, 16. новембар 1904, 463–471.
300. Popović, Bogdan. „Sud Bogdana Popovića o inkriminiranim izrazima i zadacima umjetničke kritike“. *Tribuna*, god III, br. 101, Dubrovnik, 20. mart 1931, 6–7.
301. Поповић, Сава. „Савремено сликарство“. *Штампа*, год. 1, бр. 51, 1934, 13–25.
302. Popović, Tijana. „Tekstovi o muzici Petra Bingulca kao fakt i kao umetnički doživljaj“. *Zvuk*, br. 1, Zagreb, 1989, 19–31.
303. Поповић-Млађеновић, Тијана. „Рецепција стваралаштва Ст. Ст. Мокрањца у контексту савремене писане речи о музици“. *Мокрањац*, бр. 13, 2011, 2–19.
304. Radovanović, Vladan. „Teorija i kritika u odnosu na muzičko stvaralaštvo“. *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, br. 113–114, 1971, 147–151.
305. Радовић, Бранка. „Шта је то музичка критика“. *Наслеђе*, бр. 8, 2007, 121–154.

306. Ribnikar, Stana. „Intimni lik Kornelija Stankovića”. *Zvuk*, br. 1, 1932, 14–17
307. Ribnikar, Stana. „Savremena muzika na praškom festivalu”. *Zvuk*, br. 8–9, 1935, 341–344.
308. Рибникар, Стана. „Путеви наше модерне“, *Музички гласник*, бр. 1, 1938, 7–10.
309. Срећковић, Биљана. „Радио Београд у контексту модернизације српског друштва између два рата“. *Нови звук*, бр. 29, 2007, 109–129.
310. Павле Стефановић, „Концерт хора прашких учитељица“, *Штампа*, II, 1935, 416, 9.
311. Stefanović, Pavle. „Stihija i konstrukcija, (Josip Slavenski: Simfonija istoka)“. *Književne novine*, 22. april 1954.
312. Stefanović, Pavle. „Stanuje li misao u zvuku (Sećanje na Josipa Slavenskog)“. *Delo*, br. 4, 1956.
313. Стефановић, Ана. „Нови прилози поређењу карловачког и београдског појања на примеру Осмогласника Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца“. *Развитак*, бр. 1–2, 1991, 83–90.
314. Стојановић-Новичић, Драгана. „Посматрати друге, открити себе: Музичке критике Михаила Вукдраговића“. *Нови Звук*, бр. 18, 2001, 37–50.
315. Charles, Schneider. „Essai de critique musicale“. Белешка о књизи есеја посвећених музичкој критици, *Мисао*, књ. 14, св. 7, 1924, 558.
316. Томашевић, Катарина. „Драгутин Гостушки (1923–1998)“. *Нови звук*, бр. 13, 1999, 125–131.
317. Томашевић, Катарина. „Гостушки и српска музикологија“. *Музикологија*, бр. 1, 2001, 167–170.
318. Томашевић, Катарина. „Исток-Запад у полемичком контексту српске музике између два светска рата“. *Музикологија*, бр. 5, 2005, 119–129.
319. Томашевић, Катарина. „др Драгутин Гостушки“. *Музикологија*, бр. 10, 2010, 211–222.
320. Treitler, Leo. „Music Analysis in a Historical Context“, *College Music Symposium*, No. 6, 1966, 75–88.
321. Трифуновић, Лазар. „Српска ликовна критика“. *Израз*, бр. 9, 1959, 251–263.

322. Foucault, Michael. „Is it really important to think?“, *Philosophy and Social Criticism*, 9, 32–40.
323. Херцигоња, Никола. „Петар Бингулац“. *Pro musica*, бр. 136–137, 1987, 8–9.
324. Хрењиков, Тихон. „Куда иде развој музике“. *Музика*, бр. 2, 1949, 1–15.
325. Христић, Стеван. „Услови за развијање музике код нас“, *Музички гласник*, год. I, бр. 1, 1922, 4.
326. Calvornessi, M. D. „The Principles and Methods of Musical criticism“. Белешка о књизи посвећеној принципима музичке критике, *Musa*, књ. 14, св. 7, 1924, 558.
327. Cross, Jonathan. „Modernism and tradition, and the traditions of modernism“. *Musicology*, No. 6, 2006, 19–42.
328. Charles, Schneider. „Essai de critique musicale“. *Musa*, књ. 13, 1924, 558.
329. Švarc, Rikard. „Из музичког живота. Југославија и словенске земље. Концерти. Београд. Други koncert Filharmonije“. *Музика*, год. 1, св. 2, 1928, 46.
330. Švarc, Rikard. „Из музичког живота. Југославија и словенске земље. Концерти. Београд. Трећи и четврти koncert Filharmonije“. *Музика*, год. 1, св. 4, 1928, 108.
331. Шварц, Рикард. „О аматерском оркестру“, *Гласник музичког друштва Станковић*, год. I, бр. 3, 1928, 25–26.
332. Schwartz, Rikard. „Gramofon u muzičkoj nastavi“, *Muzika*, br. 1, 1928, 16.
333. Švarc, Rikard. „Josip Slavenski i njegova klavirska dela“, *Zvuk*, br. 5, 1933, 167–171.
334. Шуваковић, Мишко. „Естетика музике XX века у Србији. Део I: Увод у естетику музике“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 14, 1999, 83–99.
335. Wellesz, Egon. „Die Struktur des Serbischen Octoechos“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 2, 1919–20, 140–148.
336. Wellesz, Egon. „Studije o crkvenoj muzici srpskog Osmoglasnika“, *Ćirilometodski vjesnik*, 1–2, 1934, 2–4.

337. Шуваковић, Мишко. „Естетика музике XX века у Србији. Део II: Неиманентна и иманентна естетика музике“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 15, 2000, 127–142.
338. Шуваковић, Мишко. „Естетика музике XX века у Србији. Део III: Посебне естетике музике“. *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 17, 2001, 86–107.

### Радови у рукопису:

339. Božidarević, Saša. *Intertekstualni i citatni postupci u rukovetima i srodnim formata u srpskoj horskoj muzici druge polovine XX veka*. Doktorska disertacija, rukopis. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
340. Васић, Александар. *Литература о музици у Српском књижевном гласнику (1901–1941)*. Магистарски рад, рукопис. Београд: Филозофски факултет, 2004.
341. Васић, Александар. *Српска музикографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике*. Докторска дисертација, рукопис. Нови Сад: Академија уметности Универзитета у Новом Саду, 2012.
342. Ђаковић, Богдан. *Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата: (1918–1941)*. Магистарски рад, рукопис, Нови Сад: Академија уметности Универзитета у Новом Саду, 1996.
343. Karan, Marija M. *Muzička koncepcija radijskog diskursa versus auditorijum – vidovi transformacija međusobnih relacija sagledanih u interdisciplinarnom polju teorije medija*. Doktorska disertacija, rukopis. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2019.
344. Маринковић, Соња. *Музички национално у српској музици прве половине 20. века*. Докторска дисертација, рукопис. Београд: Факултет музичке уметности, 1993.
345. Милановић, Биљана. *Европске музичке праксеи обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX века*. Докторска дисертација, рукопис, Београд: Филозофски факултет, 2016.

### Електронске публикације:

346. Јанићијевић, Валерија. „Настава књижевности у есејима Богдана Поповића“, у: [http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/eb\\_ser/msc/2017-2/msc-2017-46-2-ch14.pdf](http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/eb_ser/msc/2017-2/msc-2017-46-2-ch14.pdf). (приступљено 20.9.2020).
347. Milivojević, Snježana. *Informaciono društvo i medijska kultura*, <http://www.fpn.bg.ac.rs/wpcontent/uploads/2010/05/15-Prof.-dr-Snje%C5%BEana-Milivojevi%C4%87-Informationodru%C5%A1tvo-i-medijska-kultura.pdf>.(приступљено 8.9.2017.).
348. Nikolić, Sanela. *Orientalism and New Musicology*, [https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=318302](https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=318302).(приступљено 18.11.2019.).
349. Ćirić, Saša. „Još jednom za Škerlića – savremena srpska književna kritika“. <http://www.sveske.ba/bs/content/jos-jednom-za-skerlica-savremena-srpska-knjizevna-kritika>. (приступљено 03.05.2021.).

### Web странице:

350. <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/255/rts-3/1740444/libela-udruzenje-prijatelja-umetnosti-cvijeta-zuzoric.html>. (приступљено 6.12.2020.).
351. [http://beogradskonasledje.rs/wp-content/uploads/2012/06/cvijeta\\_zuzoric.pdf](http://beogradskonasledje.rs/wp-content/uploads/2012/06/cvijeta_zuzoric.pdf). (приступљено 6.12.2020).
352. <http://stilistika.org/esteticka-i-stilisticka-kritika>. (приступљено 01.05.2021.).
353. „Criticism“ <https://en.wikipedia.org/wiki/Criticism>. (приступљено 08.06.2021.).
354. „Kritika“ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=34046>. (приступљено 06.06.2021)
355. „Musical criticism“ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/399158/musical-criticism/64467/The-practice-of-criticism>. (приступљено 01.07.2019)

356. „Растко Петровић – тајне и исходишта уметничког стварања“  
<https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/studije/abjelica-rastko.html>.  
(приступљено 20.04.2021)
357. <https://www.rts.rs/page/radio/ci/series/28/radio-beograd-2/4108/vreme-muzike.html>. (приступљено 28.3.2021).
358. [https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%90%D0%BD%D1%92%D0%B0\\_%D0%91%D1%83%D0%BD%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D1%86](https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%90%D0%BD%D1%92%D0%B0_%D0%91%D1%83%D0%BD%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D1%86). (приступљено 15.06.2021).

### **Архивски извори:**

- Архив Југославије, Фонд Министарства иностраних дела Краљевине Југославије, број 334, Персонални одсек F139, F391, F419
- Архив Музиколошког института Српске академије наука и уметности – регистри бр. 1, 3, 5, 6
- Рукописно одељење Матице српске – рукописна заоставштина Петра Бингулца
- Архив Факултета музичке уметности у Београду – професорски досије Петра Бингулца, бр. 6
- Легат Јосипа Славенског – преписке Јосипа Славенског и Петра Бингулца, инв. бр. 438, 637, 719
- Историјски архив Београда – рад удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“, бр. кутије 226
- Приватни архив Иване Стефановић – преписке Павла Стефановића и Петра Бингулца
- Архив Задужбине Илије М. Коларца – предавања Петра Бингулца

## Прилог 1: Животни и професионални пут Петра Бингулца

Иако је предмет истраживања ове докторске дисертације критичка анализа и тумачење музиколошког наслеђа Петра Бингулца, у овом прилогу биће истакнуте најзначајније црте из живота аутора. Сви документи који су овде приложени пронађени су у различитим архивима – Архив Југославије, приватни архив породице Бингулац, архиви Факултета музичке уметности у Београду, Музиколошког института Српске академије наука и уметности, Задужбине Илије М. Коларца и Легата Јосипа Славенског. У току истраживања, у неколико наврата посетила сам породицу Бингулац. Ауторов син, Станоје, радо се сећао свог оца и његовог професионалног ангажмана у различитим институцијама. На увид су ми пружене фотографије, Бингулчева приватна библиотека и многе друге личне ствари. Овом приликом још једном се захваљујем целој породици Бингулац. У Архиву Југославије били су ми доступни материјали везани за ауторову дипломатску службу, при чему су од нарочитог значаја били документи који сведоче о његовом боравку и раду у Посланствима у Милану и Прагу. На Факултету музичке уметности чува се лични досије Бингулца у којем постоји велики број докумената који сведоче о његовом кретању у служби, добијању професорских звања, али и решења о плати, одсуству са посла и слично. Ивана Стефановић ми је ставила на располагање приватну архиву Павла Стефановића у којој су пронађене његове преписке са Петром Бингулцем. Такође у Легату Јосипа Славенског пронашла сам писма која је композитор размењивао са својим пријатељем и кумом Бингулцем. Овом приликом још једном се захваљујем свим колегама који су ми свесрдно помогли при истраживању архивског материјала.

Петар Бингулац рођен је 5. јула 1897. године у Вуковару (Слика 1) где је завршио основну школу а потом и гимназију 1915. године. Након тога уписује се на Теолошки факултет у Сремским Карловцима, желећи, према његовим речима, да избегне одлазак у војску и ратовање против Србије.<sup>724</sup> Године 1919. завршио је факултет и упутио се ка тада једној од највећих уметничких престоница, Паризу и по жељи свога оца, уписује се на Правни факултет и Високу школу политичких наука. Ипак, Бингулац је имао и сопствену жељу, коју је и остварио, а то је да учи музику и да му она буде једно од примарних професионалних опредељења. Из тог разлога, поред наведених школа, Бингулац је паралелно похађао и чувену *Schola cantorum* где је усавршавао своје музичко образовање и у којој му је њен оснивач, познати француски композитор и педагог Венсан д'Енди био професор композиције. (Слика 2)

Податак да је у родном Вуковару руководио „Српским певачким друштвом Јавор“ сведочи о томе да је владао извесним познавањем музике. Сам је сведочио о томе шта су му биле преокупације, истичући да је познавао партитуре свих Мокрањчевих руковети. Такође, истицао је и и путовање у Беч 1914. године када је имао прилике да слуша оперу *Мајстори певачи* Рихарда Вагнера и да упозна партитуре осталих опера овог композитора. Све то утицало је на његово поимање музике још пре одласка на студије. У Паризу је потом на неком од концерата први пут чуо имена и дела композитора чувене Француске

---

<sup>724</sup> Према интервјуу који је са Бингулцем водио Милош Јевтић (интервју поседујем у звучној верзији на касети коју ми је на коришћење дао Станоје Баја Бингулац, син Петра Бингулца, и који се у целости дат у прилогу овог рада.



шесторке, као и балет *Посвећење пролећа* Игора Стравинског, за који је истакао да представља једно од највећих дела светске историје музике.

У Паризу Бингулац остаје све до 1925. године, када одлази у дипломатску службу, а касније и у дипломатска југословенска представништва у Милану (1931–1935) и Прагу (1935–1941).<sup>725</sup> У августу 1925. године на интервенцију свог оца Николе, народног посланика Народне радикалне странке,<sup>726</sup> запошљава се у Министарству иностраних послова Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Његово прво радно место било је у Одељењу административно-правних послова где се бавио анализом и праћењем међународних конвенција. (Слика 3) Исте године докторирао је на Правном факултету.<sup>727</sup> У септембру 1928. године прелази у Одсек за шифру Политичког одељења, да би већ крајем следеће године био у делегацији краљевине при Репарационој комисији са седиштем у Паризу. (Слика 4) Ово представља Бингулчев први суштински дипломатски ангажман.<sup>728</sup> Из квалификационог листа Министарства иностраних послова сазнаје се који су све професионални, али и лични квалитети које је Бингулац поседовао, допринели да буде изабран на овако високе и важне политичке функције. (Слика 5)

Године 1930. запошљава се у Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије, када се оженио Анђелијом Анђом Бунушевац<sup>729</sup>, правницом и сарадницом *Политике* са којом је касније добио два сина, Николу и Станоја. На венчању кум му је био један од најзнаменитијих српских композитора, Јосип Славенски. (Слика 6). У истом периоду одликован је и Орденом југословенске круне V реда што представља једну од најранијих додела ордена који је те године тек установљен. Већ почетком 1931. године, Бингулац је премештен на позицију писара у Генерални конзулат у Милану где је провео три и по године. Ту је већ у првој години службовања оцењен одличном оценом и добио је следећу карактеристику: „Чиновник јаке интелигенције и широког образовања, врло савестан, пријатан у опхођењу.“ (Слика 7). У Генералном конзулату Бингулац извршава готово све конзуларне послове укључујући и вођење финансијских књига. У веома фрагментарној и разубројаној грађи конзулата у Милану може се уочити широко поље рада младог дипломате, те се поред дипломатских послова бави и „нечим што би се у савремено доба назвала дужност прес аташеа у

<sup>725</sup> Једно кратко време након рата, шест месеци 1945. године, био је у дипломатској служби у Софији.

<sup>726</sup> Као доказ о залагању оца за сина, сачувано је једно писмо на скупштинском меморандуму из 1925. године у којем је он молио да се Петру дозволи једномесечно одсуство са службе, како би могао да одбрани докторску дисертацију на Правном факултету у Паризу, што је и одобрено у кратком временском року. Ово писмо налази се у прилогу рада

Овом приликом захваљујем се колеги др Ратомиру Миликићу на уступљеним информацијама и упућивању на доступан архивски материјал. Видети: Milikić, Ratomir. „Petar Bingulac, musicologist and music critic in the diplomatic service“, u: Vesić, Ivana, Vesna Peno, Boštjan Udovič (ed.), *The Tunes of Diplomatic Notes. Music and Diplomacy in Southeast Europe (18th–20th century)*, Belgrade – Ljubljana, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts – University of Ljubljana, Faculty of Social Sciences, 2020, 53–62.

<sup>727</sup> Не постоји податак о теми Бингулчеве докторске дисертације.

<sup>728</sup> У доступној архивској грађи нема података о његовом боравку и ангажману у Паризу, јер Архив Југославије не чува фонд Министарства Спољних послова Краљевине који се односи на рад југословенске делегације у Паризу.

<sup>729</sup> Више о овоме у: Анђа Бунушевац, [https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%90%D0%BD%D1%92%D0%B0\\_%D0%91%D1%83%D0%BD%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D1%86](https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%90%D0%BD%D1%92%D0%B0_%D0%91%D1%83%D0%BD%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D1%86). (приступљено 15.06.2021).

дипломатији, односно прати медије у Италији, а посебно њихове написе о Краљевини Југославији.<sup>730</sup>

Средином 1934. године разрешен је дужности конзула у Милану те се враћа у Београд у Политичко одељење Министарства иностраних послова Краљевине Југославије. И поред тога што је на овом послу био изузетно цењен и поштован, по наредби министра Милана Стојадиновића Бингулац бива пребачен на положај секретара Посланства Краљевине Југославије у Прагу где се такође показао као одличан дипломата добијајући све похвале за рад и професионално залагање. (Слика 8) У Прагу је, 1937. године, дочекао унапређење, уз напомену да сваки посао обавља квалитетно и савесно. Након распада Чехословачке, у марту 1939. године, Посланство у Прагу је престало да постоји, те у само предвечерје Другог светског рата, наместо Посланства отвара се Генерални конзулат, који наставља да обавља одређене дипломатске послове. У таквим околностима, Бингулац постаје вицеконзул.<sup>731</sup> У оцени коју је добио за 1939. годину нарочито је истакнута Бингулчева способност за руковање поверљивим информацијама и њихово чување.

У јесен 1940. године Бингулац се враћа у Београд и то поново као службеник Политичког одељења. Занимљиво је истаћи да су у Архиву Југославије сачувани спискови селидбених ствари Петра Бингулца при чему се нарочито издваја салон са радиограмом, клавир, радио, библиотека, сандуци са партитурама, књигама и грамофонским плочама. Иако не постоје подаци о његовом службеном кретању у периоду 1940–1941. године, можемо се сложити са констатацијом Ратомира Миликића да је Бингулац мобилисан априла 1941. године, јер је у заробљеништво отишао као резервни официр при чему је боравио у неколико официрских логора. Нарочито се истиче податак да је Бингулац, током свог боравка у заробљеништву, тачније крајем марта 1944. године пензионисан и то као секретар V положајне групе Министарства иностраних послова Краљевине Југославије, са осмнаест година и шест месеци радног стажа.<sup>732</sup> На самом крају ратних збивања и почетку изградње нове Југославије, Бингулац се враћа у домовину. У архивској грађи наилази се на податак да је био председник Југословенског-Народноослободилачког одбора при Министарству иностраних послова у Београду. Међутим, нема никаквих других података о овоме .

Као што је уочљиво из претходних навода, Петар Бингулац се није предуго задржао у државном апарату. Његово знање јесте било од велике важности за формирање нове државе, али је постојало одређено 'неписано' правило према којем су се такви стручњаци постављали на мање видљива и важна места. Након Другог светског рата, Петар Бингулац је своју каријеру наставио у области којом се знатно мање бавио у међуратном периоду – у музици, и као педагог (професор Музичке академије) и као истраживач. У Архиви Факултета музичке уметности у Београду чува се персонални лист Петра Бингулца<sup>733</sup> на основу којег се могу, у одређеној мери, реконструисати његова професионална кретања током рада на Музичкој академији.

Први документ на који се наилази у архиви Факултета је из 1947. године, Бингулцу издаје решење о избору у звање доцента Музичке академије на предметима Анализа музичких облика, Аналитичка хармонија и Познавање хорске литературе.<sup>734</sup> (Слика 9)

<sup>730</sup> Ratomir Milikić, нав. дело, 8.

<sup>731</sup> Функције у Конзулатима биле су: Генерални конзул, вицеконзул и још неки нижи чиновни.

<sup>732</sup> У ово су урачунате и године проведене у заробљеништву.

<sup>733</sup> Документ се чува под редним бројем 6.

<sup>734</sup> Архивски материјал Факултета указује на то да се Бингулац запослио на тој институцији 1945. године.

Након пет година, 2. априла 1952. године, Петар Бингулац добија звање ванредног професора, да би од 1957. године и све до пензионисања 1965. године био у звању редовног професора. Године 1958. Бингулац је постављен на место шефа Наставничког одсека за историју музике и фолклор и одсека за музичку теорију на којем остаје све до пензионисања 1965. године. Након тога он наставља рад на Музичкој академији у звању редовног професора у пензији и бива ангажован као хонорарни сарадник на Музичкој академији у Београду и Одељењу I степена у Нишу на предметима Хармонија, Контрапункт, Аналитичка хармонија и Анализа облика са тридесет часова недељно, од чега дванаест часова (Хармонија и Контрапункт) на Одељењу у Нишу у Нишу. (Слика 10) У периоду од 21. децембра 1966. до 30. септембра 1967. године ангажован је, такође као хонорарни сарадник, али сада само на Музичкој академији у Београду.

Бингулчев професионални ангажман у области музике уочава се и у делатности Музиколошког института Српске академије наука и уметности. Још 1948. године Бингулац отпочиње сарадњу са овом институцијом. Његово име, уз Стевана Христића, Предрага Милошевића, Марка Тајчевића и Бранка Драгутиновића, помиње се у предлогу чланова Научног савета ове институције. (Слика 11) Ипак, тек две године касније, Бингулац ће, у функцији хонорарног сарадника, постати члан овог Савета.<sup>735</sup>

У првим годинама деловања Института тежило се, поред осталих послова<sup>736</sup> и прикупљању рукописних заоставштина српских композитора. Покренута је иницијатива за рад на припреми критичког издања Мокрањчевих дела, као и рад на анализи рукописне заоставштине Корнелија Станковића.<sup>737</sup> Њу је детаљно прегледао Петар Бингулац, те је 10. децембра 1956. године поднео детаљан извештај „Комисији за управљање Музиколошким институтом САН“. Две године касније Бингулац је поново писао истој комисији наглашавајући да ће, у засебном реферату,<sup>738</sup> изнети све предлоге о начинима и принципима штампања Станковићевих рукописа.

Као што је наглашено у централном делу овог рада, Бингулац је поред предагошке и истраживачке делатности, интензивно радио и на одржавању јавних предавања на различитим културно-уметничким институцијама. Једна од њих је и Коларчев народни универзитет на којем је Бингулац одржао неколико музичких часова, али и предавања у оквиру концерата, чији попис је приложен у целости.<sup>739</sup>

Овај преглед животног и професионалног пута Петра Бингулца показује изузетно широку и разгранату палету његовог доприноса политичком, културном и уметничком развоју наше земље што оправдава епитет који иде уз име Петра Бингулца – један од најистакнутих српских интелектуалаца 20. века.

---

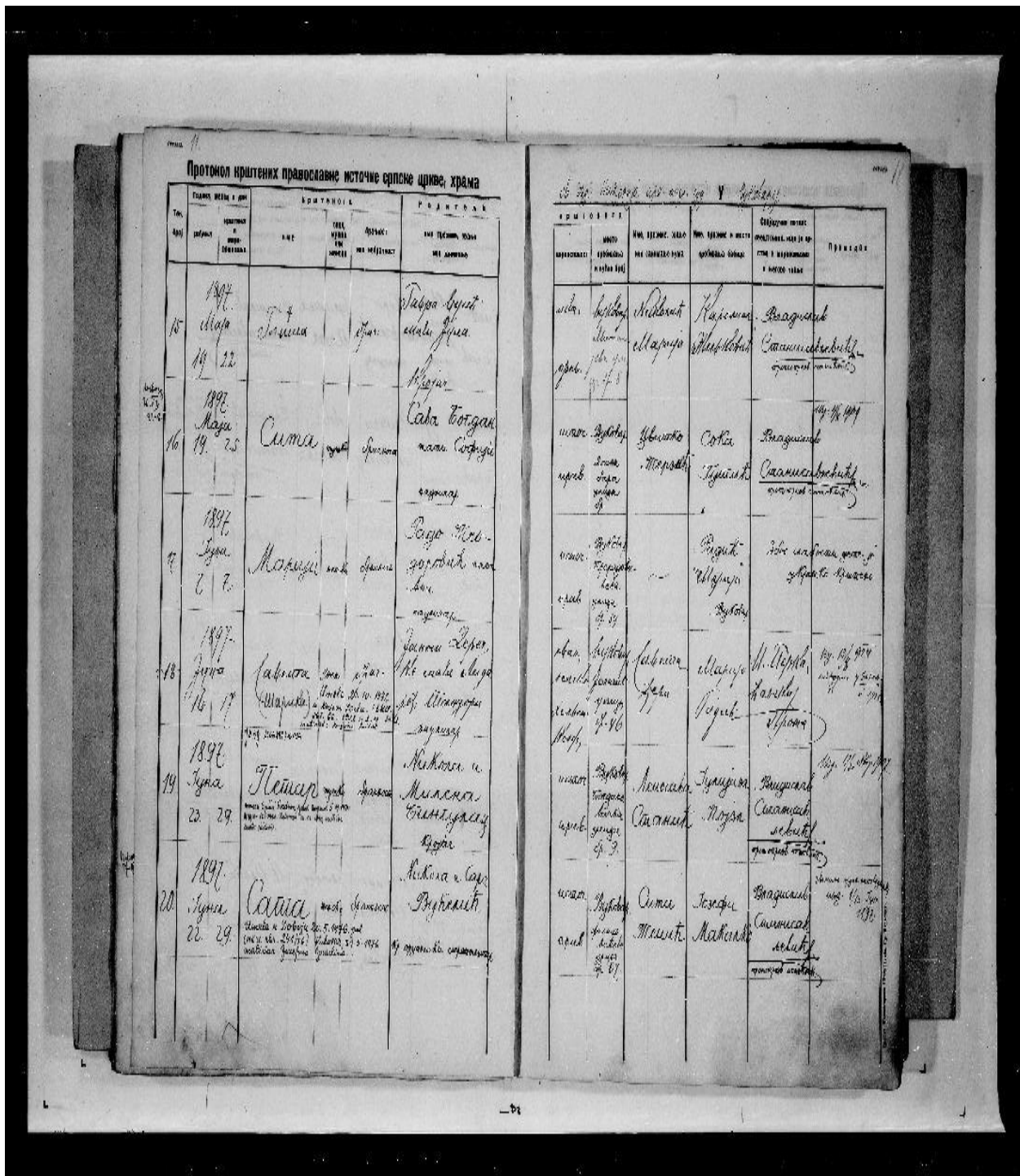
<sup>735</sup> У литератури се наводи податак да је Бингулац 1950. године постављен за хонорарног сарадника Института. Видети: Биљана Милановић, *Допринос Петра Коњовића...*, нав. дело, 29. Податке о историјату, прегледу и садржају Архива Института видети: Александар Васић, „Архив Музиколошког института САНУ: Колекција докумената, аутографа, преписа, старих нотних издања и фотографија“, *Музикологија*, бр. 10, 2010, 71–85.

<sup>736</sup> Даница Петровић писала је о историјату Института и пословима који су у њему обављани. Видети: Даница Петровић, *Музиколошки институт Српске академије наука и уметности...*, нав. дело.

<sup>737</sup> Станковићева заоставштина чува се у архиви Института под бројем 7888.

<sup>738</sup> Детаљно образложење Бингулчевог предлога за штампање критичког издања Станковићеве рукописне заоставштине видети на слици бр. 12 у прилогу.

<sup>739</sup> Попис музичких часова и предавања из Архиве Коларчеве задужбине. Прилог је дат у оригиналу на латиници. Овом приликом захваљујем се Милошу Тадићу на љубазној сарадњи приликом истраживања архивске документације ове институције.



Слика 1: Крштеница Петра Бингулца (заведено под бројем 19 на слици)  
Извор: Српско певачко друштво Јавор из Вуковара



Слика 2: Диплома о завршеној *Scoli cantorum*  
Извор: Лична архива породице Бингулац

334-487 61



По службеној потреби

РЕШАВАМ :

Да се П. Пелар Видушац,  
поправник у 9. групи 1. категорије  
са 1. степеном основне плате, упути  
на рад у Административно Правно-Оде-  
ље.

ПРОСТАВИМ МИНИСТРА,

31. августа 1938. год.  
Београд.

**Слика 3: Решење о почетку радног односа у Министарству иностраних послова  
КСХС**

Извор: Архив Југославије, Фонд Министарства иностраних дела Краљевине Југославије,  
бр. 334, персонални одсек Ф139

Вингулац Петар, ступаће на дуж-  
ност у Репар.Комисији, Париз.



ГЕНЕРАЛНОЈ ПОЛИТИЧКОЈ ДИРЕКЦИ-  
ЈИ

С молбом за доставу решења  
о упућивању г. Вингулаца Петра,  
писара, на рад у Краљевску Деле-  
гацију при Рапарационој Комисији  
у Паризу.

4. октобра 1929. г.

Београд.


*И. Т. Ј.*

*сф. 575-24  
Вингулац*

Б - 19.


**Слика 4: Молба за упућивање на рад у Краљевску делегацију у Паризу**  
Извор: Архив Југославије, Фонд Министарства иностраних дела Краљевине Југославије,  
бр. 334, персонални одсек Ф139



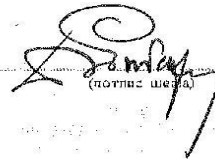
1. Презиме, име, чин:	Бинтулац Ласло; Брижовник I. клас.
2. На раду од:	12. октобра 1925.
3. Како се је тачности у служби:	показује добру вољу за повере- ни му рад
4. Какви су му послови поверени:	неколико времена је радио на саобраћајним а сада на рестау- рационим питањима. Срећувао је понекад на државној међународној конференцији ради добро према држав- ним интересима.
5. Са каквим разумевањем ради поверене му послове:	
6. Има ли иницијативе у раду:	У повереним му пословима није до сада показао иницијативу ни за иницијативу ни за самосталан рад
7. Да ли је способан за само- стаљан рад:	
8. Какав је у односењу према другима:	Колечијатан
9. Какав је према јавности:	чврсто и дисциплиниран
10. Какав је држања према сти- рајима:	независан



334-139-15

11. Да ли му је понашање ван службе достојно чин. Мин. Сп.л. Послова :	у сваком погледу
12. Какав је у погледу дискретности :	дискретан
13. Колико је одсуствовао :	
14. Колико је боловао :	
15. Да ли је био кажњен и којом казном :	
16. Парочине одлике : Парочине мање :	марљивости и интереса за рад
17. Да ли је у целу показао интереса од прошле оцене :	није је било
18. Парочине записке :	
19. Заслужује ли унапређење :	заслужује

Београд, 18. јан. 1926  
(место датум)

  
(потпис шефа)



Примио катане  
Петар Бингулац  
Београд, 25. јануар 1926

Слика 5: Квалификациони лист Петра Бингулца

Извор: АЈ, Фонд Министарства иностраних дела Краљевине Југославије, бр. 334, персонални одсек Ф139



**Слика 6: Венчање Петра Бингулца и Анђе Бунушевац (Јосип Славенски – други ред први с леве стране)**

Извор: Легат Јосипа Славенског

334-139-130

МИНИСТАРСТВО ИНОСТРАНИХ ПОСЛОВА  
КРАЛЕВИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ  
У.Пр.Пов.Бр...2231.

Београд, 6. јуна ..... 1934 год.

На молбу г. Бинџуца  
Петра, секретара

да му се изда уверене о његовом служ-  
беном премештају из Краљ. Ген.  
Консулације у Милану за  
Београд.

у циљу ослобођења његових солидских  
ствари /покућанства/ од царине, по  
прпису чл. 9 Предлога закона о општој  
царинској Тарифи, Министарство иностра-  
них послова издаје му ово



У В Е Р Е Њ Е :

Да је г. Бинџуца  
Петар, секретар  
Указом /Декретом/ У.Пр.Пов.Бр. 276  
од 23 јуна 1934 год  
постављен за секретара Мин.  
иностранств. послова  
и да се сели на своје ново одређене  
г. Бинџуца ..... провео  
је на служби у иностранству више од  
две године.

Такса за уверене није плаћена по  
§ 97 закона о чиновничина од 31 марта  
1931 године.

По наредби Министра  
Начелник Управног одељења

Београд, 6. јуна 1934  
П. Бишковић

М.П.

Слика 7: Уверење о премештају из Милана у Београд  
Извор: АЈ, Фонд Министарства иностраних дела Краљевине Југославије, бр. 419,  
персонални одсек Ф139

314-139-134

17 октобра 35

У.пр.мвр. 4451



КРАЉЕВСКОМ ПОСЛАНСТВУ

П Р А Г

Министарство иностраних послова има част извесити Краљевско посланство да је г. Бингулац Петар, секретар 7 положаја групе Министарства иностраних послова, упућен 3. пр. поз. бр. 4451 од 2 октобра текуће године, промован за секретара 7 положаја групе Краљевског посланства у Прагу.

У саопштењу предет, Министарству иностраних послова је част упућити за презентацију о дању ступања на дужност г. Бингулаца.

По наредби Министра  
в.д. Начелника Управног одељења,

*Handwritten signature and date: 18/10/35*

*Handwritten initials: M.M.*

**Слика 8: Решење о упућивању на рад у Краљевско посланство у Прагу**  
Извор: АЈ, Фонд Министарства иностраних дела Краљевине Југославије, бр. 391,  
персонални одсек Ф139



НАРОДНА РЕПУБЛИКА СРБИЈА

МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ

Персонално одељење

Пов. Број 2204

26. септембра 1947 год.

у Београду

## РЕШЕЊЕ

На основу члана 17 и 96 ст. 1 Закона о државним службеницима, у вези Указа Президијума Народне скупштине Народне Републике Србије број 1161 од 27 септембра 1947 године, члана 4, 13 Уредбе о просветно-научној струци и члана 3. Основне уредбе о припадностима државних службеника Народне Републике Србије, а у сагласности са Претседником Владе Народне Републике Србије,

### РЕШАВАМ:

да се БЕНГУЛАЦ Николe ПЕТАР рођен \_\_\_\_\_  
службеник V пол. групе \_\_\_\_\_ степена \_\_\_\_\_ периодске повишице, сада доцент Музичке академије у Београду преведе у  
ЗВАЊЕ ДОЦЕНТ  
СТРУКЕ просветно-научне  
са основном месечном платом од динара 6800 (словима шест хиљада осам стотина)

функционалним (положајним) додатком од динара \_\_\_\_\_ (словима \_\_\_\_\_)

Време које се признаје за пензију одредиће се накнадним решењем.

Против овог решења има право жалбе у смислу чл. 18 Закона о државним службеницима у року од 15 дана од дана пријема решења, преко Министарства просвете НРС — Претседнику владе НРС — Персонално одељење.

Смрт фашизму — Слобода народу!

Начелник Персоналног одељења,  
Недељко Савић с.р.

Министар просвете НРС,  
Митра Димитровић с.р.

Да је препис веран своме оригиналу тврди:

ГЛАВНИ СТАРА  
МУЗИЧКЕ АКАДЕМИЈЕ

*Ј. Чачић*

Слика 9: Решење о добијању звања доцента  
Извор: Архив Факултета музичке уметности

UGOVOR O HONORARNOJ SLUŽBI

Zaključen dana 31. XII. 1965. godine  
između Muzičke akademije u Beogradu, koju predstavlja dekan  
Predrag Milošević /u daljem tekstu Akademija/ s jedne strane

i PETRA BINGULCA, redovnog profesora u penziji

s. druge strane, a na osnovu čl. 28 Pravilnika o raspodeli  
ličnih dohodaka radnika Muzičke akademije i odluke Veća Mu-  
zičke akademije na sednici od 27. X. 1965.  
godine o angažovanju imenovanog za honorarnu službu u Akade-  
miji, i čl. 28 Zakona o visokom školstvu.

I

Muzička akademija u Beogradu prima u honorarnu  
službu za honorarnog nastavnika za predmet harmonija, kontrapunkt, analitička harmonija i analiza oblika, Petra Bingulca, redovnog profesora u penziji, koji ima za zadatak da izvodi nastavu na Muzičkoj akademiji u Beogradu i Odeljenju I stepena nastave u Nišu iz ~~predmeta~~ navedenih predmeta, po 30 časa nedeljno.  
Od toga 12 časova nedeljno u Odeljenju u Nišu iz harmonije i kontrapunkta.

II

Petar Bingulca je obavezan da za vreme trajanja ovog ugovora obavlja nastavu i ispituje studente iz predmeta harmonija, kontrapunkt, analitička harmonija i analiza oblika i poznavanja horake literature.

Imenovani je obavezan da po nalogu Veća i dekana vrši i ostale poslove koji su u neposrednoj vezi sa poslovima iz prethodnog stava.

III

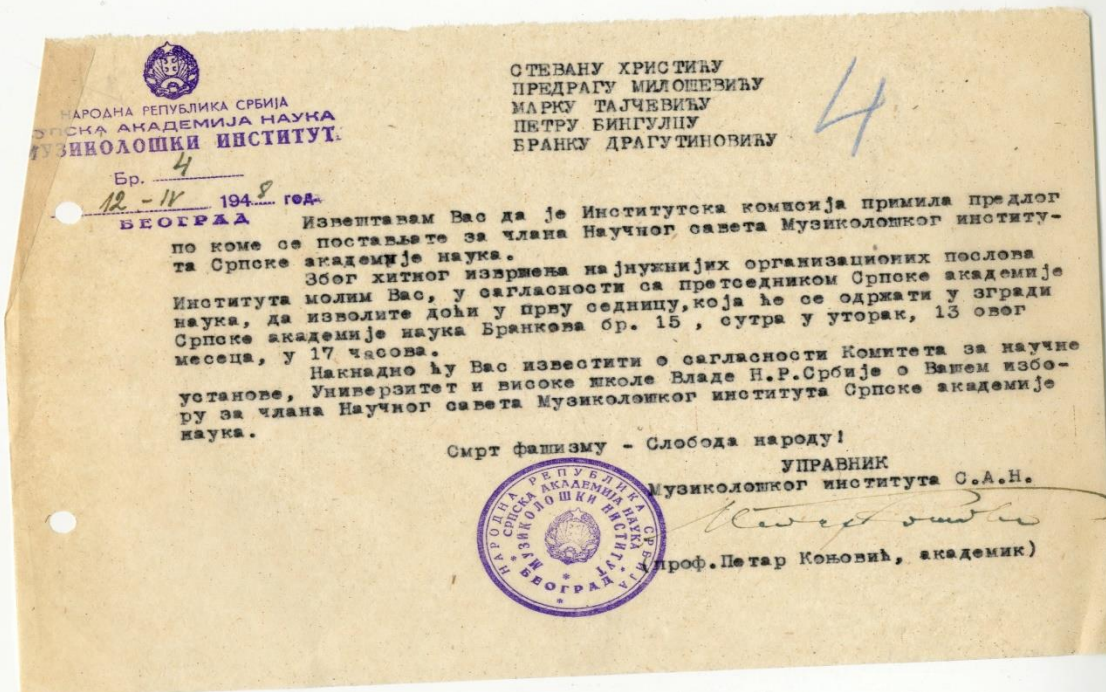
Poslove iz tač. II ovog ugovora imenovani će obavljati u Akademiji, a po rasporedu predavanja odnosno ispita koji utvrdi Veće Akademije.

./.

Слика 10: Уговор о хонорарној служби

Извор: Факултет музичке уметности





Слика 11: Предлог чланова Научног савета Музиколошког института САНУ  
Извор: Архива Музиколошког института САНУ, регистар 1, 12. април 1948.

Predlozi i obrazloženja predloga  
za program naučno-istraživačkog rada Muzikološkog instituta SAN  
u Beogradu

1. Kritičko izdanje rukopisa Kornelija Stankovića sa zapisima narodnog

547.7. (4) Crkvenog pevanja;

Kako je poznato, Kornelije Stanković je 1864 godine, pri odlasku iz Beograda na lečenje u Moravsku, ostavio Ministarstvu prosvete jedno sanduče, u kom se nalazio njegov rad na crkvenoj muzici, a tim da se tamo čuva dok se on natrag ne vrati. On se, nažalost, nije više vratio, a sanduče je, po njegovom traženju bilo poslano u Budim njegovoj jednoj rođaci Mariji Rozmirovoj, da bude zaloga za zajam koji je on dobio od nje radi lečenja. Posle Kornelijeve smrti Srpsko učeno društvo otkupilo je te radove, ~~ne~~ koji su <sup>drugi</sup> pet preneti u Beograd. Akademija nauka saznala je za njih tek 1900 godine, i po predlogu Davorina Jenka tražila je od Ministarstva prosvete da joj se radovi predaju. Pošto je radove primila, Akademija je odredila referente za njih, da bi ih mogla štampati, a referenti su bili podneti 1906 i 1907 godine, <sup>na sednici 12.3.1907</sup> kad je, prema formulaciji Stevana Mokranjca Akademija donela odluku: da se radovi štampaju verno po Kornelijevom zapisu. Nije potrebno danas navoditi sve razloge koji su bili u ono vreme navodjeni i koji su doveli do Akademijine odluke o štampanju Kornelijevih delâ. Dosta je reći sledeće: ovi rukopisi su zaista životno delo Kornelijeve kome je on posvetio ogromni deo svog kratkog života /bar šest godina/ i naša je dužnost, kako je kazao Steva Todorović, akademik, kome je u ono vreme Akademija bila poverila posao oko izdavanja i štampanja: " 1865 godine....umro je ovaj vredni radnik, a svojim potomcima je ostavio da mu štampaju delo". Zatim naša je dužnost da te rukopise štampamo jer je s njima i sam život ovog mladog srpskog muzičara bio najtesnije vezan: oni su mu bili i životno delo i intimni dnevnik, u koji je beležio i napomene i događaje i sećanja i uspomene. Bez štampanja, tog najvećeg dela njegovog opusa, Kornelijev lik nije potpun. A mi sebi ne možemo dopustiti taj luksuz da jedno takvo delo našeg prvog umetnika muzičara ostane sakriveno u arhivama, nepoznato i nepristupno.

Ako ga Akademija nije u ono vreme štampala, što nije ostvarila svo-



ju odluku, ni izvršila što je svesno smatrala svojim zadatkom, to je bilo samo zato što su je u tome sprečile velike i nepremostive tehničke i finansijske smetnje, - kojih danas više nema. Tada je, posle dugih savetovanja, traženja i pokušaja da se počne sa štampanjem u zemlji, morale doći do odluke - pošto se nije našao pogodan čoveč u zemlji koji bi tehnički umeo da taj posao svrši - da se ceo materijal pošalje na štampanje pošalje u Nemačku, nešto pred rat 1914 godine, a tamo u Nemačkoj je ostao preko celog rata. A finansijske teškoće pojavile su se i onda kad je, zbog povećanja cena posle rata, firmi u Nemačkoj trebalo poslati naknadno još novaca i kad je, radi štednje, bilo odlučeno da se u Nemačku izradi samo notni tekst a sve ostalo u Beogradu. Danas, posle Drugog rata, u novim prilikama, u reorganizovanoj Akademiji, u novoj Državi, FNRJ, nijedna od ovih teškoća ne postoji: danas se i u našoj zemlji mogu štampati notne knjige, a finansijska sredstva postoje ~~tu~~ kad se naročito o njegovih 17 potpuno završenih i ukoričenih knjižica. O ostalom materijalu moći će se govoriti u idućem planu za idući vremenski period.

Rukopisi treba da se štampaju onako kako ih je Stanković sam napisao, - što takodje odgovara odluci Akademije od 1907 godine. Što znači da se rukopisi, osim u slučajevima očitih grešaka, koje treba da se ispravljaju/a to baš znači reč "kritičko izdanje"/, štampaju bez menjanja, aranžmana ili ispravljanja nečeg što bi nama danas izgledala, s pravom ili ne, kao pogrešno shvaćena ili zapisana melodija, ili kao neuspela harmonizacija. Ni raspored ne bi mogao ostati onaj, tako reći slučajan, po kome se u rukopisima nižu crkvene pesme u pojedinim od ovih 17 knjiga. U rukopisima pesme nisu izložene ni po uobičajenom redu crkvenih službi, ni po redu crkvenog kalendara: redosled dakle nije sistematski, ali nije ni hronološki. Materijal treba da se štampa u sistematskom rasporedu, i to u 4 knjige/ koje će iznositi, po, naravno, sasvim približnom račun~~u~~, svaka oko 180 strana/, ono što u rukopisima iznosi oko 1440 strana.

572. + ① 2. Hrska muzika Josipa Slavenskog, Stevana Hristića, Josifa Marinkovića  
Potrebno je već odavno da naši muzičari, naročito stariji, dobiju što je  
1215, 112 moguće pre svoje potpune iscrpne monografije. Ali pre no što se ispu

svi potrebni uslovi za pisanje jedne prave naučne monografije, potrebno je, naročito u našim prilikama /~~gde nema još dovoljno~~ manjih pretstudija, članaka i napisa. a, naročito, uredjenih kartoteka i arhiva sa potrebnim podacima/, potrebno je odmah sada, da se ne bi skrštenih ruku čekalo da se situacija sama popravi, pripremati te buduće monografije studijama izvesnih pojedinačnih pitanja, naročito analizama delâ iz oblasti muzike u kojima su naši muzičari bili aktivni. A tu je, odmah na prvom mestu, horska muzika, značajna za sve naše muzičare. Kod starih to je bila upravo jedina oblast u kojoj su stvarali značajna dela, a i kod modernih hor je, u izvesnom periodu njihovog stvaranja, zauzimao važno mesto. Tako je i mladi Slavenski svoje prve smeje, i veoma smeje, harmonije pokušao u svojim vanredno animljivim horovima: u nekim od njih nalazimo one harmonske efekte koje će da triumfuju u Simfoniji Orijenta. a I Stevan Hristić počeo je sa horovima u svoje prvo vreme rada u Beogradu, i njegov doprinos, iako nije veliki, ipak je značajan: neka njegova dela ne silaze sa repertoara naših horova. A pogotovu je ~~to~~ važno ispitati redom horsku muziku Josifa Marinkovića, prvo Kola, pa ostale horove i njegove kantate sa klavirom, - da ~~to~~ tako nazovemo, dela slavna medju kojima se nalaze na pr. Potočara, Zadovoljna reka, Molitva i druga. Kola su tu značajna, jer ona su prva naša umetnička dela, koja su došla posle neukih Smeša i Spletova, i koja su bila obrazac Mokranjcu za njegove Rukoveti.

3, 1 (3)

3. Mokranjac i rad na crkvenoj muzici. Razlozi koji su navedeni za horsku muziku Marinkovića, Hristića i Slavenskog važe i za ovu predloženu studiju, o radu Mokranjca na crkvenoj muzici. Ovde je čak jedna takva studija još potrebija. Ne samo zato, što je Mokranjac nesumnjivo više rada posvetio i više dela ostvario na polju crkvene muzike no na polju svetovne, nego iz još jednog novog razloga. Njegov rad u toj oblasti nije bio predmet orbiljne naučne kritike, nego je naprotiv o njemu bilo pisano površno, ovlašno, netačno, sa na brzinu nabačenim pohvalama. Kritička objektivna ocena potrebna je jer veličina Mokranjčeva dopušta, čak i traži da se ono što je on u tim prilikama uradio oceni posle naučnog ispitivanja. Veliki lik Mokranjčev ništa ne će izgubiti kad se uklone netač

Слика 12: Реферат поводом предлога за штампање рукописне заоставштине Корнелија Станковића

Извор: Извор: Архив Музиколошког института САНУ, регистар 4.

Iz arhive Kolarčeve zadužbine  
Petar Bingulac

678

Datum: **07-05-1935** Velika dvorana  
Manifestacija: KOLARČEV MUZIČKI ČAS  
Naziv koncerta: **ŠESTI MUZIČKI ČAS KNU**  
Komentar: Predavač Petar Bingulac

*Ansambl:*

BEOGRADSKA FILHARMONIJA

*Dirigent:*

VOJISLAV VUČKOVIĆ

*Solisti:*

STANA RIBNIKAR, klavir

*Program:*

KLOD DEBISI Prelidijum "Popodne jednog fauna"  
JOSEF SUK Meditacije na koral sv. Vaclava, za gudače  
MANUEL DE FALJA Noći u španskim vrtovima, za klavir i orkestar  
NOVAK Večna čežnja, simf. poema

*Izvor:*

Slobodan Turlakov, Letopis muzičkog života 1840-1941.

17703

Datum: **11-01-1945** Vreme: 17:00 Velika dvorana  
Manifestacija: KONCERT  
Naziv koncerta: **KONCERT**  
Komentar: o delima na programu govori Petar Bingulac.

*Ansambl:*

BEOGRADSKA FILHARMONIJA

*Dirigent:*

MIHAILO VUKDRAGOVIĆ

*Program:*

MJEČISLAV KARLOVIĆ Litvanska rapsodija  
STANOJLO RAJIČIĆ Pod zemljom - baletska muzika  
MIHAILO VUKDRAGOVIĆ Simfonijska meditacija  
STEVAN HRISTIĆ Ohridska legenda - dve igre iz baleta  
PETAR ILIĆ ČAJKOVSKI Simfonija br.4 f mol op.36

*Izvor:*

Koncertni program - iz arhive Kolarčeve zadužbine

10261

Datum: **13-01-1945** Vreme: 17:00 Velika dvorana

Manifestacija: KONCERT

Naziv koncerta: **SIMFONIJSKI KONCERT**

Komentar: O delima na programu: Petar Bingulac

*Organizator:*

BEOGRADSKA FILHARMONIJA

*Ansambl:*

BEOGRADSKA FILHARMONIJA

*Dirigent:*

OSKAR DANON

*Program:*

JOSIP SLAVENSKI Balkanofonija - delovi

VOJISLAV VUČKOVIĆ Zaveštenje Modesta Musorgskog - za gudački orkestar

VOJISLAV VUČKOVIĆ Bure vesnik- simfonijska poema

MIHOVIL LOGAR Rondo-uvertira

BEDŽIH SMETANA Ma vlast

*Izvor:*

Oskar Danon - Ritmovi nemira, zabeležila Svjetlana Hribar, Beogradska filharmonija 2005

1080

Datum: **19-03-1945** Vreme: 16:15

Manifestacija: Koncert

Naziv koncerta: **KONCERT ROMANSKE MUZIKE**

Komentar: Uvodno predavanje Petar Bingulac, kompozitor

*Organizator:*

KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET

*Izvor:*

Nedeljni plakat (1944-1948)

Politika, 16.3.1945, str.7

12135

Datum: **05-03-1946** Vreme: 20:00 Velika dvorana

Manifestacija: KONCERT

Naziv koncerta: **VII SIMFONIJSKI KONCERT**



Komentar: o Dimitriju Šostakoviču i Sedmoj simfoniji govori Petar Bingulac prof. Muzičke akademije.

*Organizator:*

BEOGRADSKA FILHARMONIJA

*Ansambl:*

BEOGRADSKA FILHARMONIJA

*Dirigent:*

OSKAR DANON

*Program:*

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ Simfonija br.7 C dur op.60 (Lenjingradska)

*Izvor:*

Politika, 1.3.1946, str. 7

Koncertni program - iz arhive Kolarčeve zadužbine

601

Datum: **23-11-1947** Vreme: 20:00 Velika dvorana

Manifestacija: KONCERT

Naziv koncerta: **KONCERT**

Komentar: Koncert za sindikate

Tumačenje dela daje profesor Petar Bingulac

*Organizator:*

MESNO SINDIKALNO VEĆE

KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET

POSLOVNICA ZA KULTURNO-UMETNIČKE PRIREDBE

*Ansambl:*

SIMFONIJSKI ORKESTAR RADIO BEOGRADA

*Dirigent:*

FJODOR SELINSKI

*Solisti:*

JOVAN GLIGORIJEVIĆ, vokal

MELANIJA BUGARINOVIĆ, alt

*Program:*

MIHAIL IVANOVIČ GLINKA Arija Vanje iz Ivana Susanjina

MIHAIL IVANOVIČ GLINKA Ruslan i Ljudmila - uvertira

NIKOLAJ RIMSKI KORSAKOV Španski kapričo

STEVAN HRISTIĆ Ohridska legenda-svita

PETAR ILIČ ČAJKOVSKI Labudovo jezero - svita

NIKOLAJ RIMSKI KORSAKOV Pikova dama - arija Jeleckog

PETAR ILIČ ČAJKOVSKI Evgenije Onjegin - arija

PETAR ILIČ ČAJKOVSKI Slovenski marš

*Izvor:*

Darinka Simić Mitrović: Da capo all' infinito...  
KNU programi priredbe \* 1947-1949

12641

Datum: **07-04-1951** Vreme: 18:15 Velika dvorana  
Manifestacija: KOLARČEV MUZIČKI ČAS  
Naziv koncerta: **VEČE SONATA**  
Komentar: Uvodno predavanje Petar Bingulac, prof. Muzičke akademije

*Organizator:*

KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET

*Solisti:*

MARIJA MIHAJLOVIĆ, violina  
OLGA MIHAILOVIĆ, klavir

*Program:*

LUDVIG VAN BETOVEN Sonata za violinu i klavir A dur br.9 op.47 Krojcer  
SEZAR FRANK Sonata za klavir i violinu A dur

*Izvor:*

Politika, 6.4.1951, str. 4

12678

Datum: **03-11-1951** Vreme: 18:15 Velika dvorana  
Manifestacija: KOLARČEV MUZIČKI ČAS  
Naziv koncerta: **VEČE SONATA**  
Komentar: Uvodno predavanje Petar Bingulac, profesor Muzičke akademije:  
Sonata kao muzički oblik

*Ansambl:*

BEOGRADSKI GUDAČKI KVARTET

*Solisti:*

MELITA LORKOVIĆ, klavir  
OLGA MIHAILOVIĆ, klavir  
MARIJA MIHAJLOVIĆ, violina

*Program:*

JOZEF HAJDN Gudački kvartet  
LUDVIG VAN BETOVEN Sonata za violinu i klavir c mol op.30 br.2  
FRANC LIST Sonata h mol

*Izvor:*

Politika, 1.11.1951, str. 8

1471

Datum: **16-11-1951** Velika dvorana

Manifestacija: SVEČANA AKADEMIJA

Naziv koncerta: **SVEČANA AKADEMIJA POVODOM PROSLAVE  
STOGODIŠNJICE SMRTI PETRA PETROVIĆA NJEGOŠA**

Komentar: Uvodno predavanje Petar Bingulac, profesor Muzičke akademije

*Organizator:*

UDRUŽENJE MUZIČKIH UMETNIKA SRBIJE

UDRUŽENJE KOMPOZITORA SRBIJE

*Ansambl:*

SIMFONIJSKI ORKESTAR NR SRBIJE

HOR CENTRALNOG DOMA JUGOSLOVENSKE ARMIIJE

*Dirigent:*

ŽIVOJIN ZDRAVKOVIĆ

SLOBODAN KRSTIĆ

*Solisti:*

NIKOLA CVEJIĆ, bas-bariton

ANITA MEZETOVA, sopran

*Program:*

LJUBICA MARIĆ Stihovi iz Gorskog vijenca

VOJISLAV VUČKOVIĆ Herojski oratorijum I deo

SVETOMIR NASTASIJEVIĆ Čašu meda

SVETOLIK PAŠĆAN Bješe oblak

MARINKOVIĆ-SLOVENSKI Naricaljka

BOŽIDAR TRUDIĆ Svat Crnogorac o Kraljeviću Marku

NIKOLA HERCIGONJA Gorski vijenac - kantata

*Izvor:*

Politika, 15.11.1951, str. 7

KNU programi priredbe \* 1951-1952

13325

Datum: **18-12-1955** Velika dvorana

Manifestacija: USMENE NOVINE

Naziv koncerta: **USMENE NOVINE ZA DECU**

Komentar: Govore: Zdenko Štambuk, Živko Milić, Jovan Petrović, Petar Bingulac,

Ansambl Veseli utorak.

*Izvor:*

Politika, 19.12.1955, str. 6

13612

Datum: **11-01-1957** Vreme: 18:15 Velika dvorana

Manifestacija: KOLARČEV MUZIČKI ČAS

Naziv koncerta: **KONCERT**

Komentar: Predavač Petar Bingulac, profesor Državne muzičke akademije

*Organizator:*

KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET

*Solisti:*

LAZAR MARJANOVIĆ, violina

MILICA MARJANOVIĆ, klavir

VLADIMIR MARKOVIĆ, violina

KATARINA AĆIMOVIĆ, klavir

*Program:*

PAUL HINDEMIT Sonata

JOHANES BRAMS Sonata op.108 br.3 d mol

*Izvor:*

Politika, 11.1.1957, str. 12

13683

Datum: **31-05-1957** Vreme: 18:15 Velika dvorana

Manifestacija: KOLARČEV MUZIČKI ČAS

Naziv koncerta: **KOLARČEV MUZIČKI ČAS - POVODOM 100 GODIŠNJICE SMRTI GLINKE**

Komentar: O životu i radu Glinke govori Petar Bingulac, profesor Muzičke akademije

*Organizator:*

KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET

*Solisti:*

MELANIJA BUGARINOVIĆ, alt

ANITA MEZETOVA, sopran

ŽARKO CVEJIĆ, bas

ZDENKO MARASOVIĆ, klavir

*Program:*

MIHAIL GLINKA Romanse i arije iz opera

*Izvor:*

Politika, 29.5.1957, str. 12



15872

Datum: **20-04-1962** Vreme: 18:15

Manifestacija: KOLARČEV MUZIČKI ČAS

Naziv koncerta: **PREDAVANJE**

Komentar: profesor Muzičke akademije Petar Bingulac (sa ilustracijama sa ploča)- Šekspir i Verdi.

*Organizator:*

KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET

*Izvor:*

Politika, 20.4.1962, str.18

16354

Datum: **03-11-1965**

Manifestacija: PREDAVANJE

Naziv koncerta: **JOSIP SLAVESNKI: POVODOM 10-GODIŠNJICE OD SMRTI**

Komentar: predavanje je održano u Maloj sali.

Predavač Petar Bingulac

*Organizator:*

KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET

*Izvor:*

Izveštaj o radu Kolarčevog narodnog univerziteta u školskoj 1965/1966. godini

16353

Datum: **17-11-1965** Vreme: 18:15

Manifestacija: PREDAVANJE

Naziv koncerta: **SLAVESNKI: SIMFONIJA ORIJENTA**

Komentar: predavanje u Maloj sali

Ciklus Velika dela muzike

Predavač Petar Bingulac, profesor Muzičke akademije

*Organizator:*

KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET

*Izvor:*

Sveska termina KNU

Izveštaj o radu Kolarčevog narodnog univerziteta u školskoj 1965/1966. godini

7029

Datum: **24-11-1965** Vreme: 19:30

Manifestacija: PREDAVANJE

Naziv koncerta: **BETOVEN: TREĆA SIMFONIJA**

Komentar: predavanje u Maloj sali

Ciklus Velika dela muzike

Predavač Petar Bingulac, profesor Muzičke akademije

*Organizator:*

KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET

*Izvor:*

Politika, 24.11.1965, str.18

7030

Datum: **12-01-1966** Vreme: 19:30

Manifestacija: MUZIČKO PREDAVANJE

Naziv koncerta: **STRAVINSKI: POSVEĆENJE PROLEĆA**

Komentar: predavanje u Maloj sali

Predavač Petar Bingulac, profesor Muzičke akademije.

2974

ПРВО БЕОГРАДСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО

# АМАН ЂЕВОЈКО

МНОЖИМ ПЕЧАТОМ КОПИРАНО  
ФАРМАЦИЈА  
У БЕОГРАДУ

БЕОГРАД, Б. К. А.  
ОБЛАСТНИ СЕД. ЗА. КУЛТУРЕ.

Бр. К. Н. 30149

ПЕТАР БИНГУЛАЦ

*Полако*

Solo

СОПРАН

АЛТ

ТЕНОР

БАС

ПБД-2974

Handwritten musical score system 1. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "је-вој --- ко ој! је-вој --- ко, је-вој --- ко." The second staff contains the word "Ој!". The third and fourth staves are instrumental accompaniment. The bottom staff is a bass line with lyrics: "је --- вој --- ко Ој!".

Handwritten musical score system 2. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Дил-бер ро-ко-ко Ој! Ој!... је-вој ---". The second staff contains the word "Ој!". The third and fourth staves are instrumental accompaniment. The bottom staff is a bass line with lyrics: "Дил --- бер Ој! Ој!... Дил-бер ро-ко-ко. Ој! Ој!... је --- вој --- ко".

Handwritten musical score system 3. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ко а --- ман Ој! Дил-бер ро-ко-ко Ој!". The second staff contains the word "Ој!". The third and fourth staves are instrumental accompaniment. The bottom staff is a bass line with lyrics: "Дил --- бер ро --- ко --- ко Ој! Дил --- бер ро --- ко --- ко Ој!".

ПВПД-2974



4

Амл ..... бер

Зе-вој-ко ој! ој!

Амл-бер ро-ко

ој зе-вој-ко ој!

*срес.*

Брујаме ..... зе-вој-ко

Брујаме ..... зе-вој-ко

А-ман.....

А-мин.....

(H)

Амл-бер ро-ко-ко, А-ман, а-ман!

Амл-бер ро-ко-ко, А-ман, а-ман! хај а-ман! хај! а-ман!

А-ман!

А-ман!

А-ман!

*accel.*

А-ман! зе-вој-ко зе-вој-ко

А-ман! хај, хај, а-ман! зе-вој-ко

А-ман! хај, хај, а-ман! зе-вој-ко

А-ман! зе-вој-ко

МБПД - 2974

А-МАН!

ко, ој же-вој-ко, ој же-вој-ко, ој же-вој-ко

ко, ој же-вој-ко, ој же-вој-ко, ој же-вој-ко

ко, ој же-вој-ко, ој же-вој-ко, ој!

А-МАН!

А-МАН! А-МАН! А-МАН!

А-ман! ој же-вој-ко Анл-бер ро-ко-ко.

ој же-вој-ко Анл-бер ро-ко-ко. ој!

А-ман! ој! Анл-бер ој!

А-ман! ој! Анл-бер ро-ко-ко! ој!

А-ман! ој! же-вој-ко ој!

**Живо**

**СОПРАН**

**АЛТ**

**ТЕНОР**

**БАС**

Тво-је ру-се ко-се мо-ју па-мет но-се

Тво-је ко-се па-мет но-се,

Тво-је ру-се ко-се мо-ју па-мет ко-се



са-ме-љи ми жи-то то... са-ме-љи жи-то то,  
 са-ме-љи ми жи-то то... Ој!  
 Ој! жи-то-то... Ој! Ој!  
 Ој! са-ме-љи ми жи-то, са-ме-љи жи-то

тво-је ру-се ко-се, мо-ју па-мет но-се, са-ме-љи ми жи-то  
 тво-је ко-се па-мет но-се, са-ме-љи ми жи-то  
 тво-је ко-се па-мет но-се, са-ме-љи ми  
 Ој! па-мет но-се, са-ме-љи

то... Тво-је ру-се ко-се мо-ју па-мет  
 то, ој! а-ман. Тво-је ко-се ој!  
 жи-то ој! Тво-је ко-се ој!  
 жи-то ој! Тво-је ру-се ко-се па-мет

Темпо I.  
 но-се, са-ме-љи ми жи-то то... А-ман,  
 па-мет но-се, А-ман... Хај!  
 но-се, са-ме-љи ми жи-то ој! Хај!  
 но-се, са-ме-љи жи-то ој!

ПБПА-2974

7

Зе вој --- ко, зе --- вој --- ко, дил-бер ро-ко-ко.  
 Зе --- вој-ко, зе --- вој --- ко, дил-бер ро-ко-ко.  
 Зе --- вој --- ко, зе --- вој --- ко, дил-бер ро-ко-ко.  
 Ој! Зе --- вој --- ко дил-бер ро-ко-ко.

**Живо.**

Тво --- је ко-се па --- мет но-се, Ој!  
 Тво-је ру-се ко-се мо-ју па-мет но-се Ој!  
 Тво-је-је-је ко-се мо-ју па-мет но-се, са-ме-љи ми жи-то  
 Тво-је-је-је ко-се мо-ју па-мет но-се, са-ме-љи ми жи-то  
 Тво --- је Ој, ко-се но-се Ој.

са-ме-љи ми жи-то то Ој, Тво-је ру-се ко-се  
 жи-то то Ој, житото, Ој, по-мет  
 жи-то то, Ој, Тво-је ко-се  
 Ој, са-ме-љи жи-то, Тво-је ко-се

мо-ју па-мет но-се, са-ме-љи ми жи-то то  
 мо-се Ој, са-ме-љи ми Ој, а-ман Ој  
 па-мет но-се, са-ме-љи ми Ој, Ој  
 мо-ју па-мет но-се, са-ме-љи ми а-ман, Ој

ПБПД-2974



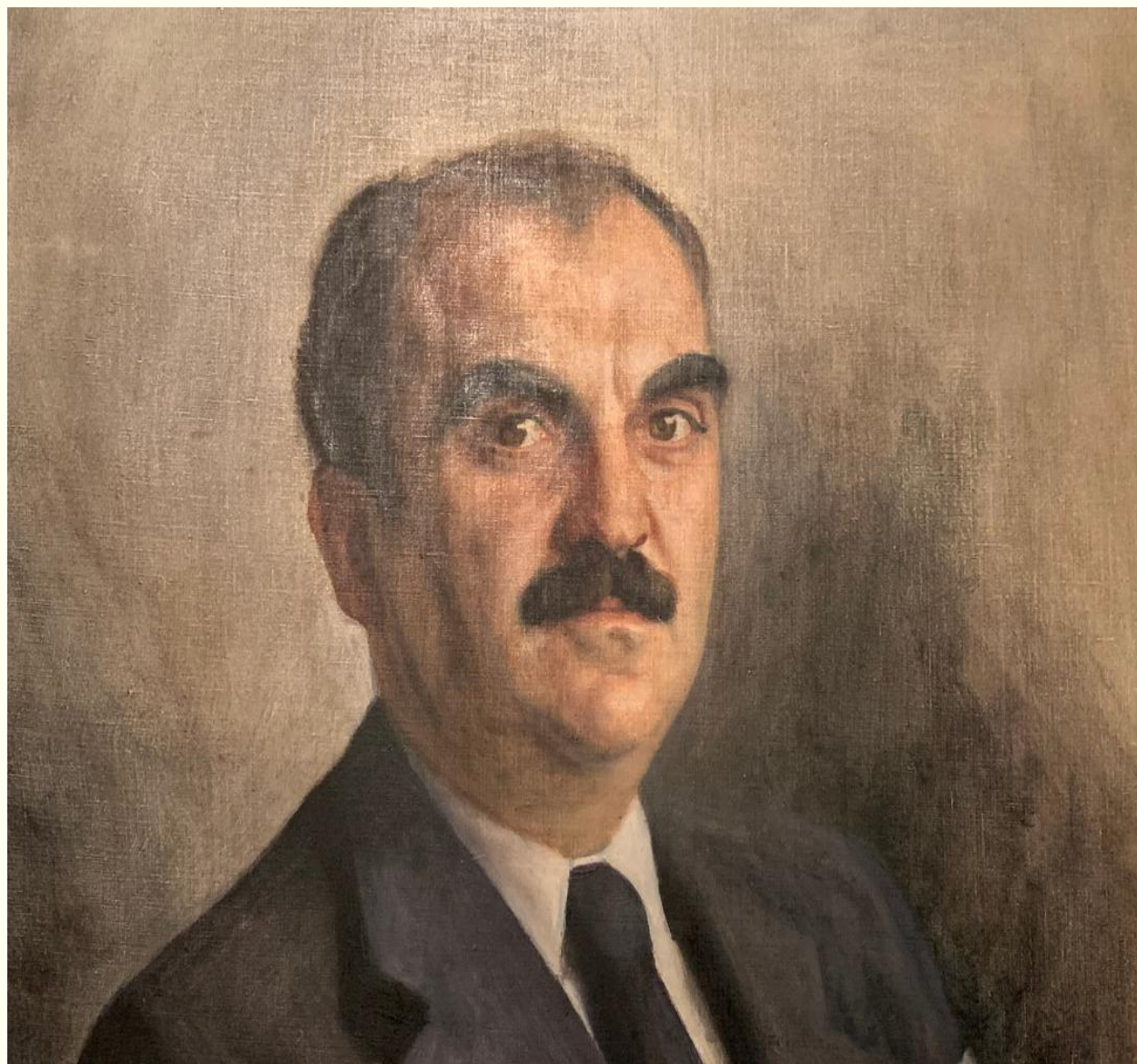
Тво-је ру-це ко-се но-ју па-мет но-се, са-ме-љн ми  
 тво-је ко-се па-мет но-се Ој  
 Тво-је ру-це ко-се па-мет но-се Ој  
 Тво-је ко-се па-мет но-се, Ој

Tempo I.  
 жи-то а мах. А мах.  
 а мах. А мах.  
 А мах. А мах.  
 А мах. А мах.

Ој Ој з-ме-љн ми жи-то  
 а мах. са-ме-љн ми жи-то то  
 а мах. са-ме-љн ми жи-то то  
 а мах. са-ме-љн ми жи-то Ој

то Ој Ој је-вој-ко а мах.  
 а мах. а мах. а мах. а мах.  
 Ој Ој је-вој-ко а мах.  
 Ој Ој је-вој-ко а мах.

ПБНД-2974



**Портрет Петра Бингуља – Праг 1939. година**  
Извор: Породични архив породице Бингуљац

## Прилог 2: Интервју са Петром Бингулцем вођен на II програму Радио Београда<sup>740</sup>

Данас је гост Другог програма Радио Београда музиколог, професор Петар Бингулац.<sup>741</sup>

### Милош Јевтић:

Професоре Бингулац, кад сте схватили да је музика Ваша темељна и трајна заинтересованост? Да ли су буђењу, па и развијању музичких склоности, битније допринели породица, школа, поједини професори – или је можда пресудан био унутрашњи позив?

### Петар Бингулац:

*Ваше питање је веома занимљиво и прилично тешко. Ја сам студирајући многе композиторе и њихове биографије, и пишући о томе, нарочито баш обратио пажњу на то – како се стварао један њихов позив. И онда констатовоа да поред извесних догађаја, један концерт или неки изврстан утицај који Ви помињете овде, у Вашем питању, да је ипак најважнија ствар неки, као што Ви зовете, неки унутрашњи позив. Ево, рецимо, ја код себе не могу да наведем тачно датум и годину, према томе ниједан догађај, нити један посебан утицај. Ја сам осетио да сам музичар онда када сам са овим мојим, некаквим аматерским знањем клавира које сам могао да научим у малом Вуковару, где није било никакве музичке школе, где је било врло мало наставника и за клавир чак.*

*А онда, касније ћу поменути, ја сам за време рата због извесних ствари – то је било згодно да напустим Вуковар па сам се такорећи склонио 1919. године, унутра у Беч, где сам провео једно кратко време – ту сам доживео такав један шок са великом, огромном, сјајном, дивном и за мене данас још увек највећом опером, Вагнеровом, „Мајстори певачи“, ту сам осетио апсолутно шта значи музика, један огроман број оних својих утицаја ја сам понео од тог доба. И чак моји студенти се врло добро сећају да сам ја тумачећи рецимо „Мајсторе певаче“, или тако нека друга дела, да сам ја просто и нехотице доносио извесне ствари које сам ја као један млад човек осетио.*

### М. Јевтић:

До одласка у Париз 1919. године, после матуре у Вуковару, Ви сте се школовали за богослова, и то у Сремским Карловцима. Која збивања из тог периода представљају бечуге у Вашем музичком развоју?

### П. Бингулац:

*Ово питање је веома деликатно, боље казати мој одговор је веома деликатан. Ја бих Вама казао, што је свакако Вама познато, да су људи према појединцима који су у*

<sup>740</sup> Текст је коригован од стране аутора јер у писаном интервјуу постоје многи технички недостаци. Ипак, говорни стил професора Бингулца је у највећој мери сачуван.

<sup>741</sup> Није познат податак од када датира интервју. Разговор са Петром Бингулцем је водио Милош Јевтић.



*животу имали извесне препреке, па су их вешто обишли или имали извесну срећу да су извесне недаће избегли, да су они просто тако као слављени, као људи вешти или срећни. Али то не улази у биографију. Дакле, рецимо код мене је то тако ишло ван воље – једна ствар која се десила такорећи по вољи мојих родитеља. Ето, једноставно: ја сам 1915. године матурирао и одмах сместа постао на регрутској комисији проглашен за способног војника, да идем да се борим против Србије, што ја свакако никако нисам хтео да учиним. И, као и сви остали, покушавао сама да то озбегнем. Други можда нису успели, али мени су дали савет да се упишем на Богословију, која у то време није успела да испуни довољан број људи због тога што су сви млади људи ишли у школу. И тако сам се уписао у Богословију. Не само ја, један прилично велики број људи, и тамо са провео четири године. Додајем само на крају да сам 1919. године, када је већ било ослобођење завршио тај Факултет богословски, а да сам после служио војску у Југославији.*

*Само да Вам кажем ово: има важних ствари из тога за мене. Ја сам тамо научио у Карловцима, за оно кратко време што смо били у семинару, јер смо углавном били код куће, ја сам научио да појем тако да ја нисам, као што је велики број људи, да познају појање само из Мокрањчевог нотног Осмогласника. Ја сам појац који сам научио да певам на основу обичног текста, на основу оне мелодије, и чак да кројим непознате стихире. Тако да сам ја, ето, можда Ви то нисте знали – у енциклопедији ћете наћи моје чланке о лакшој музици, исто тако и о визнатијској музици – јер ја сам у то време важио као најбољи стручњак за те ствари. Јер сам у исти мах научио и појање, а у исти мах завршио музичку школу.*

#### **М. Јевтић:**

После завршене карловачке Богословије, Ви сте отишли у Париз, у светску уметничку метрополу. Како се то, професоре, збило? Шта је одлучило да се окренете баш Паризу, да тамо наставите школовање? Такође, реците нам, зашто сте одабрали, после Богословије, да студирате право и економију? Уопште, како је тада било у Паризу?

#### **П. Бингулац:**

*Ваше питање је дивно и опсежно. Ја ћу Вам казати на ово последње да одговорим: у Паризу је било дивно. Али, да Вам кажем. То је потпуно логично: ја са богословијом нисам завршио оно што сам желео и што су моји родитељи желели. Мој отац је имао као намеру да ја учим право и да будем адвокат. Али ја сам са своје стране одлучио да ћу ја да учим музику за своје паре – мислим од оних пара што добијем за студирање и од свог слободног времена да учим музику. Јер, ја сам већ у то време и за време рата – то сам нарочито утврдио – упознао све Мокрањчеве Руковети у архиви Певачког друштва „Јавор“ које је то имало – тако да сам ја већ одлучио био да ћу се бавити музиком. Али сам за сваки случај, пошто је то отац желео – он ме је слао тамо – учио и право. А то се у Паризу могло и једно и друго.*

*А на ово питање – што сам Вам рекао да је то дивно – још ћу Вам казати само то да је без икакве сумње познато да је Париз тих двадесетих година, које сам ја тамо провео, да је то био центар света, не само центар Европе у уметности. Тамо је Стравински, он је био у напону снаге, он је имао тридесет девет година. Тамо је био Пикасо, сликар, који је такође био у то време пун и млад. Тамо је основана цела једна*

*група нових, модерних Француза – тзв. Шесторица. А иначе са свих страна је долазило. Тамо су били и руски балети, који су давали Стравинског и Дјагиљева. Дакле, далеко више – то тек сад могу да кажем, него што је Лондон, или Праг, или Беч или Мадрид давао.*

**М. Јевтић:**

Ви сте, и сад сте рекли, упоредо на студијама на Правном факултету и Високој школи политичких наука, учили музику и то код славног Венсана Д' Ендија. Која сте, друже Бингулац, знања стекли или продубили у тој чувеној музичко-педагошкој институцији? Какав је био музички живот тадашњег Париза? Посебно, реците нам да ли сте имали прилике да у то време срећете и неке Југословене који су, као и Ви, дошли у Париз да се науче, да се окушају можда баш у уметностима?

**П. Бингулац:**

*Што се тиче првог питања, ја сам се уписао тако у ту школу зато што су ме људи слушали како свирам у пансиону где сам становао. Али за Конзерваторијум већ сам био престар. Они су примали само до 24. године ја сам таман толико имао. У школи сам онда почео из почетка. И сад ће да долази оно што ја веома често помињем, што сам помињао и нашим студентима, тако, то је једна моја мисао коју извлачим из свог искуства, а мислим да је она тачна. Ја мислим да не можеш постати музичар само тако једноставно да мати ухвати дете за руку од седам година, да га одведе до професора клавира и да оно почне да учи. Код мене се десило да сам ја музику упознао кад сам дириговао гимназијским хором, и хором певачког друштва „Јавор“ неколико концерата пре него што сам отишао у Париз. Свирао сам кад сам набавио Вагнерове опере, и све до данас сам одлично знам све те опере. Тако да сам ја то своје знање – Ви сте добор то казали – продубио. Дакле, још само треба да сте казали, уредили. Јер, ја сам то велико знање које је било набацано са свих могућих страна, то искуство самоучко, ја сам га сад средио. То би били сувише ситни детаљи да Вам причам шта све ја нисам знао, шта ја нисам познавао – неке кључеве, ја нисам познавао неке извесне ствари теоријске, ја нисам знао до ре ми фа сол. Професор Д'Енди је био такав човек који је казао: ја не питам како Ви ноте називате, морате ми певати тачно. И ја сам певао тачно иако никад нисам учио солфеђо пре тога. Е, на такав начин сам исто тако и у хармонији врло брзо напредовао, просто због тога што сам имао већ много искуства него колеге око мене. Тако исто на дириговању. Ја који сам дириговао хором неколико година, има сам више искуства него они остали.*

*Музички живот у Паризу, то сам већ споменуо какав је био. Са Паризом се ниједан други град није могао упоредити. Ко год да је хтео да има неки велики успех он је долазио у Париз. Као што сам Вам рекао: главне представе руског балета Дјагиљева – биле су револуционарне. А он је давао своје ствари у Паризу, а на пут ишао у Мадрид, Берлин и Лондон.*

**М. Јевтић:**

Мислите на Стравинског? Он је давао главне ствари..?

## **П. Бингулац:**

*Да, на Стравинског. После је Дјагиљев ангажовао и французе и друге. Од Југословена сам упознао, и касније се са њима дружио – уколико сам ја имао времена студирајући ове три школе у исти мах. Ја сам имао врло мало времена, поготову што музика тражи од човека да иде по концертима, а не само да седи код куће и да разговара са људима. И ту сам упознао врло добро, био је мој добар пријатељ Милан Кашанин, који је тад у то време тамо дошао и писао оне своје прве романе.*

## **М. Јевтић:**

По завршетку студија Ви сте се, професоре Бингулац, посветили дипломатском послу. Били сте у Милану, Прагу и Софији. Будући да су то и позната уметничка средишта, да ли сте настојали да се укључите у музичка збивања? Такође, да ли сте можда покушавали да у тим срединама створите заинтересованост за нашу југословенску музику?

## **П. Бингулац:**

*Дакле, питања заиста задиру у целокупну активност. Што се тиче – редом да говоримо – у Милану је, ја сам дошао 1931. године, Ви знате да је то био у то време, главно доба фашизма, и односи су били веома рђави, тако да чак и дипломатама живот није био лак, тако да ја апсолутно нисам могао ништа много да учиним. Ја сам се упознао са неким композиторима који су тамо били, али апсолутно ништа нисам могао да урадим јер су односи између Југославије и Италије били никакви. Били су врло рђави. У то време су била и она славна стрељања оних словеначких родољуба. У Прагу кад сам био, то је било од 1935. до 1941. године, учествовао сам тамо код њих, а они су уосталом већ имали велико интересовање за нас. Тамо је постојало, пре мене, било је огroman број младих људи који су студирали у Прагу и који су се натраг вратили и који су одржавали тамо са њима везе. А Софија је била после рата, ту нисам ни био тако дуго времена, тако да ту нисам могао много да учиним, али ипак сам одлучио да у неколико махова, нарочито кад су желели од мене као саветника амбасаде да ја кажем своје мишљење о композицијама оних младих људи и били су одушевљени тиме што један дипломата може да говори с њима стручним језиком њиховим.*

## **М. Јевтић:**

У новој Југославији Ви сте се, друже Бингулац, посебно посветили музичкој педагогији. Најдуже сте били професор Музичке академије. Негде је записано, цитирамо „готово да нема студента Музичке академије у Београду који није учио код професора Бингулца.“ О учењу са Вама, о Вама као професору, нама је говорио Ваш ђак Рудолф Бручи. Реците нам, чиме Вас је музичка педагогија у целини ангажовала? Која сте знања настојали, у првом реду да пренесете својим ђацима? Да ли уосталом, пратите ђаке и касније, када се упусте у живот? Уопште, професоре, које су лепоте и одговорности предавања музике?

## **П. Бингулац:**

*Ја Вам захваљујем унапред, ако будем био способен да одговорим том истом мером којом сте Ви овако fino и исцрпно поставили питање – ако будем могао тако да одговорим.*

*Ово прво што сте рекли да није било студента којем нисам предавао. Данас, огроман број студената кад ме сретне, јер срећу ме, поздрављају ме као професора и диве се, веома често да има ја знам и име и презиме и чак шта су отприлике на испиту говорили. Али то је потпуно разумљиво. Музичка педагогија је апсолутно једна такорећи заразна професија. Ја мислим да један човек који је добар музичар и који је добар човек, ка он дође, кад почне да ради на тако једној finoј ствари као што је музика и кад има пред собом таленте и када види како они напредују, онда он апсолутно мора у томе да ужива и за њега то постаје једно велико одушевљење. Ја ћу Вам одати једну заиста тајну коју нису написали о мени нигде, али ја се сећам: једнога дана ја сам тако имао једну велику серију у низу часова да сам дошао кући и рекао својима код куће: дакле, ово је тако једно уживање које сам ја имао на часовима и још ми плаћају за то.*

*А ово сад, питање која сам знања настојао да у првом реду њима пренесем – то је доста тешко. О томе професор Херцигоња, пишући о мени поводом 80. годишњице, цитирао је изјаве неких мојих студената. А тамо пише овако: „ми смо се заљубљивали у ону музику коју је он нама тумачио, ширио и објашњавао. Истина, тражио је много, али нас је одушевљавао за извршавање тешких задатака.“ Ја не могу да очекујем да ћу добити већу похвалу него ту овога мог студента да сам ја од њих тражио много а да сам их одушевљавао за вршење тешких задатака. А ти задаци не морају да буду само музички, могу да буду и друштвени. Ја студенте пратим и касније. Долазе код мене за савет, ја им чиним шта год могу да урадим, а увек ме се сећају радосно и нарочито су срећни када се и ја њих сећам и када се сећам појединих тако људских малих веома симпатичних догађаја који су се десили за то време.*

*А ово Ваше последње питање, то је заиста врхунац, које су лепоте и одговорности предавања музике. Ја сам то већ начео, одговор на то малопре, и могу да Вам кажем да заиста, музика која је једна тако дивна и лепа, најлепша уметност, и када човек њу другом саопштава и види да се то прима, онда заиста нема никакве лепоте од тога. А одговорност је – врло тачно постављено питање – у томе што на жалост полако долази и рђава музика и може се казати да и понеки рђави музичар дође, који рецимо неку одговорност нема, и који би можда, то је велика несрећа кад се деси, сматрао музику само као једну професију.*

## **М. Јевтић:**

Професоре, Ви сте и компоновали. Популарне су биле рецимо Ваше хорске композиције „Аман Ђевојко“, „Шалајка“ и друге. Да ли су педагошки рад и Ваша преданост и љубав за популарисање музике утицали да се можда мање искажете као аутор? Шта Вас је нагнало, реците нам, да се борите за музику уопште а не једино за своје дело? Да ли, било из којих разлога, жалите због тога?

## **П. Бингулац:**

*Ја кад сам компоновао, то је било одмах у почетку по доласку у Београд, и на једном великом концерту изведена је са великим успехом та моја прва композиција „Аман Ђевојко“, а „Шалајка“ је изведена у Сомбору, касније кад сам већ био у дипломатији, кад сам одлазио у Милано, али ја сам био нарочито на пословима, и у Милану и у Прагу толико заузет да је било веома тешко бавити се озбиљном музиком. Сад, може бити, да је то можда и неки мали изговор мој, то ћете Ви да оцените. Ја никад нисам пред собом нашао време рецимо осам сати мирних да бих могао да се концентришем и да радим. А радити на парче, по пола сата, сваког дана, ја мислим да музика то не допушта. И у сваком случају ја нисам могао тако да радим и тако да то цело време до доласка, повратка у земљу, док нисам дошао на Академију, ја нисам могао да радим, посебно у дипломатији. А онда био тако исто запослен великим предавањима у школи, предавањима на Радију, чланцима – толико сам био заузет, толико сам студирао, тако да заиста нисам више мислио.*

*А Ваше питање је веома, тако једно тешко, о коме ја чак до сада нисам размишљао да ли ја жалим или не жалим за тим, али ја мислим да је боље да кажемо за сад овако: да ја не жалим за оним што је прошло. Ја сам срећан са оним што сам учинио до сад.*

## **М. Јевтић:**

Поводом Ваше 80. годишњице у „Политици“ како сте и сами поменули, писао је Никола Херцигоња. Том приликом он је рекао да сте Ви адвокат добре музике, што је по нашем мишљењу веће признање од многих официјелних награда.

## **П. Бингулац:**

*Хвала Вам.*

## **М. Јевтић:**

Професоре, у чему су дражи и привлачења људи музици? Шта је заправо основно чиме Ви успевате да заинтересујете људе за музику, за озбиљну музику која вероватно из предрасуда наводно није разумљива и блиска, да не кажемо потребна?

## **П. Бингулац:**

*Ево видите. Ја сам међу овим комплиментима за моја предавања, за мене као предавача, добијао и то како сам одличан предавач и како сам чак, рецимо, кажу и веит и тако искусан. Ја бих то мало поправио. Ја нисам уопште оставио утисак, никад немам тај утисак и нисам то ни имао, а и сам се тако осећам, као један човек који је искуством стекао веитину. Ја ћу да Вам кажем, пошто видим да се занемате за те ствари, да Сен Санса, француског композитора који је почео да компоњује, како кажу, у петој години, и компоновао до своје осамдесет и не знам које године, ипак не спада у прве*



људе. За њега је казао један композитор касније: он од своје петнаесте године већ је патио од неискуства. Значи, он је већ у једанаестој био искусан, а од једанаест није могао ништа да нађе ново, он више никакве дражи није имао. Ја могу да Вам кажем, ја и данас кад дођем на пулт, на коме сам толико стотина пута био – ја увек имам не трему, али имам узбуђење. Оно узбуђење корисно које мени помаже да ме концентрише, а не оно које ме збуњује. Али никада нисам у том погледу био искусан и мислим да сам то учинио само због тога што сам био искрен и истинит и што сам се заиста сав одушевљавао а одушевљење је једино олсећање које врло лако прелази на слушаоце.

Ја дакле људе одушевљавам – као што су казали ови студенти за мене, за музику, за озбиљну музику баш тим што ја верујем па онда то њима саопштавам, то своје веровање, и то своје узбуђење. А ова, као што Ви врло добро кажете, она вероватно из предрасуда није разумљива, блиска, да не кажемо потребна. Она је апсолутно неопходна и потребна тако да ја мислим да би човек могао да зажали да постоје људи који ту музику не знају и не разумеју и не могу у њој да уживају. Јер то је једна од најлепших и најздравијих одушевљења која могу да постоје код човека.

### **М. Јевтић:**

Како бисте после пет и по деценија рада у музици и са музиком, објаснили своје поимање ове уметности? Које су њене границе и моћи? Има ли људских ситуација којима она није у стању да помогне?

### **П. Бингулац:**

Знате, уметност уопште, а музика особено, мислим да је код ње најважнија ствар то осећање лепоте и она има тај задатак да пренесе оно осећање аутора, да га пренесе слушаоцима. Ваше питање садржава – ја не знам тачно на шта Ви мислите овде – али Ви говорите о границама и моћи и да ли има људских ситуација кад она није у стању да помогне. Ја се сећам једног свог предавања, али то је било једно предавање у болници. Држао сам предавање и случајн са тако у том моменту добио ту инспирацију па сам једанпут рекао да, пошто чујем од лекара да она човек који жели да оздрави, нарочито ако су то неке извесне компликоване болести, да он некако мора и сам да жели, свом снагом, да оздрави. А то има људи који долазе малодушни, а музика је баш та која може човеку да пружи темперамента. Тако да сам ја онда, шалећи се мало, али у исти мах и озбиљно, јер после сам читао да постоје лекари који тако заиста поступају. Да ће једнога дана један искусни лекар који је у исти мах и музичар, казати: десет минута Шуберта или двадесет минута Бетовема – за оне који су малодушни.

Иначе, музика има много опитији и много већи циљ. Она има да уздигне и да створи племенитијег и снажнијег и бољег и према томе и здравијег човека.

### **М. Јевтић:**

Дозволите, професоре Бингулац, да разговор проширимо и неким темама које би биле везане за развој наше музике. Које личности, према Вашем сазнању и уверењу обележавају наш музички развој – мислимо на време у којем и сами делујете у овој уметничкој грани. Зато, кад бисте били у прилици да се опредељујете за најзначајније

композиторе, певаче, диригенте и друге музичке уметнике – које бисте означили као темеље наше музичке уметности. Такође, којим би делима припало посебно место у једном строгом, ево да кажемо – антологијском избору?

## **П. Бингулац:**

*Питање је веома занимљиво, али и веома тешко, нарочито овај други део. Личности које су на мене деловале, а мислим то је отприлике то време у којем и сам делујем – ја сам за време рата доспео до Мокрањчевих Руковети. Од тог доба их знам напамет, до данас.*

## **М. Јевтић:**

Рецимо у ком светском рату?

## **П. Бингулац:**

*У првом светском рату. А онда, доцније то је био један догађај. Опера „Мајстори певачи“ у Бечу, после које сам упознао и остале опере. Ја сам дошао у Париз да студирам, где сам познавао, осим „Парсифала“, све Вагнерове опере и целога Бетовена, али сам тамо наједанпут сазнао да постоје Руси, за које никад нисам чуо, група Шесторице, а поготову Стравински. Ја сам био запрепаћен на једном концерту кад сам слушао Стравинског, поготову кад сам видео његов велики балет „Посвећење пролећа“. Могу чак да Вам кажем да сам у то време ја још био у балетима када се он није примио – једноставно – и ту је била нека врста мале борбе – није била туча као на премијери, али ја сам већ онда у томе учествовао. Тако да, ето то је од тих времена кад сам дошао овде, кући, ја имам мишљење, пошто ја много пише, па сам писао скоро о свима, ја сам уназад неколико година писао сваке недеље предавања на радију.*

*Из овога што смо досад говорили види се, који су деловали на мене и који су ме тако просто убеђивали и задобијали за музику. Тај Мокрањац, још док сам био у Вуковару, кад сам упознао и запамтио и све до данас знам све напамет његове Руковети. У Паризу сам осим тога упознао наравно и Цезара Франка, ког је мој професор обожавао и као дивног музичара и као једног дивног, како се казало, серафинског човека. То је тако просто један од најплеменутијих ликова који се налазе унутар уметности, тако да мене и студенти сви знају по томе колико ја њима говорим о Д'Ендију и Франку.*

*Онда, долазећи овде, ја сам онда наравно упознао музичаре и нашао се један од мојих пријатеља, најближих, најбољих пријатеља, који ми је био и кум приликом мог венчања. То је био Јосип Славенски. Тај наш велики, огромни чин југославенске музике. Наравно, уз њега сам провео све до краја, студирајући његова дела и пишући о њима, тако да сматрам да је он заиста један од великих музичара који је заслужио да буде слављен и у иностранству, не само код нас. А ту сам онда наравно упознао и тако исто ценим и оно што учинили други наши музичари који су овде били: Петар Коњовић, Стеван Христић, нарочито са његовом „Охридском легендом“, која је понела славу наше музике и по иностранству, а осим тога, што је мислим још важније, што је она најпопуларније дело у свима Југословенима. А што се тиче оног Вашег питања које је прилично опасно, које би дело могло да буде у антологијском избору, ја ћу на то питање ипак одговорити,*

*али такорећи индиректно. Јер, ја случајно, ево баш од почетка ове године, од 1. јануара, у споразуму са Трећим програмом Радија, ми смо установили, по мом предлогу, да се изведе један извесан низ познатијих и боље успешних дела наше најмодерније музике. Мислим она дела која су ипак доказала да вреде и дела која би требало баш упозорити публику да их она још једанпут у с једним коментаром чује, јер она их је досад слушала само на једном концерту. После тога их слуша на емисијама Радија када на то није уопште упозорена.*

**М. Јевтић:**

А реците ми професоре, која сте дела и које ауторе уврстили у ту Вашу антологију?

**П. Бингулац:**

*До сада, ми смо почели прво са Јосипом Славенским. Дали смо две вечери – прво је била „Симфонија Оријента“, а друго је био његов „Први квартет“, оно његово дело којим је дипломирао у Прагу и са којим је ушао у европску музику. Онда на трећој вечери је био Бручи, Рудолф, мој ђак са његовом симфонијом „Леста“ која је добила награду највећу која постоји краљице Елизабете у Белгији. Затим је дошао Душан Радић – једно вече „Теле-кула“ а затим је дошла Љубица Марић „Песме простора а друго вече „Византијски концерт“; затим је био, прошлог уторка, Милан Ристић са „Трећом симфонијом“ и сада на идућем долази од Милана Ристића такође „Клавирски концерт“. А остало ћемо видети, то у споразуму са сарадницима Трећег програма.*

**М. Јевтић:**

Професоре, како оцењујете данашње музичке прилике у Југославији, Србији и Београду? Да ли је данашњи музички живот, и на који начин, ослоњен на традицију, односно да ли је део континуитета или се заснива на посебним одличјима? Реците нам и то, који се резултати у данашњем музичком животу посебно важни и да ли има уочљивијих пропуста?

**П. Бингулац:**

*На Ваше питање ја не могу да одговорим довољно прецизно, јер то би захтевало цео један човек. Можда пружити један кратак одговор, а евентуално можда би требало продубљивати извесен разлоге зашто иде овим смером или оним смером, што је много компликованије. Ја мислим да би, оабко један скептик – сећам се једног човека у једној дискусији у позоришту, он је рекао: да је било педесет Шекспира у време Шекспирова, ниједан не би био Шекспир. Мислим да код нас ми имамо и веома велики број одличних композитора који су врло добро испекли занат и који имају и шта да кажу. Дакле, то су та дава услова која су неопходна за једног уметника: имати шта да кажу и знати то да изразе, како је то нама наш професор тумачио. Да је то основно, и да то почетник нема. Јер, почетник, или нема шта да каже или не уме још да говори. Али пошто ох има један велики број веома је тешко међу њима наћи тако један читав низ и ред, и могу да Вам кажем и да ја заједно са овим друговима и другарицама из Трећег програма имам*

*приличне дискусије када чинимо ово, што Ви називате антологијом нашом, о остварењима.*

*Онда мислим ово друго Ваше питање. Свака музика и кад неће да буде ослоњена на традицију, она мора да буде ослоњена на њу. Има људи који то признају, а имте људик који намерно беже од тога. Али, основно је, сваки пут, свака нова музика она је у исти мах и нешто ново и нешто наслоњено на старо. То се очито види. Не може да се говори, мислим у том смислу истичем традиција, јер нема никаквих изама, нема никакве школе. Не може да се каже да постоји једна таква и таква школа, каква год била, којој припадају ти и ти људи. Наши су композитори овако веома различити и они се труде по могућности да сваки да од њих нешто ново. То је њихова главна тежња. И то је њихова главна, такорећи одлика, осим ако Ви или други слушаоци сматрају да ту има мало и извесне мане – да тражење увек нечега сасвим одвојеног него што је оно друго од њих. И резултати се уосталом виде, мислим доста често, по делима која добијају награду и која ту награду заслужују. И можемо да кажемо и то ми се допада да велики део наше велике баштине, наше историје, да је већ тај велики део обрађен. Наше старије и нове ситорије, тако да наши композитори, као што се и види, они имају уха и ока за оно што вреди у нашој историји.*

#### **М. Јевтић:**

Професоре, колико се цени наша музика у свету? Питамо то Вас, јер Ви сте, као што смо то већ говорили, били доста у разним светским метрополама. Да ли и даље тапкамо за светом, или у нашем стварању има личности и оставрења која су равноправни део светске музике?

#### **П. Бингулац:**

*Па, то је најтеже питање. Не мислим за одговор, него најтеже питање кључно за стање у нашој музици. Наша музика се, кад дође у иностранство, цени. Јосип Славенски, чија су дела била издавана код једног немачког издавача, а тај је имао везу са диригентима који га диригују, они су има,ли огроман успех где су год били изведени и он ми је показивао телеграме и честитања која је добијао. Али он у овим обичним књигама у којима се помињу сасвим мали страни музичари који тамо живе и раде у Паризу, међу њима нема Славенског. Дакле, он тамо није познат, али он има успеха. Тако исто Бручи је добио награду, највећу награду која постоји за композицију и, како би он причао, онај му је рекао да је срећан због тога што су тако једно добро дело добили. Онда има и других примера. На пример, приликом извођења у Москви или Стеван Христић са „Охридском легендом“ у великом броју земаља, дакле кад год се појаве наши појединци, они имају успеха и не може да се каже да тапкамо за њима пошто су они ево стигли управо до врхунца. Али у основи наша музика није у иностранству позната, међу њима чак ни сам Славенски. Нашом кривицом. Кривицом наше пропаганде.*

**М. Јевтић:**

Професоре Бингулац, колико се зна, да се вратимол у нашу земљу, у целини Југославије о музичкој ументости појединих средина? Да ли и даље има предубеђења кад је реч о новим музичким центрима= Шта би, реците нам, требало учинити да се музичка сарадња као део редовних збивања и испуни највишим вредностима?

**П. Бингулац:**

*Ја мислим откад постоје та велика средства информација, међу којима помињем баш и радио и телевизију, постоји прилика да се упознају, апсолутно и потпуно све. А осим тога ја сам и на саветовањима у Радију био сведок и слушао колико се на београдском Радију изводе дела из осталих република. Према томе, ја мислим да се зна доста и много, али да је мислим учињено толико да се може знати одлично. Мислим да нема никаквих предубеђења кад је реч о новим центрима, јер је рецимо и Сарајево врло брзо дошло и са својим музичким школама и са својим концертима до прилике да се покаже у Београду, Загребу, Љубљани, да су овако три највећа центра, а тако исто и на Косову и Скопљу. А да ја сад саветујем шта би требало да се учини да музичка сарадња се унапреди и испуни навишим вредностима – о томе решава Удружење композитора и Савеза композитора и колико се сећам сваки пут се о томе говори и сваки пут, сваки човек баш наглашава то што Ви овде наглашавате – да је то потребно да се учини. Ја мислим да је у оно време, можда пре рата, кад је било мало композитора из других република, можда били познатији. Али данас, са једним огромним бројем композитора које има свака република, чак и Сарајево, које је способно да испуни своје концерте само са композиторима из Босне и Херцеговине.*

**М. Јевтић:**

Како гледате на музичку критику? Да ли је она, пре свега развијена, да ли је има довољно? Такође, коме се намењују критичке оцене, мислимо и на оне текстове за које се тврди да су писани превише стручно? Које су обавезе, професоре Бингулац, критике у развијању музичког укуса или је можда боље рећи музичке писмености?

**П. Бингулац:**

*Музичка критика, ја мислим то је заиста један проблем о коме се стално и увек говорило. И мислим да је чак овде скоро, пролазила кроз извесну кризу, овде код нас у самом Београду. Али сада је то решено веома повољно, мислим одлично решено. Мислим не може бити повољније јер постоји данас један у само једном, једним новинама, једном часопису, да постоји читав низ ових критичаеа који се одмењују због тога да не би пропустили ниједну манифестацију. И они – то су све талентовани људи који одлично пишу и сада и веома савесно пишују – тако да просто нема ни једне једине манифестације у Београду која је сада за поседња, рецимо, три-четири месеца прошла а да није била сасвим лепо, документовано и обрађена и објашњена.*

*А сад ово питање: коме се намењују критичке оцене? Логично да се не намењују само музичарима, исто као што се критике из позоришта не намењују само глумцима или*

*онима који су учествовал, нити писцима, него исто тако свим осталима који су кандидати да на основу тих критика се одлуче да то дело слушају или гледају. А међутим, за музику се тврди да су оне писане превише стручно. Ја, рецимо, се сећам – то је била дискусија давно, једног драгог колеге који је казао: зашто филолог сме да говори о африкатима који никакве везе са Африком немају, а ми музичари не смемо да кажемо рондо. Затим, ми помињемо реч форма. Форма је једна овако обична, свакодневна реч, то никаква није лепа реч, обична, али у музици то је нешто сјајно, то је једно од најважнијих појмова и ми је често употребљавамо. Форма опере, да кажемо ту велику област, ту врсту музике, која је дивна. Ја мислим да је обавеза критике да заиста упозори на оно што је добро било на једном извођењу и да препоручи према томе слушаоцима да то дело мирније и сигурније могу да слушају, овако са поуздањем да ће тамо наћи оно што желе и што вреди. Тако да ја мислих да се на тај начин то развија. А ови остали, а читаоци ван тих критика, они могу још увек да нешто друго нађу и у новинама и у музичким часописима, и у музичким књигама, исто тако и на плочама, и да развију своје познавање музике.*

**М. Јевтић:**

Да ли је музика нашла право место у нашем школству? Такође, професоре Бингулац, какво је наше музичко школство, мислимо, разуме се, на систем нижих музичких школа до Академије, до Факултета музичке уметности како се сад зове?

**П. Бингулац:**

Ја мислим – нећу претерати кад кажем – да је то једно од најлепших места, да је то једно од Ваших питања на које човек може да одговори најбољом оценом. Ми видимо колико те све школе – ја има приличне везе са школама, они мене позивају, да им држим предавања и да долазим на њихове концерте – одржавају не само своје семинаре, они одржавају своја такмичења. Одржавају такмичења која су веома занимљива и то не само у Србији него и у целој Југославији, тако да се увек може пратити сам развој тих основних школа. А ја са посетама тим школама видим да постоје веома заинтересовани и веома савесни наставници, тако да поновим још једанпут ту своју оцену, тако мислим да је тај рад до Академије, па и школски рад, да је он заиста на веома високом ступњу који се наравно треба и даљен одржавати, евентуални и повишавати.

**М. Јевтић:**

Колико Музичка омладина, професоре Бингулац, успева да помогне развоју музичке културе, пре свега међу младима? Уствари, да ло довољно користимо тај покрет љубитеља музике?

**П. Бингулац:**

*Музичка омладина, ја мислим да може да успе, и мора она то да учини, да помогне развоју музичке културе, јер једино она то може да учини. Ја се рецимо сећам извесних*

*својих путовања које сам вршио по налогу Министарства просвете, и где сам гледао како изгледа у Војводини, у појединим местима, како изгледају школе, како изгледају њихови концерти и тамо сам, могу то да кажем, увек сам им саветовао: не може неко да организује за омладинце концерте него омладина то мора сама да учини у своме кругу. Међутим, омладина то заиста много чини а сад има и друго питање ове друге музике којој је исто тако један део омладине прилично наклоњен, али то не спада на ставр. Јасно је да омладина може још увек много да чини али ја видим да постоји једно веома велико интересовање и види се на крају крајева и то по овим концертима, по броју младих који долазе на ове занимљиве концерте и нарочито те омладинске; и видим какво је интересовање за музичке школе и Академију. Увек је превише велики број људи који траже да се упишу у школу.*

**М. Јевтић:**

Какав је однос информативних гласила према музици? Посебно, шта мислите о музичким програмима радија и телевизије?

**П. Бингулац:**

*О новинама смо говорили већ онда кад смо говорили о критици. А Ви ме сад питате специјално и за музичке програме радија и телевизије. Ја бих некако волео кад бисте ви имали овде могућности као што то има музика да може неке ставри да једним потезом пера напише „форте“ и „фортисимо“ и да напише „пијано“ и „пијанисимо“. Да нешто дође гласно, јасно, и да нешто дође сасвим тихо, тако да само одабрани чују. Ја бих у томе тихом, у томе гласном, прво казао да је потребно што више радити и што више омогућавати слушаоцима да слушају добру музику. Али овоме „пијано“, овоме одсеку казао бих да ја, на жалост морам да констатујем да се на радију програми мењају и они се тако мењају да се смањује и све више и више број часова и проценат озбиљне музике. А то жалимо не само ми музичари, него један огроман број њених слушалаца који мени говоре и кажу зашто се до тога долази, зашто да слушамо такве и такве ставри, а не можемо да чујемо музику. Ја нећу да дајем овде никакве детаље, они су Вама познати, али је познато рецимо колико пута су мењани програми, почев од Првог програма – колико је он некада имао, пре 15 и 20 година, колико је он имао музике, тзв. озбиљне и колико их има данас.*

**М. Јевтић:**

Професоре, да ли музици, правој музици и доброј музици, како Ви кажете, али не једино озбиљној, већ свим музичким радовима, прети да условно кажемо – опасност од наметљиве агресивности забаве, посебно тзв. забавне и новокомпоноване народне музике. У ствари, како усмерити велику заинтересованост за ту музику код младих, а и Ви сте је поменули, и на друге музичке врсте?

## **П. Бингулац:**

*Захваљујем прво на овом Вашем питању, на овим изразима, наметљива агресивност забаве. Ја сам о томе на жалост писао на конгресу једноме, али то остаје у аналима конгреса, то не долази нити на радио нити долази у новине. Дешавало се, ја сам разговарао са људима који су били у радију и који су били несретни од те наметљивости, такве једне рђаве музике, рђаво писане. Јер, заиста, то је музика коју кад један професор погледа, онда види такав један неукус, једно незнање, једно копирање, да назре прве идеје које му долазе, ако је то уопште идеја која му долази у главу. Тако да ја сам не знам, ја сам био у неколико махова у дискусијама кад је то било и увек се у тим дискусијама десило да је радио предложио неко средње решење. Уосталом Радио има извесне обавезе према свим врстама, категоријама слушалаца, тако да мора онда он у извесној мери и то да трпи, мислим и то да поднесе. Онда су тако организовани неки одбори који су имали покриће да процене, да оцене и да пусте нека само најбоља дела, боље казати да одбаце само најгора. Међутим, ту већ долазе сасвим веома рђава дела која су заиста један атак на сваки укус. И зато долазе критике на радио, а они људи који морају да путују аутобусом су потпуно несрећни људи и упропашћени јер ови тамо слушају ове споредне радио станице које само такву музику и доносе. Ја мислим да заинтересованост за ту музику код младих може да учини само омладина. Јер, иначе нико други то не може чинити за њих. То они морају сами, они који осећају да је једна музика заиста рђава и даје врло рђав укус.*

*Ја сам рецимо, неки дан путовао аутобусом и тако смо имали прилике да слушамо ту музику – ја и једна моја рођака, сапутница која није музичар и која ми је рекла да је то таква једна страшна ствар, да су то такве речи, такви текстови, да се не може поднети. Ја сам јој рекао: ја сам срећан с те стране што сам музичар тако да ја такорећи на те речи и не обраћам пажњу. Али сам несрећан због музике која се ту налази. Ја мислим, да то поново кажем, нема другог спаса него само омладина може то да учини. А омладина то и хоће јер се види веома често, ја знам, после предавања које држим, да су долазили људи па су ме питали на који начин ја могу да приђем и да уђем у музичку омладину. А музика – да не говоримо о естетици – није дефиниција. Ја њу упоређујем са једним језиком, то је као један језик који треба да се упозна а да би се упознао треба прилично дужије времена. Е то је потребно због тога да онда човек треба што више музику да слуша и по могућности сам да пева и свира, макар како мало. Макар како свирао, ипак је то једна велика ствар, једно велико улажење унутра у музику.*

## **М. Јевтић:**

Шта би требало предузети, професоре, да се у све развијенијој продукцији плоча, више нађе места за плоче озбиљне музике? Такође, зашто у нашој музичкој јавности нема развијене критике дискографије?

## **П. Бингулац:**

*Ово Ваше прво питање ја мислим да је то једно питање које не можемо ни да решавамо овде. То решавају предузећа која то раде. Ја знам једно предузеће које је, како су ми говорили музичари издало превише много забавне музике, и овакве тзв.*



*новокомпоноване народне музике па је онда, да би оправдало свој рад, у исто мах пустио циклус од једно дванаест композиција озбиљне музике за које сам ја иначе писао текстове. Е тако мислим и овде. Ако они нађу у томе један интерес, ако нађу интересовање код купаца, а ја мислим да интересовање постоји, јер се веома много купује избиљне музике, тако да они ту треба да учине што више. А зашто у нашој јавности нема о томе критике – то је можда просто, због тога што можда нових плоча нема, а ових страних има веома много тако да сваки час долазе нове и зато се то код нас није развило. Али, уосталом, то је једна врло добра идеја и ја мислим да треба ту идеју дати нашим новинама и да би они могли просто од својих критичара да траже да обрете пажњу и на ту једну веома важну појаву.*

### **М. Јевтић:**

Професоре Бингулац, да ли је бављење музиком тражило, баш тражило, да се редовније и осмишљеније срећете са осталим уметностима, рецимо са литературом, сликарством, театром и другим? Кад је то дружење прерасло у љубитељство? У ствари, да ли има унутрашње повезаности у широкој и вероватно јединственој породици уметности. У чему се, ако постоји, та повезаност огледа?

### **П. Бингулац:**

*Дакле, питање је такво да би га требало честитати. Оно показује код Вас једно велико разумевање, ако не кажем баш музике, али барем свих ументости и њихових односа. Ја баш кажем то је тражило и увек сам и својим студентима наглашавао да је неопходно познавати друге уметности око себе, а онај свој боравак у Паризу зато ми изгледа тако драгоцен и мислим да је био користан баш због тога што сам био окружен свим уметностима, и то не старим, не музејским, него оним у најјачем напону. Ја иначе, између осталих, разних теорија које постоје у естетици, ја бих био за ону можда претерану теорију која каже да је уметност једна. Али, постоје разне гране које имају своја средства, једна разна изражајна средства, али и у једним и у другим, свуда уметник има исти задатак. Дакле, већ сам то видео у паризу, већ то код мене било развијено, ја сам познавао одлично литературу, поезију, сликарство – то сам доцније допунио у Италији кад сам био, нарочито сам допуњавао у Београду са овом модерном уметношћу. И осим онога што сам малопре рекао да постоји унутрашња повезаност и Ви сами кажете јединствена у породици уметности, да осим тога постоји та повезаност у самој суштини, у самом циљу уметности, постоји она иначе и у самој техници. Уметник има увек исти задатак, само што има разна средства која мора да чини. Јер његов је задатак да он ону лепоту коју осећа у себи да он њу тако изрази да може да је пренесе на другог. Према томе, задатак је уметника увек исти.*

**М. Јевтић:**

Будући да сте били професор Академије, бавили сте се и научним радом. Шта наука омогућава музици? Чиме опет музика да слободно кажемо – греје науку?

**П. Бингулац:**

*Наравно, науке су веома многобројне и разних врста. Али свакако да је познато, да је неопходно потребно и за развој једног човека, да један уметник треба да буде севстрано образован прво и прво. И према томе, не треба да постоје код њега никакве рупе, тоталне рупе незнања. Али наравно постоје извесен науке које су њој, које су музици много ближе. На пример историја. Онда ту долази математика, без које се не може. И Питагора је прави музичар, прави математичар. Осим тога и филозофија и нарочито грана филозофије – естетика, то је апсолутно данас, код модерног композитора, она је неопходна. Међутим, ту сад долази оно питање – Ви сте врло добар израз нашли – да греје науку. Баш рецимо у самој естетици. Дешавало се, тако рецимо крајем прошлог века, код немачких професора који су писали дебеле књиге о естетици, па су писали веома опширно, и веома сигурно о архитектури, сликарству, литератури, поезији, драми, роману. Међутим, кад је дошло да се говори о естетици музике онда су они увек покушавали да нађу нег свог познаника, да га замоле да напише, што наравно више никако није било филозофско. Ако је тај човек био само стручан музичар, он је могао само да пише о елементима музике, али није писао о томе. Тако да ми кад читамо данас некога ко је филозоф, а зна музику, као што је Шарл Ло, или као што је Бергсон, онда ми заиста осећамо – ово што сте Ви казали – да је ту музика загрејала ту науку, тако да је омогућила ономе човеку да нађе прави и потпуни суштински израз за оно што је хтео да изрази.*

**М. Јевтић:**

И поред тога што сте, друже Бингулац, у пензији, Ви сте веома активни. Нема недеље, како се нама чини, да се не огласите у јавности. Чиме, ипак, испуњавате оне сате које намењујете свеједено у ком виду, музици? Да ли су Ваша интересовања тада широка и чему су све усмерена?

**П. Бингулац:**

*Да, то је питање веома занимљиво. На жалост, ја га нисам себи никада поставио али могу одмах да Вам одговорим. Ја сам, тако захваљујући сигурно и мом другу, мојој другарици, ја сам осим тога био и планинар. Дакле, као што видите то је опет исто тако једна ствар која има прилично везе са лепотом. То је у огромној једној великој вези са самим бављењем фолклором. Човек у планини упозна и лепоте планине и упознаје лепоте живота на селу. А онда, осим тога, да Вам продам још једну тајну, која је иначе*

*позната великом броју људи, чини ми се да Ви то нисте познали, ја сам иначе и дан-данас пливач. Ја и данас се бавим тим спортом, тако да ја, ето, тако покушавам на тај начин да учиним што је год могуће да останем здрав и способан да уживам у музици.*

**М. Јевтић:**

За крај, професоре Бингулац, оставили смо питање које је намењено улози музике у људској срећи. Може ли данашњи човек стварно бити срећан ако се не дружи, не разуме, и не воли музику?

**П. Бингулац:**

*Ја ћу ухватити Вас за ово последње. Ако не воли музику – ту имамо одговор већ код Шекспира. Он је на једном месту казао – ја на жалост не могу да Вам тачно дам цео цитат, али је само казао: човек који не разуме и који не воли музику, бежи од њега: тај човек је способан да буде издајник, тај човек је способан да буде подао. Дакле ја мислим да је музика једна од најлепших тих, како би казали, у тој људској срећи један елемент људске среће, да не кажем додатак људској срећи.*

*Наш човек, ја мислим да је тешко да буде срећан, а може да има извесну срећу – био би много срећнији кад би имао музику, кад се он с њом дружи. Ја сам у Министарству спољних послова имао једног драгог шефа – то је био Станоје Симић – који је доцније био и министар иностраних послова у нашој Југославији. Он је био један човек који се веома занимао за уемтности, сликарство, литературу, књижевност и волео је то, и ми смо о томе често дискутовали. И сећам се његових речи које је казао, како он осећа као један велики недостатак код себе, да је област слуха њему забрањена, јер ето тако није упознао тај језик, и он не може у музици да ужива.*

**М. Јевтић:**

Професоре Бингулац хвала Вам на овом разговору који ће, мислимо бити мост између многих слушалаца којима ето, слух да тако кажемо није био наклоњен, који нису имали прилике да заволе музику у младости, дакле мост између тих слушалаца и музике којој сте посветили овај сат.

**П. Бингулац:**

*Ако је тако, онда верујте да сам врло задовољан и да сам врло захвалан.*

**М. Јевтић:**

Професоре Бингулац, ми у овој емисији практикујемо да замолимо наше саговорнике, гпосте, да предложе и коју бисмо музику слушали. Шта бисте Ви одабрали да чујете у току емисије?

**П. Бингулац:**

*Реците само колико ствари хоћете*

**М. Јевтић:**

Две

**П. Бингулац:**

*Добро. Значи, као прво Јосипа Славенског: Сонату за оргуље и виолину, а онда осим тога – то је мислим једно од огромних његових најснажнијих дела, космичких његових дела. А онда бих Вам дао за успомену од овога мог најважнијега једнога уласка унутра у музику – увертиру за „Мајсторе певаче“. То је једна пропаганда за добру музику у којој се Вагнер овде бори за ону музику коју народ прима, а не неки рђави, слаби, и уски, професионалци.*

### Прилог 3: Хронолошки преглед написа о музици Петра Бингулца

#### Критике, есеји и студије

- „Прича о невидљивом граду Китежу“, *Мисао*, књ. 23, св. 7–8, 1927, 491–492.
- „Духовни концерт „Обилића. Гостовање г. Хибнера“, *Мисао*, књ. 26, св. 1–2, 1928, 484–488.
- „Музички живот у Београду“, *Мисао*, књ. 26, св. 7–8, 1928, 484–488.
- „Глазунов: Рајмонда. А. Хонегер: Краљ Давид. Симфонијски концерт. Фестивал“, *Мисао*, књ. 27, св. 1–2, 1928, 78–86. 5.
- „Концерт Берлинског симфонијског друштва“, *Мисао*, књ. 28, св. 1–2, 1928, 95–97.
- „Концерти: Г. Господинов; гђица Михајловић; гђа Маргарета Оберхаузер; г. Емил Хајек“, *Мисао*, књ. 28, св. 3–4, 1928, 240–244.
- „Музички живот у Београду“, *Мисао*, књ. 28, св. 7–8, 1928, 477–488.
- „Две премијере у Опери“, *Мисао*, књ. 29, св. 1–2, 1929, 111–115.
- „Концерти хорова“, *Мисао*, књ. 29, св. 3–4, 1929, 213–220.
- „Обилић. Станковић“, *Мисао*, књ. 29, св. 7–8, 1929, 472–476.
- „Концерти Цвијете Зузорић и Станковића. Разни концерти. Кнез Игор“, *Мисао*, књ. 30, св. 1–2, 1929, 156–173.
- „Два југословенска концерта“, *Мисао*, књ. 31, св. 5–8, 1929, 458–464.
- „Балет: Прича о Хонзи“, *Мисао*, књ. 32, св. 1–2, 1930, 104–109.
- „Два хорска концерта. Два концерта наших уметница“, *Мисао*, књ. 32, св. 3–4, 1930, 217–228.
- „Два симфонијска концерта. Ваша Пшихода“, *Мисао*, књ. 32, св. 5–6, 1930, 346–350.
- „Цвијета Зузорић. Београдски квартет. Концерт музичког друштва Станковић. Колегијум музикум. Три симфонијска концерта. Фјодор Шаљапин. Женско музичко удружење. Концерт хора Станковић. Лвовски хор техничара. Утакмица гимназијских хорова. Два концерта југословенске музике“, *Мисао*, књ. 33, св. 1–4, 1930, 156–169.
- „Концерат г. Ђ. Јовановића. Концерат енглеских певача“, *Мисао*, књ. 34, св. 1–2, 1930, 103–110.
- „Две балетске премијере, Балетско вече гђе Николске“, *Мисао*, књ. 34, св. 3–4, 1930, 230–232.
- „Концерат г. Петра Думичића. Концерат Београдског квартета“, *Мисао*, књ. 34, св. 7–8, 1930, 499–502.
- „Концерат енглеских певача – У позоришту на Врачару“, *Политика*, 25.8.1930, 9.
- „Вером и љубављу на рад и у борбу“, *Гласник Музичког друштва Станковић*, год. III, бр. 2, 1930, 29–32.
- „О дириговању, *Гласник Музичког друштва Станковић*“, год. III, бр. 3, 1930, 49–55.
- „Тон-филм и музика“, *Политика*, бр. 7805, 26.1.1930, 8.
- „Звучни и говорни филм“, *Политика*, бр. 7821, 11.2.1930, 8.
- „Концерти г. Ђ. Јовановића и гђице Добри Христове“, *Мисао*, књ. 35, св. 1–2, 1931, 111–115.
- „Концерт гђе Марије и Олге Михаиловић“, *Мисао*, књ. 35, св. 3–4, 1931, 240–242.

- „Други међународни музички фестивал у Венецији“, *Звук*, бр. 2, 1932, 66–69.
- „Музички фестивал у Фиренци“, *Звук*, бр. 12, 1933, 410–415.
- „Музички живот у Милану“. Концерти, *Звук*, бр. 6, 1933, 236–238.
- „Музички живот у Милану. Скала – Историја и значај“, *Звук*, бр. 7, 1933, 272–275.
- „Морис Равел – поводом шездесетогодишњице рођења“, *Звук*, бр. 7, 1935, 254–262.
- „Охридска легенда Стевана Христића“, *Музика*, бр. 1, 1948, 105–113.
- „Коштана Петра Коњовића у новој обради“, *Музика*, бр. 2, 1949, 55–64.
- „Јохан Себастијан Бах и његова Миса у ха-молу“, *Радио Београд*, бр. 139, 1952, 14–16.
- „Мануел де Фаља и шпански фолклор“, *Радио Београд*, бр. 120, 1952, 6.
- „Клод Дебиси“, *Југославенски радио*, бр. 12, 1953, 4.
- „Опера М. Равела: Час Шпаније“, *Југославенски радио*, бр. 18, 1953, 6–7.
- „Мајстор соло песме Хуго Волф“, *Радио Београд*, бр. 145, 1953, 6.
- „Бохуслав Мартину – Каријатида савремене музике“, *Савремени акорди*, бр. 7–8, 1954, 85.
- „Стваралачки метод Бенцамина Бритна“, *Савремени акорди*, бр. 9–10, 1954, 99–102.
- „Бела Барток“, *Савремени акорди*, бр. 11–12, 1954, 132–134.
- „О Јосифу Маринковићу“, *Годишњак Музеја града Београда*, књ. 1, 1954, 255–283.
- „Симфонија Оријента Јосипа Славенског“, *Савремени акорди*, бр. 4, 1954, 29–32.
- „Симфонија Оријента Јосипа Славенског“, *Савремени акорди*, бр. 5, 1954, 44–50.
- „Едмунд Рубра“, *Савремени акорди*, бр. 1, 1955, 18–20.
- „Бела Барток“, *Југославенски радио*, бр. 39, 1955, 3 и 18.
- „Еитор Виља-Лобос“, *Савремени акорди*, бр. 2–3, 1955, 52–53.
- „Франк Мартен“, *Савремени акорди*, бр. 2–3, 1955, 54–55.
- „Заслужено признање. Поводом 70-годишњице рођења композитора Стевана Христића“, *Савремени акорди*, бр. 4–5, 1955, 65–68.
- „Џон Ајерленд“, *Савремени акорди*, бр. 4–5, 1955, 94–95.
- „Бела Барток и његов Концерт за оркестар“, *Југославенски радио*, бр. 49, 1955, 20.
- „Јосип Славенски (1896–1955)“, *Југославенски радио*, бр. 50, 1955, 3, 19.
- „Гудачки квартети Јосипа Славенског“, *Југословенски радио*, бр. 11, 1956, 3.
- „Јосип Славенски“, *Наши разгледи*, бр. 14, 1956, 346.
- „Стеван Мокрањац и његове руковети“, *Годишњак Музеја града Београда*, књ. 3, 1956, 417–446.
- „Огледало вриједности“, *Ослобођење*, 8.1.1956.
- „Артур Хонегер“, *Савремени акорди*, 1957, 27–29.
- „Јован Бандур (1899–1956)“, *Савремени акорди*, ванр. бр., 1957, 146–147.
- „Јосип Славенски“, *Савремени акорди*, ванр. бр., 1957, 151–153.
- „Карол Шимановски“, *Савремени акорди*, бр. 4, 1958, 129–131.
- „Никола Херцигоња“, *Политика*, 22.11.1959.
- „Јосип Славенски“, *Наша достигнућа*, бр. 3, 1960, 4–8.
- „Да ли је техника све?“ *Данас*, бр. 5, 1961, 20–21.
- „Размишљања о публици“, *Данас*, бр. 12, 1961, 6.
- „Јосип Славенски“, *Културни радник*, бр. 11 – 12, 1962, 537–543.

- „Петар Коњовић и његова песма“, *Летопис Матице српске*, , CXXXIX, књ. 391,1963, 434–445.
- „О музички лепом у фолклору“, Рад XI конгреса Савеза фолклориста Југославије, Загреб, 1964, 491–501.
- „Слава руковети“, *Књижевне новине*, 10.6.1965.
- „Хорска музика Јосипа Славенског“, *Звук*, бр. 69, 1966, 535–557.
- „Хорска музика Јосипа Славенског“, *Звук*, бр. 70, 1966, 727–747
- „Рудолф Бручи“, *Звук*, бр. 67, 1966, 213–226.
- „Утицај радиодифузије и грамофона на музички фолклор“, Реферат XIII Конгреса Савеза фолклориста Југославије, Дојран, 1966, 529–539.
- „Кад слушате Брамса и Стравинског“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 17, 23.6.1967.
- „Прокофјев у домаћој, руској средини“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 23, 4.7.1967.
- „Најлепше странице симфонијске музике“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 19, 7.7.1967.
- „Волите ли Бритна и Моцарта“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 20, 14.7.1967.
- „Наташин лик под велом заборава“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 21, 21.7.1967.
- „Григ-нордијски Шопен“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 22, 28.7.1967.
- „Ноћи у шпанским вртovima“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 24, 11.8.1967.
- „Море Клода Дебисија“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 26, 25.8.1967.
- „Симфонијета Душана Радића“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 28, 8.9.1967.
- „Барток – градитељ модерног звука“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 28, 8.9.1967.
- „Продужена рука Баха и Бетовена“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 30, 22.9.1967.
- „Марјан Козина, Еквиноцио“, Из циклуса 60 емисија, емитовано 30.9.1967.
- „IV симфонија Густава Малера“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 32, 6.10.1967.
- „Четири увертире за једну оперу“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 33, 12.10.1967.
- „Остварени сан Клода Дебисија“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 34, 19.10.1967.
- „Симфонија револуције и победе“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 35, 26.10.1967.
- „Непознати Шуман“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 36, 2.11.1967.
- „Поема о снази и љубави“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 37, 10.11.1967.
- „Прве опере Жана Филипа Рамоа“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 38, 17.11.1967.
- „Композитор, лекар и њихово дело“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 39, 24.11.1967.
- „Сјај и беда Ђузепеа Вердија“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 40, 1.12.1967.
- „Искре о Војиславу Вучковићу“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 41, 8.12.1967.
- „Забрављене опере“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 42, 15.12.1967.
- „Борба Танкреда и Клоринде“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 43, 22.12.1967.
- „Сергеј Прокофјев Александар Невски“, Из циклуса 60 емисија, 1967.
- „Сезар Франк, Симфонијске варијације“, Из циклуса 60 емисија, 1967
- „Музичар, естетичар, борац“, у: Перичић, Властимир (ред.), *Војислав Вучковић, студије, есеји, критике*, Нолит, Београд, 1968, 356–362.
- „Мађионичар на клавиру“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 45, 5.1.1968.
- „Лепота је вечна у делима великих уметника“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 46, 12.1.1968.
- „Ученик чаробњака“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 47, 19.1.1968.
- „Чар животне радости“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 48, 26.1.1968.
- „Смешне маске старе скаске“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 49, 2.2.1968.
- „Моћна симфонија Балкана“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 50, 9.2.1968.

- „Рођена у пламеном часу“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 51, 16.2.1968.
- „Гуноов Фауст или снага једноставности“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 52, 23.2.1968.
- „Музика Купрена Великог“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 53, 1.3.1968.
- „Добре опере из Естерхаза“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 54, 8.3.1968.
- „Песник норвешке музике“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 55, 15.3.1968.
- „Лили, Шуберт, Албениз – три века-три стила“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 56, 22.3.1968.
- „Чаробњак клавира“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 29.3.1968.
- „Први успех Артура Хонегера“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 58, 5.4.1968.
- „Вечита младост Леоша Јаначека“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 59, 12.4.1968.
- „Хиндемит и његова музика“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 61, 26.4.1968.
- „Паул Хиндемит Матис сликар“, Из циклуса *60 емисија*, емитовано 29.4.1968.
- „Арон Копленд, Мексички салон“, Из циклуса *60 емисија*, 1968.
- „Дело Петра Коњовића“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 62, 3.5.1968.
- „Патње Отела“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 63, 10.5.1968.
- „Народна песма Славенског“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 64, 17.5.1968.
- „Лирик Гуно“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 65, 24.5.1968.
- „Јадна драга“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 66, 31.5.1968.
- „Необични Берлиоз“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 67, 7.6.1968.
- „Чајковски, песник људске судбине“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 68, 14.6.1968.
- „Пучинијева Госка“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 69, 21.6.1968.
- „Јосип Славенски: Концерт за виолину и оркестар“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 70, 28.6.1968.
- „Дворжакова Сонатина“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 71, 5.7.1968.
- „Реквијем за оне које волимо“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 72, 12.7.1968.
- „Стравински и музе“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 73, 19.7.1968.
- „Звезда Париза“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 74, 26.7.1968.
- „Акорди монументалног звука“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 75, 2.8.1968.
- „Опера и истина“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 76, 9.8.1968.
- „Доживљаји на плесу у Мексику“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 77, 16.8.1968.
- „Слављење лета“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 78, 23.8.1968.
- „Судбина фантазије“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 79, 30.8.1968.
- „Легенда о Тилу Ојленшпилу“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 80, 6.9.1968.
- „Опус Стевана Христића“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 81, 13.9.1968.
- „Игоов и Вердијев Риголето“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 82, 20.9.1968.
- „Скицирана симфонија“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 83, 27.9.1968.
- „Маснеова Манон“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 84, 4.10.1968.
- „Музика инспирисана фрескама“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 85, 11.10.1968.
- „Грандиозно музичко дело“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 86, 18.10.1968.
- „Верди и Шекспир“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 87, 25.10.1968.
- „Оркан музике“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 88, 1.11.1968.
- „Прокофјев – Хајдн нашег доба“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 89, 8.11.1968.
- „Чудесни Дебиси“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 90, 15.11.1968.
- „Ако волите Брамса“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 91, 22.11.1968.
- „Чаробни Бокерини“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 92, 29.11.1968.



- „Комика Продане невесте“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 93, 6.12.1968.
- „Тристан и Изолда“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 94, 13.12.1968.
- „Вагнер у очима Исидоре Секулић“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 95, 20.12.1968.
- „Романтична фантастика Мусоргског“, *Радио Ревуја ТВ*, бр. 96, 27.12.1968.
- „Концерт Нишког симфонијског оркестра, диригент Јурај Ферик, солиста Милош Ивановић“, *Градина*, бр. 4, 1971, 50–53.
- „Стеван Мокрањац и црквена музика“, у: Вукдраговић Михаило (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрању*. Београд: САНУ, 1971, 13–38.
- „Игор Стравински“, *Про музика*, 1971, бр. 55–56, 59–62.
- „О проблемима тоналних основа у црквеном певању балканских народа“, Рад XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије, Београд, 1974, 557–564.
- „Босна у делима Владе Милошевића“, *Путеви*, бр. 5, 1976, 329–343.
- „Златан Вауда и његови Покошени осмеси“, *Звук*, 1978, 37–40.
- „Ингеборг Бугариновић Чувари света“, Из циклуса *Награђена дела*, емитовано 28.2.1978.
- „Ристо Аврамовски Црвени цветови за бас и камерни оркестар“, Из циклуса *Награђена дела*, 1978.
- „Концерт за виолину и оркестар Витомира Трифуновића“, *Звук*, 1978, 40–43.
- „Душан Радић Ћеле-кула“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 20.2.1979.
- „Љубица Марић Песме простора“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 6.3.1979.
- „Љубица Марић Византијски концерт“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 20.3.1979.
- „Милан Ристић Трећа симфонија“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 3.4.1979.
- „Милан Ристић Први концерт за клавир и оркестар“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 17.4.1979.
- „Људмила Фрајт Еклога и тужбалица“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 8.5.1979.
- „Енрико Јосиф Записи за дувачки квинтет“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 22.5.1979.
- „Никола Херцигоња: Јама“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 11.9.1979.
- „Јосип Славенски Соната за виолину и оргуље“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 9.10.1979.
- „Љубица Марић Праг сна, камерна кантата Остинато супер тема октоиха“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 9.10.1979.
- „Љубица Марић Пасакаља за оркестар“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 23.10.1979.
- „Енрико Јосиф Концерт за клавир и оркестар“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 25.11.1979.
- „Станојло Рајичић Трећи концерт за клавир и оркестар“, Из циклуса *Остварења*, емитовано 15.4.1980.
- „Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија“, у: Стефановић, Димитрије (ур.), *Корнелије Станковић и његово доба*. Београд: САНУ, 1985, 105–121.

### Енциклопедијске јединице

- „Crkvena muzika u Jugoslaviji“, u: Andreis, Josip (ur.), *Muzička enciklopedija*, tom 1, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb, 1958, 298–302.
- „Vizantijska muzika“, u: Andreis, Josip (ur.), *Muzička enciklopedija*, tom 2, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1963, 776–780.
- „Crkvena muzika u Jugoslaviji“, u: Kovačević, Krešimir (ur.), *Muzička enciklopedija*, tom 1, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971, 370–372.
- „Muzički folklor“, u: Plavša, Dušan (ur.), *Muzička umetnost*, tom 12 enciklopedijskog leksikona *Mozaik znanja*, Interpres, Beograd, 1972, 377–378.
- „Muzički folklor u Jugoslaviji“, u: Plavša, Dušan (ur.), *Muzička umetnost*, tom 12 enciklopedijskog leksikona *Mozaik znanja*, Interpres, Beograd, 1972, 378–380.
- „Slavenski (Štolcer) Josip“, u: Plavša, Dušan (ur.), *Muzička umetnost*, tom 12 enciklopedijskog leksikona *Mozaik znanja*, Interpres, Beograd, 1972, 543–544.
- „Vizantijska muzika“, u: Kovačević, Krešimir (ur.), *Muzička enciklopedija*, tom 3, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1977, 682–687.

### Необјављени радијски текстови

- „Vesnici modernog muzičkog senzibiliteta. Erik Sati – negacija vladajuće estetike“, (емитовано 1.8.1966.)
- „Na marginama muzike: Darijus Mijo“, (емитовано 13.8.1972)
- „Leoš Janaček: Izleti gospodina Broučeka na mesec u XV vek. Janaček i njegov pan Brouček. Smisao i dejstvo satire“, (емитовано 7.8.1978)

### Текстови са грамофонских плоча

- Edicija „Savremeni domaći kompozitori“ (broj ploče 2501–2511, 1974. година): Stevan Hristić *Ohridska legenda*, Ljubica Marić *Pesme prostora*, Mihovil Logar *Svita za gudački kvartet*, Enriko Josif *Simfonija u jednom stavu*, Dušan Radić *Vukova Srbadija*, Vitomir Trifunović *Asocijacije*, Josip Slavenski *Simfonija Orijenta*, Svetomir Nastasijević *Sedam narodnih igara*, Ludmila Frajt *Tužbalica*, Predrag Milošević *Simfonijeta*, Aleksandar Obradović *Mikro-sonata za klarinet solo*, Kosta Babić *Levačka svita*.
- Edicija „Stevan Stojanović Mokranjac“ (broj ploče 3330036): *Rukoveti*, *Primorski napjevi*, *Liturgija*

## Биографија аутора

Дина Д. Војводић рођена је 26.8.1990. године у Крагујевцу (Република Србија) где је завршила основну а затим у средњу музичку школу „др Милоје Милојевић“ упоредо на теоретском и инструменталном одсеку (клавир). Дипломирала је на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду 2013. године, а мастер студије завршила је 2014. године одбранивши мастер рад под називом *Рецепција стваралаштва Мортон Фелдмана сагледана кроз музичке критике објављене у Њујорк тајмсу* са највишом оценом. Докторске студије на студијском програму Музикологија на Факултету музичке уметности у Београду уписала је 2016. године. Тема докторске дисертације прихваћена је 27.09.2020. године.

До сада је објавила једну самосталну научну монографију – *Мортон Фелдман: Креирање стваралачког идентитета* (Задужбина Андрејевић, Београд, 2016). Поред поменутог објављивала је своје радове у зборницима студентских радова, часописима од међународног и националног значаја и зборницима са домаћих и међународних научних скупова и симпозијума.

Један је од уредника зборника студентских радова *Музиколошка мрежа/Мрежа у музикологији* у издању Факултета музичке уметности, Универзитета уметности у Београду. У више наврата одржала је низ јавних предавања у организацији Народне библиотеке „Вук Караџић“ и Музичке школе „др Милоје Милојевић“ у Крагујевцу. Поље њеног научног интересовања односи се на рецепцију српске музике у дневној и периодичној штампи друге половине 20. века као и на критичко-музиколошки преглед написа о музици српских уметника.

## Списак објављених радова

### Монографије:

*Мортон Фелдман: Креирање стваралачког идентитета*, Београд, Задужбина Андрејевић, 2016. (ISBN 978-86-525-0259-2)

### Радови објављени у зборницима:

1. „Форма варијација у ренесансној музици за лауту. Три студије случаја“, у: Перковић, Ивана (ур.), *Музиколошке перспективе*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012, 288–300.
2. „Однос класицизма и романтизма. Шубертова Четврта и Пета симфонија“, у: Перковић, Ивана (ур.), *Музиколошка мрежа/мрежа у музикологији*, <https://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/files/11.%20Dina%20Vojvodic.pdf>.
3. „Рецепција стваралаштва Мортон Фелдмана у *Њујорк тајмсу*“, у: Петровић, Милена (ур.), *Социолошки аспект педагогије и извођаштва у сценским уметностима*, Београд, Факултет музичке уметности, 2014, 137–148.
4. „Сећање музиком. Манифестација Велики школски час у Крагујевцу“, у: Радовановић, Бориша (ур.), *Шумадијски анали*, бр. 8, Крагујевац, Историјски архив Шумадије, 276–283, 2015.
5. „Опере Кнез од Зете и Коштана Петра Коњовића у фокусу критичке мисли Милоја Милојевића“, у: *Српски језик, књижевност, уметност*, зборник радова, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2015, 479–484.
6. „Филозофски концепт Конкорд сонате Чарлса Ајвза. Есеји уз Сонату“, у: Петровић, Милена (ур.), *Социолошки аспект педагогије и извођаштва у сценским уметностима*, Београд, СФИМП, 2015, 216–223.

7. „Реч-две о музичкој култури: Чланци Миленка Живковића објављени у новинама Време (1934-1941)“, у: Петровић, Милена (ур.), *Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016, 112–118.
8. „Допринос Михаила Вукдраговића српској музичкој критици: Критике објављене у новинама *Политика* (1933-1941)“, у: *Српски језик, књижевност, уметност*, зборник радова, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2016, 225–230.
9. „Критички осврт Петра Бингулца на стваралаштво европских композитора“, у: Петровић, Милена (ур.), *Музички идентитети*, зборник радова, Београд, Факултет музичке уметности, 2018, 255–261.
10. „Естетичка и критичка платформа стваралаштва Петра Бингулца сагледана кроз Написе о музици“, у: *Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2018, 131–135.
11. „Химна и Суматра Светислава Божића: сусрет композитора са Милошем Црњанским“, у: *Бројаница Светислава Божића* (зборник радова), Нови Сад, Библиотека Матице српске, 2018, 117–128.
12. „Теорија уметничке критике: На примеру дела Други гудачки квартет Мортонa Фелдмана“, у: Маринковић, Соња, Санда Додик, Драгица Панић-Кашански, *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2019, 357–363.
13. „Триптих о црквеној музици као интегрални део критичарског опуса Петра Бингулца“, у: Галоња-Кртинић, Радост, *Козара кроз ријеч, звук и слику* (зборник радова), Бања Лука, Графопапир, 2019, 68–83.
14. „Критичарски однос Петра Бингулца према стваралаштву Јосипа Славенског“, у: Миленковић, Марко (ур.), *Уметност и култура данас: Образовање за уметност и изазови савремености* (зборник радова), Ниш, Факултет уметности у Нишу, Ниш, 2019, 97–103.

**Радови објављени у часописима:**

1. „Začeci muzičke kritike u Srbiji: Pregled muzičkih dešavanja u Beogradu sagledan kroz kritike objavljene u dnevnom listu Politika 1904-1905“, *Accelerando: Belgrade Journal of Music and Dance*, Issue 1, Beograd, 2016, 10–20.
2. „Стилске карактеристике зреле (послератне) стваралачке етапе Љубице Марић“, *Кораџи*, 7–9, Крагујевац, 2018, 79–86.
3. „Камерна опера и временска ревија као средства пропагандног деловања музике из визуре Војислава Вучковића“, *Свеске*, бр. 132, Београд, јун 2019, 151–158.
4. „Интегрисани семинарски радови као исход пројектне наставе“, *Живот и школа*, Осигек, 2019,

## Прилог 1.

### ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а:

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта

односно докторске дисертације:

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

„Стварање на основу већ створеног: музичке критике, есеји и студије Петра Бингулца“

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: Дина Војводић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта  
односно докторске дисертације: 7/396 од 06.10.2020.

Студијски програм: музикологија

Наслов докторског уметничког пројекта

односно докторске дисертације: „Стварање на основу већ створеног: музичке критике,  
есеји и студије Петра Бингулца“

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, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_