

МУЗИКОЛОГИЈА 8/2008 MUSICOLOGY

JOURNAL OF THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY OF THE SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

ЧАСОПИС
М

МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY



No 8
2008.

ISSN 1450-9814
UDK 78 (05)



UDK 78(05)

ISSN 1450-9814

MUSICOLOGY

*Journal of the Institute of Musicology of the
Serbian Academy of Sciences and Arts*

8

Editor-in-Chief

Katarina Tomašević

Editorial Board

Aleksandar Vasić, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović,
Biljana Milanović, Melita Milin, Vesna Peno

Belgrade, 2008.

UDK 78(05)

ISSN 1450-9814

МУЗИКОЛОГИЈА

*Часопис Музиколошког института
Српске академије наука и уметности*

8

Главни и одговорни уредник
Катарина Томашевић

Чланови редакције
Александар Васић, Јелена Јовановић, Данка Лајић-Михајловић,
Биљана Милановић, Мелита Милин, Весна Пено

Београд, 2008.

ИЗДАВАЧКИ САВЕТ

Дејан Медаковић, Дејан Деспић, Џим Семсон (Лондон),
Алберт ван дер Schoot (Амстердам), Јармила Габријелова (Праг)

EDITORIAL COUNCIL

Dejan Medaković, Dejan Despić, Jim Samson (London),
Albert van der Schoot (Amsterdam), Jarmila Gabrielova (Prague)

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ / ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD

Кнез Михаилова 36, 11000 Београд, Србија
Knez Mihailova 36, 11000 Belgrade, Serbia

e-mail: musicinst@sanu.ac.yu

*Све бројеве часописа „МУЗИКОЛОГИЈА“ можете читати на сајту /
All issues of the journal “MUSICOLOGY” you can read on the web site:
<http://www.sac.org.yu/komunikacija/casopisi/muzikologija>*

Лектор за српски језик: Јованка Радић

Лектор за енглески језик: Esther Helaizen

Компјутерски слог текста и технички уредник: Горан Јањић

Ликовно решење корица: Христина Андрић Радовић

Ликовно решење логотипа: Владета Стојић

Штампа: „Excelsior“, Београд

Објављивање овог броја финансијски су помогли
Министарство за науку и технолошки развој Србије
и *Министарство културе Србије*.

Помоћ у техничкој реализацији броја пружило је предузеће

Scott Wilson d.o.o.

Садржај / Contents

<i>Реч уредника</i>	11
<i>From the Editor</i>	13
Тема броја: Музика Балкана: Традиција, промене, изазови	
<i>The Main Theme: Music of the Balkans: Tradition, Changes, Challenges</i>	
<i>Biljana Milanović, The Balkans as a Cultural Symbol in the Serbian Music of the First Half of the Twentieth Century</i>	17
<i>Биљана Милановић, Балкан као симбол културе у српској музици прве половине XX века, резиме</i>	25
<i>Sofia Kontossi, The Transition of Greek Art Song from the National School to Modernism</i>	27
<i>Софија Контоси, Грчка уметничка соло песма на прелазу од националне школе до модернизма, резиме</i>	43
<i>Yannis Belonis, Dimitri Mitropoulos' Lonesome Passage to Modern Music</i>	45
<i>Јанис Белонис, Димитри Митропулос: усамљени прелаз у модерну музику, резиме</i>	54
<i>Katy Romanou, Style and Ideology: The Cold War 'Blend' in Greece</i> ..55	
<i>Кети Роману, Стил и идеологија: хладноратовска „смеша“ у Грчкој, резиме</i>	62
<i>Kostas Paparrigopoulos, Xenakis et le passage vers l'universel</i>	65
<i>Костас Папаригопулос, Ксенакис и пут ка универзалном, резиме</i> ..76	
<i>Nick Poulakis, The 'Post-' in the 'Modern'. Greek Film Music and the Work of Nikos Mamangakis</i>	77
<i>Ник Пулакис, „Пост-“ у „модерном“: грчка филмска музика и дело Никоса Мамангакиса, резиме</i>	88
<i>Melita Milin, From Communism to Capitalism via the Wars. The Landscape of Serbian music 1985–2005.</i>	91
<i>Мелита Милин, Из комунизма у капитализам преко ратова. Пејзаж српске музике 1985–2005, резиме</i>	99

<i>Весна Пено</i> , Заједничке лествичне особености новије грчке и српске појачке традиције.....	101
<i>Vesna Peno</i> , Common Scale Features of the Recent Greek and Serbian Church Chant Traditions, <i>Summary</i>	123
<i>Risto Pekka Pennanen</i> , Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy.....	127
<i>Ристо Пека Пенанен</i> , Изгубљени у лествицама: проучавање фолклора на Балкану и отоманско наслеђе, <i>резиме</i>	146

Varia

<i>Надежда Мосусова</i> , <i>Кнез од Зете</i> Петра Коњовића. Поводом 125. годишњице композиторовог рођења.....	151
<i>Nadežda Mosusova</i> , <i>Prince of Zeta</i> by Petar Konjović. On the 125 th Anniversary of the Composer's Birth, <i>Summary</i>	162
<i>Драгана Стојановић-Новичић</i> , Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића.....	167
<i>Dragana Stojanović-Novičić</i> , Sublime and Precise: Mind Sonorities of Vlastimir Peričić, <i>Summary</i>	183
<i>Александар Васић</i> , Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција	185
<i>Aleksandar Vasić</i> , Serbian Music Criticism in the First Half of the Twentieth Century: its Canon, its Method and its Educational Role, <i>Summary</i>	202
<i>Јелена Јовановић</i> , У потрази за жељеним обликом: живо присећање самоуког сеоског свирача.....	203
<i>Jelena Jovanović</i> , Searching for the Right Form: A Self-taught Village Player Recalling Performance Live, <i>Summary</i>	224
<i>Данка Лајић-Михајловић</i> , Етномузиколошка биографија традиционалног народног музичара: биографија гуслара	225
<i>Danka Lajić-Mihajlović</i> , Ethnomusicological Biography of the Traditional Folk Musician: Biography of the <i>Gusle</i> -player, <i>Summary</i>	240

<i>Georges Vlastos, La conception en tant que transmission: L'antiquité grecque selon Albert Roussel</i>	241
<i>Јорџос Властос, Концепција као трансмисија: грчка антика према Алберу Руселу, резиме</i>	252
<i>Daniijela Kulezić-Wilson, Musical and Film Time</i>	253
<i>Данијела Кулезић-Вилсон, Музичко и филмско време, резиме</i>	271

Прикази и рецензије / Reviews

Публикације / Books

<i>Ива Ненић, Дан Лундберг, Кристер Малм, Ове Ронсторм, Музика, медији, мултикултуралност: Промене музичких пејзажа, зборник радова</i>	275
<i>Iva Nenić, Dan Lundberg, Krister Malm, Owe Ronström: Music, Media, Multiculture: Changing Musicscapes, Collection of texts</i>	
<i>Мелита Милин, Залмен, Шуберт (ур.) Преплитања у XX веку. Композитори у пољу напетости елитно – популарно</i>	281
<i>Melita Milin, Salmen, Schubert (Hrsg.), Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär</i>	
<i>Милица Гајић, Академско певачко друштво „Обилић“ (1884–1941). Документи, сећања, коментари</i>	285
<i>Milica Gajić, Academic Singing Society “Obilić” (1884–1941). Documents, Memories, Comments</i>	
<i>Мирјана Закић, И. И. Земцовский, Из света усмених традиција (белешке)</i>	289
<i>Мирјана Закић, И. И. Земцовский, Из мира устных традиций (заметки впрок)</i>	
<i>Jernej Weiss, John Tyrrell, Janáček: Years of a Life; Vol. 1: (1854–1914), The Lonely Blackbird; Vol. 2: (1914–28), Tsar of the Forest</i>	293
<i>Јернеј Вајс, Џон Тирел, Јаначек: Године живота; Том 1: (1854–1914), Усамљени кос; Том. 2: (1914–28), Цар шуме</i>	

Данка Лајић-Михајловић, Сања Ранковић, Вокална традиција
Лијевча Поља и Поткозарја. Народна песма као део
културног идентитета (књига са компакт-диском *Кад
љевчанско жито заталаса*)298

*Danka Lajić-Mihajlović, Sanja Ranković, Vocal tradition of Lijevo
Polje and Potkozarje. The folk song as a part of cultural identity
(book with CD When the wheat of Lijevo heaves)*

Звучна издања / Compact Discs

Јелена Јанковић, *Trideset godina Elektronskog studija Radio
Beograda. Elektroakustička muzika*302

*Jelena Janković, 30 Years Radio Belgrade Electronic Studio.
Electroacoustic Music*

Сања Ранковић, „Шта се чује кроз гору зелену?“ Певачка и
свирачка традиција Горње Јасенице, приредила Јелена
Јовановић307

*Sanja Ranković, “What Echoes Through the Green Forest?” Vocal
and Instrumental Tradition of Gornja Jasenica. Compiled
by Jelena Jovanović*

Сања Ранковић, „Са Опленца кликну вила“ – традиционалне
песме. Вокални ансамбл Културно-уметничког друштва
„Опленац“, приредила Јелена Јовановић.....311

*Sanja Ranković, A Fairy Cried from Oplenac, Traditional Serbian
Songs, Vocal Ensemble of the Cultural-Artistic Association
“Oplenac”, edited by Jelena Jovanović*

Скупови / Conferences

Валентина Радоман, Интернационални музиколошки симпозијум
Ђеорђе Енеску, Букурешт, 5–8. септембар 2007.314

*Valentina Radoman, International Musicological Conference
George Enescu, Bucharest, 5–8. September 2007.*

Данијела Кулезић-Вилсон, International Conference *Music and the
Moving Image*, New York, May 30 – June 1, 2008.318

*Данијела Кулезић-Вилсон, Међународна конференција Музика
и покретне слике, Њујорк, 30. мај – 1. јуни 2008.*

- Јелена Јовановић, Историјски и нови приступи примењеној (апликативној) етномузикологији. Први састанак студијске групе за примењену етномузикологију Међународног савета за традиционалну музику (ICTM), Љубљана (Словенија), 9–13. јули 2008.322*
- Jelena Jovanović, Historical and Emerging Approaches to Applied Ethnomusicology; International Council for Traditional Music, First meeting of the study group for applied ethnomusicology (ICTM), Ljubljana, Slovenia, 9–13 July 2008.*

In memoriam

- Весна Пено, Милош Велимировић (1922–2008).....329*
Vesna Peno, Miloš Velimirović (1922–2008)
- Аница Сабо, Милутин Раденковић (1921–2007).....335*
Anica Sabo, Milutin Radenković (1921–2007)
- Аутори / Contributors339**

РЕЧ УРЕДНИКА

Захваљујући радикалним променама на геополитичкој мапи Европе у последњим деценијама XX века, земље и народи Балкана ушли су, не по први пут у историји модерног света, у сам фокус пажње светске јавности. У научним круговима, Балкан је био препознат као „незапоседнута“ територија (М. Тодорова), а његово богато и разноврсно културно и уметничко наслеђе изнова је покренуло и интензивирало савремена политичка, историјска, антрополошка, социолошка, као и музиколошка и етномузиколошка истраживања.

Радови окупљени у централној рубрици осмог броја *Музикологије* доносе још један калеидоскопски прилог многобројним плодним научним дебатама о питањима музике Балкана. Тему броја – **Музика Балкана: традиција, промене, изазови** – отвара прилог Биљане Милановић која уверљиво, у духу савремених теорија о идентитетима, пише о Балкану као симболу културе у српској музици прве половине XX века. Збивања у грчкој уметничкој музици истог периода предмет су написа Софије Контоси, док је рад Јаниса Белониса посвећен мало познатим, младалачким композицијама Димитриса Митропулоса, који је светску славу доживео пре свега као диригент. Две студије истражују узајамне везе политике и музике: Кети Роману осветљава проблеме културне политике у Грчкој у периоду Хладног рата, док Мелита Милин, пишући о деведесетим годинама XX века, указује на рефлексије драматичних збивања тог времена на музичког стваралаштво у Србији. Увек провокативно питање односа авангарде и фолклорне традиције, и то на примеру музике Јаниса Ксенакиса, аргументовано поставља Костас Папаригопулос, док Никос Пулакис – проучавајући филмску музику Никоса Мамангакиса – расправља о перцепцији грчке културе као посебног случаја музике Запада. Централну рубрику заокружују два студиозна аналитичка рада – прилог Весне Пено која спроводи детаљну упоредну анализу лествичних особености грчких и српских напева *осмогласника*, и провокативна, критички интонирана студија колеге из Финске – Ристо Пека Пенанена, посвећена конструкцији „оријенталних“ лествица, „као и начинима на које су научници замишљали и опажали културну позицију Балкана између Оријента и Европе“. Верујемо и очекујемо да ће управо ови прилози у **Темни броја**, дати свеже импULSE новим истраживањима о пореклу и узајамним везама лествичних система у музичким традицијама музичке „породице“ балканских народа.

Први прилог у рубрици *Varia* везан је уз неколико јубилеја. У 2008. години навршило се пуних шест деценија од оснивања Музи-

колошког института Српске академије наука и уметности. Свој допринос јубилеју часопис даје публиковањем студије о музичкој драми *Кнез од Зете*. Аутор овог репрезентативног дела српског музичког модернизма био је Петар Коњовић, оснивач Института и његов први директор. Објављивањем овог рада, посвећеног 125-годишњици од композиторовог рођења, обележавамо истовремено и 80 година живота ауторке – Надежде Мосусове, несумњиво најбољег познаваоца Коњовићевог дела и доајена националне музикологије.

Следећи прилог у истој рубрици, из пера Драгане Стојановић-Новичић, представља *hompage* надахнутом и до данас недовољно истраженом композиторском опусу Властимира Перичића, чији је укупан, плодан рад као теоретичара, писца и педагога оставио дубок траг у историји националне музикологије. За радом Александра Васића, који пише о одликама старије српске музичке критике, следе текстови Јелене Јовановић, која даје темељан аналитички допринос изучавању музичке меморије код самоуких даровитих свирача, као и Данке Лајић-Михајловић, чија је пажња усмерена ка сложености биографског дискурса у савременој етномузикологији. У истој рубрици су и текст Јоргоса Властоса о неокласичним аспектима музике Албера Русела, као и студија Данијеле Кулезеић-Вилсон, која зналачки испитује релације између музичког и филмског времена.

У оквиру обимне рубрике *Прикази и рецензије*, осим написа о значајним монографским публикацијама и научним скуповима, осми број *Музикологије* по први пут доноси и приказе звучних издања: поред текстова о компакт дисковима које је приредила Јелена Јовановић, овде је и приказ двоструког компакт диска, објављеног поводом обележавања три деценије од оснивања Електронског студија Радио Београда.

Редакција *Музикологије* са жаљењем је ове године примила вест о смрти уваженог академика Дејана Медаковића (1922–2008), председника Управног одбора Института, члана Издавачког савета часописа и великог znalца музике који је с пажњом пратио и подстицао наш рад.

Објављујући надахнути прилог Весне Пено, с пијететом и захвалношћу се сећамо и Милоша Велимировића (1922–2008), посвећеног и широм света цењеног истраживача византијске и средњовековне словенске музике, пријатеља Музиколошког Института и његовог великог добротвора.

FROM THE EDITOR

Thanks to radical changes in the geo-political map of Europe at the end of the 20th century, the countries and nations of the Balkans have become—and not for the first time—the focus of world attention. In scholarly circles the Balkans was identified as an “uncharted” territory (M. Todorova), and its rich and diverse cultural and artistic heritage once again triggered extensive researches from political, historical, anthropological and sociological perspectives. Musicology and ethnomusicology were by no means immune from this explosion of new research.

The articles gathered together in this eighth issue of *Musicology* bring another kaleidoscopic contribution to the numerous fruitful debates about the music of the Balkans. The main theme of the issue—**Music of the Balkans: Tradition, Changes, Challenges**—is launched by the article of Biljana Milanović, who convincingly, and in the spirit of contemporary theories of identity, writes about the Balkans as a symbol of culture in Serbian music during the first half of the 20th century. The events in Greek art music of the same period are recounted by Sofia Kontossi, while Yannis Belonis’s contribution is dedicated to the little-known youthful compositions of Dimitri Mitropoulos, known primarily as a conductor. Two articles examine the interrelation of politics and music. Katy Romanou illuminates the problem of cultural politics in Greece during the Cold war period, while Melita Milin, writing about the 1990s, discusses the impact of the dramatic events of that period on musical works in Serbia. The problematical question of the relationship between an avant-garde and folklore traditions is posed provocatively by Kostas Paparrigopoulos with reference to the music of Iannis Xenakis, while Nick Poulakis—examining Nikos Mamangakis’s film music—discusses the perception of Greek culture as a special case in the Western music. The main body of texts is then rounded off by two analytical studies—the contribution by Vesna Peno who conducts a detailed comparative analysis of Greek and Serbian scale features of the *octoechos*, and a provocative, polemical article by Risto Pekka Pennanen “dedicated to the construction of ‘Oriental’ scales and the manner in which scholars have imagined Oriental music and perceived the cultural position of the Balkans between the Orient and Europe.” We believe and expect that this latter contribution will give a fresh impulse to research about the origins and interrelations of scale systems in musical traditions of the Balkans family of nations.

The first contribution in the *Varia* is connected with several anniversaries. The year 2008 is the 60th anniversary of the foundation of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

Our journal makes its contribution to this important jubilee by publishing a study on the music drama *The Prince of Zeta*. The composer of this representative achievement of Serbian musical modernism is Petar Konjović, the founder of the Institute and its first director. By publishing this article, dedicated to the 125th anniversary of the composers birth, we also celebrate the 80th birthday of Nadežda Mosusova, undoubtedly the leading specialist of Konjović's oeuvre and the doyenne of our national musicology.

The next contribution in the *Varia*, written by Dragana Stojanović-Novičić, represents a homage to the inspired and insufficiently known achievements of Vlastimir Peričić, whose prolific work as a theoretician, writer and pedagogue has left a deep trace in the history of Serbian musicology. The article by Aleksandar Vasić, who writes on the characteristics associated with an older generation of Serbian music critics, is followed by the texts written by Jelena Jovanović, who offers a detailed analytical contribution to research into musical memory in the case of self-taught players, and by Danka Lajić-Mihajlović, whose attention is focused on the complexity of biographical discourses in contemporary ethnomusicology. In addition there is a paper by Georges Vlastos on neoclassical aspects of Albert Roussel's music, and one by Danijela Kulezić-Wilson, on the relations between music and filmic time.

In the *Reviews* section, besides the texts on significant publications and scientific conferences, the eighth issue of *Musicology* introduces for the first time reviews of audio compact discs, including two discs edited by Jelena Jovanović, and a double CD published on the occasion of 30th anniversary of the Electronic Studio of the Radio Belgrade.

The editorial board of *Musicology* deeply regrets the death of the eminent academician Dejan Medaković (1922–2008), President of the Board of the Institute, member of the Editorial Council of the journal and a great connoisseur of music, who followed and encouraged our work with great care.

By publishing Vesna Peno's inspired *In memoriam* article, we also remember with respect and gratitude Miloš Velimirović (1922–2008), a dedicated and world-famous researcher of Byzantine and medieval Slavonic music, a great friend of the Institute of Musicology and its generous benefactor.

Тема броја

**МУЗИКА БАЛКАНА:
ТРАДИЦИЈА, ПРОМЕНЕ, ИЗАЗОВИ**

The Main Theme

**MUSIC OF THE BALKANS:
TRADITION, CHANGES, CHALLENGES**

Biljana Milanović

THE BALKANS AS A CULTURAL SYMBOL IN THE SERBIAN MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY*

Abstract: The focus on the internalization of Western images in the Balkans has special significance in researching Serbian art. The functioning of Balkanism as it overlapped and intersected with Orientalism is indicated in the text by an examination of the cases of Petar Konjović, Miloje Milojević and Josip Slavenski, the three significant composers working in Serbia during the first half of the twentieth century. Their modernistic projects present different metaphors of the Balkans. Nevertheless each of them is marked by desire to change the Balkan image into a 'positive' one and thus stands as a special voice for Serbian and regional placing in European competition for musical spaces.

Key Words: Balkanism, Orientalism, Petar Konjović, Miloje Milojević, Josip Slavenski

The construction of identity in modern Serbian music was marked by exclusivity which had its roots in the imperial contexts of the Austro-Hungarian and Ottoman Empires and changeable geopolitical and symbolic borders. In the continuity of change which was a distinctive feature of the first half of the twentieth century, the old question of 'ours' and 'foreign' was posed over and over in different ways. Acts of national identification – either Serbian and/or Yugoslav – survived longer, remaining relevant in the modernistic context as well and overlapping with the ways that Balkan, Slav and European collectivities were imagined.

Serbian composers of the first half of the century thought intensively about the Balkans as can be seen from their articles on music, the titles they chose, and other signs from a great number of works. This is also clear from their creative approach to the music of coexisting and interweaving Balkan ethnicities from certain areas of the region. Stevan Mokranjac (1856–1914) initiated this creative process, inventing his musical geography on the basis of the newly discovered folklore of the central Balkans, above all Kosovo, Old Serbia and Macedonia, blazing the trail

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

for subsequent modernistic attempts and multiple collective positioning. Therefore, for example, *Legend of Ohrid* [*Ohridska legenda*], the most famous Serbian national ballet in which the composer Stevan Hristić (1885–1958) refers to Serbian, Macedonian, Romanian, Bulgarian and Greek folklore, can be perceived also as a distinctive representative of the Balkan musical identities.¹

In the investigation of such collective identifications we cannot ignore the interpretative strategies in the Balkans which have, owing to positions of power and cultural ideology drawn on the idea of progress, set up by the West as a norm of objectivity. This essential system of knowledge and stereotyped images has been the subject of different concepts which were initially inspired by Said's Orientalism and as discourses on the ideology of domination, exploitation and marginalization they represent an interdisciplinary academic genre which more or less overlaps with postcolonial studies of culture.² Briefly, from the Western point of view, the Balkans has been characterized as the 'inner otherness' of Europe where it belongs geographically but is defined by the

¹ Nadežda Mosusova reached this conclusion in the middle of the sixties, dealing later with the choreographic context of Hristić's ballet where Russian artists, inspired by folklore dances, made a priceless contribution to the creation of a special choreographic style which could be termed Balkan. Nadežda Mosusova, 'Ohridska legenda Stevana Hristića' [*The Legend of Ohrid by Stevan Hristić*], *Zvuk* [Sound] 66 (1966), 96–115; Nadežda Mosusova, 'Are folkloric ballets an anachronism today?' in Alkis Raftis (ed.), *Dance as Intangible Heritage*, Proceedings of the 16th International Congress on Dance Research, Corfu, 2002, 108–117.

² This has to do with the concepts of Orientalist variations and nesting Orientalisms by Milica Bakić-Hayden, *Balkanism* by Marija Todorova, *Imperialism of Imagination* by Vesna Goldsworthy etc. The most important literature on this topic: Milica Bakić-Hayden and Robert M. Hayden, 'Orientalist Variations on the Theme "Balkans": Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics', *Slavic Review*, 51 (1992), 1–15; Maria Todorova, 'The Balkans: From Discovery to Invention', *Slavic Review*, 53 (1994), 453–482; Milica Bakić-Hayden, 'Nesting Orientalisms: The Case of the Former Yugoslavia', *Slavic Review*, 54 (1995), 917–931; Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (Oxford University Press, 1997); Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of Imagination*, (New Haven and London: Yale University Press, 1998); Kathryn E. Fleming, 'Orientalism, the Balkans, and Balkan Historiography', *American Historical Review*, 105 (2000), 1218–1233; Obrad Savić and Dušan Bejelić (eds.), *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, (Cambridge: MIT Press, 2003); Marko Živković, 'Nešto između: simbolička geografija Srbije' ['Something between: Symbolic Geography of Serbia'], *Filozofija i društvo*, Vol. XVIII, 73–110; Milica Bakić-Hayden, *Varijacije na temu 'Balkan'* [*Variations on the Theme 'Balkans'*] (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju and I. P. 'Filip Višnjić', 2006); Miodrag Maticki (ed.) *Svoj i tuđ. Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima* [*Own and Foreign – The Image of Other in the Literatures of the Balkans and Middle Europe*] (Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2006).

lack of European values and tradition. It is, actually, an extreme example of the strategy of ‘including’ and ‘excluding’ in European value rankings based, according to Hobsbaum, on the psychological mechanism of superiority and inferiority.³ Marija Todorova attributes this negative inventing of the Balkans to the Ottoman heritage, and indicates a special rhetorical arsenal of Balkanism, positioning the images of region in a bastard, transitional world between East and West which actually corresponds to attitudes on life at the crossroads or border where Balkan peoples themselves established a sense of identity and importance in the preservation of European values. Therefore Milica Bakić-Hayden claims convincingly that such a perception, blurring the categories of ‘East’ and ‘West’, demands a more comprehensive approach appropriate to the region’s liminal position. This is because pejorative connotations related to the breakdown of the Ottoman Empire, the creation of small national states and the problem of their status in Europe contain strata of earlier mapped divisions going back to the schism between the Roman and Byzantine Empire and they are also connected to the later, newest layer of Eastern-Western distinctions in the ideological restructuring to the world of communism and capitalism.

The focus on the internalization of Western images in the Balkans has special significance in researching Serbian art because creative reaction to stereotypes and stigmatization to a large extent determines its physiognomy. Processes of musical self-presentation in the first half of the twentieth century were marked by taking different stands towards westernization and modernization but simultaneously they were burdened by the problems of Turko-phobia which were not only part of the process of overcoming history but also originated from negative Western attitudes towards the Orient. A larger and more detailed study could indicate the functioning of Balkanism as it overlapped and intersected with Orientalism in the context of the music itself. Bearing in mind recent conclusions formed in the coordinates of the East-West crossroads, I will indicate such possibilities through a short examination of the cases of Petar Konjović (1883–1970), Miloje Milojević (1884–1946) and Josip Slavenski (1896–1955), the three most significant composers working in Serbia during the first half of the twentieth century.⁴

³ Erik Hobsbaum, *O istoriji* [On History] (Beograd: Otkrovenje, 2003), 238–239 (Serbian translation).

⁴ On Serbian music in East-West coordinates in: Katarina Tomašević, ‘Istok – Zapad u polemičkom kontekstu srpske umetnosti između dva svetska rata’ [‘The East – West Relations in the Polemical Context of the Serbian Art between Two World Wars’], *Muzikologija*, [Musicology], 5 (2005), 119–129.

In relations of symbolic geography, Konjović distinguishes the term 'East', by which he maps the Slav East of Europe and the South-Slav territory of the Balkans, from the 'Orient' as the presence of a 'Non-European' heritage towards which he took a changeable and ambivalent stand in his work. Occupied by the aspects of Slavism as identification in the European context, he distinguishes 'Western' and 'Eastern Slav orientation' and emphasizes the need to observe works of Balkan Slav composers within the same coordinates.⁵ In his most representative works he commits himself to the 'eastern' stream which was, in his opinion, first 'felt and consciously comprehended' by Modest Mussorgsky and presented in 'its purest expression' by Leoš Janáček.⁶

At first, Konjović welcomed a part of the Serbian romantic tradition referring to elements of younger folklore irradiated by Ottoman influences and points out the artistic form of the *Sevdalinka* as a peculiar local variant of the *Lied*, love-song to whose development he also made a personal contribution.⁷ In articles dating from the thirties, as well as in certain works, he keeps his distance from such attitudes actually thinking about the Slav Balkans and the suppression of its peasant tradition under the negative influence of contemporary civilization. Thus he finds his modernistic alternative for worn-out western forms in the musical folklore of the Balkan patriarchal community.⁸

Even though in this context his creative work is directly comparable with Janáček's 'realism', it should be emphasized that his attitudes are related to some of Béla Bartók's but were reached independently from this modernist.⁹ This has to do with the strict difference between peasant and popular music that is 'good' and 'bad hybridity' and contamination of the rural idiom by Gypsy musicians, which in Konjović's case, too,

⁵ Petar Konjović, 'Dve orijentacije u slavenskoj muzici' ['Two Orientations in Slav Music'], *Muzički glasnik* [Musical Herald], 8–9 (1938), 160–164.

⁶ *Ibid.*, 163.

⁷ Petar Konjović, *Ličnosti* [Personages] (Zagreb: Čelap i Popovac, 1920), 70, 133–134.

⁸ In this respect, Konjović's modernist alienation might also be described by the words that Jim Samson, following Adorno, marked Bartók's relation to 'unrationalised peasant idioms' which 'served to critique the used-up forms of an increasingly fragmented art music tradition' in the West. Jim Samson, 'Placing Genius: the Case of George Enescu', *Trondheim Studies on East European Cultures and Societies*, 17 (2006), 31 pp; Jim Samson, 'Music and Nationalism: Five Historical Moments' in Athena S. Leoussi and Steven Grosby (eds.), *Nationalism and Ethnosymbolism. History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 55–67.

⁹ Before the Second World War, Konjović was not aware of Bartók's views, but in his texts from 1947 onward he referred directly to some of Bartók's conclusions related to peasant folk songs, the problems of their origin and their blending.

indicates the contribution of discourses on social Darwinism and idea of racial purity.¹⁰ However, an example of the modernistic split between the symbol of a rural, idealized peasantry and the deviant music of ‘Orientals within’ related to the process of urban and commercial, is more complex and ambivalent with this Serbian composer. Suitably for the Balkan terrain, Konjović felt the need to separate folklore from other aspects of the Orient, first of all from those revealing an Ottoman heritage. In search for ‘purity’ cleansed of ‘oriental deposits’ that were for him ‘clear signs of the degeneration of our folkloric motifs’, he finds a paradigm of values in Mokranjac’s *Tenth Garland* [*Deseta rukovet*].¹¹ Though he would later be guided by the same value criteria, with occasional use of tried orientalist rhetoric, Konjović made his discourses relative as if he actually saw the utopia of his conception by getting to know the folklore material of the Balkans better. The numerous examples from his monograph on Mokranjac, first published in 1956, actually confirm that he established a new and greater time distance towards the Orient as the Balkan past, at the same time justifying examples of the artistic tradition referring to this stream.¹² Thereby, Konjović surpasses the dualism of his concept of ‘hybridity’, as Bartók did, in his way.¹³ His modernistic ideas, however, can also be characterized either as resistance against negative images of the Balkans or internal Orientalism and as a

¹⁰ Konjović draws a distinction between ‘folk’ and ‘popular, not created [...] but just adopted by peasants’ because ‘what comes from outside, what travels, gets involved, becomes dirty or stained’ for him is ‘regularly without quality’. Petar Konjović, ‘Muzički folklor, njegova vrednost, čistota i interpretacija’ [‘Music Folklore, its Value, Purity and Interpretation’], *Srpski književni glasnik* [*Serbian Literary Magazine*], 5 (1936), 370–371.

¹¹ *Ibid.*, 376.

¹² His comment on the occasion of the song ‘Mirjano’ from *Fourth Garland* [Četvrta rukovet] can be an illustration: ‘Undoubtedly, the Orient has left a trace, not only in our psychology but in our creative work, too; somewhere, that trace is even very profound. Therefore, ‘Mirjano’, as well as all similar tone reminiscences, sounds like a distant echo of time and place when sensuality was the substance of each and every lyrical feeling. Shaped sophisticatedly or roughly, this sensual lyric with oriental coloration was maintained through the whole period of our romantic literature and [...] we had a number of poets attracted by the opium spirit of the Orient. It is completely natural that composers Marinković and Mokranjac and some generations that followed, fell under that influence from time to time’. Petar Konjović, ‘Stevan St. Mokranjac’ in: *Stevan Stojanović Mokranjac. Život i delo* [*Stevan Stojanović Mokranjac. Life and Work*] (Beograd: Zavod za Udžbenike i nastavna sredstva, Knjaževac: Nota, 1999), 53.

¹³ On Bartók in: Julie Brown, ‘Bartók, the Gypsies and Hybridity in Music’ in Georgina Born and David Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, (Berkley – Los Angeles – London: University of California Press, 2000), 119–142.

way to overcome Turko-phobia. Those different and mutually overlapping perspectives must be taken into consideration during detailed investigations of Konjović's work, especially his opera *Koštana* which, through an outer oriental layer, represents a kind of psycho-cultural reconciliation through integration of Roma, Ottoman and Slav rural elements.¹⁴

Two other characteristic, but in many ways opposite relations towards the Balkans are represented by the composers Miloje Milojević and Josip Slavenski.

Milojević is the musical representative of those Serbian intellectuals who considered the ideals of the modern man of Western European culture effective in the revival and modernization of the Serbian and Yugoslav nation. Being immensely open in a creative sense towards both French and German music as well as towards that part of the Slav tradition which Konjović saw as 'western', Milojević was at the same time an advocate of Slavophil ideas in his work as a critic. Nevertheless, his attitudes on modern Serbian music were determined by the dominant view towards the centre thinking of 'Serbia in the West'.¹⁵ He imagined the Balkans in the same terms. Within that context, the words he wrote on the occasion of Josip Slavenski's *Four Balkan dances* are very indicative:

'The Balkans is a country attracting tourists. They take pictures of the Balkans' surface using cameras because tourists usually see the surface. That is how the surface of Balkan music is exploited the most. And since the Balkans in its time was presented [...] as "a man with a knife in his teeth", waves of these comprehensions can sometimes be felt: the Balkans is something wild, tactless and uncultivated, disproportionate. The Balkans, however, is original and friendly in its sensitivity. Exceptionally friendly. And exceptionally deep in the expression of colour and very pure in the expression of joy. The Balkans are not a cauldron of boiling blood, splattering everything.'¹⁶

With the obvious allusion to travel-books and similar articles describing the Balkans using common rhetorical metaphors about friendly or dangerous savages, Milojević's reaction is a reproduction of one part of the cultural stereotype, one which is, in the eyes of the West, seen as positive, unproblematic and which will not initiate fear of return to bar-

¹⁴ The same line can establish connection with Russian musical Orientalism which is directly related to Hristić's mentioned ballet *The legend of Ohrid*.

¹⁵ Katarina Tomašević, 'Istok – Zapad u polemičkom kontekstu srpske umetnosti između dva svetska rata', 123–4.

¹⁶ Miloje Milojević, 'Sedmi koncert Beogradske filharmonije' [Seventh concert of Belgrade Philharmonic Orchestra] *Politika*, 6 May 1938.

barism in a civilized European citizen. The nature of Milojević's modernism and his attitude towards collective identifications were marked by vacillations and antagonisms but his view of the Balkans is consistently conveyed to his composer's work. It is implied by his late piano opuses which are a sublimation of the composer's broadly comprehended Romanticism, with occasional excursions towards elements of impressionism and expressionism, anchored in a new, neo-classical simplicity recognized in folklore.¹⁷ Modal scales, a modal diatonic, dissonances that do not turn into roughness of sound, chords of fourth and fifth, sophisticated counterpoint comments on themes with the occasional achievement of picturesque, psychologically deepened, dramaturgically dampened sound scenes lead not only to Milojević's Western European stylistic experience but also to his imagining of a tame and sensitive Balkans. He probably reached this moment of synthesis owing to the experience gained during his melographic trips to Kosovo, Metohija and Macedonia in the thirties when he was writing down Serbian but also Macedonian, Bulgarian, Turkish and Albanian songs and dances among which some examples have archeological value by being part of old, then almost vanished, ritual practice.¹⁸

Milojević's opinion was a challenge to the music of Slavenski, to which he attributed the characteristics of the negative side of the mentioned stereotype. Slavenski, for his part, used the metaphor of the Balkans to criticize Western European bourgeois aesthetics and feedback mechanisms of provincial narrow-mindedness that created an image of cultural inferiority in the region. He deepened his creative affinities through contact with the aesthetic of *Zenithism*, the avant-garde movement whose ideas of Balkan *Barbarogenius* were founded on the opposition between the Balkans and (Western) Europe. He did not go so far in

¹⁷ *Melodies and Rhythms from Šara, Drim and Vardar* [*Melodije i ritmovi sa domaka Šare, Drima i Vardara*] op. 66, 1942; *Kosovo Suite* [*Kosovska svita*] op. 68, 1942; *Melodies and Rhythms from the Balkans* [*Melodije i ritmovi sa Balkana*] op. 69, 1942; *Povardarje Suite* [*Povardarska svita*] op. 71, 1942; *Motives from the Village* [*Motivi sa sela*] op. 73, 1942; *Sonata ritmica in modo balcanico*, op. 82, 1944.

¹⁸ About some of these melodies used by Milojević in his late piano opus: Ana Matović, 'Odras etnopsihologije u delima Miloja Milojevića' ['Ethnopsychological Substance of the Folk Musical Idioms as Reflected Through Compositions of Miloje Milojević'] in Vojislav Simić (ed), *Miloje Milojević, kompozitor i muzički pisac* [*Miloje Milojević, Composer and Musical Writer*] (Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1986), 289–301; Ana Matović, 'Doprinos Miloja Milojevića očuvanju folkloru sa Kosova i Metohije' ['The Contribution of Miloje Milojević for the Preservation of the Folk Tradition from Kosovo and Metohia'] in Vlastimir Perićić (ed.) *Kompozitorsko stvaralaštvo Miloja Milojevića* [*The Works of The Composer Miloje Milojević*] (Beograd: Muzikološki institut SANU, 1998), 203–215.

subversion as the followers of Zenith but, unlike them, turned his ideas into the work.¹⁹ Slavenski accomplished this due to a unique connection of folklore and the investigation of sound which, in different emanations of the opus, determined the constants of his language based on analysis of mode-scale grounds, the intonation and rhythm of tunes, the structure of the natural harmonic row in vertical and horizontal sonority, micro-tones and an un-tempered system, the use of pedals, ostinatos, the realization of form based on a diptych of singing and dancing and so on.²⁰ His approach to folklore as an independent value and purely acoustic phenomenon included pensive, spiritual-emotional and extra-musical aspects, determined by its very attitude towards the Balkans. Slavenski had an extremely developed awareness of the co-existence, mixture and amalgamation of various cultures in the region.²¹ He counted not only on the folkloric heritage of an entire region, from Croatia in the West to Turkey in the East, but in his quests for spiritual roots he imagined archaic pagans and the tunes of old religions, constructing sound visions of Plaut's antiquity and had presentiments of the musical images of medieval Byzantium.²² Simultaneously he attentively kept up to date with the

¹⁹ Ljubomir Micić, the founder of the Zenithist literature movement, was inclined towards avant-garde gestures and provocations, but his negation of Western bourgeois culture and demands for the 'balkanization of Europe' by his announcement of Balkan 'Barbarogenius' were only on declarative level. On the other side, his changeable constructions and concepts of the Balkans as well as stereotyping discourses are a part of the rich image repertoire of the region. Stanislav Vujnović, 'Prevazilaženje opozicije *svoj/tudj* u periodici srpske avangarde (časopis Zenit)' ['Overcoming of opposition of *own/foreign* in periodicals of Serbian avant-garde (journal *Zenit*)] in Miodrag Maticki (ed.) *Svoj i tudj* [*Own and Foreign*], 215–26.

²⁰ The most representative Slavenski's works referring to the Balkans in their titles are: *Songs and Dances from the Balkans* [*Pesme i igre sa Balkana*] for piano in two Volumes, 1927; *Balkanophonia* [*Balkanofonija*], suite for symphonic orchestra from 1927; *From the Balkans* [*Sa Balkana*], suite for chamber orchestra from 1930; *Four Balkan Dances* [*Četiri balkanske igre*], for symphonic orchestra from 1937. Many of his other works are connected with the Balkans and among the most important compositions resulting from the synthesis of regional folk idiom and acoustic explorations are: *Chaos* [*Haos*] for symphonic orchestra and organ from 1932; *Music for Orchestra/ Harmonies and Disharmonies/ Music 36* [*Muzika za orkestar/ Harmonije i Disharmonije/ Muzika 36*] for symphonic orchestra from 1936; *Music 38* [*Muzika 38*] for chamber orchestra from 1938.

²¹ Biljana Milanović, 'Stvaralaštvo Josipa Slavenskog – prilog tumačenju opusa kao jedinstvenog dela' ['The Work of Josip Slavenski – A Contribution to Interpreting Oeuvre as a Single Work'] in Mirjana Živković (ed.), *Josip Slavenski i njegovo doba* [*Josip Slavenski and his time*] (Beograd: SOKOJ-MIC, Fakultet muzičke umetnosti, Muzikološki institut SANU, 2006), 141–149.

²² Up to now, literature has not mentioned that Slavenski's composition *On the rivers of Babylon* [*Na rekama Vavilonskim*] (1937), originating from stage music for the drama *Kraljević Marko* by Đura Dimović, has undoubted comments on unisonous

most recent aspirations in Western European music but he reached them in his works via folklore. He perceived his integral image of the Balkans as an advantage, which carried the potential to create a new centre from the existing liminal position of the region. So, if Konjović's construction of the Balkans was in Eastern Europe and Milojević's in the West then, according to Slavenski's imagining, Europe was in the Balkans.

These three short case studies indicate changeability and relativity in the understanding of borders, time-space-place and metaphorical aspects of the Balkans. In the wider context of Serbian art, the repertoire of reactions based on negative images regarding the region is ranged starting from acceptance of the dominant stereotypes through their internal relocations and 'nesting Orientalisms' leading to the reversal of the value hierarchy into its opposite. This can be also perceived in certain relations in the Serbian music of the first half of the twentieth century. However, in spite of many examples demonstrating different musical ways of surpassing the various antagonisms, the image of the Balkans still remains a problem of contemporary Serbian culture due to the complexity of the historical context as well as recent political, social and cultural policies.

Биљана Милановић

БАЛКАН КАО СИМБОЛ КУЛТУРЕ У СРПСКОЈ МУЗИЦИ
ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА
(Резиме)

У проучавању српске музике прве половине XX века не могу се игнорисати интерпретативне стратегије о Балкану које је Западна Европа, сходно сопственим позицијама моћи и идеологијама ослоњеним на идеју прогреса, стварала и пласирала као објективне и непроменљиве датости. Стереотипне представе о овом региону као културно инфериорном, прелазном свету између Истока и Запада, посебно су кулминирале у историјском контексту првих деценија XX века. Оне су биле део геополитичких, економских и културних фрустрација уграђених у позитивну слику „дивилизоване Европе“, па тако и један од симптома кризе западног либерално-буржоаског друштва и његове модерности. Иако су директно повезане са падом Отоманског царства, настанком националних држава на Балкану и актуелизовањем њиховог статуса у Европи, оне упућују на континуитет различитих, али увек присутних подела у којима су се слике о Балкану, као религијској, културној, идеолошкој и/или политичкој другости „уже“ Европе

singing practice which was probably heard by the composer in some monastery or church in the South of the Balkans.

међусобно смењивале и снажиле у историјском континууму од средњег века до данашњег времена.

У тексту се испитује могућност проучавања и разумевања српске музике прве половине XX столећа у контексту критике балканизма и оријентализма. Пажња је посвећена опусима и/или писаној речи Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Јосипа Славенског, а стваралачке реакције ових композитора на лиминални статус региона сагледане су као три различите метафоре Балкана. У модернистичким концептима Коњовића и Милојевића, представе о регионалној музици и њеном месту у релацијама симболичке географије Европе указују на критички однос према негативним сликама Балкана, али у појединим аспектима откривају и репродукцију и варирање балканистичке и оријенталистичке перспективе. Везивање за „Исток“ или за „Запад“ делимично је решавало проблем перцепције Балкана као „прелаза“, а ставове о животу на раскршћу или граници светова, где су балкански народи заснивали смисао сопственог идентитета, било је, заправо, веома тешко изместити у неке нове, другачије когнитивне димензије. У том контексту, модернистичка перцепција коју је понудио Славенски, конструишући интегралну слику Балкана као потенцијалног музичког центра Европе, могла би се протумачити не само као критика већ и као уметничка инверзија устаљених стереотипа о региону.

UDC 78.036(=163.41):781.7(497)

Sofia Kontossi

THE TRANSITION OF GREEK ART SONG FROM THE NATIONAL SCHOOL TO MODERNISM

Abstract: This study presents the different ways in which two Greek composers, Leonidas Zoras and Jani Christou, viewed modernism. The songs of Zoras are typical example of the gradual withdrawal from the aesthetic framework of the National School which dominated during the first decades of the twentieth century. In contrast, Jani Christou, who spent his childhood in Alexandria and received an exclusively Western-type education, remained untouched by Greek traditional music or the Greek National School. His work was moulded by the ancient Greek philosophical belief in the elation of the listener through the transcendental power of Art. By his *Six T. S. Eliot Songs* Christou offered some of the best examples of twentieth-century expressionistic vocal music.

Keywords: Leonidas Zoras, Jani Christou, Greek National School of music, Greek art song

After the First World War, during which the development of the *lied*, which had by tradition been made widely known during the nineteenth century, was abruptly interrupted in countries in Europe¹, the genre continues to flourish within National Schools. For composers it provided a good alternative to the opera – the ideal reflection of the ideological and aesthetic aspects of the nationalistic musical Movements² – since, parallel to the elements of local musical tradition, it also embodied extra-musical elements deriving from popular culture, history, topical issues and expectations of society, thus fulfilling parameters then considered determinative to the creation of art of a national subject matter.

In Greece, in which the initial phase of the National School spanned from 1900 to 1930,³ the song for voice and piano was embraced and especially cultivated by the National School *lieder*, Manolis Kalomiris, and by other representatives, who seized, by means of the particular genre, the opportunity to declare their favoured standpoint on the lin-

¹ Paul Griffiths, 'Lied §V, The 20th century', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie and J. Tyrell (eds.), (London: Macmillan, 2001), vol. XIV, 678.

² Olympia Frangou-Psyhopedis, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής, Προβλήματα Ιδεολογίας* [*The National School of Music, Problems of Ideology*] (Athens: Foundation for Mediterranean studies, 1990), 43–4.

³ Frangou-Psyhopedis, *ibid*, 46.

guistic issue of ‘dimotikismos’ (i.e. the popular vernacular), by selecting verses of like-minded poets.⁴

Here, I will present the different ways in which two Greek composers, Leonidas Zoras and Jani Christou, viewed modernism. The former saw it as the conclusion of a route that had the National School as its departure point, while the latter saw modernism as the starting point of his compositional course. I will explain the factors that contributed to that situation – apart from the age difference of about twenty years that stands between them – and I will refer to the Greek elements in their work. I will base my argument on three pieces by Zoras, one from the National School creative period (*Skitsa* [Sketches]) and two from the experimental transitional period (*Akariaea* [Instantaneous] and *Prosfora* [Offer]). I will avoid commenting on the conclusion of this route (*14 Songs on verses by K. Kavafis*) since they constitute a set of techniques, positioned in a more atonal framework, which have been investigated in the above-mentioned works. Christou will be investigated through his work *Six T. S. Eliot Songs*.

In 1925, the twenty-year old Leonidas Zoras, born in Sparta and raised in Athens, a student of Kalomiris in Harmony at that time, gave us through a set of ten songs for voice and piano published later under the title of *Skitsa* the first specimens of music of national tone, which at the same time discreetly suggests the composer’s shift to modernism, following his studies in Berlin in the years 1938 to 1940. In these songs the melodic material derives from chromatic modal scales, which are either met in traditional music *per se* or are created by the composer himself. Let us now look into some characteristic examples of the material he uses and the manner in which he treats it:⁵

⁴ In the early twentieth century the movement of ‘dimotikismos’ represented one of the parties involved in the conflict on the linguistic issue. By ‘linguistic issue’ reference is made to the deeply rooted linguistic split between the scholarly and the spoken language. Historically it appeared during the first century B.C. when Greek scholars introduced bilingualism to the Greek-speaking world, imposing a simulation of the classical Attic Dialect as opposed to the already established popular vernacular. Assistant Professor at Athens University, Konstantinos D. Malafantis, mentions: ‘The linguistic conflict between the archaists and the advocates of the popular language reappears in the mid eighteenth century and coincides with the Enlightenment period in Modern Greece and the inclination of scholars to work for the culture of the, mostly, illiterate population. Between those two trends a third one was created, introducing the avoidance of linguistic extremities as well as the merge of the ancient and popular language, by adherence to a cautious and compromising linguistic policy, which the scholar, Adamantios Korais named “the middle path”. The linguistic issue constituted an ideological field in the context of which severe conflict of ideas and attitudes took place in a critical for the development and formation of the Modern Greek Society phase.’

⁵ I would like to sincerely thank composer Fani Kosona, musicologist Victoria Taskou and Mr. Fani Soulakelli for our discussions regarding analysis of the works.

A) Traditional material – traditional usage

In the first song, the ‘Flogera’ [‘Flute’, example 1], the lonesome shepherd is seeking companionship in his flute in the typical scenery of the Greek mountain landscape. He therefore sings in a mode of two chromatic tetrachords (augmented second between III-IV and VI-VII degrees), a tune quite common in Western and South Greece. The melodic line frequently follows the traditional process of the mode from the dominant to the tonic. The plagal connections of the exceptionally plain diatonic chord material (i.e. which derives from notes of the mode) and a pedal note in the tonic, which runs throughout the song – and is renewed not only in the downbeat but also in the upbeat, as typically occurs in traditional music – provide the ethereal melancholy of the result. It could be argued that in every way the composer remains totally committed to tradition.

Andante doloroso (♩ = 60)

Più largo (♩ = 44)
p cantabile

ἄ - στύ - γη, ψί - λο - γέ - σα,
 Un - glück - sel - ge Schal - mei,
 Pau - vre "flo ghé ra"
 πόν - τος κού - λισ - γες γλυ - κιά τῆς ἀ - γά - πης τῆς χα - ρά - ρας
 im - mer tön - test du zur Zeit mei - ner Lie - be Lust und Leid.
 qui chan - tait dans le pas - sé la dou - ce joie d'ai - mer.

Tempo I

mf

Example 1: L. Zoras, ‘Flogera’, from *Sketches, musical poems for voice and piano*, poetry by L. Zoras, b. 1–10.

B) Traditional material – free usage

In ‘Mikros Theos’ (example 2), as opposed to the ‘Flogera’, there are two interesting phenomena, which relate to later practices of mode usage:

- a) Although the melodic material of the voice is traditional, the composer handles it as a mere starting point, without feeling obliged to respect its traditional melodic evolution. In the context of this free use, in parallel with the multiple jumps and intervals bigger than a fifth, the composer handles ornamentation notes in the western tradition (featured in example 2, bar 8, observe the usage of the notes $mi \sharp$, $mi \flat$ and $mi \flat\flat$).

Example 2: L. Zoras, ‘Mikros Theos’, from *Sketches, musical poems for voice and piano*, poetry by M. Malakasis, b. 1–9.

- b) polymodality: the voice using a descendant nikriz pentachord⁶ is accompanied by a melodic line of the piano in an Aeolian mode of the same base of $si \flat$ (example 2, bars 7–8).

⁶ The nikriz pentachord is the basis of the nikriz makam which is a minor one, characteristic for the augmented second between the 3^d and the 4th degree of the first pentachord. See Marios D. Mavroidis, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Ο Βυζαντινός ήχος, Το Αραβικό μακάμ, Το Τούρκικο μακάμ* [Musical Modes in Eastern Mediterranean, The Byzantine Hhos, The Arabic Makam, The Turkish Makam], Fagotto, Athens 1999, p. 79.

See Marios D. Mavroidis, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Ο Βυζαντινός ήχος, Το Αραβικό μακάμ, Το Τούρκικο μακάμ* [Musical Modes in Eastern Mediterranean, The Byzantine Echos, The Arabic Makam, The Turkish Makam], Fagotto, Athens 1999, p. 79.

C) Original material of traditional character

In 'Varka' ['Boat', example 3], we come across an Aeolian mode in mi that is chromatic between the third and the fourth degree. The interval composition of the mode recreates national elements, concerning the tone color, reminiscent of urban music from Smyrna, but is also the choice of the composer. In the frame of a mixture of modality with tonality, its harmonization with a G major seventh chord surprises us by creating a dangling feeling and a certain confusion regarding the tonal center of an unclarified major or minor atmosphere. At the same time, the ostinato appearance of the chromatic degrees of the mode in the bass reminds us of an equivalent melodic persistence, which appears in the articulation of Second Tone of Byzantine music.

Ex.ample 3: L. Zoras, 'Varka', from *Sketches*, musical poems for voice and piano, poetry by M. Malakassis, b. 1–3.

In all the songs, harmonization is delivered through common practices applied by composers of the National Schools: post-romantic and impressionistic treatment (resonances of fifths and fourths, altered chords with added notes – a sixth and a fourth, unresolved sevenths, chromatic transfers of chord material, pedal notes in tonic and subdominant, double pedal notes etc.) in connection with more modern techniques such as different types of clusters (e.g. a pentatonic cluster in the frame of a whole-tone scale) and poly-modality. The accompaniment is very rich, with independent melodic lines that thicken the sound, rhythmic diversity and extensive tremolo. For the appropriate musical arrangement of the text, the composer makes use of constant metrical changes to five-part and seven-part rhythms, which are very common in Greek music, while the voice enjoys a certain amount of melismatic freedom.

The selection of poems reveals that Zoras had a progressive concept of the role of poetry and its subject matter. The ‘national’ poets Dionyssios Solomos⁷ and Kostis Palamas⁸ with their references on historical topics are completely absent, while Zoras’ predilection turns to poets such as Miltiadis Malakassis⁹ who, under the influence of symbolism, eliminated from poetry any utilitarian, didactic or moral aims providing its self-sufficiency and orientating it to the inner self. Zoras, charmed by the rare musicality of the lyrical, elegantly built verses of Malakassis,

⁷ Dionyssios Solomos (1798–1857) was born on the island of Zakynthos and studied in Italy. A person of broad education, with progressive and liberal ideas, and strict claims for his work, Solomos longed for the rebirth of Modern Greek literature. His deep patriotic feeling, in combination with a powerful conviction of the value of the popular vernacular, prompted him to undertake a titanic poetic work, that of the configuration of the popular Modern Greek poetic language through the plethora of linguistic trends and proposals suggested at that time, simultaneously developing the previous poetic delivery of Cretan literature and popular song. In 1823, inspired by the fight of Greeks for independence against the Ottoman Empire, he wrote the *Anthem to Freedom*, the two first turns of which were set up in 1964 from the composer Nikolaos Mantzaros and constituted the Greek national anthem.

⁸ Kostis Palamas was born in Patras where he completed his secondary studies followed by Law studies at Athens University. In 1925, he was honored with the National Award for Fine Arts and Letters, while in 1926 he was nominated member of the Academy of Athens and later on Chairman. He died in Athens in 1943 during the German occupation; his death inspired hundreds of thousand of Athenians who swarmed in the streets to bid farewell and cry their demand for freedom. A central figure of Greek Letters and leader of the literary world for half a century, Palamas developed through his work the treasure of folk tradition and especially the popular vernacular, which he greatly promoted with his extraordinary faculties of a word-maker. His aim was to deliver it back to the people, purified from the allegations of trivialization attributed to it in the context of the linguistic conflict (see also footnote 4). Through his poetry and his review work he positioned himself on the big ideological juxtapositions of the, under configuration, Modern Greek society of the first decades of the twentieth century.

⁹ Offspring of an affluent family, Miltiadis Malakassis (1869–1943) completed his secondary studies in his birthplace (Mesologgi) and then attended Law studies at Athens University. His acquaintance with the poet Jean Moreas (1897) deeply influenced his poetic choices. His first collection, *Syntrimmata*, was published in 1898. From 1909 to 1915 he lived in Paris. When back in Athens, he served as the Director of the Parliament Library until 1937. He also was Chairman of the Greek Literature Society. In 1923 he was honored with the National Award for Fine Arts and Letters. ‘An eminent case of survival of the nineteenth-century Greek neoclassic movement’, as mentioned in the *Dictionary of Greek Literature* (Athens: Patakis, 2007), Malakassis is considered to fall under Palamas’ sphere of influence (see footnote 7). Romantic by nature, he cultivated a strain of poetry dominated by lyricism and language musicality. His detractors sustain that philosophical reflection is absent from his work, a statement reinforced actually by Malakassis’ admission that he feared the world of ideas. He saw poetry as a song, like music played with the tongue as an instrument.

reflects through his impressionistic touch the hazy aura they convey. What impresses us though is the choice of a poem by Kostas Karyotakis.¹⁰ Research to date indicates that Zoras was the first Greek composer to appreciate the grandeur of the neo-bourgeois realism of Kariotakis and to set his lyrics to music ('The Gypsy', 1925) at a time when his poetry did not yet enjoy its subsequent glory.¹¹

Between 1938 and 1940 Zoras was to be found studying in Berlin with the composer Boris Blacher¹² where he was exposed to the prevailing trends of the time. After a compositional break of considerable time, due to his commitment to conducting the orchestra of the newly established Opera Stage of the Greek Royal Theater, Zoras inaugurated, at the end of the 1940's, his second creative period experimenting in new techniques. This is a conscious shift, realized through his favorite genre (voice and piano song), as a result of his creative creed. The only purpose of the composer, he wrote in 1948, was 'the revelation of his true creative self and its positioning into the natural context of place, musical ambiance and generative environment [...] elements strongly related to

¹⁰ As a representative of the neo-romantic and neo-symbolistic trends which developed in Greek poetry in the interwar period, the poet and novelist Kostas Kariotakis constitutes the perhaps more significant literary voice to rise in the 1920's. Being among the first to introduce elements of modernism into Greek poetry, he influenced many important poets to follow his work, such as the Nobel prizewinners Y. Seferis and Y. Ritsos. His first collection, *O ponos tou anthropou kai ton pramaton* (1919) distinctly gives the mark of the desperate, cynical, ironical and anti-heroic poetry to follow, expressing his personal impasse, which the poet ended with his suicide in 1928, at the age of only thirty-two.

¹¹ Kariotakis' collection *Nipenthi*, of which 'The Gypsy' is part, was published only four years earlier, in 1921. Zoras' special affection for Karyotakis' poetry was later affirmed, in the 1950's, with the setting of a nine song cycle entitled *Nipenthi and Satires*. A new setting of 'The Gypsy' is included in this cycle (see Sofia Kontossi, *Λεωνίδαας Ζώρας, Εκατό χρόνια από τη γέννησή του* [Leonidas Zoras, One Hundred Years from his Birth], Athens: Leonidas Zoras' Archive, 2005, 34–5).

¹² Boris Blacher (1903–75) was born in China to a German mother and a Russian-Esthonian father. In 1922 he went to Berlin to study, initially architecture and mathematics, and later music (Hochschule für Music – of which he became Director between 1953–70). In 1938 he worked as a professor of the composition in Dresden, but his career was interrupted because his teaching didn't agree with National Socialism cultural policy doctrines. He made a triumphant comeback in 1947 with his work *Orchestral Variations on a theme by N. Paganini*. Since then he was considered to be one of the central figures in Berlin's musical life, important both as a composer of orchestral and vivid stage works (many of them based on classical text, such as Hamlet, Lysistrati, and Tristan) and as a teacher. His work is distinguished for its contrapuntal mastery, rhythmical wealth, orchestral fist and its anti-romantic clarity. His *Paganini Variations* are a repertory piece in the German orchestral world, been recorded by Solti.

the cause of his birth and existence.¹³ Although the ‘natural context of place’ in which one is born is specific, one’s feeling for the musical climate and the generative environment is subject to change. Zoras continues: ‘Modern trends are to me a valuable enhancement of the means of expression available to the inspired creator.’¹⁴ He later adds: ‘I am not by nature opposed to any modern trend. Hence, without any dogmatic prejudice I allowed my inspiration to soar free [...]’.¹⁵

In 1950, Zoras composes *Akariea*, nine songs based on haiku poetry by Yiorgos Seferis, the landmark poet of symbolism in Greece.¹⁶ They make up a very successful play by the composer with the vocal miniature – so incredibly short as to cause second thoughts as to whether it suppresses the essence of the work of art or not – probably this is a unique example in Greek music literature.¹⁷ Elaborated in full detail they offer concise, transparent music of exceptional aesthetic appeal. In the few seconds of the duration of each song, Zoras achieves to project a fleeting, lyrical, occasionally humorous glimpse.

In these songs new compositional techniques emerge, which he never abandons thereafter:

- a) His declared aesthetic need for simplicity in the melodic line influences the choice of an exclusively syllabic arrangement of the

¹³ Unpublished composer’s manuscript (Leonidas Zoras Archive, box 9K, nr. 14).

¹⁴ As above.

¹⁵ Programme notes by the composer for a vocal recital held on 1 February 1967 in Athens (Leonidas Zoras Archive, ΠΣ2).

¹⁶ The Nobel-winner poet Yiorgos Seferis (1900–71) was born in Smyrna, Asia Minor. He attended school in Athens and Law studies at the University of Paris, where he became interested in literature. Back in Athens he was admitted to the Royal Greek Ministry of Foreign Affairs (1926). This was the beginning of a long and successful diplomatic career. His wide travels provide the backdrop and colour for much of Seferis’ writing, which is filled with the themes of alienation, wandering, and death. Seferis’ early poetry is strongly influenced by the symbolists. In his mature poems one senses an awareness of the presence of Greece’s great past as related to her present (*Mythistorema*, 1935). Later on, Seferis verges on the surrealism (*Tria Krypha Poemata*, 1966). In addition to poetry, Seferis published a book of essays, *Dokimes*, and a collection of translations of foreign poetry (*Antigrafes*). In 1963, Seferis was awarded the Nobel Prize for Literature ‘for his eminent lyrical writing, inspired by a deep feeling for the Hellenic world of culture’. In 1967, after a coup d’état, the nationalist, right-wing Regime of the Colonels took power in Greece. After two years marked by widespread censorship, political detentions and torture, Seferis stated on the BBC World Service and in every newspaper in Athens in authoritative and absolute terms: ‘This anomaly must end’. Seferis did not live to see the end of the junta (1974). At his funeral, huge crowds followed his coffin through the streets of Athens, singing Mikis Theodorakis’ setting of Seferis’ poem ‘Denial’ (then banned).

¹⁷ Regarding *Akariea*, see also Kontossi, *ibid*, 29–30.

- c) As regards notation, pitches are used enharmonically, regardless of their ‘tonal’ frame.
- d) He elaborates the intonational shape of a motif according to pitch class theory principles.

We must not forget to make reference to the use of a technique which was particularly developed by Olivier Messiaen:¹⁸ the constitution of pitches in a cell, the components of which are subject to an opposite direction transposition resulting in the expansion of the cell in space (example 5).

Moderato ($\text{♩} = 84$)

cell that expands

mp

mp

$x = x, \alpha \text{ sem } \downarrow$

$y = y, \alpha \text{ sem } \uparrow$

$2im$

$x+y$

$x+y$

p

$y = y, \alpha \text{ sem } \uparrow$

$2+$

$2+$

Εὰ πο-νο-ρω-ση-θε-ναι εἰς τὰ δεικνυ-

-ση-θε-ναι εἰς τὰ δεικνυ-

Εὐ-δο-ξί-αν ἡμῶν, ὡς τὸ γὰρ ὅτι ἔστιν

Example 5: L. Zoras, ‘Dimotiko Tragoudi’, from *Akariea*, 9 very short poems by Y. Seferis, musical delivery for piano and voice, b. 1–10. Final manuscript.

¹⁸ See for instance ‘L’Échange’ from solo piano pieces *Vingt Regards sur l’Enfant Jésus* (1944).

In 1952 *Prosfora* was composed to Yiorgos Th. Vafopoulos' lyrics.¹⁹ The bond between music and speech is tight.²⁰ The exceptional musical economy in the composer's means of expression reflects completely the restrained pain emanating from the unrestricted poetic verse, free of any rhetorical elements, and therefore extremely direct. In response to this need the musical text appears without a meter indication, the traditional use of note-values is abolished, and bars are used to define conceptual units of the text.²¹ From this point of view this is a unique example in Zoras' entire creation (example 6).

Example 6: L. Zoras, 'To Epathlo', from *Prosfora*, three poems from the homonymous collection of Y. Th. Vafopoulos, b. 1–2.

In the first song, 'Epathlo' ['Award', example 6], the simple account of the wanderer who is about to start his journey finds the ideal partner in the technique balancing between Sprechgesang and singing/recitation of the Orthodox Church psalms practice, while the lyrics condensing the emotional intensity are elevated later on through singing and are differentiated graphically with the use of legato slurs. The piano keeps the pace with a minimalist accompaniment of two perfect fifths and later on (example 7) provides, in the form of resonance, the material of an acoustical scale from which voice enfolds, as well as its three ascending semitonal transpositions. Here Zoras creates interval relationships with priority over others governing the succession of notes.

¹⁹ Poet G. Th. Vafopoulos (1903–96) started as a neo-symbolist, with influences from K. Palamas (see footnote 7), K. Kavafis, Ch. Baudelaire and K. Kariotakis (see footnote 9). Through the *Prosfora* poetic collection (1938) written in memory of his wife, he turned to new expressive means – almost simultaneously to the movement of surrealism but without actually endorsing its doctrines. His poetic profile was shaped in the last five-year period of the Interwar, while the most important part of his work was created after World War II and the German occupation of Greece.

²⁰ Regarding *Prosfora*, see also Kontossi, *ibid*, 27–8.

²¹ 'Rhythm is subordinated only to speech. And, maybe, this is the deepest connection of the form to Byzantine, in general the liturgical atmosphere that was standing next to me.' Comment by the composer for *Prosfora* in the programme notes (see footnote 15).

Ex. nr. 7: L. Zoras, 'To Epathlo', from *Prosfora*, three poems from the homonymous collection of Y. Th. Vafopoulos, b. 15–16.

Arguably, transposition of the same referential sonority in all tones (e.g. resonance of the minor type with a major seventh in 'Anevasma' [Ascension]) – a compositional practice which was developed by Schoenberg and which refers to the early period of atonal music – is used widely and puts in doubt at a macro-structural perspective the hierarchical order of pitches, within this atonal framework. In 'Kalendari' ['Calendar'], chromatic transposition is dominated by a pre-decided 'harmonic' plan with regard to the sequence of resonances (resonances of the major type, which are exchanged equally from root position to first and second inversion; example 8). Within this ensemble of the modern aesthetic, where key is eliminated, one can recognize the voice's melodic and rhythmic references to the Orthodox Church tradition.

Example 8: L. Zoras, 'To Kalentari', from *Prosfora*, three poems from the homonymous collection of Y. Th. Vafopoulos, b. 4.

Akariea and *Prosfora* were performed for the first time in 1953, during a series of concerts first established in 1952 by the United States Information Service, the aim of which was to present all the new musical

developments to the Athenian public.²² The public enthusiastically welcomed Zoras' works, which were however, not to be untouched by some music critics' writings:

'His works [...] are moving within a field of hazardous experimentalism. His *Akariea*, 9 "little" songs of not more than 20 sec. duration each, involve so much thought as to that contained in a sentence without a verb. Which musical idea can one develop through so much laconic sentiment? The Spartan composer has misunderstood his ancestors' most wonderful virtue. In *Prosfora* the idea of music recitation is reduced up to the point of exhaustion.'²³

Throughout his life Zoras was not firmly attached to any specific musical system. He never used the twelve-tone system and the main goal for the use of new atonal techniques was not originality *per se*. He saw all these developments as the richness of different possibilities:

'The knowledge needs to be as wide as possible for all musical creative tendencies, from the older ones to the most modern ones, with conscious even fanatical effort to prevent every dogmatic attachment to any of the above. Thus, aim of this knowledge [...] [is] to develop the subconscious, general and impersonal musical intuition.'²⁴

If Zoras' Hellenism is tangible and detectable throughout his whole work and can be regarded as a natural development of the interaction between the time and place he grew up in, the education he received, the music he listened to and the ideological musical framework within which he matured as a human being, these same factors actually apply to create an Hellenism of philosophical character in the music of Jani Christou, reflecting his *Weltanschauung* and moreover, his beliefs in the liturgical role of art.²⁵

Christou was born in Cairo in 1926. He was the son of a cosmopolitan family of the elite. He received a traditional Anglo-Saxon education from his childhood. Therefore, his early encounter with music (piano lessons) was accomplished in 'neutral' ground, as regards national

²² Regarding the introduction of the Avant-Garde in Athens, see Katy Romanou, *Έντεχνη Ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* [Greek Art Music in Modern Times], (Athens: Koultoura, 2006), 234–7.

²³ Minos Dounias, review note in *Kathimerini* newspaper, 22 January 1953.

²⁴ Unpublished composer's manuscript (Leonidas Zoras Archive, box 9K, nr. 14).

²⁵ 'Christou's creation stemmed from his deeply rooted belief that composition should spring from and develop through firm philosophical grounds' Anna-Martine Luciano mentions in her study *Γιάννης Χρήστου, Έργο και προσωπικότητα ενός Έλληνα συνθέτη της εποχής μας* [Jani Christou, Work and Personality of a Greek composer of our times], (Athens: Bibliosynergatiki, 1987), 184.

sentiments. From his direct family environment (his mother was a poet) he inherits his tendency to mysticism. On the other hand, from the wider familiar environment he inherited a deep understanding of the thought of ancient civilizations about afterlife. During the period 1938–44 he studied Philosophy, Linguistics and Symbolic Logic in Cambridge – studies that deeply affected his work – and Composition with Hans Ferdinand Redlich, who was a pupil of Alban Berg²⁶. Later on, Christou became interested in the theory of the archetypal symbols of Carl Jung. The musical creations of Christou became expressions of his philosophical thought. Through reconstruction of the arts (music, theatre/spectacle, dance)²⁷ he suggests a disengagement of modern Man from his existential agony ‘connecting his ego with a collective unconscious, which is archaic but eternal’,²⁸ through a music ritual that achieves a catharsis with the aid of power released by symbols and myths.

At an early stage of this course, Christou created in the *Six T. S. Eliot Songs* (1955),²⁹ as in other works of that period, a psychological trail identified with the symbol of the Phoenix, a mythical bird that is constantly reborn from its ashes and symbolizes the cycle of life: birth, growth, destruction, death, and rebirth.³⁰ The kids’ laughter in ‘New Hampshire’ is abruptly wiped out when they comprehend the threat of death (‘Death by Water’), the vanity of modern life (‘Mélange Adultère de Tout’), the pain of loneliness (‘Eyes that Last I Saw in Tears’), the nightmarish agony of Man coming face to face with his destiny (‘The Wind Sprang Up at Four O’ Clock’) and finally death and purgatory that

²⁶ Hans Ferdinand Redlich (1903–68) was one of the most important musicologists and authors of music books of his time, as well as Alban Berg’s biographer.

²⁷ As a characteristic example, let us remember *Epikyklos* (1968), music for ‘continuum’ and group of adaptable structure, which includes a ‘continuum’ and a happenings group. In the first audition, the participants involved the Dance Group of Zouzou Nikoloudi, a show-man, an actor and a group of musicians with a simultaneous film projection.

²⁸ Lucciano, *ibid*, 216.

²⁹ The Nobel-winner poet, essayist and playwright Thomas Stern Eliot (1888–1965) was born in Missouri, U.S.A and passed away in London. He studied multiple humanistic sciences extensively, such as: history, French and German in Massachusetts, comparative literature and history of modern philosophy in Harvard, French literature and philosophy in Paris, with final studies in Oxford, eventually settling down in England. His first, mature poem, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, was published in 1915, though its impact in the field of English but also international poetry was perceptible after 1922 after publishing *The Waste Land*, a twentieth-century landmark poem.

³⁰ According to Hans Biedermann’s interpretation of the symbol in *Enciclopedia dei simboli* (Milano: Garzanti, 1991), 184–6.

bring rebirth in the endless flow of waters in the Red River ('Virginia'). This is an evolution of a drama, not in the sense of tragic or passion as the romantics saw it but in the ancient Greek meaning. It is not a random event; the composer decided to use as his vehicle the fully theatrical verses of a poet, whose writings are characterized by major modifications in tone, quick succession of images, abrupt sentimental changes, and use of symbols.³¹ Here, it should be noted that Eliot also believed in the myth as a means for re-establishing order in the modern world. The poet and the composer had many things in common in their way of living and thinking: social origin, catalytic effect of mother, cosmopolitan thought, high level of Anglo-Saxon education, philosophy studies, interest in mysticism, study of religions, meanings of symbols, attitude towards aesthetics in art, persistent idea about death.³²

Christou used various techniques in order to achieve dramatization of the musical language and to express a vast array of sentiments.³³

- a) Thickening: from a rhythmic and melodic point of view well built sound organisms, comprised of different cells (example 9 a, b) are supposed under an ostinato repeat, with continuously rising dynamics and acceleration of tempo.

Example 9 a, b: J. Christou, 'New Hampshire' and 'Death by water'
from *Six T. S. Eliot Songs*

- b) Impact: the sound organisms move on battling other entities of adverse character (e.g. a cluster).

³¹ About Eliot's theatricality, Peter Acroyd in his work *T. S. Eliot, Ο άνθρωπος πίσω από τη μάσκα* [T. S. Eliot, The Man beyond the masque] (Athens, Nefeli, 2002), 95, mentions: 'It is possible that in a future survey, Eliot's poetry will turn out to be regarded as the genuine English theater of the beginning of the century'. Y. Seferis in 'Υπό τον Έλιοτ' [About Eliot] from *Dokimes* (Athens: Galaxias, 1996), 151, also mentions among others: 'Eliot's poetry stirred in me a much deeper feeling, one that was impossible not to move a Greek: the element of tragedy'.

³² See Victoria Taskou, 'Ποιητής και συνθέτης' [Poet and composer], *Critical Edition on J. Christou Six T. S. Eliot Songs*, seminar work for the Department of Music Studies, Athens University, 2004.

³³ Certain of the following data are based on Lucciano's analysis, *ibid*, 87–103.

- c) Outburst: sudden use of distant registers releases, through an explosion, from the paroxysm caused by all kinds of thickening (example 10, bar 26, and example 11, bars 11–12).

The musical score for Example 10 consists of two systems. The first system (bars 22-27) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "The wa - king e - cho of con - fu - sing strife". The piano part includes dynamic markings such as *ff*, *sfz*, and *f*. The second system (bars 25-27) continues the vocal line with lyrics: "Is it a dream or some - thing else". The piano part includes performance instructions: *libero, con angoscia*, *sub. dim. quasi sussurrando*, *canto*, *colla parte*, and *ff martellato - colpi di massimu velocità*. The score is in a key with two flats and a common time signature.

Example 10: J. Christou, 'The Wind Sprang Up at Four O' Clock', from *Six T. S. Eliot Songs*, b. 22–27.

The musical score for Example 11 consists of two systems. The first system (bars 7-12) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "flow heat is si - lence No will is still as a". The piano part includes dynamic markings such as *cresc. poco a poco*, *poco sf mp sub. cresc. sempre*, *p cresc.*, and *mf*. The second system (bars 11-12) continues the vocal line with lyrics: "ri - ver Still. Will heat move On - ly through the mock - ing - bird Heard once?". The piano part includes performance instructions: *Più mosso*, *ff*, *Mosso assai*, *M.D.*, *M.S.*, *fff feroce*, and *martellando, con colpi di massima velocità*. The score is in a key with two flats and a common time signature.

Example 11: J. Christou, 'Virginia', from *Six T. S. Eliot Songs*, b. 7–12.

- d) Distortion: though in expressionism the creator does not renounce the reason for the means he uses, the generally indifferent role that tone pitch plays in the voice part³⁴ enkindles the traditional relationship of the musician with his instrument, opening up the road that leads to ‘metapraxis’, a concept that Christou would devise, define and apply in his later works.
- e) Abrupt stop: creates fragmentation of musical speech, a characteristic expressionist medium.
- f) Repeat: repeated *forte* notes in the part of the voice enhance the energy and create an explosive environment (example 10, bars 22–25), while in *piano* they pile the sentiment of collapse and agony (example 11, bars 7–11).
- g) Description: by the word painting technique, the composer brings out vividly words and images of the poetic text.

Concluding *Six T. S. Eliot Songs* we could say that, in this music, all components of musical speech (form, texture, melody, rhythm) are totally subordinated to expressive needs. This is music of antithesis, which keeps us numb and psychologically strained, and transfers us through threatening and nightmarish images brought out in Eliot’s verses to the illogical world of dreams, madness but also of merciless reality. ‘Art comes not from ability but from necessity’ said Schoenberg to summarize the essence of expressionism that explains the need to defend the principle of the inner reality, against the idea of beauty in Art.³⁵ Christou, neglecting the aesthetic side of music, moves a step further: through the expression of personal experiences he directs Man to the route of salvation.

Софија Контоси

ГРЧКА УМЕТНИЧКА СОЛЮ ПЕСМА НА ПРЕЛАЗУ ОД НАЦИОНАЛНЕ ШКОЛЕ ДО МОДЕРНИЗМА (Резиме)

Уметничке соло песме у Грчкој током прве три деценије XX века настајале су под утицајем Манолиса Каломириса и националне школе. Управо у преломној фази развоја модерног грчког друштва, композитори су пу-

³⁴ In such cases importance lies on the register selected and by extension on the color of voice as an aspect of the tone pitch [regarding the color as an aspect of tone pitch, see Laura Vasiliu, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900–1920)* (Iași: Artes, 2002), 89–96].

³⁵ David Fanning, ‘Expressionism’ §3, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie and J. Tyrell (eds.), (London: Macmilann, 2001), vol. VIII, 473.

тем овога жанра изражавали своје политичке, социјалне и идеолошке ставове. Са музичке тачке гледишта, ова остварења превазилазила су оквире тоналног окружења, али су остајала дубоко укоренења у традиционалној песми.

У раду су представљена два начина на које су грчки композитори, Леонидас Зорас и Јани Христу, изражавали свој модернизам. Код Зораса, он је био завршна фаза до које је стигао кренувши од наслеђа националне школе. За Христуа, сам модернизам представљао је полазну тачку његовог композиционог стила.

Песме Леонидаса Зораса типичан су пример постепеног удаљавања од естетских оквира националне школе. У првој стваралачкој фази композитор је комбиновао постромантичарске и импресионистичке елементе наслеђене од свог учитеља Каломириса и савременију технику, посебно кластере и полимодалност, што се уочава у његовом циклусу песама *Скице* (1925). После студија у Берлину (1938–40) вратио се у Атину напустивши и тоналност свог претходног стваралачког периода. Експериментисао је са формом вокалне минијатуре која је у циклусу *Тренуци* (1950), на текстове хаику поезије, невероватно сведена и кратка, затим са *Sprechgesang* техником и ритмичко-мелодијским особинама православног појања у циклусу *Понуда* (1952) и са крајњим хроматизмом, стижући до атоналности у својих *Четрнаест песама на стихове Кавафиса*.

За разлику од Зораса, Јани Христу током свог формирања није био у додиру са грчком музичком традицијом. Рођен у Каиру где је образован у англосаксонском духу, после студија филозофије, лингвистике, логике и композиције у Кембриџу (1938–44) био је удаљен од потребе да се у својим делима одређује према достигнућима националне школе. Био је заинтересован за мистицизам и за учење о загробном животу. Веровао је у трансценденталну моћ уметности и у мит као могућност промене поретка модерног света. Хеленизам у његовој музици био је филозофског карактера. Христу је у својих *Шест песама Т. С. Елиота* желео да постигне драму, са значењем које је она имала у античкој Грчкој. С намером да слушаоца доведе до екстремног психолошког стања, искористио је сав драматуршки потенцијал поетских стихова и понудио један од најбољих експресионистичких примера вокалне музике XX века.

(С енглеског превела Биљана Милановић)

UDC 78.036.087.6:781.7](495)

Yannis Belonis

DIMITRI MITROPOULOS' LONESOME PASSAGE TO MODERN MUSIC

Abstract: It is not widely known that Dimitri Mitropoulos' first public appearances in Greece were as a composer. His early works (ca. 1912–1924), distinguished by the blend of elements of the late-romantic style with intensely impressionistic references, reflect the search for a personal, 'advanced' harmonic musical language. In his works written after 1924, Mitropoulos abandons tonality and adopts more modern idioms of composition (atonality and 12-tone method). He is the first Greek composer to follow the modern musical tendencies of Europe, when music by Manolis Kalomiris and the other composers of the Greek National School was dominant in Greece.

Keywords: Dimitris Mitropoulos; Nikos Skalkottas; Ferruccio Busoni; *Passaglia*, *Intermezzo e Fuga*; *Ostinata for violin and piano*; *Concerto Grosso*.

Dimitri Mitropoulos (1896–1960) constitutes perhaps the most charismatic musical personality which Greece has ever produced. He became famous all over the world through his outstanding explanatory performances (specifically works of the later-romantic and the modern period), as the conductor of several orchestras in Europe and America, and by his exceptional ability to play piano and simultaneously direct some of the early 20th century compositions in virtuoso concerts. Apart from his astonishing ability to memorise works with enormous technical and interpretative difficulties, which he directed by heart with more success than any other conductor in his period, he was the only one who dared to shoulder the double role of interpreter and conductor (from the piano), in performances of modern composers' works with: 'such an advanced musical language and such technical requirements that even the best pianists avoided including in their repertory'.¹ Nevertheless, something that is not widely known is that Mitropoulos, this multidimensional personality, appeared as a composer in his early career in Greece.

Mitropoulos showed his talent for composition from a very early age, from the first years of his systematic music studies in the Conservatory of Athens (1910–19). Throughout the duration of his studies there, simultaneously with the piano and theoretical studies, he also tested his synthetic abilities, occasionally presenting part of his synthetic works (mainly for piano) in public concerts. His natural melodic inspira-

¹ Postolos Kostios, *Dimitri Mitropoulos: Leben und Werk 1896–1960*, (Athens, Hellenic Foundation for Culture, 1995), 26.

tion with bold dissonances and varying timbre and orchestral combinations in abundance with intense distinct signs of a personal character, reflected both his romantic temperament and his need to express himself sentimentally in this manner.

By the end of his musical studies in Greece in 1919² Mitropoulos had shown that he incorporated many elements of the late romantic period with a lot of impressionistic references in his works, the result of his tuition by Armand Marsick in addition to his personal cosmopolitan temperament, which was perhaps the emanation of his family and wider social environment during his juvenile years. The Belgian Armand Marsick contributed decisively to the young composer becoming acquainted with the romantic French musical culture and the impressionist composers of this period. This is portrayed in the precocious works of Mitropoulos through his synthetic style, the texts that he selected to melodize, and of course in the titles of his compositions. It is easy to distinguish in his compositions until 1921 that his inspiration is guided,³ in most cases, by a 'programme' or some accompanying text, without it being in restrictive structural engagements, as the objective was only the expression of his sentimental world.⁴

During the period 1920 to 1924 he travelled abroad, where he had the chance to observe closely for the first time musical developments in a musically advanced Europe.⁵ Initially, he went to Brussels from 1920 to 1921 and after that to Berlin from 1921 to 1924 where a period of historic alternations and conflicts in music and generally in arts presided.⁶ There Mitropoulos was contacted by the famous composer, pian-

² Mitropoulos was given his first music lessons before 1910 by the Italian pianist Achilleas Delbuono. In 1910 he began his systematic musical studies at the Conservatory of Athens. He studied theory under the guidance of Philoctitis Iconomidis (1910–12) and Armand Marsick (1912–19), and piano under the guidance of Georgios Agapitos (1910–11), Thisseas Pindios (1911–13) and Ludwig Wassenhoven (1913–19). See Apostolos Kostios, *Dimitris Mitropoulos*, (Athens, National Bank of Greek Cultural Foundation, 1995), 24–5.

³ See Apostolos Kostios, 'O Synthetis Dimitris Mitropoulos' [The composer Dimitris Mitropoulos] in *Dimitris Mitropoulos – Afieroma sto synthetiko tou ergo* [*Dimitris Mitropoulos – Tribute to his compositional work*], (The Athens Concert Hall, 1996), 16–8.

⁴ Apostolos Kostios, *Dimitris Mitropoulos – Katalogos Ergon* [*Dimitri Mitropoulos – Catalogue of Works*], (Athens, Orchestra ton Chromaton, 1996).

⁵ Crossing the borders was an extremely interesting experience for Mitropoulos. Previously he had only been abroad once when at the age of sixteen, more specifically in 1912, he and his fellow student George Sklavos, were accommodated by their teacher Armand Marsick in Rome during the entire summer season. (Apostolos Kostios, *Dimitris Mitropoulos*, *Ibid.*, 24)

⁶ Apostolos Kostios, *Dimitris Mitropoulos*, *Ibid.*, 33–4.

ist, conductor and aesthete of music, Ferruccio Busoni and his associates. Nevertheless, there is no evidence to prove that he was Busoni's student. His three-year-abode in Berlin and his contact with Busoni contributed decisively to the change of his synthetic route, as Busoni, who was a worshipper of composers of 'absolute music', intensely expressed his abomination of programmatic tendencies of romanticism to Mitropoulos.

The shock that Mitropoulos felt in his first meeting with Busoni, when Busoni rejected *Eine Griechische Sonate for piano*, his most important composition until that date, convulsed him. In his interview many years later, Mitropoulos said that he felt a horrible shock at that particular incident and from that moment he did not have any appetite to compose.⁷ Such was the impact created on him by Busoni's speech. As his temperament was naturally full of passion he devoted himself to this god-given characteristic and nothing else. Thus, he felt like a sinner and he wanted to find a balance between his nature, his thought, and his heart. This was a decisive moment, he said, and perhaps he would have given up if the possibility to be a conductor had not presented itself.⁸

During his stay in Berlin from 1921 to 1924, Mitropoulos stopped composing. He began to think progressively about his music career through the prism of regeneration.⁹ In 1922 he started working as a musical repetitor in the National Opera of Berlin, Unter den Linden. His three years abstention from composition helped him to understand the process and absorb the new 'principles' that Busoni supported. Some of them were selectively incorporated into his later works, adapted by his own musical style. On his return to Greece in the summer of 1924, isolated from the place where the advanced movement of the synthetic art and more generally the international musical development existed, he resigned from the use of programmatic titles and texts.

⁷ *Ibid.*, 251–2.

⁸ Mitropoulos admired Busoni and always spoke about him with respect. '[...] I think that Busoni was a fanatic idealist. He was an unusual character', Mitropoulos said in an interview in 1959. Despite the rejection of his works by Busoni, Mitropoulos continued composing: 'Of course I continued composing [...], whilst becoming familiar with the works of Schönberg. It was the period that I started composing with the twelve-note system. From that time on, whatever I composed was done in the same manner'. (From the interview which was given to Josef Müller-Marein and Hannes Reinhardt for NDR Hamburg radio station, in 1959, published with the title of 'Missionary of Music', republished in William R. Trotter, *O ierofantis tis mousikis [The Priest of Music]*, Athens, Potamos, 2000, 720–1).

⁹ He added only one part of piano in the third *Partita for solo Violin* (BWV 1006) of J. S. Bach.

By following the movement of neoclassicism, he subjugated his inspiration in the forms of the previous times (ostinato, passacaglia, invention, fuga, sonata etc). Nevertheless, he wasn't devoted passively to their effects. Thus, he didn't deny revolutionary tendencies of his period, but instead, he hurried to adopt them in his later compositions. He entered atonality territory, but he didn't irrevocably give up traditional tonalities. Despite this, in most of his works he used a much bolder musical language which turned to atonality and even the method of twelve-note compositions.¹⁰ In this way he matched new material with traditional forms, in a conscious effort to wed the old with new, as a product of a creative coupling of his period's elements with the elements of the recent and distant past.¹¹

Mitropoulos established himself as the first Greek composer to write pioneering music, even earlier than Nikos Skalkottas.¹² During the same period in Greece, where Manolis Kalomiris and his 'fellow traveller' composers of Greek National School of Music were at their zenith, developments in advanced musical countries were, if not completely unknown, at least incomprehensible. In these musical circumstances, with no more musical stimulus and above all with no sign of support or comprehension of his efforts from the musical circle of Athens, the effort of Mitropoulos to write in an advanced musical style that even the closest students of Schoenberg did not dare to write becomes much more admirable.

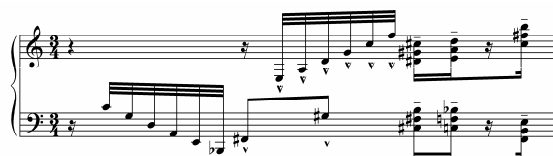
Among the works of the period from 1924 to 1928, the compositions: *Passaglia*, *Intermezzo e Fuga* (the first atonal work), *Ostinata*

¹⁰ Apostolos Kostios, 'O synthetis Dimitris Mitropoulos' [The Composer Dimitri Mitropoulos], in CD with title *Ellines synthetes: Dimitris Mitropoulos – Nikos Skalkottas* [*Greek Composers: Dimitri Mitropoulos – Nikos Skalkottas*], (Athens, Radios' archive ERT-ERA, 1997), 11–4.

¹¹ Apostolos Kostios, 'O Synthetis Dimitris Mitropoulos' [The composer Dimitris Mitropoulos], *Ibid.*, 21.

¹² Mitropoulos was eight years older than Skalkottas (1904–49). Nevertheless, the switch that both of the Greek composers made to the modern style of music, was almost simultaneous. It seems that Mitropoulos wrote his first composition in modern style *Passaglia*, *Intermezzo e Fuga* in 1924. Skalkottas first piece work in the modern style, *Sonata for solo Violin*, was written a year later. In addition, Mitropoulos wrote his one and only twelve note composition between 1925 and 1927 (*Ostinata* for violin and piano) while Skalkottas composed his first work with the twelve note series (without having progress to serialism) in his piano compositions *Sonatina* and *15 Little Variations* in 1927. Nevertheless the modernism of the two Greek composers is very different. Kostis Demertzis, 'O Dimitris Mitropoulos apo tin pleura tou skalkotikou erevniti' [Dimitri Mitropoulos from the perspective of Skalkottas' researcher] in *Dimitris Mitropoulos – Afteroma* [*Dimitris Mitropoulos – Tribute*], (Cultural Organization of Athens, 1995), 54. Further reading Apostolos Kostios, 'O Synthetis Dimitris Mitropoulos' [The composer Dimitris Mitropoulos], *Ibid.*, 18.

(“Intermezzo”), the same role is played by the continuous presence of intervals of fourths in the horizontal and the vertical writing.



“Intermezzo”, with a dense flow of notes, intense alternation of timbre areas, and continuous precessions of dynamics with peroration of the twelve-note assonance with all notes of the chromatic scale, substantially constitutes the prelude of the extensive “Fuga” that follows in the Third and last movement of the composition. The head of the subject ‘is built’ through successive intervals overlying fourths, respectively with the beginning of “Intermezzo”, while as much of the answer as the counter subject absolutely maintain their initial interval distances of notes in all their appearances. The structure of “Fuga”, with the almost continuous presence of the subject and countersubject or their extracts in their initial or inversion form, ensures that the composer provides the mesh of the protection that he seeks, so that it does not proceed to further dangerous quests, simultaneously providing him with the possibility for continuous alternations of timbre areas and successive sound increases and ebbs that keep the interest of the listener undiminished.

 A musical score snippet in 3/4 time, featuring a piano introduction. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a series of quarter notes. The music is characterized by a dense flow of notes and intervals of fourths, both horizontally and vertically. The score includes dynamic markings such as *ff* and *subito pp*.

Ostinata for violin and piano constitutes the first work of any Greek composer with the twelve-note method, written before the 5th of June 1927 (world premiere), but after the publication of the first twelve-note compositions and fundamental principals of the so called 'Twelve-note-system' by Arnold Schoenberg in 1925.¹⁷ The composer uses a different series for each one of the three movements of *Ostinata*, selecting the classical structure of sonata for both the First and the Second movement and the structure of fuga for the Third movement of his composition.

Generally, Mitropoulos put into practice the twelve-note technique, without rejecting the achievements of tradition in favour of an affected avant-gardism. A conscious choice aimed at the reconciliation of old and new, through the renewal of the old and the enrichment of the new. The composer insinuated this combination when he named his work (belonging to the sonata genre) *Ostinata*, since he uses the twelve-note series as an ostinato, the series that has a determined tone not to be rearranged while it is repeated as ostinato in the musical composition. This is the reason that he uses only the prime and the retrograde of the four of Modus-Quaternion, and he doesn't use the inversion and retrograde-inversion, which import new material.¹⁸ It is characteristic also that the composer uses only the horizontal of the three structural types of ordering the series for the three contrapuntal written parts (violin, piano right and left hand). He composed a great section of the *Ostinata* so that all three parts are derived only from one form, but the repetitions are differentiated because of the various rhythmical combinations used by the composer.

I

Allegro energico $\text{♩} = 126$
(con fuoco)

VIOLINI

PIANO

¹⁷ Apostolos Kostios, preface of *Dimitri Mitropoulos: Ostinata in Tre Parti – for violin and piano*, (Athens, Ministry of Culture and Science, 1984), VII-XI.

¹⁸ Apostolos Kostios, *Dimitri Mitropoulos: Leben und Werk 1896–1960, Ibid.*, 82–7.

In the first part, the exposition and recapitulation are based exclusively on the basic series, while the retrograde is presented only in the development section. The second part unfolds with a basso ostinato on the piano (left hand) that remains through the duration of the part, and the series functions as the sonata theme, in a combination of atonal and twelve-note elements. Finally, in the Third movement the transpositions of the new series being at the same time as the subject of the fuga, serve as the answer procedure. The series, which simultaneously constitutes also the subject of fuga, has been structured in such a way that its transposition by a whole tone provides the necessary notes for the free inversion of the subject.

The last piece of work to which I will refer to, is the *Concerto Grosso* written in 1928. In that work, Mitropoulos returns to the starting line of atonality and organises his shapeless material selecting as a basic principal the parallel movement of voices, in the four successive movements: with fifth, fourth, third and second intervals correspondingly for each movement.

I

Largo

The image shows a page of a musical score for the first movement of a Concerto Grosso. The score is for a full orchestra and includes staves for 2 CORNS (marked 'en Fa'), VIOLONS I and II, ALTO S, CELLI, and BASSI. The tempo is marked 'Largo' and the dynamics are 'ff très soutenu'. The music features complex rhythmic patterns, including triplets, and is characterized by parallel movement of voices. The score is marked with circled numbers 1, 2, and 3 on the left side, corresponding to the instrument groups.

It is a work in which assonance and dissonance, counterpoint and homophony, the elements of neoclassicism with those of modernism and romanticism live together, in a work that condenses and recaps the musical developments of many centuries, from the time of Baroque until the first third of the 20th century.¹⁹ In *Concerto Grosso* Mitropoulos tries to

¹⁹ *Ibid.*, 84.

combine the passage in chromatic style in atonality, with the aesthetically and structurally neoplasticism ideal. In the four movements, the composer separates the instruments that he uses in each movement in 3, 4 or 5 groups and organises the various levels of writing depending on the interval which has been fixed from the beginning of each part of work.²⁰ The last part of the composition, an elaborate fuga, consists of an ingenious development of an idea borrowed from Greek folk music, which Mitropoulos had already used in the first of the *Four Cytherean Dances*, in 1926. The composer uses the pattern from the Cytherean dance called *Diplos Palaios* and organises his material with the vertical assonances of intervals of seconds as a base, in the various levels of writing.

Conclusion

We therefore observed in the compositions from 1924 onwards, that the innate romantic nature of Mitropoulos forced him, apart from the form that changed each time, to fix more ways of protecting his work from such types of quests. Mitropoulos was a brilliant artist who consciously selected to offer his services with all of his power, aiming for the development of the art of music according to the needs imposed by the period in which he lived. This was probably also one of the reasons, apart from the influence of Busoni, for his isolation from the remainder of the Greek composers, the weakness of the Greek public, the Greeks' incapacity to comprehend and to accept his pioneering compositional ideas, but also the international recognition and the encomiastic comments in the sector of conducting, that forced him to abandon the composition early. Moreover, his decisions appear objective, in the sense that he always contributed with all his powers as his main focus, so that he could offer as much as possible to the art that he worshipped, music, and to the world that loved him more than any other conductor of his period. This becomes perceptible from the letter to his friend Katy Katsogianni when he took the painful decision to reject henceforth the double role of conductor-pianist: '[...] I prefer to stop in time, before I begin to become a burden on my admirers!'²¹

²⁰ George Leotsakos, *Dimitris Mitropoulos – Concerto Grosso* (Athens, Greek Ministry of Culture and Science, 1980), [I] – [II].

²¹ *Dimitris Mitropoulos: I allilografia tou me tin Keti Katsogianni [Dimitris Mitropoulos: his correspondence with Katy Katsoyannis]*, (Athens, Ikaros, 1966), 63.

Јанис Белонис

ДИМИТРИ МИТРОПУЛОС: УСАМЉЕНИ ПРЕЛАЗ
У МОДЕРНУ МУЗИКУ
(Резиме)

Мало је познато да је Димитри Митропулос (1896–1960) своја прва јавна иступања у Грчкој остварио као композитор. Његова рана дела (око 1912–1924), која се одликују комбиновањем позноромантичарских и импресионистичких стилских елемената, указују на континуитет младалачког трагања за личним, „напредним“ хармонским језиком. У остварењима после 1924, аутор напушта тоналност и усваја много модернији композициони језик (атоналност и додекафонију).

Следећи линију неокласицизма, Митропулос се инспираше музичким формама минулих времена (пасакаља, инвенција, fuga, соната итд). Ипак, не препушта се пасивно њиховим законитостима. Он радо прихвата револуционарне композиционе тенденције свога доба и примењује их у касним делима. Залази у подручје атоналности, али не одустаје од традиционалних тоналитета. У већини дела користи атоналност, па чак и методе додекафонског компоновања, свесно настојећи да повеже старо са новим, односно да дође до креативног споја композиционе технике свог времена и ближе и даље прошлости.

Међу остварењима насталим између 1924. и 1928, три дела су сагледа-на као најзначајнија: *Passacaglia*, *Intermezzo e Fuga* (прва атонална композиција), *Ostinata* за виолину и клавир (прво додекафонско дело) и *Concerto Grosso* (последње дело овог периода које у потпуности сведочи о постизању личног стваралачког израза). Упркос интелектуалној привлачности неокласичних принципа, која је деловала на Митропулоса, сва три остварења указују на композиторову унутрашњу борбу са романтичарском, изразито емоционалном природом. Када се обраћао делима „апсолутне музике“, за њега су неокласични елементи представљали својеврсно средство „самозаштите“ од неконтролисаних стваралачких излива сопствене романтичарске природе.

(С енглеског превела Биљана Милановић)

UDC 78.071.1:78.036.083] Mitropoulos Dimitris

781.22

Katy Romanou

STYLE AND IDEOLOGY: THE COLD WAR 'BLEND' IN GREECE

Abstract: This paper describes cultural policy in Greece from the end of World War II up to the fall of the *junta* of colonels in 1974. The writer's object is to show how the Cold War favoured defeated Western countries, which participated effectively in the globalisation of American culture, as in the Western world de-nazification was transformed into a purge of communism. Using the careers of three composers active in communist resistance organizations as examples (Iannis Xenakis, Mikis Theodorakis and Alecos Xenos), the writer describes the repercussions of this phenomenon in Greek musical life and creativity.

Keywords: Iannis Xenakis, Mikis Theodorakis, Alecos Xenos, Avant-garde music, Greece.

The Second World War, the Cold War, and the civil wars that broke out in the *imminence* of peace, have lately moved from the sphere of politically coloured discussions to the sphere of history.

New aspects are examined, with an awareness that people who lived through those events have been left out of histories, and that if they had been taken into account, all three kinds of war would not be considered as having ended with the signature of treaties.

This paper deals with the exclusion of the Greek people from the country's history, specifically its cultural history; it investigates cultural policy in Greece from World War II up to the fall of the *junta* of the colonels (1969–74), a policy dependent on western dominant powers, which included countries that had lost the war. Germany acted as a promoter of the new western (American) culture in Greece.

One could measure a country's dependency on foreign powers and its contribution to world culture by the percentage of its people left out of history and by the degree of ineptness applied to fit its history into circulating ideas.

Numerous theories that appear daily in musicological texts are adopted instantly, paving the way to the blunting of identity differences. Events and situations are adapted, often clumsily, to new theories. Evidence of these forced adaptations is the use of English terms 'that cannot be translated', or, if translated, are clarified with the English word in parenthesis. This habit is at times amusingly frustrating. Since Greek language is still producing international terms, one might often see in Greek

texts, Greek words explained in parenthesis with their English transliteration, such as: ‘τόπος (topos)’, which should be further clarified and extended to ‘τόπος (topos (τόπος))’.

Care has been taken to ensure that the following narration will not be procrustean.

During the war, the communists’ domination over resistance groups, and the general propensity towards the Left in Europe, resulted in the unprecedented popularity of the communists in Greece – whose party had been completely dissolved and disorganized during the dictatorship of Metaxas (1936–41).¹

The National Popular Liberation Army (ELAS),² one of the most massive resistance groups in Europe, and its branch, the National Liberation Front (EAM)³ undertook the organization and distribution of food, hygienic care, and the education of common people. Many Greeks in remote villages had never before experienced such attention from state centres.⁴

Education and culture was primarily the work of the youth organization EPON⁵ which was founded on 23 February 1943.

Theatrical and musical representations were given on improvised stages in villages, where the participation of the villagers themselves was encouraged. For many Greeks, this was the first and last time they had ever seen theatre.⁶

Many artists and intellectuals, influential after the war, had been members of EAM and EPON. Three composers among them will be presented here as examples of how the different roads they had chosen to follow were affected.

¹ See, Γιώργος Μαυρογορδάτος, ‘Μεταξύ δύο Πολέμων. Πολιτική Ιστορία 1922–1940’, in: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770–2000*, vol. VII (Athens: Ελληνικά Γράμματα, 2003), 9–32:31.

² ΕΛΑΣ = Εθνικός Λαϊκός Απελευθρωτικός Στρατός.

³ ΕΑΜ = Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο.

⁴ All historic information not related to music in this paper is – unless otherwise stated – from: Mark Mazower, ‘Introduction’, in Mark Mazower (ed.), *After the War was over. Reconstructing the Family, Nation and State in Greece, 1943–1960* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000), 3–23.

⁵ ΕΠΟΝ = Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νέων = Uniform Pan-Hellenic Youth Organization.

⁶ With the exception of a few areas in Peloponnesus and Thessaly, where theatrical performances were given by the ‘Arma Thespidos’ (modelled on the fascist ‘I carri di Tespi’) and the Nazi ‘Wanderbühnen’), which was founded in September 1939 under the Ioannes Metaxas dictatorship. See, Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα Χρόνια του Μεσοπολέμου. Μεσοπόλεμος Κατοχή Απελευθέρωση*, vol. I (Athens: Εκδοτική Αθηνών, 1997), 73.

They are Iannis Xenakis (1922–2001) who became an international figure of avant-garde music; Mikis Theodorakis (1925–), whose vocal music, based on high quality Greek poetry and traditional music, has experienced great and long lasting popularity in Greece and has deeply influenced Greek music as well as political life; and Alecos Xenos (1912–95), a trombonist and composer of popular resistance songs and incidental music for EPON theatrical performances, as well as symphonic music influenced by Soviet composers.

Xenos was the more faithful to Soviet culture and conformed more to the lines drawn by the Greek Communist Party. He criticized Theodorakis for having propagated, through musical quotations, the *rebetika*. To his view, those popular urban songs of obscene and immoral content, should not have been presented as songs of the Greek people. Xenos believed that the Greek people would some day become familiar with the symphonic works of the Greek National School, and he worked to that end.

When the Germans left in 1 October 1944, the entire country was under the National Liberation Front. Communists were now the most important political and social force in the country. The British, to whose sphere of influence Greece was entrusted (in an agreement between Churchill and Stalin of which Greek communists were not aware) had supported and collaborated with EAM/ELAS because of their effectiveness in military operations. British politicians, however, anxious to put in order the situation after the war, formed EDES⁷ –a counterbalancing anti-communist resistance group–, and collaborated for some time with both, finally watching the two groups fighting each other.

Concurrently, the British were building connections with the gendarmerie and other nationalist units and were paving the way for the return to power of Nazi collaborators.

The communists welcomed Georgios Papandreou as Prime Minister, when he returned from exile, and participated in his government. Obeying Russia, they did not move to seize power. Gradually, mistrust grew between the leaders, who had the support of the British, and among many resistance fighters.

Then in December 1944 a demonstration in the streets of Athens ended with several deaths, British soldiers enclosed in the Grande Bretagne Hotel, appropriately, and British jets bombarding leftist positions in suburbs of the city.

⁷ ΕΔΕΣ = Εθνικός Δημοκρατικός Ελληνικός Σύνδεσμος = National Democratic Greek League.

After the fighting was over in January 1945, peace terms were agreed in Varkiza in February 1945.

A period of ‘rehabilitation’ began, which purged civil services not of Nazi collaborators, but of communists and heroes of the Resistance. It was one of the earliest cases of this mutation that became the norm during the Cold War on the western side of the Iron Curtain.⁸

To shorten the story, the communists formed armed groups again and the Greek Civil War broke out, which Mark Mazower characterized as the bloodiest conflict in Europe from 1945 until the break-up of Yugoslavia.⁹

In 1949 the war ended with the defeat of the communists.

In 1950 the country was at peace. This was peace where hatred, fear, pain and poverty reigned. Communists and leftists were persecuted. Many left the country or went to its northern borders. Thousands were interned in island camps and prisons.

In 1944 Xenakis was wounded on the left side of his face, in Athens. In February 1946 he completed the Polytechnic School. In September 1947 he deserted the army (where he would have been fighting against his comrades) and left Greece.

In July 1947 Mikis Theodorakis was arrested and sent to camps on the islands of Ikaria and Macronesos, where he was badly injured by torture.

Alecos Xenos joined the EAM in 1941. He worked for the organization of music ensembles throughout the country and wrote numerous resistance songs that became very popular. His was the first Greek resistance song. Also, according to him, his *Εισαγωγή Λευτεριάς* [*Freedom Overture*] was the first anti-Nazi or anti-fascist symphonic work in the world.¹⁰ It was performed, under a misleading title, by the Greek Radio Orchestra and the Athens State Orchestra.¹¹ The latter was the first state symphonic orchestra of Greece and was founded under the Nazis in

⁸ Toby Thacker gives an eloquent description of this mutation in Western Germany, in combination with the support of avant-garde music the Germans were ‘forced’ to give. See, Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945–1955* (Aldershot: Ashgate, 2007), 229.

⁹ Mazower, ‘Introduction’, 7.

¹⁰ Xenos has noted down this on the title page of the score. See, Διονύσης Μπουκουβάλας, ‘Κατάλογος Έργων Αλέκου Ξένου (1912–1995)’, *Μουσικολογία*, 18 (2003), 164–207:192.

¹¹ *Εισαγωγή Λευτεριάς* [*Freedom Overture*] was first performed on 23 October 1941 by the recently founded National Radio Orchestra, under the title *Συμφωνική πεζογραφία – Παραλλαγή σ’ένα Ελληνικό Θέμα* [*Symphonic prose – Variation on a Greek Theme*]. See, *ibid.*

1942, because, before that, no Greek government had understood the necessity. Among Greek musicians who grasped the opportunity offered by the music loving conquerors, and worked to pass the law of the orchestra's foundation, was Xenos himself, the musician of the resistance!¹²

In 1952 the program of 'national rehabilitation' was completed.

Theodorakis returned to his studies in the Athens Conservatory of Music and received his diploma in composition. He went to Paris in 1954 where he studied with Messiaen and others. He composed a number of symphonic works that were successfully performed in the West. But in 1960 he changed direction, composing vocal works based on modern Greek poetry, conceived to attract a vast Greek public. Those popular cantatas, oratorios and song cycles brought his fame to heights that no musician had ever known before in Greece.

In 1951 Xenakis met Messiaen, whose advice and encouragement propelled his lonely but successful international career.

In the 1950s a second phase of 'rehabilitation' begun, undertaken by foreign powers, victors and defeated together.

In 1951 the Italians founded the Instituto Italiano di Cultura in Atene.

In 1952 the United States Information Service initiated concerts and conferences of modern (mostly American) music.

The Marshall Plan had ended in 1951, and the economic stabilization of Greece relied thereafter upon West Germany (the country that had obliterated its economy¹³), with whom diplomatic relations were resumed at the end of 1950.

The Germans negotiated economic support in conjunction with a noiseless solution of the war-crimes issue. Economic support contained a not very noiseless propagation of cultural products in Greece.

The Goethe Institute was established in Munich in 1951 in order to spread German language and culture abroad. Its first branch was estab-

¹² In contrast to other non-leftist musicians who collaborated with the Germans for the foundation of the Athens State Orchestra, Alecos Xenos, never tried to conceal his contribution. See, his interview given to the composer Stephanos Vassiliades in 1987, published in: Αλέκος Ξένος, 'Για τον Άγγελο Σικελιανό και τα Μουσικά Ζητήματα του Τόπου' *Αλέκος Ξένος (1912–1995). Επτανησιακά Φύλλα*, xxv/3–4 (Autumn – Winter 2005), 485–490:488.

¹³ The 'seizure of the financial wealth of Greece' already occurring during the first weeks of the occupation, is described in Mark Mazower, 'Ο Λιμός', *Στην Ελλάδα του Χίτλερ. Η Εμπειρία της Κατοχής*, translated by Κώστας Κουρεμένος (Athens: Αλεξάνδρεια 1994), 49–78.

lished in Athens the following year. According to H.A. Oehler, working in the Athens institute in 1980, the aim of the Goethe Institute in Athens was ‘the collaboration of Greek and German specialists in contemporary music and jazz’.¹⁴

This blend is certainly not very representative of German culture. It showed though that, as stated by Toby Thacker, ‘the goal of internationalising German music was [...] hugely successful’¹⁵ or, to fill in the gap in that statement, it showed that German music was successfully internationalized after its hugely successful Americanisation.

Commenting on John Cage’s remark that ‘Europe will and must give up being Europe for the world is one world now’, Alan Sinfield says: ‘One world is in actuality, a world dominated by the United States; and United States modernism, thus understood, merges internationalist and chauvinist criteria, folding the two so that world culture is United States culture’¹⁶

So, in essence, the Goethe Institute aimed to propagate American music in Greece. In 1956 Günter Becker began teaching in Athens.¹⁷ In 1962 he founded the Workshop of Contemporary Music in the Goethe Institute in collaboration with Yannis Papaioannou, a leading figure in the promotion of avant-garde music in Athens. Papaioannou founded an Hellenic Association of Contemporary Music, as well as the Greek branch of the International Society for Contemporary Music (both in 1965). He organized a number of avant-garde music concerts, supported by foreign institutions in Athens and by the Greek Tourism Organisation, which is up to this day responsible for the Festival of Athens (inaugurated in August 1955), this being one proof that the Greek state is interested in exhibiting rather than cultivating culture. It should be stressed that the public of New Music in Greece formed a minor part of the small public of serious music.

The first TV station in Greece was established in 1966 by the Greek Armed Forces, as if to prepare for the coming of the *junta* of colonels the following year (21 April 1967) and to facilitate their propaganda.

¹⁴ H.A. Oehler, ‘Ινστιτούτο Goethe Αθηνών’, *Χρονικό ‘80* (Athens: Ωρα, 1981), 73.

¹⁵ Thacker, *Music after Hitler*, 226.

¹⁶ Alan Sinfield, ‘The Migration of Modernism: Remaking English Studies in the Cold War’, *New Formations*, 2 (Summer 1987), 111; quoted in: Ian Wellens, *Music on the Frontline. Nicolas Nabokov’s Struggle against Communism and Middlebrow Culture* (Aldershot: Ashgate, 2002), 118.

¹⁷ He taught music in *Anavryta*, the school attended by the royal family (1956–1958) and at the Goethe Institute (1957–1968).

A new round of imprisonments, prosecutions, and island camps began for people with a great variety of political ideas, communism included.

Theodorakis, arrested in 1967 and confined, was permitted to leave the country after a worldwide campaign by famous personalities (including Dimitri Shostakovich, Leonard Bernstein, Laurence Olivier, Yves Montand, and Arthur Miller). He lived in exile from 1970 to 1974, performing his music around the world and directing universal attention towards the Greek Cause. His songs and popular oratorios, though prohibited in Greece, were miraculously widespread, instilling enthusiasm and accompanying every revolt before the final fall of the *junta*.

Avant-garde music continued to be backed during the *junta* and a number of concerts were organized with music by both foreign and Greek composers, some of whom had left Greece either to study or to escape capture, or both; a great number of young composers attracted to avant-garde music were politically at the Left. It was considered absolutely normal and natural that people of progressive, revolutionary etc ideas would compose progressive, revolutionary etc. music.

New generous benefactors appeared, such as the Ford Foundation, which paid both for avant-garde music (for scholarships, concerts and commissions of works) and for concerts, editions and recordings of Greek folk music, to satisfy the colonels' cultural interests and help them with their propaganda. As for the Athens State Orchestra, its director responded much too readily to the dictators' requests to perform at their nationalistic feasts and dinners. Alecos Xenos did not participate; he was dismissed from the orchestra, because of his 'political views'.¹⁸

In 1974 the *junta* fell and a spirit of unbelievable and unfounded optimism spread among Greeks in general and Greek artists in particular.

Many musicians returned from abroad, some having studied with leading figures of the avant-garde.

Mikis Theodorakis also returned and was welcomed as a hero.

He gave a number of concerts in stadiums and other open-air venues to celebrate the return to democracy. The atmosphere of those concerts was unique. The audience was electrified, its participation absolute, its enthusiasm noble and sincere, its emotions moved to their extreme; thousands of strangers feeling like brothers.

¹⁸ The letter announcing to Alecos Xenos his dismissal is published in: Διονύσης Σέρρας, 'Χρονολόγιο για τον Αλέκο Ξένο', *Επτανησιακά Φύλλα*, xxv/3–4 (Autumn – Winter 2005), 410–450:437.

Iannis Xenakis returned to Athens in 1975, twenty-eight years after he had left the country. This fact transformed all the concerts of his music that he attended into highly moving events, culminating in the Polytope he presented in Mycaenes in 1978. It is not safe to speak of others' feelings, but my impression is that the public's reactions were quite similar at Theodorakis and Xenakis concerts.

I end my story at this high point. In those days it was regarded as one point of an ascending road. Today, we see it as the acme.



“A unique experience: the public of a performance in a Greek village in 1944”
[photo by Dimitri Megalides]

Кети Роману

СТИЛ И ИДЕОЛОГИЈА:
ХЛАДНОРАТОВСКА „СМЕША“ У ГРЧКОЈ
(Резиме)

У раду се разматра искључивање грчког народа из државне историје, посебно из његове културне историје. Студија прати културну политику у Грчкој од Другог светског рата до пада војне хунте (1969–1974) – културну

политику обликовану под утицајем доминантних западних сила, међу којима су биле и земље које су из рата изашле као поражене. Немачка је имала улогу промотера нове западне (америчке) културе у Грчкој. Ауторка је желела да покаже како је Хладни рат фаворизово поражене западне земље, које су ефикасно учествовале у глобализацији америчке културе, с обзиром на то да је денацификација у западном свету била трансформисана у чишћење од комунизма.

Узимајући за пример Јаниса Ксенакиса (1922–2001), Микиса Теодоракиса (1925–) и Алекоса Ксеноса (1912–1995), тројицу композитора који су учествовали у грчком покрету отпора (а који су умногоме водили комунисти), ауторка указује на последице наведених феномена на грчки музички живот и стваралаштво.

Након Другог светског рата у Грчкој је уследио крвави грађански рат који је завршен 1949. године поразом комуниста. Педесетих година прошлог века отпочела је фаза „рехабилитације“ коју су спроводиле стране силе, међу којима су биле подједнако и оне које су крај рата дочекале као победнице и оне које су биле губитнице.

Маршалов план је окончан 1951, а економска стабилизација Грчке од тада се ослањала на Западну Немачку (земљу која је уништила грчку економију).

Немци су испословали да у замену за економску подршку добију тихо решавање проблема ратних злочина, као и слично тихог ширења њихових културних производа у Грчкој.

Огранак Гете института основан је у Атини 1952. године и из њега су се ширили џез и авангардна музика у Грчкој. У периоду од 1962. до 1965. неколико друштава савремене музике је основано у Атини.

Прву телевизијску станицу у Грчкој основале су Грчке оружане снаге 1966, као да су припремале долазак војне хунте наредне године и поспешивале њену пропаганду.

Отпочео је прогон људи који су заступали широк спектар политичких идеја, укључујући комунизам. Теодоракисова музика, иако је била забрањена у Грчкој, пратила је све протестне манифестације пре коначног слома хунте.

Сада знамо да је оптимизам који је завладао након пада хунте био неоснован.

(С енглеског превеле Весна Пено и Мелита Милин)

UDC 78.036:316.75](495)“1945/1974”

Kostas Paparrigopoulos

XENAKIS ET LE PASSAGE VERS L'UNIVERSEL

Résumé: La recherche de l'identité culturelle, notamment aux pays qui sont menacés ou se sentent menacés par une culture dominante, peut conduire, bien des fois, au nationalisme et l'isolement. Elle peut aussi, peut-être plus rarement, conduire à des chemins inattendus qui ouvrent de nouveaux horizons non seulement au niveau local mais aussi au niveau universel. Le cas de Iannis Xenakis s'insère dans la deuxième catégorie.

De 1949 jusqu'aux *Metastaseis* (1953–54), sa première œuvre 'officielle', Xenakis écrit des pièces dans lesquelles il essaie de marier le folklore grec avec l'avant-garde européenne. En 1955, il écrit un article consacré à ce 'mariage', premier et en même temps dernier texte publié sur ce sujet. D'ores et déjà, sa musique se déplace du cadre local et s'étend vers l'universel, avec l'ambition d'inclure toutes les musiques du monde. Dans cette communication, nous allons essayer de suivre ce passage et clarifier certains aspects de cette trajectoire.

Mots-clés: Iannis Xenakis, mondialisation, cosmopolitisme, tradition et avant-garde.

Introduction

À notre époque dite de globalisation, nous voyons aussi fleurir, en contrepartie, le protectionnisme, ou en d'autres termes, le nationalisme, le régionalisme, le religion-isme et bien d'autres local-ismes. La recherche d'une 'identité culturelle locale', définie la plupart du temps comme une opposition à une 'identité culturelle dominante', fait souvent naissance à des exagérations et à des aberrations. Comment pouvons-nous s'évader de cette bipolarité plutôt stérile? En nous attachant à un de ses deux pôles? En faisant une sorte de syncrétisme?

Il serait intéressant de voir la proposition que nous fait Iannis Xenakis. Dans cette communication, nous allons suivre le cheminement de l'évolution du jeune Xenakis vers une attitude plutôt originale qui a pris face à un dilemme analogue. De 1949 jusqu'aux *Metastaseis* (1953–54), il a passé une période de recherches, pendant laquelle il était intéressé à l'utilisation des éléments grecs dans ses premières compositions. En 1955, il publie un article intitulé, 'Problèmes de la Composition Musicale Grecque',¹ dans lequel il esquisse le cadre d'un probable 'mariage'

¹ Iannis Xenakis, 'Προβλήματα Ελληνικής Μουσικής Σύνθεσης' [Problèmes de Composition Musicale Grecque], *Επιθεώρηση Τέχνης*, No 9 (Athènes, 1955), 185–189, traduit en français dans Makis Solomos (éd), *Présences de Iannis Xenakis* (Paris: CDMC, 2001), 11–4.

entre la musique folklorique rurale grecque et celle de l'avant-garde européenne. Cet article, rédigé probablement en 1954², est le premier et en même temps le dernier texte publié qu'il consacre à ce sujet. Même si dans ses carnets de notes³ et dans certains écrits⁴ nous voyons que l'intérêt pour les musiques traditionnelles ne cesse jamais, l'idée d'un 'mariage' est définitivement rejetée. À partir de *Metastaseis*, il va se 'libérer' du cadre local et passer à la construction d'un monde personnel et en même temps universel avec l'ambition d'inclure toutes les musiques du monde.

Pendant longtemps, nous ignorions l'existence de ces premières pièces 'helléniques'.⁵ Xenakis a toujours considéré *Metastaseis* comme son *opus No 1* et il ne parlait presque jamais de compositions antérieures à cette œuvre.

Les questions qui vont nous préoccuper ici sont: pourquoi, Xenakis s'était intéressé à la musique folklorique et plus précisément à celle de son pays? Pourquoi, ensuite, cette envie de faire une musique qui mélange le folklore avec l'avant-garde? Et pourquoi, finalement, l'abandon de cette entreprise?

² Makis Solomos, 'Continuité et Discontinuité Historique chez le Premier Xenakis', communication donnée au colloque *Continu et Discontinu dans L'œuvre de Iannis Xenakis*, sous la direction de François-Bernard Mâche (Couvent de La Tourette, avril 2003): 1) communication publiée sous le titre 'Les *Anastenaria* de Xenakis. Continuité et Discontinuité Historique', in www.iannis-xenakis.org/enligne.html; 2) version grecque: 'Τα Αναστενάρια του Ξενάκη. Μια Παραδειγματική Τομή', *Μουσικός Λόγος* N° 4 (Athènes, 2002), 58–81.

³ Dans les 'Archives Xenakis' à la Bibliothèque Nationale de France.

⁴ Comme dans Iannis Xenakis 'Culture et Créativité' et 'Pour L'innovation Culturelle', dans Iannis Xenakis *Kéleütha – Écrits* (Paris: L'Arche, 1994), 129–132 et 133–135.

⁵ – En 1981 Nouritza Matossian publie son livre *Iannis Xenakis* [Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis* (Paris: Fayard/Sacem, 1981), 36–66] par lequel on apprend l'existence de ces œuvres.

– En 1988, François–Bernard Mâche écrit un article, intitulé 'L'ellenismo di Xenakis' (François–Bernard Mâche 'L'ellenismo di Xenakis', dans Enzo Restagno (éd.), *Xenakis* (Torino: EDT/Musica, 1988), traduction française dans François–Bernard Mâche, *Un Demi-siècle de Musique... et Toujours Contemporaine* (Paris: L'Harmattan, 2000), 302–321), dans lequel nous trouvons une première analyse de cette période 'hellénique' de Xenakis ainsi qu'un catalogue des œuvres antérieures à *Metastaseis*.

– Makis Solomos, dans son article de 2001 'Du Projet Bartókien au Son. L'évolution du Jeune Xenakis' (Makis Solomos 'Du Projet Bartókien au Son. L'évolution du Jeune Xenakis', dans M. Solomos (éd.) *Présences de Iannis Xenakis* (Paris: CDMC, 2001), 15–28) et dans un deuxième de 2002 'Τα Αναστενάρια του Ξενάκη. Μια Παραδειγματική Τομή' (voir note 2) démontre l'existence d'une continuité entre les œuvres de la jeunesse et celles qui vont suivre, les dites 'officielles', sans pour autant vouloir mettre en question la rupture 'extraordinaire'.

Les années avant la composition

Quant Xenakis quitte la Grèce en 1947, il est un ‘héros’ avec des ‘blessures glorieuses’⁶ à son visage; un héros de la Résistance contre les Allemandes de Hitler mais aussi contre les Anglais qui après Yalta voulaient protéger la Grèce du ‘danger communiste’. Xenakis entra à la résistance avec le Parti Communiste Grec, mais il semblait être un communiste hors du ‘commun’. Il était plutôt un matérialiste – idéaliste, curieux mélange, qui arrive à faire coexister Marx et Platon. Comme il disait en 1975:

À cette époque [en 1940] je lisais Platon [...]. La situation en Grèce était tellement étouffante qu’il fallait trouver des sorties. Je construisais alors un espace personnel, tout à fait imaginaire, qui était en contradiction avec la réalité. [...] je lisais, je comprenais et j’acceptais les thèses du marxisme; je les considérais comme une sorte de distorsion des idées platoniciennes. [...] Je suis devenu marxiste à cause de besoins quotidiens, à cause de la lutte et surtout parce que je voyais un pont avec le platonisme.⁷

Par ses écrits, nous apprenons que son éducation générale avait une connotation plutôt ‘classique’. Parmi les noms qu’il cite à cette époque est Sappho, Anacréon, Platon, Thucydide, Xénophon, Shakespeare, mais aussi Marx, Engels et Lénine. Ses intérêts musicaux en étaient ainsi. Il cite Palestrina, Mozart, Beethoven, Johann Strauss, Bellini, Brahms, etc.

Il faut noter également que, pendant sa jeunesse, il ne semble pas être attiré par la musique folklorique. On apprend par lui-même que, durant son enfance en Roumanie il écoutait la musique folklorique roumaine et gitane, et ensuite en Grèce la musique folklorique grecque et la musique religieuse byzantine, ‘[...] comme on devrait aller à l’église tous les Dimanches’ et il continue: ‘Je n’ai aimé aucune d’elles particulièrement, mais toutes avait eu une influence en moi.’⁸ Pour la musique religieuse, il dit que: ‘La liturgie orthodoxe ne m’a jamais intéressé. Quant à sa musique, je la trouvais bavarde et sans intérêt particulier.’⁹

Son intérêt pour la musique folklorique viendra donc plus tard, probablement à Paris. Nous pouvons supposer plusieurs raisons qui justifieraient cet intérêt: il était intéressé par un patriotisme, disons ‘socialiste’,

⁶ Matossian, *Iannis Xenakis*, 57.

⁷ Iannis Xenakis, ‘Αυτοβιογραφικό’ [Autobiographique], 1975, dans M. Solomos (éd.), *Ιάννης Ξενάκης, Κείμενα περί Μουσικής και Αρχιτεκτονικής* (Athènes: Ψυχογιός, 2001), 28.

⁸ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis* (London: Faber and Faber, 1996), 10.

⁹ Solomos, ‘Les *Anastenaria*’, 6.

lié aux années de la résistance? Par une nostalgie au pays auquel il ne pouvait plus retourner à cause de sa condamnation à mort pour ses opinions politiques? Par une sorte de ‘dette’ qu’il sentait avoir envers ses camarades qui étaient morts et envers la lutte qu’il avait abandonnée?¹⁰ Toutes ces ‘réponses’ forment un ensemble qui semble probable. Mais nous pouvons trouver aussi une raison musicale: l’exemple de Bartók; la liaison de la musique folklorique avec la musique d’avant-garde.

Les compositions ‘helléniques’

En arrivant clandestinement à Paris le 11 Novembre 1947, Xenakis se trouve dans une ville qui était peut-être à l’époque, le centre le plus important de l’art moderne. C’est probablement ici que naît son intérêt pour la musique de l’avant-garde.

Presque une année plus tard, il commence à étudier la composition. En Grèce, pendant la guerre, il avait écrit quelques mélodies sur des poèmes de Sappho¹¹, mais maintenant à Paris il s’intéresse plus sérieusement à la composition. Il cherche des personnes qui voudront lui enseigner la musique – malgré son manque de formation de base.¹² Il contacte – sans ou avec peu de succès – Nadia Boulanger, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Annette Dieudonné, et finalement en 1951, Olivier Messiaen, la seule personne qui va s’intéresser à cet homme tellement hors du ‘commun’!¹³

Les premières 13 pièces de Xenakis composées à Paris de 1949 à 1950 sont pour piano; ces pièces sont courtes et semblaient être des exercices pour les cours qu’il suivait avec Honegger et Milhaud. Xenakis dit qu’une pièce d’entre elles, intitulée *Air populaire* (1949), était écrite pour les cours avec Milhaud à l’École Normale, basée sur une métrique saphique et influencée par Bartók.¹⁴

En 1951 il écrit une suite de 6 pièces, pour piano aussi, inspirées du folklore grec. Ces pièces sont des harmonisations de chansons populaires du Dodécanèse. Nous voyons qu’à cette époque, Xenakis était attiré par l’idée d’une synthèse grec – européenne; il écrivait dans ses carnets de notes de 1951:

¹⁰ Xenakis, ‘Αυτοβιογραφικό’, 29–30.

¹¹ Varga, *Conversations*, 14.

¹² Katy Romanou, ‘Stochastic Jeux’, *Musicology*, Journal of Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 6 (2006), 212.

¹³ Matossian, *Iannis Xenakis*, 58.

¹⁴ Varga, *Conversations*, 28.

Pour sauvegarder la sève musicale du peuple Grec et la faire monter et sortir de son domaine traditionnel et simpliste [...] il faut l'épurer et l'enrichir de moyens élaborés par l'occident au cours des dernières siècles. Lesquels? Les combinaisons des timbres, la forme et les harmonies – contrepoints.

Ni l'imitation [sévère?] et stérile ni une implantation de la musique Européenne. Mais une synthèse géniale de deux éléments contradictoires la plupart du temps.

Ne pas avoir peur de créer ou d'employer des accords dissonants, atonaux etc. Rien n'est plus idiot que la théorie qui prétend que la mélodie ou la gamme porte en germe son harmonie. [...] Pour la polyphonie de même. La 'polytonalité' peut donner des résultats formidables.¹⁵

L'article 'Problèmes de Composition Musicale Grecque' de 1955 est très important pour la compréhension de l'esprit qui animait cette période 'hellénique' de Xenakis. Ici, il explique clairement pourquoi et comment faire cette synthèse: Il se questionne sur les caractéristiques principales de la musique 'démotique', la musique traditionnelle rurale grecque, en utilisant une division en 4 catégories: mélodie, harmonie, morphologie et rythme.

– Sur la mélodie, il remarque que les mélodies 'héroïques' de la musique de cléfes, sont souvent écrites non pas 'à l'Européenne', dans le mode 'héroïque' de *do* majeur, mais dans un mode mineur, et il arrive à la constatation qu'il y a 'des mondes parallèles, souvent en confrontation', et qu' 'on ne peut pas passer sans conséquences d'un système à l'autre'.¹⁶

– Sur l'harmonie, il observe que les musiques polyphoniques grecques ne sont pas basées sur le contrepoint européen mais sur l'intervalle de seconde et de quarte. Il suppose alors 'que la polyphonie et l'harmonie peuvent se développer en dehors de la 'consonance naturelle' des accords en tierces.'¹⁷

– Sur la morphologie, il remarque que la forme de chanson de cléfes est basée sur la juxtaposition; une monodie avec des mélismes, répétée jusqu'à l'épuisement des vers, et interrompue systématiquement par de *tsakismata*, sorte de refrains, chantés par le chœur. Il propose alors

¹⁵ Archives Xenakis à la B.N.F., carnet MS. 24357 (1), 10–11.

¹⁶ Iannis Xenakis, 'Problèmes de Composition Musicale Grecque', dans M. Solomos (éd.) *Présences de Iannis Xenakis* (Paris: CDMC, 2001), 11–14 (traduction française de Ιάννης Ξενάκης 'Προβλήματα Ελληνικής Μουσικής Σύνοθεσης' *Επιθεώρηση Τέχνης* No 9 (Athènes, 1955), 185–189), 12.

¹⁷ Xenakis, 'Problèmes de Composition', 13.

aux compositeurs grecs d'utiliser une morphologie qui naît de cette observation et d'éviter, 'd'écrire des menuets ou des gavottes sous l'Acropole'.

– Sur le rythme, il ne veut pas insister; il écrit: 'Je considère comme acquise la rupture du rythme symétrique, comme généralisée l'acceptation des mesures composées et comme connues les recherches rythmiques de Stravinski, Bartók, Messiaen.'

Il conclut son analyse sur la musique démotique ainsi:

Le jeune compositeur grec doit oublier le contrepoint qu'il a appris et replonger dans le questionnement de sa technique en explorant les chefs-d'œuvre populaires. La conscience critique l'obligera à rechercher des moyens expressifs et structurels dans la musique démotique et ecclésiastique d'une part, et dans les découvertes d'avant-garde de la musique européenne d'autre part. L'une de ses oreilles écouterait la voix de la Grèce et l'autre la voix de l'Europe.¹⁸

Selon François-Bernard Mâche, si 'On peut dire qu'au milieu de l'année 1951, à aucun moment encore le tempérament caractéristique de Xenakis ne se laisse deviner', par contre une pièce que Xenakis nomme *Zyia*, '[...]' marque en 1952 le premier signe d'une prise de conscience du niveau d'exigence qu'un compositeur européen des années 50 se doit d'avoir à l'égard de son travail.¹⁹ *Zyia*, pour soprano, chœur d'hommes, flûte et piano, paraît comme une démonstration des idées qui seront exposées plus tard, dans l'article de 1955 Xenakis a écrit que:

Avec *Zyia* j'ai ouvert des nouvelles voies (pour moi). Morphologiquement, la chanson de cléfes avec le protagoniste et le chœur, règne. Harmoniquement j'ai chassé, avec l'aide de Stravinski et surtout de Bartók et de la musique populaire grecque, l'harmonisation académique européenne. Mélodiquement elle n'est ni romantique (européenne) ni française ni sérielle, elle est simplement grecque – populaire. Finalement organologiquement la flûte surpasse les autres instruments à vent et le choix de flûte – voix – piano (avec l'utilisation que j'en ai faite) est une synthèse populaire – européenne assez réussite. Le rythme [...] est devenu essence unique, existence.²⁰

Dans *Zyia*, on voit apparaître une première abstraction mathématique. Les 11 premières mesures de la pièce sont une répétition de la note *sol* sur un rythme qui provient d'une série Fibonacci: 13, 8, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 5, doubles-croches, avec les 'exceptions' de 7 et 11 doubles-croches

¹⁸ *Ibid*, 14.

¹⁹ Mâche, *Un Demi-siècle*, 306–307.

²⁰ Iannis Xenakis, Lettre à Foula Hadjidakis, 22 Avril 1954, publiée dans le journal *To Βήμα* (11 Février 2001), C07.

Handwritten musical score for the first system. It includes a Soprano (S.S.) line with lyrics in Greek and Cyrillic: "ΤΟΥ ΝΟΥ - ΤΗ ΛΕ - ΒΕ -", "γέ - νου - τε", "ΤΗ ΛΕ - ΒΕ -". Below the vocal line is a piano (p) part with a complex rhythmic accompaniment. A bass line (B) is also present at the bottom. The time signature is 7/8.

Handwritten musical score for the second system. It includes parts for Flute (fl.), Soprano (Sop. S.), Tenors I and II (Ten. I, II), Tenors III and IV (Ten. III, IV), and Piano (piano). The tempo is marked as quarter note = 120. The piano part has a complex rhythmic accompaniment. The time signature is 7/8.

Handwritten musical score for the third system. It includes parts for Flute (fl.), Soprano (S.S.), Tenors I and II (Ten. I, II), Tenors III and IV (Ten. III, IV), and Piano (piano). The tempo is marked as quarter note = 92 ÷ 96. The piano part has a complex rhythmic accompaniment. The time signature is 7/8.

La mélodie est ‘grecque – populaire’, ‘héroïque’ en mode mineur, chantée par la soprano qui joue le rôle du ‘protagoniste’. Cette mélodie s’interrompt par des *tsakismata* du chœur de ténors, comme celui des mesures 20 à 23.

L’harmonisation est basée sur les intervalles de quarte et de seconde et de leurs renversements, en ‘chassant’ ainsi ‘l’harmonisation académique européenne’. Le rythme est celui de la danse de *kalamatianos* à 7/8 (3+2+2) avec des permutations et de déplacement d’accents. Son titre *Zyia*, ou *Ensemble* en français, évoque les ensembles de deux instruments – clarinette ou violon (*lyra*) avec luth – que nous trouvons fréquemment dans la musique folklorique grecque; ici, les deux instruments sont remplacés par la flûte et le piano.

Xenakis montra *Zyia* à Messiaen qui lui dit: ‘Mais c’est formidable le progrès que vous avez fait depuis les harmonisations.²¹ Vous avez maintenant une langue, un style. C’est très très bien.’ Comme écrit Xenakis dans ses carnets: ‘Je commence à me sentir à nouveau un homme [...]. C’est le début de la fin du Moyen âge?’²²

Les Anastenaria, écrits en 1953, sera la dernière composition de la période hellénique de Xenakis. Elle est un triptyque sur un rite païen de Thrace qui survit jusqu’aujourd’hui. Tandis que la première partie, *Procession vers les eaux claires*, garde son caractère grec, la seconde, *Le Sacrifice*, est déjà éloignée de la musique traditionnelle.²³ *Metastaseis* devrait être le troisième volet des *Anastenaria*, mais Xenakis l’a fait sortir du triptyque parce qu’il dit ‘elle est tellement différente, parce que j’ai tellement progressé avec elle.’²⁴

Liberté et tradition

Pour F. B. Mâche, il semble que la cérémonie des *Anastenaria* ‘[...] ait joué dans l’imaginaire de Xenakis le rôle d’un rite de passage vers un état de conscience supérieur, une purification [...]’²⁵. En 1980, Xenakis se rappelle que:

[...] quant je cherchait à trouver mon identité [...] et mes origines grecques, soudain est devenue important pour moi, l’exemple de Moussorgski et de Bartók qui m’alertait que je devait comprendre et aimer la musique folklorique grecque. Toutefois, j’ai vite réalisé que c’était une manière provinciale de penser – si je continuais ainsi, je serai tombé dans une trappe. J’avais besoin de quelque chose de plus générale.²⁶

Cette ‘chose de plus générale’ est déjà présente, mais pas encore assez élaborée,²⁷ dans une partie de l’article de 1955. Dans cette partie, qui laisse entrevoir le scientisme de Xenakis qui va se manifester à partir de *Metastaseis*, il parle d’un lien qui existe entre toutes les musiques. Ce lien est *le son*, qui est une grandeur quantitative en tant que phénomène physique, et qui devient grandeur qualitative en tant que phénomène psychophysiologique. Mais si ‘la psychophysiologie de la musique n’est pas encore une science’,

²¹ Probablement la suite de 6 pièces pour piano de 1950–51.

²² Archives Xenakis, carnet MS. 24357 (1), 40–42.

²³ M. Solomos a présenté un mécanisme, le premier mécanisme de Xenakis, sur lequel *Le Sacrifice* est basé (Solomos, *Présences*, 19).

²⁴ Varga, *Conversations*, 73.

²⁵ Mâche, *Un Demi-siècle*, 308–9.

²⁶ Varga, *Conversations*, 52.

²⁷ Xenakis, *Κείμενα περί Μουσικής*, xv.

écrit Xenakis, et que ‘le bon compositeur peut exprimer les sens qu’il désire exprimer’,²⁸ la physique, quant à elle, en est une! Ici, Xenakis fait entrer les sciences dans l’univers musical à travers la partie quantitative du phénomène sonore et, avec elles, l’universalisme de la musique.

La recherche de l’identité dans les racines sera remplacée par la recherche de la liberté dans l’universel. C’est dans une pensée musicale universelle, que Xenakis peut se sentir libre; il déclare en 1980:

Je ne veux pas avoir de racines. Bien sûr j’en ai quelques-unes; J’avais aussi mes influences, ainsi que la chance qu’il en avait tellement, donc aucune ne c’est avérer décisive. [...] Musique folklorique roumaine et grecque, chant byzantin, musique occidentale, musique non-européenne. J’ai essayé de les comprendre; j’en ai aimé quelques-unes et je n’en ai pas aimé d’autres, mais j’ai laissé venir chacune d’elles près de moi, je n’en ai laissé aucune en dehors ou dire pour quelconque d’entre elles qu’elle n’est pas de la musique. À travers cette manière, j’ai réussi à devenir libre et c’est pour ça que je n’ai pas de racines.²⁹

La liberté est une idée qui prend une place capitale dans la pensée de Xenakis. Pour comprendre – et interpréter – cette rupture ‘extraordinaire’ avec le passé, il faut peut-être se pencher sur cette idée et sur la signification qu’il donne à ce mot. Pour lui la recherche de l’originalité dans l’art passe par la recherche de la liberté. Il dit que:

L’idée de l’originalité est inhérente à la question de la liberté. La valeur de l’art, de l’offre artistique d’une personne, d’une nation, d’un peuple, d’une civilisation dépend de l’originalité – cette liberté fondamentale.³⁰

C’est la recherche de la liberté (pour laquelle il avait déjà payé cher à Athènes) qui va le conduire également à sa première grande découverte, bien originale: l’introduction du hasard dans sa musique à travers la stochastique. L’intérêt de Xenakis pour les masses sonores le conduira à la confrontation du déterminisme avec l’indéterminisme. La question de la liberté est ici centrale. Dans plusieurs occasions, Xenakis va se référer à Épicure et à la place privilégiée que la notion du *clinamen* donne au libre-arbitre. Grâce à Épicure, la liberté de la nature et de l’homme peut exister! C’est par une telle double attitude, physique et humaine, que liberté et indéterminisme se rencontrent.

Dans son discours ‘Pensée Scientifique et Musique’, qu’il a fait à Athènes en 1975, Xenakis est très explicite sur la relation de la liberté

²⁸ Xenakis, ‘Problèmes de Composition’, 12.

²⁹ Varga, *Conversations*, 51.

³⁰ Iannis Xenakis, ‘Επιστημονική Σκέψη και Μουσική’ [Pensée Scientifique et Musique], 1975, dans M. Solomos (éd.) *Ιάννης Ξενάκης, Κείμενα...*, 120.

avec l'indéterminisme dans sa musique. À un moment de son discours, se référant à la musique stochastique et plus précisément à une répartition asymétrique de points sur une ligne, il donne l'exemple d'une musique construite sur un rythme traditionnel, ici le rythme grecque de *kalamatianos*, et il conclut: 'Mais ici j'abolis ma liberté parce que j'utilise un rythme donné (le *kalamatianos*). Comme j'ai dit auparavant, l'originalité est une demande fondamentale de l'art. Je veux, donc, m'échapper du déterminisme, de la soumission aux traditions et aux idées du passé.'³¹ Pour Xenakis, la symétrie, comme celle de la répétition continue d'un rythme donné, empêche la liberté; il affirme: 'C'est ainsi que je définis le niveau maximum de ma liberté: n'avoir aucune symétrie.'³² Les traditions et les idées du passé seront donc vues par lui comme un obstacle. Leur écartement semble être indispensable à la réalisation de la liberté.

Mais il ne faut pas tomber non plus à l'autre extrême; Xenakis ne prône pas pour la disparition des traditions. Son universalisme est justement l'effort d'inclure toutes les musiques du monde. Pourtant, il pose clairement une condition: la tradition ne doit pas devenir un obstacle à l'exercice de sa liberté! Il dit:

Je ne suis pas contre la tradition. Je lutte pour différents objectifs, mais ça ne veut pas dire que je veux détruire la tradition, à condition qu'elle ne veuille pas détruire mes objectifs.³³

Conclusion

Il semble que la question que nous avons posée au début de notre communication, le dépassement de la bipolarité 'culture locale' – 'culture dominante', n'a pas été répondue par Xenakis d'une façon 'ordinaire'. La solution qu'il a donnée au problème était plutôt une non-solution; c'était presque la négation même du problème. Xenakis est arrivé à une solution inattendue, qui nie les dilemmes comme 'dominant – local', 'musique savante – musique folklorique' etc. Il a d'abord essayé de 'marier' les contraires, de les concilier, afin de faire une sorte de syncrétisme, sans pour autant arriver à une synthèse satisfaisante pour lui. La négation de la dichotomie en tant que telle, la recherche d'une solution 'autre', était l'apport génial de Xenakis. Le bipôle, même s'il reste encore vivant, est placé maintenant dans un contexte beaucoup plus large, et ainsi, ses forces opposantes sont amorties.

³¹ Xenakis, 'Επιστημονική Σκέψη', 128.

³² *Ibid*, 129.

³³ Varga, *Conversations*, 50.

Костас Панаригонулос

КСЕНАКИС И ПУТ КА УНИВЕРЗАЛНОМ (Резиме)

У епохи такозване глобализације евидентно је да, насупрот главној тенденцији, цвета протекционизам, или другим речима национализам, регионализам, религионизам и други локализми. Трагање за „локалним културним идентитетом“, који се дефинише углавном као опозиција „доминантном културном идентитету“, често доводи до разних претераности и искривљења. Како да се ослободимо те, углавном стерилне биполарности? Везивањем за један од два пола? Стварајући неку врсту синкретизма?

У овом раду пратимо еволуцију младог Ксенакиса ка једном оригиналном ставу који је настао као одговор на сличне дилеме. Од 1949. до *Метастасиса* (1953–54) он је прошао кроз период истраживања током којег је био заинтересован за коришћење грчких елемената у својим композицијама. Године 1955. објављује чланак под називом „Проблеми грчке музичке композиције“ у којем скицира оквир за могуће повезивање грчке сеоске народне музике и европске авангардне музике. Тај чланак је његов први, а и једини објављени текст на ту тему.

Иако је, судећи према сачуваним белешкама и текстовима, Ксенакис и касније сачувао интересовање за традиционалну музику, замисао о повезивању народне и авангардне музике дефинитивно је одбацио. Почев од *Метастасиса* он ће се „ослобађати“ локалног оквира и приступати изградњи личног и истовремено универзалног света, са амбицијом да укључи све музике света.

Питања која нас заокупљају су: зашто се Ксенакис интересовао за народну музику, конкретно за грчку? Откуда, затим, та жеља да ствара музику која повезује фолклор са авангардом? И најзад, зашто је напустио тај подухват?

Инсистирамо на појму *слободе*, онако како је представљен у Ксенакисовој имагинацији, на његовом односу према индетерминизму и његовој улози у увођењу случајности у музику преко стохастике. Покушавамо да докажемо да почев од *Метастасиса* он одбацује традиционализам јер га сматра препреком у реализацији слободе.

(С француског превела Мелита Милин)

UDC781.7(=14):78.036.071.1 Xenakis Kostas

Nick Poulakis

THE 'POST-' IN THE 'MODERN': GREEK FILM MUSIC AND THE WORK OF NIKOS MAMANGAKIS¹

Abstract: This article is focused on Nikos Mamangakis, one of the most ambiguous art-popular composers in Greece. His compositions for cinema are also quite provocative. Mamangakis' cooperation with Finos Film (the major Greek film production company in post-war era) and, on the contrary, his collaboration with Nikos Perakis (one of the most well-known contemporary film directors) vividly illustrate the transformation of film music from the so-called Old to the New Greek Cinema. Through an overall analysis of two of Mamangakis' most important film scores, I hope to reveal the transition process from a realistic modernist perspective to a postmodern one. A second goal is to present critically the general ideological shift in Greek socio-cultural sphere following the seventies change of polity. This paper underlines the perception of Greek music culture as a special case of Western music, which however holds its very distinct stylistic idioms, cultural practices and ideological functions.

Keywords: Nikos Mamangakis, Greek film music, art-popular music, ethnomusicology, anthropology

Somehow, they [i.e. film directors] are right! Somehow, they can hear what their film needs better than you do. They don't know how to describe it, that's true. However, it's them who know exactly what their movie wants.

Nikos Mamangakis²

First of all, I would like to comment on the key theoretical concepts that underline the main orientation of this paper. I conceive the terms

¹ I would like to thank the musicologists Dr. Ekaterini (Katy) Romanou and Dr. Melita Milin for organising the panel *Into Modernism and out of It: The Balkan Rites of Passage*, during the 18th International Musicological Society Congress *Transitions* (University of Zurich, 10–15 July 2007), where I presented a draft copy of this article, as well as for their endorsement concerning the research project about Greek and Serbian music culture through a Balkan and European perspective. I would also like to thank my colleagues, the members of the Greek musicological team from the National and Kapodistrian University of Athens, for their collaboration within the above project. Finally, I would like to mention the Propontis Foundation and the Hellenic Culture Organisation for financially supporting this assignment.

² Panos Chrysostomou, *Nikos Mamangakis: Mousiki Akouo, Zoi Katalaveno* [*Nikos Mamangakis: Listening to Music, Understanding Life*] (Athens: Agyra, 2006), 351.

‘modernism’ and ‘postmodernism’ not as contrasting, as they are usually regarded, but as existing in a dialogical continuum, where each one stands only by the other’s presence. Therefore, ‘modernism’ refers to the culture of modernity, which is the pre-industrial and industrial era covering the late sixteenth until the mid-twentieth century. During this period, rationalism, materialism and capitalism dominated the western world. On the other hand, since postmodernity ranges from the late twentieth century until today, ‘postmodernism’ is used to describe the way of life after the modernity era and implies aspects of contemporary cultural, socio-political and economical areas, such as commercialisation, consumerism, fragmentation, globalisation and the critique of authorities.³ I also use the term ‘rites of passage’ in its anthropological sense to describe those rituals that indicate a person’s transition from one stage of cultural status to another. For me, ‘rites of passage’ stands for any symbolic liminal change that goes beyond the margins of binary constructions.⁴ By means of post-modern logic, this paper deals with a complex ‘rite of passage’ involving personal, theoretical, performative and historical dimensions. Namely, it is the first written-in-English presentation of my ongoing work about Greek film music; it adopts an ethnomusicological-anthropological approach to film music; it deals with an eccentric film composer; and it is connected with a crucial historical period in Greece.

Film musicology was established as a discipline in the mid 1980’s, but it was introduced in Greece only recently. It compounds several methodologies borrowed from different areas such as cinema, music and cultural studies and aims towards analysing the relationship between music and the screen.⁵ My methodology is not restricted to the content

³ For different aspects of the ‘modernism-postmodernism’ debate, see Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report of Knowledge*, trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi (Manchester University Press, 1984), Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991) and Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London and New York: Routledge, 1987).

⁴ The anthropological concept of the ‘rites of passage’ was initially presented in Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee (University of Chicago Press, 1960) and, later on, it was applied by Victor W. Turner in his ‘ritual theory’. See Victor W. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Chicago: Aldine, 1969).

⁵ See, for instance, James Buhler, Caryl Flinn and David P. Neumeier (eds.), *Music and Cinema* (Hanover and London: Wesleyan University Press, 2000), Kevin J. Donnelly (ed.), *Film Music: Critical Approaches*, (Edinburgh University Press, 2001), Pamela R. Wojcik and Arthur Knight (eds.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music* (Durham and London: Duke University Press, 2001), Daniel Goldmark, Lawrence Kramer and Richard Leppert (eds.), *Beyond the Soundtrack:*

analysis of films or to a pure functionalistic study of their music but emphasises the context that formulates the filmic soundscape. In other words, I deal with cinema and its music not as absolute artwork but as an open-ended text. Furthermore, I consider cinema to be a locale for several representations and negotiations. My attempt is to portray the ways in which film music contributes to the shaping and projecting of various personal preferences and cultural confrontations by underling the performativity of film music practice and questioning the filmic audiovisual representation. In such an ethnomusicological-anthropological approach to film music, concepts such as ethnic identity, cultural policy, intercultural influences, and socio-cultural transitions are critically explored and assessed.⁶ As the anthropologist William O. Beeman states, film music is related to music as an aspect of society's culture in general. Thus, the consideration of film music practices formulates a broader model for the study of cultural morphemes of a particular society. And vice-versa, the status of music as a part of a society's performing art culture provides a conception of the function of music as a filmic practice.⁷

The ideological confrontations between the western and the eastern bloc of the cold-war polarity represented a nodal point in the turn of cultural politics, regarding both its artistic and its educative dimensions in European countries after the end of the Second World War. Under the circumstances of political propaganda, international forces founded institutes in various countries that became systematically active in the fields of the fine arts and sciences. More specifically, during the early post-war years the base was laid for new, pioneering quests and experimentations in western art music. The extensive use of atonality in combination with the unavoidable transition to total serialism, the use of aleatory techniques, the birth of electronic and electro-acoustic music,

Representing Music in Cinema (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2007).

⁶ For example, see my critical musicological analyses of the Greek films 'Politiki Kouzina' ['A Touch of Spice'] (Tasos Boulmetis, 2003) and 'Akropol' (Pantelis Voulgaris, 1995) in Nick Poulakis, 'Ethnotita, Taytotita ke Mousiki: I Kinimatografiki Kataskevi tou Parelthontos' ['Ethnicity, Identity and Music: The Cinematic Construction of the Past'] in *Mousiki, Ichos, Topos: Ta Keimena [Music, Sound, Place: The Texts]* (Arta: Department of Traditional Music, Technological Educational Institution of Epirus, 2006), 111–127 and 'Akropol: Mia Mousikologiki Anagnosi' ['Akropol: A Musicological Reading'] in Fotini Tomai (ed.), *Istoria ke Politiki sto Ergo tou Panteli Voulgari [History and Politics in the Work of Pantelis Voulgaris]* (Athens: Papazisis, 2007), 239–249.

⁷ William O. Beeman, 'The Use of Music in Popular Film: East and West', *Society for Visual Anthropology Newsletter* 4 (1981), vol. II, 8–13.

along with the spread of music theatre and multi-art works produced novel creations and dialects within a web of musical universalism.⁸

During the same period in Greece the socio-political, economic and cultural situation was characterised by great fluidity and successive mutations, at least until the 1970's change of policy. The rise of the urban population along with modifications in the structure of production, the change in consumer practices and thus of personal expectations, the boosting and the thickening of the political course on the level of formal institutions and mass politics transformed the image of Greek society and culture into different ideological and material preferences.⁹

Specifically, in the case of contemporary Greek music from the 1950's onwards, a vivid mobility was evident both within Greece and abroad. Greek art composers shaped modern tendencies through the fusion of indigenous (local or national) tradition with elements of western music culture. The composers' adjustability to the demands of current musical creation was related to the fact that the innovations adopted by western pioneers included features that were very coherent to those of the Greek musical tradition, such as the use of micro-intervals and modes, free or controlled improvisation, as well as various special techniques of vocal and instrumental performance.¹⁰

In Greece, the popular song began to flourish along with avant-garde music. Music fusions in this field started with the challenge to bind together 'western' and 'eastern' elements, but not in the same way that avant-garde also attempted this. Various personalities in Greek musical and cultural life in general became involved in this process one way or another. The point of reference turns out to be the 'Mikis Theodorakis vs. Manos Hadjidakis' contrast. Beyond these two composers, whose

⁸ For further information about the contemporary Greek art music, see Katy Romanou, *Istoria tis Entechnis Neoellinikis Mousikis [History of the Neo-Hellenic Art Music]* (Athens: Kouloura, 2000) and George Leotsakos, 'Greece, §III, 5: Art Music since 1945' in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford University Press, 2001), vol. X, 351–352.

⁹ The Greek National Tourism Organisation was mutated into the main agent of culture and development. One of its primary objectives was the construction of an – otherwise fictitious – image of cultural prosperity. Culture was clearly related to the mimic adoption of western models and modes of behaviour. On the socio-political and cultural setting of the post-war life in Greece, see suggestively Jane Lambiri-Dimaki, *Social Stratification in Greece 1962–1982: Eleven Essays* (Athens: Sakkoulas, 1983), Nicos Mouzelis, 'The Concept of Modernization: Its Relevance for Greece', *Journal of Modern Greek Studies* 14 (1996), vol. II, 215–227 and Dimitris Charalambis, Laura Maratou-Alipranti and Andromachi Hadjiyanni (eds.), *Recent Social Trends in Greece: 1960–2000* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2004).

¹⁰ Romanou, *Istoria tis Entechnis Neoellinikis Mousikis*, 167–168.

work and attitude deeply influenced their current as well as following generations of musicians, some others moved towards a similar framework, each one with distinct personal aesthetic, ideological and socio-political beliefs. More particularly, the so-called 'art popular songs' began to shape a new music genre. Its main characteristics were the inner ambiguity – as is shown through the combination of the terms 'art' and 'popular' in its name –, the composer's formal music education, the use of poetic lyrics, and its massive acceptance by audiences.¹¹

This article is focused on Nikos Mamangakis, one of the most ambiguous art-popular composers in Greece. His compositions for cinema are also quite provocative. Mamangakis' cooperation with Finos Film (the major Greek film production company in the post-war era)¹² and, in contrast, his collaboration with Nikos Perakis (one of the most well-known contemporary film directors) vividly illustrate the transformation of film music from the so-called Old to the New Greek Cinema.¹³ Through an overall analysis of two of Mamangakis' most important film scores, I hope to reveal the transition process from a realistic modernist perspective to a postmodern one. A second goal is critically to present the general ideological shift in Greek socio-cultural sphere following the 1970's change of policy. This paper underlines the perception of Greek music culture as a special case in Western music, which however maintains its very distinct stylistic idioms, cultural practices and ideological functions.

Nikos Mamangakis was born in Crete. He studied classical theory in Athens and composition with electronic media in Munich. He has written many pieces for these types of music but he has tried to maintain a rather personal musical idiom regarding Greek folk music features, sound organisation and structural methodology. Besides that, he has worked on operatic

¹¹ See Kostas Mylonas, *Istoria tou Ellinikou Tragoudiou [Greek Song History]* (Athens: Kedros, 1985), vol. II and Gail Holst-Warhaft, 'Song, Self-Identity and the Neohellenic', *Journal of Modern Greek Studies* 15 (1997), vol. II, 232–238.

¹² For a detailed history of the Finos Film company, see Iasonas Triantafyllidis, *Tainies gia Filima: Ena Aferoma ston Filopimena Fino ke tis Tainies tou [Films for Kissing: A Tribute to Filopimin Finos and his Films]* (Athens: Exantas, 2000) and Stelios Kymionis, 'I Viomichania tou Kinimatografikou Theamatos stin Ellada: I Periptosis tis Finos Film' ['Film Spectacle Industry in Greece: The Case of Finos Film'] in Christina Agriantoni and Lida Papastefanaki (eds.), *Tekmiria Viomichanikis Istorias [Records of Industrial History]* (Athens: Greek Section of the International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage, 2002), 240–249.

¹³ For a useful discussion on the periodisation and the main characteristics of Greek cinema, see the collective volumes, both edited by Diamantis Leventakos, *Opseis tou Neou Ellinikou Kinimatografou [Aspects of New Greek Cinema]* (Athens: Centre of Audiovisual Studies, 2002) and *Xanavlepontas ton Palio Elliniko Kinimatografo [Reviewing Old Greek Cinema]* (Athens: Centre of Audiovisual Studies, 2002).

forms as a distinct part of popular melodrama, paying special attention to the use of voice and to song forms. He has also composed for various festivals and concerts, as well as for television series in Greece and abroad. Mamangakis has always been eccentric in dealing with his double participation in Greek music culture: the avant-garde and the mainstream.¹⁴

I Daskala me ta Chrysa Mallia [*The Golden Haired Teacher*] was released in 1969 during the first years of the military occupation in Greece. It was produced by Finos Film under the direction of Dinos Dimopoulos. Thematically it concerns a love story that evolves during the Greek-Albanian war.¹⁵ It is about a young teacher who takes over a primary school in the Greek countryside. The schoolmistress truly enjoys her profession. She recommends a brand new pedagogical system for educating the pupils but her attitude is opposed to that of the children's parents. She later falls in love with the son of the president of the village council but during their marriage ceremony they separate from each other due to the outbreak of the war. The soldier's later comeback will be heartbreaking.

Perhaps the most important thing about this movie is the appearance of two of the most popular Greek actors of this period, Aliko Vougiouklaki and Dimitris Papamichael.¹⁶ Although both Vougiouklaki and Papamichael were famous for their realistic singing in other films of the Old Greek Cinema, this time they were led by Mamangakis beyond a pure diegetic musical sequence (that is music as a part of the narrative sphere of the film).¹⁷ It might be that the composer did not want the spectators subliminally to identify the film's music with previous scores of other similar movies.

¹⁴ For a comprehensive biographical outline of the composer Nikos Mamangakis, see Aleka Symeonidou, *Lexiko Ellinon Syntheton: Viografiko, Ergografiko* [*The Greek Composers' Dictionary: Biographies, Works*] (Athens: Filippou Nakas, 1995), 247–250, Takis Kalogeropoulos, *To Lexiko tis Ellinikis Mousikis: Apo ton Orfea eos Simeri* [*The Greek Music Dictionary: From Orpheus to the Present*] (Athens: Giallelis, 1998), vol. III, 567–569 and George Leotsakos (work-list with Kostas Moschos), 'Nikos Mamangakis' in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford University Press, 2001), vol. XV, 717.

¹⁵ Lydia Papadimitriou analyses this movie from a different perspective. According to cinema studies – and especially 'genre theory' – the film is considered to be a 'female war melodrama'. See Lydia Papadimitriou, 'Greek War Film as Melodrama: Women, Female Stars and the Nation as Victim' in Yvonne Tasker (ed.), *Action and Adventure Cinema* (London and New York: Routledge, 2004), 297–308.

¹⁶ For more information about the Aliko Vougiouklaki's nationally renowned persona, see Lydia Papadimitriou, *The Greek Film Musical: A Critical and Cultural History* (London: McFarland, 2005), 123–140.

¹⁷ The distinction between the 'diegetic' and the 'non-diegetic' role of music in film was first cited critically in Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 11–30.



I Daskala me ta Chrysa Mallia [The Golden Haired Teacher]
(Dinos Dimopoulos, 1969)

Most of the film's music plays a non-diegetic role – it is neither visible on the screen nor is it implied to be present in the action– and employs the basic stylistic and aesthetic principles of the western classical background score. Mamangakis prefers symphonic orchestration with emphasis given primarily to strings in order to create a stable harmonic frame but also transparent melodic lines. Secondly, he uses rhythmic percussion to establish the beat section as well as wind instruments and melodic percussion for the specific colouring of the music. Moreover, the composer applies the *leitmotif* technique to make a distinction between the 'good' and the 'bad' characters of the film and some choral parts for a more realistic effect.¹⁸

The presence of non-diegetic music is dominant, just like a classical Hollywood film score. Furthermore, Mamangakis tries to merge western

¹⁸ For the use of *leitmotif* in film music see Justin London, 'Leitmotifs and Musical Reference in Classical Film Score' in James Buhler, Caryl Flinn and David Neumeyer (eds.), *Music and Cinema* (Hanover and London: Wesleyan University Press, 2000), 85–96, and Ronald Rodman, 'The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film' in Phil Powrie and Robynn Stilwell (eds.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (Aldershot and Burlington: Ashgate, 2006), 119–136.

film music clichés (stinger¹⁹ for sharpness, string pizzicato for lightness, string tremolo for continuous agony, military band orchestration for marching rhythms, solo flute for lyric passages, solo violin and harp for melodramatic scenes, solo cello for erotic incidents, bass ostinato for pending seriousness, aleatoric and atonal style for misty atmosphere) with ethnic/national ones (folkloristic music and dance groups, art and popular music and dance aspects mixture, traditional instruments like santour and lute, modal melodies in five-tone scales, chimes, flute, violin and xylophone for the Greek rural soundscape).²⁰

The music of Nikos Mamangakis reveals a modernistic mode of filmic representation, especially through the way that he musically visualises the static dipoles of Greek culture of this period, such as ‘good vs. bad’, ‘urban vs. rural’, ‘male vs. female’, ‘love vs. war’ and ‘art vs. popular’. All these attributes aim towards an elitist and moralistic ideology of the Greek bourgeoisie together with the militaristic and nationalistic orientation of the colonels of the military junta. The superiority of the non-diegetic music is actually evident in this movie. It is related to Anahid Kassabian’s distinction regarding the two categories of audience identification with film music: the ‘assimilating’ and the ‘affiliating’.²¹ During the assimilating identification, the audience perceives music as a strictly controlled condition. See, for instance, the original background scores that reproduce aspects of the hegemony of the post-romantic and neoclassic Hollywood tradition. In contrast, through affiliating identification spectators relate to the film’s music by means of an open, totally subjective and emergent procedure. This association, which principally involves compilation scores, supports the creation of a multiform experience and it has to do with popular songs along with various cultural projections. As it appears, Mamangakis’ music in this film functions through the assimilating identification process.

Nikos Perakis’ *Loufa kai Parallaghi* [*Loafing and Camouflage*] was shown in Greece in 1984, ten years after the end of the dictatorship, and had great artistic and commercial success. The film’s soundtrack was released two years later, in 1986. The series of the musical pieces in the

¹⁹ In film music theory, *stinger* indicates that the action has taken a surprising turn. This is usually presented by a sforzando chord or sharply marked short gesture.

²⁰ The application of western music conventions to Hollywood film music is reviewed in Gorbman, *Unheard Melodies*, 86. For Bollywood film music, see respectively Anna Morcom, ‘An Understanding between Bollywood and Hollywood? The Meaning of Hollywood-style Music in Hindi Films’, *British Journal of Ethnomusicology* 10 (2001), vol. I, 63–84.

²¹ Anahid Kassabian, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music* (London and New York: Routledge, 2001).

album is not the same as in the film itself and this creates a different internal structure and the special dynamics of the film's music.²²



Loufa kai Parallaghi [Loafing and Camouflage]
(Nikos Perakis, 1984)

The film's story starts a few days before the 21st of April of 1967, when a group of colonels initiated military rule in Greece. It is about a team of soldiers who face the dictatorship in the course of their military service. The main characters, a soldier (a professional cinematographer) as well as his associates, who all served in the army at the Greek borderlines, are transferred to Athens to support the recently founded Armed Forces Television. The Cinematographic Unit of the Greek Army produced propaganda films and newsreels and it was responsible for entertaining the troops and other charity organisations with movie screenings. While being close to their relatives and friends, these soldiers never stopped being subject to questioning by their senior officers for their controversial political beliefs.

²² For a systematic examination of the 'soundtrack' as a political, economic and technological element in film and music industry, see Jeff Smith, *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music* (New York: Columbia University Press, 1998).

The film's narration combines its own cinematic temporality with other heterochronic elements. It mixes reality with fiction and socio-political events with everyday life. The narration is not limited to a detailed approach to the exact facts but it also refers to more specific and subjective topics such as military service, family, friends and other interpersonal affairs, cultural and political stereotypes. This film – in connection with its music – constitutes an utterance of irony, contradiction, ambiguity and parody that emerges through the postmodern discourse of both the director and the composer.²³

In this particular case, the postmodern character of Mamangakis' music is not only a matter of contemporary art conception, but stands out as a political statement. In other words, the critical perspective articulated by the composer should not be reduced to a stylistic expression. Mamangakis' and Perakis' political discourse rests on a straightforward critique of the representation itself. The satire and irony of postmodern discourse do not reflect ahistorical and apolitical artistic forms, as it is usually believed. This film transfers the concept of the construction of the past from an all inclusive, general and absolute notion of *History* to a more dialogical and reflective view of *life-stories*.

The main music theme is heard for the first time during the film's opening titles as a non-diegetic military march. But it is not just a usual march. Mamangakis' music is not conventional in this movie. He seeks new ways to go beyond traditional impressions and interpretations: the lack of symmetry as interference to the regular rhythmic movement; the syncopation as destabilisation of the consistent accents; the appoggiaturas and other ornaments as transformation of the flat melodic lines; the unexpected endings and the sophisticated connections as interfusion of the main harmonic structure.

Concerning the film's soundtrack, the music as a whole serves a meta-diegetic function. The form of *character variations* (meaning various stylistic transformations of the main music theme) is perhaps the most frequently used one in the film's music. This is similar to the form of *fantasia*, in which the main theme becomes the starting point for a series of free – almost improvised – variations. The film's main music

²³ One of the functions of diegetic/realistic music in film is its power to create ironic atmosphere in a more natural way that non-diegetic/non-realistic music does. See Gorbman, *Unheard Melodies*, 23. Feminist and postmodern studies theorist Linda Hutcheon suggests that irony, satire and parody may be critically used as a means of historical consciousness and cultural dynamics. See Linda Hutcheon, 'Irony, Satire, Parody', *Poétique* 46 (1981), 140–156. For an anthropological approach of postmodern irony, see James W. Fernandez and Mary Taylor Huber (eds.), *Irony in Action: Anthropology, Practice and the Moral Imagination* (University of Chicago Press, 2001).

theme appears in two groups of 'character variations': a) the 'nostalgic' variations with solo guitar instrumentation, which refer sentimentally to the past and b) the 'ironic' variations with Greek popular music (bouzouki and folk clarinet) orchestration, which mix up the military with the traditional (urban and rural) expression. The most interesting part of the realistic popular songs in this film is the satirical and metaphorical commentary of their lyrics, implying the Greek folk and suburban traditions of the *demotika* and the *rebetika* songs.²⁴

Mamangakis and Perakis also simulate the stereotyped uses of western music in films. Hence, the music of Richard Wagner (*The Ride of the Valkyries*) is presented as colossal and glorious, accompanying war documentaries and propaganda films while, on the other hand, the music of Maurice Ravel (*Boléro*) is used as background in the sensual scenes of a Greek erotic movie. In addition, the film satirises the outdated practice of film song play-back through the composers' intertextual self-references. Mamangakis uses an older melodramatic song of his in other ironic contexts, such as 'lounge music', 'dining music', 'tragic music' or 'humorous music', creating a kind of musical self-parody.²⁵

Before closing this presentation, I would like to make some comments that I think are useful and which I believe summarise Mamangakis' pathway in the field of Greek film music production as well as his position at the post-war music scene in Greece. I think that Mamangakis succeeds in blending some of the 'formal' and the 'traditional' aspects of Greek music culture with the 'unofficial' and the 'popular' ones. Thus, he creates new hybrid musical forms and soundscapes, putting forth a dialectical critique. By blending together high and popular styles, he proves the way for the transition from modernism to postmodernism. Mamangakis presence continues to be regarded as controversial and vague, although personally he does not see any paradox in making music within the art and the popular music system at the same time and allowing or even seeking an osmosis between them.

The film music scholar Claudia Gorbman has suggested that 'we need to start *listening* to the cinema's uses of music in order to *read*

²⁴ For various models of textual analysis of popular music, see Richard Middleton (ed.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music* (Oxford University Press, 2000).

²⁵ For self-reflexivity and its relation with current anthropology, see Jay Ruby (ed.), *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982). For intertextuality in film music, see Sue Tuohy, 'Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s' in Yingjin Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai (1922–1943)* (Stanford University Press, 1999), 200–221.

films in a literate way'.²⁶ My personal research concerning the practice of film music is based upon Gorbman's above recommendation. Using a film's music as a starting point, I try to explore critically the broader context of the movie, but not relying solely on a narrow musicological analysis. Film anthropology considers cinema to be an *ethnographic practice* and as a vehicle for *cultural critique*, putting special emphasis on the relationship between power and representation.²⁷ It is also about how music is transformed into a lived experience for cinema spectators through filmic narration.²⁸ Working in the field of the anthropology of film music, I take cinema and its music to be not simply artistic creations but cultural performances. Moving away from the positivistic and analytical techniques of classical film theory, according to which filmic images are seen as motionless and soundless pictures, I focus on films as juxtapositions of textual (i.e. audiovisual) and dialogical (i.e. critically reflexive) discourses.

Ник Пулакис

‘ПОСТ’ У ‘МОДЕРНОМ’: ГРЧКА ФИЛМСКА МУЗИКА
И ДЕЛО НИКОСА МАМАНГАКИСА

(Резиме)

Студија је посвећена Никосу Мамангакису, једним од најсложенијих композитора уметничко-популарне музике у Грчкој. Његова филмска музика управо је провокативна. Мамангакисова сарадња с филском кућом „Финос“ (водећом грчком филском продуцентском компанијом после Другог светског рата), и његова сарадња с Никосом Перакисом (једним од најпознатијих савремених филмских редитеља), живо илуструју преображај филмске музике од тзв. старог до новог грчког филма. Кроз обухватну анализу двеју Мамангакисових најзначајнијих филмских партитура желим

²⁶ Gorbman, *Unheard Melodies*, 2.

²⁷ See Michael M. J. Fischer, ‘Film as Ethnography and Cultural Critique in the Late Twentieth Century’ in Diane Carson and Lester D. Friedman (eds.), *Shared Differences: Multicultural Media and Practical Pedagogy* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995), 29–56, and Steven Caton, *Lawrence of Arabia: A Film's Anthropology* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1999).

²⁸ Following the work of the phenomenologist Maurice Merleau-Ponty, postmodern film theorist Vivian Sobchack looks on cinema as ‘an expression of experience by experience’. See Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton University Press, 1992), 3. For film music as cinematic experience, see Russell Lack, *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music* (London: Quartet Books, 1997), 63–68.

да опишем процес промене од реалистичке модернистичке перспективе до постмодернистичке. Други циљ јесте критичко представљање опште идеолошке промене у грчком друштву и култури, пратећи политичке промене из седамдесетих година. Мислим да је Мамангакис успео у повезивању неких „званичних“ и „традиционалних“ видова грчке музичке културе с „незваничнима“ и „популарнима“. Тако он ствара нове хибридне музичке форме и звучне пејзаже. Мешајући високе и популарне стилове, он показује пут промене од модернизма до постмодернизма.

Овај рад наглашава перцепцију грчке музичке културе као посебног случаја западне музике. Наиме, грчка музика поседује своје веома дистинктивне стилске идиоме, културне праксе и идеолошке функције. Моја методологија није ограничена на анализу садржаја филмова нити на чисто функционалистичку студију музике у тим филмовима; она ставља нагласак на контекст који обликује филмске звучне пејзаже. Другим речима, ја се бавим филмом и филмском музиком, не као апсолутним уметничким делом, већ као „отвореним“ текстом. Осим тога, ја филм посматрам као место неколиких репрезентација и посредовања. Настојим да прикажем путеве којима филмска музика доприноси обликовању и изградњи различитих личних склоности и културних конфронтација, наглашавајући перформативност филмске музичке праксе и испитујући филмске аудиовизуалне репрезентације. У таквом, етномузиколошко-антрополошком приступу филмској музици, критички су испитани и оцењени појмови као што су етнички идентитет, културна политика, међукултурни утицаји и социо-културна транзиција.

(Превод с енглеског: Александар Васић)

UDC 78.071.1 Mamangakis Nikos

78.038.6:791.636](495)

Melita Milin

FROM COMMUNISM TO CAPITALISM VIA THE WARS. THE LANDSCAPE OF SERBIAN MUSIC 1985–2005*

Abstract: Two related processes were taking place in ex-Yugoslavia during the chosen period: 1) The transition from communism to capitalism, and 2) unsuccessful dealing with the political/economical crisis that led to the wars in the 1990s, both followed by the necessity to face the outcome and establish new identities. Although those eventful and tragic two decades have deeply shaken Serbian society, the art music production has not mirrored them in ways that might have been expected. Whereas pacifistic and oppositional political ideas were openly voiced in the public life, the majority of composers wished to distance themselves from explicit engagement in their works. That was probably due to the mistrust that art music, whose influence has always been very limited in the country, could make a strong impact on the political events.

Key-words: Serbian art music, music and war, music and politics, transition in Serbia

Like all wars, those that accompanied the disintegration of Yugoslavia during the last decade of the twentieth century have left deep scars on all social levels of the people involved. The armed conflicts that came as a result of a decade-long, steadily increasing, economic and inter-ethnic crisis in that most liberal of all communist countries, began only a year or two after the fall of the Berlin Wall and the successful overturning of East-European communist regimes. All six republics of Yugoslavia had had their first multi-party elections in 1990, which did nothing to prevent the escalation of the tragic and fateful events that followed. So, instead of conducting a peaceful transition to the world of democracy and capitalism, there was a long nightmare, different in duration and intensity in different parts of the disintegrating country. For the Serbian people it started in June 1991 and it has had several phases: the conflicts in Bosnia and Krajina in Croatia were ended in Dayton in 1995; the 78-day-long bombardment of Serbia by the NATO forces finished in June 1999; Slobodan Milošević stepped down from the the position of president following the results of the elections in October 2000; the Serbian province Kosovo proclaimed independence in February 2008.

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

The purpose of the present paper is to investigate reflections of those dramatic historical events in the sphere of the work of composers; namely, to identify possible deviations from developments that could have been expected to happen in normal circumstances.

It should be stressed at the very beginning that, except for several months in 1998 and 1999 in the autonomous province of Kosovo (when the Serbian/Yugoslav Army fought against separatist Albanian paramilitary forces) the territory of Serbia was spared armed conflict, but had the moral obligation to accept several hundred thousand Serbian refugees from Croatia and Bosnia-Herzegovina where the war had lasted one and three years respectively. Everyday life was stressful and the future unforeseeable, cultural sanctions imposed by international organizations were effective for several years, but all institutions functioned, although with great difficulties, so that at least an appearance of normal life was preserved.

In the years preceding the outbreak of the war (1991) Serbian music produced a number of outstanding works and the overall view of the period was that of rich diversity. After the first confrontations with Postmodernism in music around 1980, different aspects of that idea began to gain ever more space in the works of Serbian composers. The new music, mainly that of the youngest composers, assimilated impulses from the spheres of jazz and rock music, which influenced the creation of works with elements of repetition and minimalism. Some of the finest examples of serious engagement with postmodernist re-evaluations of traditional form and tonality can be found in the works of Zoran Erić (b.1950), especially in his *Talea Konzertstück* for violin and orchestra (1989). It could be said that Erić's music occupied centre stage in Serbian musical landscape. Quite a large group of composers were positioned in the broad area open to novel interpretations of the twentieth-century musical legacy, such as Dušan Radić (b.1929), Dejan Despić (b.1930), Rajko Maksimović (b.1935), Milan Mihajlović (b.1945), Vlastimir Trajković (b.1947), Ivan Jevtić (b.1947) and Vuk Kulenović (b. 1946). Two composers were most inclined to introduce new technology into their works: Vladan Radovanović (b.1932), the most consistent of the avant-gardists who composed mainly electro-acoustic music, but did not neglect radiophonic works or the metamusical sphere; then, Srdjan Hofman (b.1944) who explored the possibilities of electro-acoustic music in modernist and postmodernist approaches.

A special place in Serbian music of the 1980s, as well as of whole twentieth century, was occupied by Ljubica Marić (1909–2003) who had returned to composing after a longish break. During the 1980s she created several chamber works that draw inspiration from the same ancient

sources (Serbian church and folk music) as her previous works, creating the same modernistically intense and compressed expression: *Chants Out of Darkness*, recitative cantata for voice and piano (1984), *Monody of the Octoechos* for solo cello (1984), and *Asymptote* for violin and string orchestra (1986). During that same decade the number of women composers, already relatively high, continued to rise. New generations of women were certainly encouraged by the success of Ljubica Marić.¹ Among her most creative successors was Ivana Stefanović (b.1948), who provided evidence of this when still a young composer with *Whither with the Bird on the Palm*, for percussion and tape, made at Ircam in Paris, 1980. Another female composer whose talent was quickly recognised was Katarina Miljković (b.1959). She created a subtle atmosphere, mixing sound and noise in her minimalist and repetitive works (*E silentio* for voice, prepared piano, strings and tape, 1987).

The jubilees of two important Serbian historical events, six hundred years since the Battle of Kosovo (1389) and three hundred years since the Great migration of Serbs from their lands occupied by the Turks to the Austrian empire (1690) inspired several composers to contribute to the celebrations. Here will be mentioned three of the works that were composed in a rather traditional vein but whose significance was not just occasional: *The Passion of St. Prince Lazarus* for chorus and orchestra (1989) by Rajko Maksimović, *Legacy of Kosovo* for chorus and orchestra (1989) by Ivan Jevtić, *Psalm* (no. 137) for choir by Dejan Despić (1990), *And there came no succour* for ancient instruments and choir (1989) and *Psalm* for soloist and choir (1990) by Ivana Stefanović. It is questionable if those and similar works should be observed as nationalistic, as has been done sometimes. The choice of texts for those works shows a revived interest for national history and cultural heritage, which was to be expected in the threatening socio-political climate of the late 1980s. The works themselves usually possessed quite discreet ingredients of folk and church music. As to their authors, their behaviour in the following dramatic period proved that their political attitudes were as a rule non-nationalistic.

For the first time after 1945 new church music was composed, which could be linked to better relations between the State and the Serbian Orthodox Church in those years of the intensification of nationalistic feelings in all parts of Yugoslavia. Only a handful of composers showed interest for that genre (among them Svetislav Božić, b.1954, Aleksandar Vujić, b.1945, Dimitrije Golemović, b.1954) and this stayed

¹ Among those who deserve mentioning are: Mirjana Živković (b.1935), Svetlana Maksimović (b.1948) and Vera Milanković (b.1953).

so throughout the next decade, the 1990s. In their works for choir a cappella, those composers followed quite strictly the compositional technique of Stevan Mokranjac, the great Serbian composer who had lived a century before. Their conservative approach together with official recognition and awards, provoked a lot of criticism from their colleagues who found their music too functionalised and responsive to the needs of the times.

In those same years a group of very young, talented composers, some of them still students, made their appearance on the Serbian art music scene. They called themselves auto-ironically 'The Magnificent Seven' and organised their first concert in 1988. Their members were: Vladimir Jovanović (b.1956), Srdjan Jaćimović (1960–2006), Ognjen Bogdanović (b.1965), Nataša Bogojević (b.1966), Igor Gostuški (b.1966), Isidora Žebeljan (b.1967), and Ana Mihajlović (b.1968). They were ambitious and impatient to get recognition for their works, into which they introduced elements of popular music. Among their first works to gain attention was Nataša Bogojević's *Different Forms of Sounding of the Rose and Cross* for piano, prepared piano and harpsichord (1989). Preoccupied by their world of music, these young composers hardly noticed that their country was nearing some big events — not only the end of the communist era, but also the break-out of secessionist wars that would change dramatically the map of their country and the fate of millions of people.

It is understandable why consideration of Serbian music of the last decade of the twentieth century usually invites questions about scars left on it by wars and other turbulent events in the country. Conditions for creative work—like life itself—were almost unbearable. Apart from the war itself, sanctions imposed by international organisations in the field of cultural exchange threatened any dedication to composition. There were anti-war protests by composers and other musicians, but they could not, of course, influence the tragic events. A protest was organized in June 1992 when around fifty composers knelt in a central Belgrade park, symbolically asking the president Milošević to step down from power. A number of composers also signed a protest against war and cultural sanctions during the 1st International Festival of Contemporary Music (*Tribina*, Novi Sad / Sremski Karlovci, May 1992). A few middle-aged composers emigrated to the United States of America, Canada or Western Europe (Vuk Kulenović, Svetlana Maksimović), but most emigrants belonged to younger generations (Katarina Miljković, Ognjen Bogdanović, Nataša Bogojević, Ana Mihajlović, Igor Gostuški, Milica Paranosić).

There is no doubt that the several-year-long pressure of the threat of war and the war operations in neighbouring territories had negative in-

fluences on the everyday life of the whole population of Serbia, including composers and musicians, but it is difficult to pinpoint specific effects of those circumstances on the work of composers. The shock produced by the actual beginning of the war at the end of June 1991 had certainly annihilated the wish of composers to work, but little by little, they recovered and started composing again. The second half of 1991 must have been marked by very low quantity of new works, but that cannot be proved, as statistical data are not available. As to the main features of the works composed during the whole last decade of the century, they essentially stayed the same as they were before the tragic events began. The great majority of the new music could not be linked in any way to the surrounding catastrophe. On the programmes of the single annual festival of contemporary music (*Tribina*, Novi Sad / Belgrade) at which only most recent works were performed, the majority of works focused on the 'purely musical' or subjects other than political, such as *Ozone of Homeland* by Dejan Despić, on the lyric poems of Desanka Maksimović (1991), *Music for piano and strings* (1991) by Aleksandar Obradović, *Concerto for Viola and Orchestra* (1992) by Vlastimir Trajković, *Musica concertante* for piano, strings and electronics (1992) by Srdjan Hofman, *Sonority of Twittering Machine* (1993) for horn and strings, inspired by Paul Klee's paintings, by Nataša Bogojević, *Prélude à l'avant-midi d'un faune* for flute and strings (1994) by Rajko Maksimović,² etc. Vladan Radovanović mainly continued his works in the domain of multimedia, which he defined more precisely as 'synthesic', stressing that in those works all media should be of equal importance and at the same time mutually dependant. A characteristic example of that can be seen in *Constellations* (1997), a complex work for mixed electronics, in which three components belonging to different media are active: sound, visual and kinetic.

On the other hand, there were composers who felt the need to express their feelings about the whole situation, usually very discreetly in verbal comments to their works. For her *Clinical Quartet* (1991) the young composer Svetlana Kresić was inspired by a poem in which the author Božidar Milidragović alluded to the tragic inter-ethnic conflict that was happening at the time. Vojin Komadina (1933–1997), a refugee from Bosnia, composed *Sad Songs* for voice and piano (1992) on the poems by Dušan Trifunović, another refugee from Bosnia. Still a student at that time, Jovana Stefanović composed *The City of Mirrors* for two

² Maksimović's words on the piece are characteristic: 'This work was composed during one of the darkest times we have ever had. I tried to reach in it the spheres of pure beauty, without any drama [...]'. Quoted from the programme booklet of the concert given by the Symphonic Orchestra and Choir of Radio Television Belgrade, on 10 February 2008.

pianos (1993), giving a clue to its meaning in a comment published in the concert programme: ‘*The City of Mirrors* refers to the city inhabited by the tribe of Aureliano Babilonia from Marquez’ novel [*Hundred Years of Solitude*]. The men of the city are seized by the madness of making war, while the women fight against destruction (...)’.³ There are also works whose titles could indicate a reference to the political circumstances (although it is difficult to be sure about it), such as Vlastimir Trajković’s *Sonata for violin and piano D major* whose movements bear the titles: 1. Repressing irrepressible panic, 2. Calm by force, but in vain anyway, 3. Irascibly, without end.⁴ When asked if he had ever wished to introduce any political message into his works, another composer, Zoran Erić replied that perhaps that could be said of his work *I have not spoken* (1995), but that its inner musical *raison d’être* was most important.⁵ Commenting on the fact that that piece was a part of the cycle *Images of Chaos*, I-IV, 1990–95, Erić stated that ‘chaos’ could be related both to chaos theory, so popular among intellectuals in the two last decades of the twentieth century, and to the situation in the country — the isolation, helplessness, aggression in everyday communication, the rise in crime etc.

Much more direct was Ivana Stefanović’s message in *Lacrimosa* for tape (1993). She composed a moving work constructed with quotations from ‘lacrimosae’ by Mozart, Pergolesi, Verdi, Britten, Penderecki, and also fragments from the ‘opelos’ (requiems) of Mokranjac and Hristić. By using radiophonic techniques these quotations were treated as musical material and intertwined with recordings of sounds from the streets of Sarajevo and Belgrade on the eve of the war and later. One should also note *A Nocturne of Belgrade Spring 1999* (1999–2000) for chamber ensemble, live electronics and audio tape by Srdjan Hofman. The composer used his own recording of the nocturnal sounds of May 1999, when bombs were falling on Belgrade and whole Serbia. Contrary to expectations, the tape recorded ‘silence and sounds of a suburban night’.⁶ The composed music of the work is built out of six rhythmic-intervallic models which result from ‘a game with friends’ and acquaintances’ phone numbers’.⁷ In *VrisKrik.exe (ScreamingCry.exe)*, 1999, for live electronics and orchestra by the young Jasna Veličković (b.1974), the omnipresent anguish was expressed by the author’s manipulations with recordings of her own suffocating and crying.

³ Bulletin no. 2 of *Tribina* 1994.

⁴ Bulletin of *Tribina* 1992.

⁵ Erić was interviewed by the author of this paper in May 2006.

⁶ Author’s comment in the bulletin no. 1 of the IX *Tribina*, 2000.

⁷ Ibid.

Dejan Despić reacted to the brutal events in two ways. He successively composed works such as *Dies irae* for oboe, violin, viola, cello and piano (1992), with musically transposed symbols of death and hate, and works that ignored such a reality (*Concerto sereno* for piano and orchestra, 1993). Despić expressed his views on composers' attitudes towards the tragic events and massive suffering in the following way: 'It is one of the virtues of music, and at the same time one of the privileges of composers in relation to writers, poets and painters, that its language is not explicit, thus it has plural meanings and possible messages. Therefore, the mark of the times that it possesses, is sometimes clearly visible or faintly seen, while at other times it is hidden. A piece of music can be clear and direct response of a composer to concrete events, situations or challenges. Such engaged art is, however, always threatened by dangers to which not only street singers of newly composed patriotic songs succumb. A necessary process and indispensable measure of sublimation make so that in fact sometimes more engaged is a work that does not appear to be such [...] The cathartic effect is the best possible engagement! It can be realised in two quite different ways. One is more direct: by empathy and identification with sufficiently clear ideas expressed in music, primarily on the basis of their texts, be it programmes or titles. The other one acts by the power of contrasts, thus in an indirect way – not necessarily producing a weaker effect! [...] In that way the listener is taken to his own shelter in some other, lovelier and gentler world, in recreating some past lights, or visions of some future ones.'⁸

Most of the composers who emigrated to Western countries have maintained good relations and contacts with fellow-composers who stayed in Serbia. The case of Vuk Kulenović (b.1946) is a little different and deserves a short comment. He was born in Sarajevo, studied in Ljubljana and Belgrade, where he stayed from the late 1970s. While in Belgrade his work was very much admired. In 1993 he obtained a Fulbright scholarship and afterwards stayed in the USA. He was initiator of the anti-Milošević protest of 'kneeling' in June 1992. When listening to his *Boogie* for piano and orchestra (1992), the Belgrade public recognised its ecstatic mood and explosive repetitive rhythmic energy as 'music of despair'.⁹ Asked one year later if he still reacted to the catastrophic events in the same way, he answered: 'I believe that *Boogie* would be the same, no matter the circumstances. I think that people liked the music in the first place...'.¹⁰ As emigrant Kulenović has broken all ties with Ser-

⁸ Dejan Despić, 'Pečat (ne)vremena', *Muzički talas* 1 (1994), 1–2.

⁹ Zorica Premate, 'Blistavi fetiš očajanja', *Novi Zvuk* 2 (1993), 119–128.

¹⁰ Bulletin no. 2 of *Tribina* 1993.

bia. It is interesting that in the latest edition of the New Grove's Dictionary (2001) the entry about him presents him as a Yugoslav composer, whereas all other ex-Yugoslav composers had to have their new national identity or citizenship stated. On the Internet information about his career displays some minor, but significant changes as regards his past. One can read there that he was forced to flee the country (which was not the case), the new title of *Boogie* is *War Boogie*, etc. It is quite possible that the composer is not to be blamed for those changes, but that it is his manager who, like all managers, has his own views on commercial effects.

The years since 2000, when the post-Milošević era began (itself marked by difficulties in overcoming the heavy consequences of the 1990s), have not shown any significant changes in the Serbian musical landscape. It is impossible to designate any work composed in this period that would have even slight allusions to the terrible past decade. There are good signs that Serbian composers, especially the younger ones, are building good ties with the international circles for new music. The premiere of the chamber opera *Zora D.* by Isidora Žebeljan in Amsterdam in 2005 and its subsequent performances in different European cities, including Belgrade, range among the most outstanding successes of Serbian music ever.

Outside the ambit of this paper has been Serbian popular music, dominated by the so-called 'newly composed folk music', which contrary to art music, did respond, and usually very promptly, to the events on the social and political scene. There are already many studies of that sphere, of its nationalistic excesses, bad taste, and media manipulation, in the times already behind us, so that anybody interested can find enough information. The position of composers of art music was different, as we have seen.

Although the eventful and tragic two decades 1985–2005 have deeply shaken Serbian society, art music production has not mirrored them in ways that might have been expected. Whereas pacifist and oppositional political ideas were openly voiced in public life, the majority of composers wished to distance themselves from explicit political engagement in their works. That was probably due, at least partly, to their doubts concerning their ability to be up to the task and escape propagandistic effects. Most of them must have also been sceptical that art music, whose influence has always been very limited in the country, could make a stronger impact on the political events. The anguish and desillusions of the war times were thus most often expressed in indirect and subtle ways.

Мелита Милин

ИЗ КОМУНИЗМА У КАПИТАЛИЗАМ ПРЕКО РАТОВА.
ПЕЈЗАЖ СРПСКЕ МУЗИКЕ 1985–2005
(Резиме)

Циљ овог рада је да истражи деловање драматичних збивања из последње деценије XX века на тлу бивше Југославије на стваралаштво у области уметничке музике у Србији. Да би се добила рељефнија слика, у разматрање су укључене и године које су претходиле кризним деведесетим и оне које су уследиле за њима. Истакнуто је да је српска музичка сцена у годинама пред рат била необично богата и разноврсна и у блиској комуникацији са међународним токовима. Ратне године донеле су многе трауме, укључујући политичку и културну изолацију земље – амбијент крајње неповољан за стваралачки рад. У погледу стилских карактеристика композиторског стварања, није дошло до неких значајнијих промена. Велика већина нових дела није се могла довести у везу са катастрофалним догађајима, већ је била усмерена ка „чисто музичкој сфери“ и темама ван политике (*Озон завичаја* Д. Деспића, *Концерт за виолу и оркестар* В. Трајковића, *Сазвежђа* В. Радовановића). Било је, међутим, и композитора који су осећали потребу да изразе своје доживљаје актуелне ситуације, а то су обично чинили дискретно, у насловима и/или вербалним коментарима својих дела (*Слике хаоса* З. Ерића, *Град огледала* Јоване Стефановић). Директније од других у том погледу је радиофонско дело *Lacrimosa* Иване Стефановић у коме су коришћени одломци познатих реквијема и опела. Неки композитори су реаговали двојако, наизменично стварајући дела која су била усредсређена на теме страха и смрти и она у којима је брутална реалност игнорисана (Д. Деспић). У периоду који је уследио после кризних деведесетих није нарушен дотада успостављени лик српске савремене музике.

Можда разлоге за стваралачко дистанцирање од актуелних догађаја из деведесетих година код претежног дела српских композитора треба тражити у њиховом страху од пропагандистичких и плакатних резултата. Осим тога, вероватно су били скептични у погледу снаге утицаја коју би уметничка музика могла да има у датим околностима.

У раду није посвећена пажња српској популарној музици која је, за разлику од уметничке, реаговала, и то врло брзо, на догађаје на друштвеној и политичкој сцени. О тој теми је, уосталом, доста писано и код нас и у иностранству.

UDC 316.423:78.038.6](497.11)»1985/2005»

Весна Пено

ЗАЈЕДНИЧКЕ ЛЕСТВИЧНЕ ОСОБЕНОСТИ НОВИЈЕ ГРЧКЕ И СРПСКЕ ЦРКВЕНО-ПОЈАЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ*

Апстракт: У циљу установљивања карактеристика лествичног система српског црквеног појања у раду је спроведена упоредна анализа тонских низова песама *осмогласника*, у неумском запису Јована Протопсалта и у нотном запису Стевана Мокрањца. Циљ студије је да покаже заједничке елементе у тоналном устројству напева, односно гласова осмогласја у двома, и по многим другим музичким параметрима, сродним појачким традицијама. Највише подударности уочене су у тзв. дијатонским гласовима (првом, петом – првом плагалном, трећем и седмом – варису, осмом – четвртном плагалном) и то у свим напевима који улазе у њихов састав, као и у појединим напевима попут стихирарског четвртог и шестог, односно другог плагалног. Иако на визуелном плану, у упоредном приказу тонских низова, пре свега у ирмолошким напевима, другог, четвртог и шестог гласа нема сличности, уколико се апстрахују забележени предзнаци у српској верзији *осмогласника* и уколико се поменуте песме певају са природним интервалима лествица одговарајућих грчких химни, она постаје више него очигледна. У тонским низовима ових мелодија налази се умањена, не ни мала, не ни велика терца, коју су Мокрањцу певали појци крајем XIX века, а која највероватније одговара терци из меке хроматске лествице типичне за дате гласове.

Кључне речи: Црквено појање, лествица, глас, напев, анastasиматарион, осмогласник, грчко, српско, интервал, неумско писмо, линијска нотација, мелодијски образац.

Иоле упућенији познавалац грчке и српске богослужбене праксе може с правом констатовати да су једногласне појачке традиције у овим помесним црквама у одређеним сегментима сличне и међусобно повезане, а опет, у извесној мери различите и једна од друге удаљене. Степен подударности у утиску који на слушаоца оставља звучни резултат грчке и српске певнице последица је читавог скупа мелодијских елемената који карактеришу систем осам гласова у којима су распоређени напеви црквеног појања. Поред нужно другачијих ритмичко-метричких особености мелодија које произлазе из различитих језика певане химнографије, два су кључна параметра од којих се у упоредној анализи датих појачких традиција мора поћи. Први и значај-

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

нији, на коме ћу се овом приликом задржати, тиче се лествичног устројства напева, док се други тиче изгледа и распореда мелодијских образаца унутар њих, тј. микроструктуре црквених химни.¹

„Нови метод музике“ који су почетком XIX века осмислила и у пракси са својим ученицима спровела тројица константинопољских учитеља појања, Хрисант, Хурмузије и Григорије, није се тичао превасходно ревизије касновизантијске неумске нотације. Реч је о првом темељном покушају да се у вековима дугој историји појачке уметности дефинише њен теоријски систем и то у свим важним елементима.

Посебна пажња посвећена је тонској организацији гласова осмогласја. У два својеврсна трактата, у *Уводу у теорију и праксу црквене музике*,² и затим у знатно проширеном издању познатијем као *Велики теоретикон музике*,³ лествични или, прецизније речено, модални систем византијске музике је постављен на рационалне основе.

Ако је у византијским пападикама и теоријским написима и било назнаке да су музичари осмогласје перцеповали превасходно као уређени редослед тонских низова,⁴ премда о томе до *Великог теоретикона* нико није експлицитно говорио, то је посве извесно показала реформа с почетка XIX века. Уз стандардизовање висина основ-

¹ Треба имати у виду да је организација мелодијског материјала у напевима умногоне повезана са одговарајућим лествичним особеностима гласова. Наиме, напеви унутар гласова се поред ритмичко-метричких својстава мелодија међусобно разликују управо по лествичним својствима, главним тоновима који чине окосницу мелодија, типичним алтерацијама, а неретко и карактеристичним модулацијама. О напевима у новијем српском у грчком појању упор. Весна Пено, „О напеву у православном црквеном појању – прилог типологији црквених напева“, *Музикологија*, Београд 2003, бр. 3, 219–234.

² Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδάζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν Νέαν Μέθοδον*, Παρισι 1821.

³ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου, *Μέγαλο Θεωρητικὸ τῆς Μουσικῆς*, ἐδ. Παναγιώτης Γ. Πελοπίδης, Τεργέστη 1832, Αθήνα 1977.²

⁴ Уп. Ἀντώνιου Ε. Αλλυγιζάκη, *Κείμενα θεωρητικῶν ἐργειδίων* у: *Ἡ Ὀκταηχία στὴν ἑλληνικὴ λειτουργικὴ ἰμνογραφία*, ἐκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1985; О тоналном систему византијске музике видети и: Oliver Strunk, „The tonal System of Byzantine Music“, у: *Essays on Music in the Byzantine World*, W. W. Norton & Company INC, New York 1977, 3–18. На постојање хроматске лествице у византијској појачкој традицији указао је Георгије Амарјанакис. Уп. G. Amargianakis, „An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes, The Stichera idiomela for the Month of September in the Modes Deuterios, Plagal Deuterios and Nenano, Transcribed from the Manuscript Sinai 1230 (A.D. 1365)“, *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin*, Copenhagen 1977, vol. 22–23; исти, „The Chromatic Modes“, у: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Wien 4 – 9 Oktober 1981, Akten II/7, leitung J. Raasted, Wien 1982, 32/7, 8–17.

них тонова – финалиса главних и плагалних гласова осмогласја,⁵ које није било познато старијој пракси, Хрисант и његови сарадници су гласове представили са аспекта њиховог лествичног уређења: тонског низа и одговарајућег система (пентахордалног, тетрахордског и трихордског) по коме се тонови и интервали између њих надовезују, као и одговарајућих главних – упоришних тонова који представљају окосницу мелодије и уједно препознативе завршетке у складу са интерпункцијским знаковима у текстуалном предлошку.

Природни лествични систем касновизантијског појања којег су тројица реформатора настојали на нов начин приближити почетницима, чиниле су три скале, различите по величини и распореду интервала: дијатонска, хроматска и енхармонска.⁶ Хрисант, Григорије и Хурмузије су у својим прорачунима интервалских вредности карактеристичних за наведене скале пошли од природне дијатонске лествице за коју су типичне три величине секунде: *мизон*, *еласон* и *елахистос*.⁷ Фреквенције ових интервала изразили су разломцима (9/8, 12/11 и 88/81), односно бројевима тзв. морија: 12, 9 и 7.⁸

Повишавањем или снижавањем одређених тонова унутар дијатонских тетрахорада добијају се хроматски, односно енхармонски интервали који чине хроматску и енхармонску скалу. Хрисант говори о две врсте хроматских лествица, од којих прва – *мека*⁹ у својој структури има интервале величине *мизона* и *елахистона*, и друга –

⁵ Упор. Еустатиос Макрис, „Значај тонских висина у ‘Новом методу’ грчке црквене музике“, *Нови звук*, Београд 2000, бр. 16, 90–98.

⁶ Ова три лествична модела своје порекло имају у античкој музици, а на њихово присуство у византијској музичкој пракси упућивали су средњовековни теоретичари попут Вријенијуса, Пахимериса и др. Уп. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By Stanley Sadie, An imprint of Oxford University Press, Oxford – New York 2001, vol. 4, 747–748; Σίμωνος Καράς, *Γένη καὶ διαστήματα εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν*, Αθήναι 1970, 9–11.

⁷ Интервал под називом *мизон* представља разлику између квинте и кварте у природном систему, *еласон* – између терце и мизона, а *елахистос* између кварте и терце. Хрисант је у *Великом теоретикону* истакао да од поменутих интервала једино *мизон* одговара античком интервалу познатијем као *тон*, док су *еласон* и *елахистос* већи од *лиме*, односно *полустепена* у западно-европској музици. Уп. Σίμωνος Καράς, *Нав. дело*, 102.

⁸ Појам морија грчки теоретичари користе у значењу честица или најмањи део којим се изражавају односи фреквенција узастопних тонова. Тројица учитеља су акустичка испитивања вршили на монохорду коме је дужина жице 108 цм, а део жице на којој је звучао тон који са основним образује интервал октаве делили су на 68 подеока – морија. Фреквенције појединих тонова су, дакле, представљали и разломком и бројем морија. *Нав. дело*, 94–99.

⁹ Мека и тврда хроа или боја представљају у ствари мање или више упадљив прелаз са једног тона на други.

тверда, поред ових, има и тзв. *имитоне* – полустепене и *триимитоне* – интервал величине три полустепена. Препознативе особености енхармонске лествице су *енхармонска снизилица* и *повисилица*, чије присуство указује на интервал за који Хрисант каже да приближно одговара величини *тетартиморие* – три морије.¹⁰

Врло брзо након што је теорија реформатора почела да се примењује у певничкој пракси и пошто су њене поставке подлегле провери постало је јасно да они у својим прорачунима интервалских величина нису били сасвим прецизни.¹¹ Био је то повод бројним грчким музичарима и математичарима да примене сопствене методе у акустичким мерењима на моноорду и да јавности предоче добијене резултате који су се често међусобно знатно разликовали.¹² Још значајнији разлог појачаног интересовања за проблематику лествица у црквеном осмогласју био је тај што је, с једне стране, традиционално појање требало заштити од утицаја арапско-персијског фолклора и уношења разних макама у црквене мелодије,¹³ али и од све еви-

¹⁰ Хрисант напомиње да енхармонска лествица потиче из античке теорије музике, но да је тада имала другачији интервалски састав. Χρυσάνθου, *Μέγαλο Θεωρητικό*, *Нав. дело*, 113–115.

¹¹ У *Великом теоретикону музике* тројица реформатора су на лествице црквеног појања, како сам већ претходно указала, не увек критички примењивали акустичке и математичке прорачуне до којих су дошли антички философи. Преузели су притом и терминологију, али су у многим елементима остали недоречени, нарочито у вези са описом начина који су применили у одређивању појединих интервала. Χρυσάνθου, *Нав. дело*, 94–123. У теоретиконима штампаним средином XIX века, чији су аутори били или ученици тројице реформатора или ученици њихових непосредних настављача, интервали су на исти начин бројчано приказани. Уπ. Θεόδωρος Φωκαέως, *Κρήσις του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολι 1864, Έν Άθηναις 1902; Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρησις ήτοι στοιχειώδης διδασκαλία του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής, συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδάζοντων αυτήν κατά την νέαν μέθοδον και μετά προσθήκης εξήγησεως της εξωτερικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολι 1875.

¹² Ови написи су превасходно објављивани крајем XIX и почетком XX столећа у црквеним часописима: *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, Παράρτημα της *Εκκλησιαστικής Αλήθειας*, Φόρμηγξ, Μουσικός Κόσμος.

¹³ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1843, ανάστατική έκδ. Κουλουρα, Αθήνα; Π. Γ. Κηλτζανίδου Προυσαέως, *Μεθοδική διδασκαλία Θεωρητική και πρακτική προς εκμάθισιν και διάδοσιν του γησιού εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*, Εν Κωνσταντινουπόλεως 1881, έκδ. Β. Ρηγοπούλου, Θεσσαλονίκη; Αντώνιος Ε. Αλυγίζακης, *Εκκλησιαστικοί και αραβοπερσικά μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990; Ioannis Zannos, *Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechischorthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Bonn 1994.

дентнијег продора темпероване западноевропске музике на чијим су основама поједини учитељи појања обучавали своје ученике.¹⁴

Са задатком да се величине интервала подвргну прецизној математичкој и научној провери, чиме би се спречило мењање и кварење мелодија последњих деценија XIX века је оформљена и специјална комисија при Цариградској патријаршији у којој су учешће узели сви у то време виђенији појци и теоретичари музике.¹⁵ Чланови комисије су били сагласни у налазима да до произвољности у интерпретацији различитих врста лествица, односно интервала, а затим и њиховог теоријског тумачења, долази пре свега због усмене појачке праксе. Као прво решење које је понуђено у циљу очувања једнообразности појачке традиције било је конструисање посебног инструмента, тзв. псалтириона на коме су сви различити интервали лествица природног лествичног система фиксно одређени, заправо темперовани.¹⁶

Комисија је задржала типичне интервале природне дијатонске лествице, с тим да су извршене корекције њихових величина: *мизон* 9/8 или 12 морија, *еласон* 800/728 или 10 морија и *елахистос* 27/25 или 8 морија. За меку хроматску лествицу су карактеристични *мизон* и *ипермизон* – прекомерни цео степен од 14 морија,¹⁷ а за тврду хроматску скалу интервали величине 4, 6, 12 и 20 морија.¹⁸ Структура енхармонске лествице чине повезани тетраорди са два *мизона* и једном *лимом* (од 6 морија).¹⁹

¹⁴ П. Е. Φορμώζης, *Οι χορωδιακές εκδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής σε ευρωπαϊκή μουσική γραφή στις δύο ορθόδοξες ελληνικές εκκλησίες της Βιέννας*, Θεσσαλονίκη 1967; Γιάννης Φιλοπούλος, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Νεφέλη Μουσική, Αθήνα 1990.

¹⁵ Уп. *Στοιχειώδης Διδασκαλία τής Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Ἐκποιηθεῖσα ἐπὶ βάσει τοῦ Ψαλτηρίου ὑπὸ τῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, ἐν ἔτει 1883*, Κωνσταντινούπολι 1888.

¹⁶ У поменутој студији је детаљно описана конструкција овог инструмента. *Нав. дело*, 27–30.

¹⁷ Оваква хроматска структура се добија снижавањем другог ступња у оквиру дијатонског тетраорда *ди–ни*, *ни–га* за 4 морије (21/20), тако да се образује умањени интервал од 8 морија (15/14). Истовремено се између тако сниженог другог и трећег ступња формира прекомерни интервал од 14 морија или 7/6.

¹⁸ За тврду хроматску лествицу је, пак, карактеристично снижење другог ступња (*зо* или *ву*) за 135/138 или 4 морије, што одговара интервалу који се назива *апотоми еласон*, и повишење трећег ступња (*ни* или *га*) за 16/15 или 8 морија, у оквиру дијатонског тетраорда *ке–па*, *па–ди*. Овим променама се уједно умањује вредност еласон тона (*ке – зо*, *па–ву*) који постаје лима = 6 морија или 256/243, а елахистос тон (*зо–ни*, *ву–га*) се увећава, тако да износи 20 морија или 6/5.

¹⁹ Лима се добија када се одређени тонови који образују интервал величине еласона или умање за 4 морије, односно за интервал познатији као апотоми еласон

Пример бр. 1

Интервалска структура лествица по прорачунима Патријаршијске комисије²⁰

1а) ДИЈАТОНСКА ЛЕСТВИЦА

ν	π	β	Γ	Δ	κ	ζ'	ν'	тонови лествице
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	мартирije тонова
12	10	8	12	12	10	8		број морија



1б) МЕКА ХРОМАТСКА ЛЕСТВИЦА

ν	π	β	Γ	Δ	κ	ζ'	ν'	тонови лествице
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	мартирije тонова
8	14	8	12	8	14	8		број морија



тона (135/128) или када се елахистон увећа за 2 морије, односно за кому, чија је фреквенција изражена као 81/80.

²⁰ Транскрипција неумског записа у петолинијску нотацију је нужно делимична и неадекватна, нарочито када се имају у виду интервали природног лествичног система. Због тога су укључени додатни нотни симболи за повисилице и снизилице без којих није могуће приближније представити све постојеће величине интервала (видети у прилогу табелу бр. 1). Додатни нотни знакови су преузети из: Dimitri Giannelos, *La Musique Byzantine, Le chant ecclésiastique grec sa notation et sa pratique actuelle*, L'Harmattan, Paris 1996, 62–63). Напомињем да разлика између темпероване дурске и природне енхармонске лествице, с једне стране, и природне дијатонске лествице, с друге стране, није тако изразита при простом слушном опажењу, и то је управо био повод Димитрију Јанелосу да у наведеној студији природну дијатонску лествицу од *ни* до *ни'* поистовети у транскрипцији са дурском скалом од *c'* до *c''*. У овом раду сам се одлучила за примену додатних повисилица и снизилица у дијатонским гласовима грчког појања, како би се природни и темперовани интервали визуелно раздвојили, иако сам свесна да то, исто тако визуелно, умањује утисак сличности у упоредном приказу тонских низова српског и грчког *осмогласника*.

1в) ТВРДА ХРОМАТСКА ЛЕСТВИЦА

π	б	г	Δ	κ	ζ'	ν'	π'	тонови лествице
↵	σ	↵	σ	↵	σ	↵	σ	мартирije тонова
6	20	4	12	6	20	4		број морија



1г) ЕНХАРМОНСКА ЛЕСТВИЦА

ν	π	б	г	Δ	κ	ζ'	ν'	π'	б'	г'	тонови лествице
ηη	δλ	ϑ	ηη	δλ	ϑ	κ	ηη	δλ	ϑ	ηη	мартирije тонова
12	12	6	12	12	6	12	12	6	12		број морија



Званично саопштење акустичких истраживања Патријаршијске комисије је непосредно по објављивању наишло на врло оштре критике у црквеним круговима како при Великој цркви у Константинопољу, тако и у читавој Грчкој. Теоретичари и појци су се поделили у две струје: на оне који су поштовали ауторитет комисије и прихватили њене одлуке, посебно стога што је иза ње стајао Цариградски синод, и на оне који су резултате рада комисије сматрали супротним првобитном циљу. Наиме, употреба инструмента, чак у искључиво педагошке сврхе, била је по њима незамислива у склопу предањског карактера црквеног појања, а темперовање интервала, упркос томе што они нису звучали попут, условно речено, „западноевропских“ схваћено је управо као приближавање европској музичкој традицији и саобраћавање њеном теоријском систему. Но, упркос различитим оценама рада одабраних константинопољских представника међу црквеним музичарима, наведене величине интервала су, са тек ретким изузецима, остале важеће све до данас у теоријској настави црквеног појања у Грчкој.²¹

²¹ Један од најпознатијих грчких теоретичара и етномузиколога XX века, Симон Карас, отишао је корак даље од својих претходника и савременика у анализи лествица. Он је на основу проучавања великог броја напева из црквеног и на-

Као и у Хрисантовом *Теоретикону*, тако су и у спису Патријаршијске музичке комисије гласови осмогласног система према основним типовима лествица подељени у три главне групе или породице (гр. *γένη*): дијатонски су први, четврти и њихови плагални гласови, хроматски су други и други плагални, док су трећи и варис – енхармонски.²² Ако се, међутим, анализирају све песме у оквиру једног одређеног гласа и то на примеру искључиво основне појачке књиге каква је *осмогласник – анастасиматарион*,²³ уочиће се да оне

родног појања установио да постоје три основна лествична рода и две боје – *хроε* (тврда и мека) које подједнако важе и за дијатонску и за хроматску скалу. Интервали мизон, еласон и елахистос су по Карасу типични за меку дијатонску лествицу, док су за тврду дијатонску хроу карактеристични мизон и интервал мањи од имитона – који одговара полустепену, а који по његовој рачуници износи 5 ½ морија. Овакву лествичну структуру са интервалом чија величина приближно одговара дијатонском полустепену од 6 морија готово сви теоретичари с краја XIX века, почев од чланова Патријаршијске комисије, сматрали су енхармонском. Аргумент који Карас наводи у прилог својој тези да је реч о тврдој, а не енхармонској лествици, јесте тај да је типична одлика енхармонске скале *енхармонска повисилица* или *снизиллица*, уз помоћ које се образује интервал мањи од сваког дијатонског и хроматског полустепена и који се најприближније може представити са 4 морије. Одлике енхармонске скале су и две величине интервала терце, од 16 и 26 морија. Најзад, за меку хроматску лествицу типични су хроматски имитон – полустепен (6 ½ морија), елахистос (7 ½ морија) и прекомерни велики цео степен или ипермизон (од 16 морија), док су обележја тврде хроматике: хроматски имитон (6 ½ морија), дијатонски полустепен (5 ½ морија) и триимитон – величине три полустепена (18 морија). Напомињем да је Карас октаву делио не на 72, него на 71 морију, те је из тог разлога интервале изражавао и у половинама морија. Уп. Σίμωνος Καράς, *Γένη καὶ διαστήματα εἰς τὴν Βυζαντινὴν μουσικὴν*, Ἀθήναι 1970; исти, *Μέθοδος τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς – Πρακτικὸν μέρος*, τεύχ. Α', Β', Ἀθήναι 1981; исти, *Μέθοδος τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς – Θεωρητικόν*, τόμ. Α', Β', Ἀθήναι 1982. Све величине до сада помињаних интервала видети у табеларном прегледу у: Весна М. Пено, *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку – на примерима српске и грчке традиције*, магистарска теза у рукопису, Академија уметности у Новом Саду, 50.

²² Μουσική Ἐπιτροπή, *Нав. дело*, 49–62.

²³ У грчкој рукописној традицији новијег доба постоји више мелодијских верзија *анастасиматариона*, од којих су неке доживеле и своја штампана издања. Уп. Γεωργίου Ι. Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς – περίοδος Α' 1820–1899*, Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1998. Грчки појци у свакодневној богослужбеној употреби користе силабичну и средњеразвијену варијанту Петра Лампадарија Пелопонеског. Најчешће, пак, штампано издање ове варијанте *анастасиматариона* је у обради Јована Протопсалта. Његово прво издање је објављено у Константинопољу 1858. године, а до данас је имало преко десет репринта. У овом раду је за основ упоредне анализе са српским *осмогласником* коришћен зборник издавачке куће *Зои* из 1990. године. Уп. Απόστολος Δ. Βαλλήνδρας, Πρόλογος *Αναστασιματάριον ἀρχόν και σύντομον μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και διασκευασθέν υπό Ιωάννου Πρωτοψάλτου*, έκδ. 11, Αδελφότης θεολόγων η "Ζωή", Αθήνα 1990¹¹.

у својој основи немају увек исти лествични низ.²⁴ Наиме, у оквиру појединих гласова постоје јасно одељене групе мелодија – напеви засновани на различитим лествицама који пре свега из тог разлога, уз различите мелодијске обрасце, звучно нису међусобно слични.²⁵

Сходно преовлађујућим интервалима у тонском низу, његовој структури и амбитусу, карактеристичном финалису и другим главним тоновима, у аргосиндомо – средњеразвијеној верзији *Анастасиматариона* која се редовно користи у новијој грчкој појачкој пракси, чији је састављач Јован Протопсалт, евидентна су сва три типа поменутих лествица природног система.²⁶

Српски појци и мелографи црквеног појања, изузев Стевана Мокрањца,²⁷ нису указивали ни на какве специфичности у интерпретацији тонских низова или интервала, а сасвим је извесно да гласове, тачније напеве унутар гласова, нису ни повезивали са одређеним лествичним типовима. Више пута сам у различитим студијама указивала на то да су у процесу учења напева, као и у певничкој пракси, српски појци новијег доба превасходно били оријентисани на меморисање читавих мелодијских образаца, самим тим и доминантних тонова и украса у оквиру њих, као и на то да се у нашој средини, у прошлости и данас, посебним знаком појачке вештине сматра поштовање утврђеног редоследа образаца, нарочито при *кројењу* – испевавању ненотираног богослужбеног текста.²⁸

²⁴ На ову појаву је први у српској литератури скренуо пажњу Петар Бингулац у свом прегледном тексту „О тоналним основама у црквеном певању балканских народа“, у: *Рад XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије у Призрену 1967*, Београд 1974, бр. 14, 561.

²⁵ Од овог сазнања је у концепцији свог теоретикона црквеног и народног појања пошао Симон Карас, који је према утврђеним типовима лествица груписао не гласове осмогласја у целини, већ њихове одговарајуће напеве. Уп. напомену бр. 21.

²⁶ Овом приликом свесно изузимам поменуто Карасову систематизацију величина интервала и типова лествица, иако је сматрам врло драгоценом и руководим се опште прихваћеном теоријом по којој се црквено појање учи у музичким школама, са изузетком оних у којима делују настављачи Карасове теоријске мисли. Разлог мог опредељења је искључиво практичан и одређен је потребом да се у границама ове студије прикажу главне сличности и разлике тонских низова у гласовима грчког и српског осмогласја. Подробнију анализу свих сегмената лествичног устројства песама које улазе у састав *осмогласника* видети у: Весна М. Пено, *Резултати анализе лествица у гласовима грчког и српског осмогласника*, у: *нав. дело*, 57–98.

²⁷ Мокрањца је у *Предговору* за *Осмогласник* покушао да, за практичне потребе својих ученика, у главним цртама систематизује музичке карактеристике гласова и то пре свега са лествичног аспекта, као и на плану ритма, темпа и др.

²⁸ Видети: Весна Пено, „Кројење као обликотворни принцип у црквено-појачкој пракси“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад

Уместо интонационе формуле, тзв. *апихиме* (гр. ἀπίχημα) из византијског и грчког појања, која у себи носи сва препознатива обе лежја лествице у којој ће се мелодија певати, пре него што започну певање новог текста мање вични српски појци у себи отпевају уводни образац мелопоетског *модела*, његов текст и мелодију, док искуснији, знајући напамет правац мелодије и њену завршницу, могу и без описане припреме да уђу у глас, односно прописани напев.

Бележећи химне европским нотним писмом, мелографи су напеве третирали сходно законитостима дур-мол система. Већина записивача се из практичних разлога определила за један одређени „штим“, како се корисници њихових зборника не би посебно трудили у ишчитавању предзнака разних лествица, и да би унапред уочили у ком се дијапазону тонова мелодије крећу. У складу са интервалском структуром мелодија, предзнацима су дефинисали припадност дурском, односно молском тонском роду, а поред одговарајућих предзнака, на местима где је то мелодија захтевала, уносили су и додатне повисилице, снизилице или разрешилице.

Иако је био свестан несумњиве повезаности црквених и фолклорних напева у којима су се, генерално узев, очували тонски нивои са природним интервалима, као и чињенице да се поједини тонски нивои у гласовима српског црквеног појања и начини интерпретације које је у детињству имао прилике да слуша, не уклапају у темперовани звук нити у логику западноевропског тоналног система, Мокрањац је у предговору *Осмогласника* о тоналним основама осмогласних напева говорио са аспекта темперованог лествичног поретка.²⁹ Као што је добро познато, напеве свих гласова је забележио in F, а овај тон је прогласио тоником чак и у оним мелодијама у којима улогу тоналног центра има неки други тон. Према датој тоници је дефинисао и све иницијалисе и финалисе мелодија по гласовима, тонски род, модулације и др.

1994, бр. 15, 145–155; иста, „The Tonal Foundations of Serbian Church Chant“, *Acta Musicae Byzantinae*, Iasi 2001, vol. III, 21–30; иста, „Tailoring of Texts Rather Than Melodies in the Serbian 19th and 20th Century Church Chanting“, у: *Music and Networking*, The Seventh International Conference, editors T. Marković and V. Mikić, Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade 2005, 211–220; иста, „How Have Serbian Chanters Learned to Chant in Recent History“, у: *Papers Read at the 12th Study Group – Cantus Planus*, Lillafüred / Hungary 2004 August 23–28, ed. L. Dobszay, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2006, 893–906.

²⁹ Стеван Ст. Мокрањац, *Осмогласник*, прир. Д. Петровић. (Сабрана дела, Духовна музика IV, том 7), Музичко-издавачко предузеће „Нота“, Завод за уџбенике и наставна средства, Књажевац – Београд 1996, 3–13.

Дурску лествицу Мокрањац је препознао у свим песмама првог, трећег, седмог и осмог гласа, као и у *стихирама на стихове, степенима, прокимену*, песни Богородице *Величит душа моја Господа* и *блаженима* другог гласа и *стихирама на Господи возвах* и *на хвалите* четвртог гласа. Дурмол је навео у вези са *стихирама на Господи возвах* и *на хвалите, тропаром, богородичним и седалнима* другог гласа, *тропаром, богородичним и седалнима* четвртог гласа и *стихирама на стихове, тропару, седалнима, степенима*, химни *Величит душа моја Господа* и *блаженима* шестог гласа.³⁰ Најзад, мелодије петог гласа су по њему молске, док за стихирарски напев³¹ шестог гласа каже да се „не крећу ни по једној у теорији признатој молској лествици. Оне имају свог сопственог закона, по коме се крећу. То чудновато кретање са чудним растојањима између појединих ступања даје овим мелодијама особиту оријенталну боју“.³²

³⁰ Амбитус тонског низа који Мокрањац назива дурмолем у тропару, богородичном и седалнима другог и четвртог гласа обухвата пет тонова и међу њима нема сниженог шестог ступња, гледано у односу на тон F који је записивач прогласио за тонику. Мокрањац је ову врсту лествице навео највероватније по аналогiji са осталим песмама из циклуса свакодневног и празничног појања које су му биле добро познате, а које припадају истој врсти – силабичног напева. Уп. Стеван Ст. Мокрањац, *Опите и пригодно појање*, прир. Д. Петровић. (Сабрана дела, Духовна музика V, том 9), Музичко-издавачко предузеће „Нота“, Завод за уџбенике и наставна средства, Књажевац – Београд 1998, 25, 171, 221 и др. Снижени шести ступањ уочљив је у ирмолошком напеву четвртог гласа у *Осмогласницима* Мите Топаловића и Бољарића и Тајшановића. Уп. М. Топаловић, *Осмогласник за велико и мало пјеније*, 1879, рукопис у Библиотеци Панчевачког српског црквеног певачког друштва; Г. Бољарић и Н. Тајшановић, *Српско православно пјеније, Октоих*, књ. 2, Сарајево 1891.

³¹ Реч је о средње развијеном мелосу коме припадају стихире *на Господи возвах* и *на хвалите*, а за које Мокрањац користи назив *самогласне мелодије*. О критеријумима у подели мелодија *осмогласника* у напеве видети: Весна Пено, „*О напеву у православном црквеном појању – прилог типологији црквених напева*“, *нав. дело*, 219–234.

³² Стеван Ст. Мокрањац, *Осмогласник, нав. дело*, 9. Оправданост, односно неоправданост употребе термина *оријентално* у вези са православним црквеним појањем, а нарочито у вези са лествичним основама црквених мелодија, завређује засебну и врло обимну студију. Извесно је да је овај појам Мокрањац користио са пежоративном конотацијом, баш као што га и данас, позивајући се на утицај османлијске музике на источно појање, посебно на простору Балкана, употребљавају, углавном у јавним излагањима, поједини представници стручне јавности, а још више, музички мање образовани или потпуно необразовани појединци (посебно међу члановима клира и верницима Српске цркве). Овом приликом подсећам да су хроматску лествичну структуру, и то у два вида: као меку и као тврду, познавали и у својим списима описали, далеко пре Византинца и Османлија, антички теоретичари: Аристоксен, Клеонид и Птоломеј. Уп. Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1982, 356.

Врло је важна Мокрањчева примедба у вези са величином терце у лествици *славословља* шестог гласа, као и стихирарског напева другог и ирмолошких химни четвртог и поново шестог гласа. Он је, наиме, констатовао да поједини српски појци имају тенденцију да *славословље* шестог гласа певају у дурмолу, с тим да „никада не извуку великој терци ону довољну висину, коју она треба да има као трећи дурски ступањ. Они певају ову терцу мало ниже не за то што они не би могли грлом извући велику терцу, већ што се томе противи карактер ових мелодија“.³³ У поменутих напевима другог и четвртог гласа Мокрањац је приметио супротно, да има много певача који терцу не произносе довољно високо као дурску, већ је певају ниже, скоро као молску. Чињеница и да је Корнелије Станковић, иако једини међу српским мелографима, хармонизовао исте мелодије у молу³⁴ навеле су Мокрањца на двојаки закључак: или су се оне заиста певале раније у молу или су се, што је још вероватније, певале „не артикулисано, тј. без правилног односа између појединих ступања, од прилике као мелодије наших гусала“.³⁵

Најзад, познати српски композитор и мелограф изнео је и претпоставку да је нестабилност терце последица певничке праксе у којој су српски појци настојали да, избегавајући да певају унисоно, једногласној мелодији додавали пратњу у паралелним терцама. Међутим, остао је готово уверен да „нашим и сувише природним и не музикалним певачима мала терца није ишла тако лако и поуздано из грла, а још више зато што велика терца на свршетку каквог мелодијског става у двогласном слогу звучи пуније и пријатније од молске терца, певачи који су водили мелодију вукли су терцу све на више, па се тако терца постепено заоштравала док није постала велика – дурска“.³⁶

Ново светло на Мокрањчеве претпоставке у вези са необичном терцом у другом, четвртог и шестом гласу, као и на разумевање лествичних принципа на којима је уређено српско црквено појање долази од резултата упоредне анализе нотног и неумског *Осмогласника*. Но, пре него што се задржим на конкретним закључцима указаћу на основне принципе од којих сам у примењеној методологији по-

³³ Стеван Ст. Мокрањац, *Нав. дело*, 9–10. Напомињем да се Мокрањац одлучио за дурску лествицу у напеву *славословља* шестог гласа.

³⁴ Уп. Ана Стефановић, „Нови прилози поређењу карловачког и београдског појања на примеру Осмогласника Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца“, у: *Развитак*, Зајечар 1991, бр. 1–2, 83–90.

³⁵ Стеван Ст. Мокрањац, *Нав. дело*, 10.

³⁶ *Исто*, 10–11.

шла, као и на поједине елементе који, премда се не чине одлучујућим за правилну егзегезу, то заправо јесу.

Као предуслов поређењу грчких и српских напева наметнуло се пренебрегавање врло важних разлика у природи и особеностима два типа нотације којима су они у новијој историји бележени.³⁷ У циљу што вернијег графичког представљања сличности и разлика у евидентираним тонским низовима, неумски запис је транскрибован у петолинијско нотно писмо. Мелодије из српског *Осмогласника* су, међутим, у већини гласова и напева сведене на финалисе грчких напева,³⁸ јер се једино тако у знатној мери показује валидност теорије о уређеном поретку лествица у гласовима црквеног појања, као и подударност у већини елемената који лествичну структуру одређеног гласа, и грчког и српског, чине препознативом. Притом, још једном наглашавам, пошло се од чињенице да један тонски низ није увек карактеристичан за све песме у оквиру једног гласа, те да се мање или веће разлике у амбитусу, врсти и распореду интервала, главним тоновима појављују од напева до напева који у збиру чине глас. Такође, премда један глас у целини може имати исту врсту лествице, у складу са тим у ком се њеном делу (ниском или високом) и у ком обиму тонова развијају мелодије које напевау припадају, неминовне су мање или више упечатљиве звучне разлике међу њима. Ово стога што њихову окосницу чине другачији главни тонови, било да је реч о финалном, који је и најважнији, или о оним који се налазе на завршецима мелодијских образаца.³⁹

За адекватно тумачење резултата анализе лествичних основа грчког и српског осмогласја потребно је узети у разматрање и тонове чија висина, у зависности од правца у коме се креће мелодија, осцилује. Ови специфични тонови, у појмовнику западноевропске теорије музике названи алтеровани, а у грчким теоријама – гравити-

³⁷ О некомпатибилности две нотације видети: Γρηγορίου Θ. Στάθη, „Η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμιον“, *Βυζαντινὰ*, Ἀθήνα 1975, 193–220; Vesna Peno, „Von der Sinoptischen bis zur Analytischen Neumatichen Notation – Am Beispiel des Sticherons von German Neon Patron“, *Музикологија*, Београд 2007, бр. 7, 259–278.

³⁸ У појединим случајевима транспозиција није изведена према финалису грчких мелодија, него према одговарајућем интервалу, тако да сличност у односима између тонова долази до пуног изражаја.

³⁹ Да је битно обележје појединих напева и препознативо својство гласа у целини, позиција конкретне тонске низа у датој лествици, другим речима, место иницијалиса и финалиса и самим тим распоред интервала, потврђују химне првог, четвртог и четвртог плагалног гласа из грчке традиције. Иако им је у основи иста – дијатонска лествица, у којој су интервали исте величине због различитог тоналног центра и финалиса медијалних каденци, звучни утисак је нужно другачији.

рајући тонови, нису увек у неумском запису означени, али се на основу усмене традиције готово поуздано зна како се изводе. Мокрањац је на овакве тонове скренуо пажњу корисницима његовог *Осмогласника* у напоменама у којима је предочио мелодијске варијанте, али су управо индикативни они које налазимо у главном нотном тексту. Сходно примењеној методологији, њих не треба везивати за преовлађујући тонски низ у напеvu, већ их је потребно третирати као привремене алтерације или, пак, као тонове који указују на присуство модулације.

У неумском писму модулације су недвосмислене, будући да су означене посебним знаковима, тзв. *фторама*,⁴⁰ и по правилу су у функцији додатног истицања текстуалног предлошка, одређене речи или читавог стиха. У склопу мелодијских образаца које су учили напамет, српски појци су учили и модулације које у њима постоје, а да то нису регистровани. Мокрањац је, у складу са теоријском концепцијом западноевропске музике, модулације унутар мелодијских образаца тумачио као скретања у доминантни тоналитет или истоимени мол, односно дур, но, као што ћу у наставку показати, њихово присуство се у песмама српског *Осмогласника* готово по правилу везује за неписана правила о прожимању одређених гласова осмогласја, односно њихових лествица, чему паралеле поново налазимо у грчком *Анастасиматарјону*.⁴¹

Најочигледнија подударност између напева две појачке традиције, препознатљива како на основу звучне перцепције, тако и на основу графичког приказа тонских низова, присутна је у трећем и седмом гласу – варису.⁴² Лествичну структуру мелодија ових гласова чине интервали истих величина: два цела степена и један полустепен, а заједнички су им финалиси и завршни тонови у каденцама, алтеровани тонови⁴³ и типичан, равномеран мелодијско-ритмички покрет у обрасцима.⁴⁴

⁴⁰ Ови неумски карактери су у *новом методу* јасно дефинисани и у зависности од тога коју лествицу или, односно, коју интервалску структуру означавају, могу бити дијатонске, хроматске или енхармонске. *Фторе* су увек везане за конкретне тонове, али се уједно под њима подразумевају и интервали које образују са суседним тоном, оним који претходи или следи.

⁴¹ Весна Пено, „Сличности међу гласовима српског осмогласног појања – прилог аналитичком проучавању црквеног појања“, *Зборник Матице српске за сценске умености и музику*, Нови Сад 1998, бр. 22–23, 67–77.

⁴² Видети у прилогу нотне примере бр. 3.3 и 3.7.

⁴³ У грчком трећем гласу се и у ирмолошком и у стихирарском напеvu јављају повишени други и четврти тон у односу на финалис, док се у српском трећем гла-

Заједничке особености долазе до изражаја и при анализи свих напева првог и петог – првог плагалног гласа, као и осмог – четвртог плагалног гласа, и, најзад, у стихирарском мелосу шестог – другог плагалног гласа.⁴⁵ Са изузетком осмог гласа, за све остале поменуте гласове, у обе појачке традиције, карактеристично је преплитање дијатонике (која је главно обележје лествица првог и петог – првог плагалног) и хроматике (која је својствена шестом – другом плагалном гласу). У тонским низовима датих гласова посебно место имају и алтеровани тонови.

Као илустрација значаја који у тумачењу тонских низова српског и грчког појања имају алтеровани тонови, и, још важније, као потврда да они често указују на присуство конкретне модулације у неки други тип лествице, може да послужи појава прекомерне секунде на коју је и Мокрањац скренуо пажњу у напоменама у вези са првим, петим и шестим гласом. У додатку уз мелодију воззатељног стиха *Господи возвах* првог гласа мелограф је посведочио да појци у другом у низу мелодијском обрасцу певају и *чист* и *прекомеран* други ступањ,⁴⁶ што и овом, као и петом и шестом гласу даје „оријенталну боју“.⁴⁷ Појаву прекомерне секунде у првом, али и у петом гласу српског *Осмогласника* треба, међутим, разумети као модула-

су појављује повишени четврти тон од финалиса. И у наставку рада, ступњеви у лествицама ће бити нумерички одређени у односу на стварни финалис мелодија.

⁴⁴ Занимљиво је поменути и да својеврсни изузетак унутар химни трећег гласа, познати божићни кондак *Дјева днес*, који је модел за све остале кондаке овог гласа, има исту мелодију и у грчком и у српском музичком предању. Видети: Весна Пено, „О мелодији божићног кондака трећег гласа ‘Дјева днес’“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 2005, бр. 32–33, 25–42.

⁴⁵ Видети у прилогу нотне примере бр. 3.1, 3.5, 3.8а и 3.8б, 3.6а. Напомињем да је у вези са првим, петим и шестим гласом издвојен само преовлађујући тонски низ, дакле, онај који карактерише лествичну структуру у већини мелодијских образаца унутар песме, односно у целини напева. Нотиране су и само главне, али не и све примећене алтерације.

⁴⁶ Мокрањац сходно својој концепцији наводи да је то четврти ступањ. *Нав. дело*, 15.

⁴⁷ Сам Мокрањац се у главном нотном запису првог гласа определио за *чист* интервал, како би избегао *оријентални* привук. *Исто*. Прекомерна секунда је сигурно отежала Корнелију Станковићу хармонизацију стихира шестог гласа, а избегавали су је, кад год су могли, и Бољарић и се у Тајшановић. На ову појаву је скренуо пажњу још крајем XIX века Александар Живковић истакавши да добри појци у Карловачкој митрополији певају прекомерну секунду управо на местима на којима је поменути записивачи изостављају. Уп. А. Живковић, „Наше црквено појање“, у: *Весник српске цркве*, Београд 1899, бр. 1–2, 142. Занимљиво је и то да је у стихирама првог гласа Ненад Барачки редовно уносио прекомерну секунду, и то у трећи по реду мелодијски образац. Уп. Ненад Барачки, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву*, (фототипско издање), Крагујевац 1995, Каленић, 81–85.

цију у тврдо хроматску лествицу,⁴⁸ што је уобичајено нарочито за стихирарске мелодије првог и првог плагалног гласа касновизантијске појачке традиције из које су проистекле и новија грчка и новија српска музичка пракса. У *Анастасиматариону* Јована Протопсалта, као и у другим неумским зборницима сличне врсте чији су потписници различити аутори, у мелодијама датих гласова је иступање из дијатонске у тврду хроматску скалу готово незаобилазно и, као што сам већ истакла, увек је у служби додатног наглашавања смисла текста под неумама. То, међутим, да још једном поновим, није случај у српском *Осмогласнику* где је прекомерна секунда своју позицију стекла „по шаблону“, у процесу *кројења* химнографског предлошка према утврђеним мелодијским обрасцима.

На већ описан начин очувана је и узајамна повезаност дијатонике и тврде хроматике у српском шестом гласу. Наиме, „необичан“, „оријентални“ тип лествице у стихирама шестог гласа, за који Мокрањац у дур-мол систему није нашао адекватно име, јесте у ствари тврдо хроматска скала стихирарског другог плагалног гласа у којој је, баш као и у случају мелодија првог гласа из српског *Осмогласника*, у појединим мелодијским обрасцима присутна модулација у дијатонску лествицу, односно у први глас.⁴⁹ Треба истаћи да је завршни, притом дијатонски, а не хроматски образац у стихирама шестог гласа несвојствен грчким мелодијама, као и то да је финални тон за кварту изнад основног тона другог плагалног стихирарског гласа. Тако се, упркос визуелно компатибилним тонским низовима стихирарских мелодија српског шестог и грчког другог плагалног гласа, услед различитих финалиса и описаног завршног обрасца, добија другачија звучна слика.⁵⁰ Иста појава се може уочити и у петом гласу српског *Осмогласника*, у стихирама у којима се финалис поклапа са завршним тоном типичним за ирмолошке, али не и за стихирарске мелодије грчког првог плагалног гласа.

⁴⁸ У петом гласу у Мокрањчевом *Осмогласнику* хроматика са прекомерним или „тврдим“ интервалом секунде се налази у претпоследњем и финалном обрасцу, најпре на речима **внегда въззвати** да би се одмах у наставку вратила дијатоника, и онда поново у завршници на речима **оуслыши мѧ**.

⁴⁹ Конкретан пример иступања у дијатонику, када је реч о воззатељном стиху *Господи възвахъ кѣ тебѣ оуслыши* (повратак у хроматику је већ на речи **мѧ**), затим у кратком мотиву на речи **воззвати ми** у претпоследњем обрасцу и, најзад, у финалном који премда хроматски у првом делу, у каденци постаје дијатонски, налик петом гласу (уп. претходну напомену).

⁵⁰ Финални тон за кварту ниже који би се, дакле, поклопио са финалисом из стихирарских мелодија другог плагалног гласа је тонално убедљивији, него нотирана каденца у српском *Осмогласнику*.

Заједничко обележје у гласовима: првом, петом и првом плагалном јесу и тонови у функцији пролазница или скретница. У новијем грчком појању се усталио манир да се у зависности од мелодијског покрета одређени – гравитирајући тонови певају снижено или повишено, односно у својој реалној позицији. Тако се на пр. у дијатонским лествицама, нарочито у напевима првог и првог плагалног гласа, али исто тако и у четвртог и четвртог плагалном, тон *зо* пева на својој природној висини или више од тога. Иако се у највећем броју случајева дешава да је *зо* повишено када га мелодија прелази, без да се убрзо на њега врати или, пак, уколико осцилује изнад њега, тако да је он најнижи тон у мотиву, и обрнуто, да је на свом одговарајућем месту у горњем дијатонском тетрахорду када је управо он највиши тон у мотиву или када се мелодија спушта испод њега, постоје бројни примери у којима се појци за једну или другу варијанту одређују на основу личног искуства у коме важно место заузима усмено појачко предање, оно на шта су навикли. Занимљиво је да је поменути тон *зо*, у европском нотацијом нотираним песмама српског петог гласа тон *h*, односно *b*, готово на школски начин третиран.⁵¹

На основу поређења интерпретација грчких и српских напева другог, четвртог и силабичних мелодија другог плагалног, тј. шестог гласа, оправдано се може констатовати да је сличност међу њима присутна у оној мери која се може сматрати случајном. У развијенијој мелодијској верзији *Осмогласника* Јована Протопсалта типичне су и мека и тврда хроматска лествица, и то како за други, тако и за његов плагални глас. У другом гласу мека хроматика је у основи стихирарског напева, *отпуститељног тропара, богородичног, химне Бог Господ и седалних* који припадају ирмолешком мелосу. Наглашавам да је реч о песмама које по лествичним особеностима чине засебну групу и у српском *Осмогласнику*, у чијем је тонском низу Мокрањац констатовао дурмол.⁵² Остале мелодије другог гласа у обе традиције које припадају силабичном напеву користе другачији тип лествице: тврду хроматску у грчком појању, односно дурску у српском појању.⁵³ Но, ове наизглед неспојиве специфичности другог гласа осмогласја у два музичких традицијама у потпуности бивају поништене при врло једноставном експерименту. Ако се мелодије оба напева српског појања певају са интервалима меке, односно тврде хроматике, сличност са грчким појањем до те мере

⁵¹ Реч је о другом ступњу у односу на финалис *a*. Мелодије петог гласа из Мокрањчевог *Осмогласника* транспоновала сам за велику секунду навише.

⁵² Видети у прилогу нотни пример бр. 3.2а.

⁵³ Видети у прилогу нотни пример бр. 3.2б.

постаје упадљива да је неизбежан закључак да се ради о једном и истом црквеном појању. Невелики амбитус мелодије, микроструктура образаца у којима преовлађује еволутивни принцип са честим понављањем главних тонова, заједнички тонови који образују окосницу гласа, укључујући наравно и финалис, без сумње потврђују заједнички музички извор грчког и српског другог гласа осмогласја.⁵⁴

Пример бр. 2

Интервалска структура легетос и меко хроматске лествице:

ⲗ	ⲗⲗ	ⲟⲗ	ⲑ	ⲗ	ⲗⲗ	ⲑ
8	12	10	12	8	12	
ⲃ	Ⲓ	Ⲕ	ⲕ	ⲗ'	ⲗ'	ⲗ
8	12	8	14	8	12	
ⲗ	ⲗ	ⲗ	ⲗ	ⲗ	ⲗ	ⲗ

До истоветног закључка долази се и када се занемаре предзнацима дефинисане интервалске величине силабичног напева шестог гласа у Мокрањчевом *Осмогласнику*, коме припадају *стиховске стихуре, богородичан, блажена, кондак и прокимен*, али и *славословље*, у коме мелодија има нешто другачији правац.⁵⁵ Наиме, при примени меке хроматике својствене истој врсти песама у *Анастасиматарииону* Јована Протопсалта, сличност ирмолошког мелоса шестог и другог плагалног гласа ће бити више него очигледна. Ову специфичну *умањену*, дакле, не ни малу, ни велику терцу добро је чуо Стеван Мокрањац у управо описаним мелодијама, као и у силабичном напеву четвртог гласа за који је у *новом методу* прописана лествица познатија као *легетос*.⁵⁶ Реч је о тонском низу који се још назива *дијатонски други плагални*; основа је тон *ву*, а структуру чине два трихорда раздвојена диазевтикусом. Услед другачијег распореда интервала и различитог финалиса, овај тонски низ, односно песме које се по њему певају се разликују од осталих дијатонских песама, баш као што се међусобно разликују први и пети глас с једне стране, и осми глас с друге стране. Но, због позиције финалиса у ле-

⁵⁴ Видети у прилогу нотни пример бр. 4.

⁵⁵ Видети у прилогу нотни пример бр. 3.6б.

⁵⁶ Видети у прилогу нотни пример бр. 3.4б.

гетосу често се код појаца почетника дешава да га мешају са меко хроматским типом лествице, те да уместо дијатонских, певају управо хроматске интервале. Можда је то у старини био случај и са српским појцима, тако да је Мокрањац силабичне мелодије четвртог гласа сврстао заједно са меко хроматским стихирарским напевом другог и ирмолошким мелосом шестог гласа.⁵⁷

Представљене особине лествичног система на примерима *Анастасиматариона* Јована Протопсалта и *Осмогласника* Стевана Мокрањца, несумњиво потврђују чињеницу да новија црквено-појачка пракси у ширем појасу Балкана има заједнички корен. Истина је, такође, да су грчка и српска појачка традиција, превасходно због различитих језика певане химнографије, али и конкретних околности у којима су се кроз векове развијале, добијале временом одређене специфичности које су их међусобно удаљавале. Један од засигурно одлучујућих узрока због којих се у трагању за сличностима између ове две музичке праксе мора применити метод који се не држи стриктно записаног нотног предлошка, но који подразумева и неминовно укључивање слушног или активног појачког искуства, јесте тај што не постоји адекватна теорија српског црквеног појања, она која би промишљала и правила и изузетке, а не само констатовала чињенично стање. Одсуство такве теорије последица је упрошћеног начина учења црквеног појања код Срба и то у дужем временском периоду, не само у новијој историји. Принцип *кројења* мелодија, тачније *кројење* текста по мелодијским обрасцима у српској пракси је био одлучујући и у нотирању репертоара богослужбених песама, чиме је концепција осмогласног система као читавог сплета музичких и химнографских особности умногоме измакла пажњи како појаца, тако и проучаваоца.

Нема никакве сумње да су српски мелографи савесно бележили црквене мелодије, на начин који им је био једино могућ и у складу са законитостима западноевропске музике коју су једино учили. Упознавање са појачким традицијама Балкана, у првом реду са старијим слојем – византијском и касновизантијском црквеном музиком која је кроз векова била основа богослужењу у ширем појасу православне икумене, а затим и новијим појачким праксама, мање или више подударним, но засигурно, обликованим на основу истог узора и у јединственом литургичком типуку, услов је да би се наслеђено појање правилно разумело, а самим тим и очувало. Савремени српски појци, учитељи појања и његови проучаваоци привилегованији су од оних у прошлости, те отуда истрајавање у једном успостављеном нивоу појачког умећа и не-

⁵⁷ На нетемперовану – неутралну терцу у народним песмама указао је и Винко Жганец. Уп. *Muzički folklor*, I, izdanje autora, Zagreb 1962, 155.

упитаности у вези са принципима на којима се оно гради, изгледају крајње декадентно. Истинска потреба да се иманентне законитости богослужбене музике сагледају и оживотворе у литургичком обреду услов је да се од минуциозне, макар и врло исцрпне анализе која описује дође до оне која тумачи, као и да се од певачког искуства дође до појачког – оног које подразумева владање музичком уметношћу, али истовремено и уметношћу молитве.

ПРИЛОГ – Упоредни приказ тонских низова по гласовима – напевима грчког и српског осмогласја⁵⁸

Табела бр. 1.


Неумски и одговарајући нотни предзнаци


ТРАНСКРИПЦИЈА ПОВИСИЛИЦА	+	≠	#	##
НЕУМСКИ СИМБОЛИ ЗА ПОВИСИЛИЦЕ	♂	♂	♂*	♂*
ТОНСКА ВРЕДНОСТ ПОВИСИЛИЦА (у броју морија)	2	4	6	8
НЕУМСКИ СИМБОЛИ ЗА СНИЗИЛИЦЕ	ρ	ρ	ρ*	ρ*
ТРАНСКРИПЦИЈА СНИЗИЛИЦА	♭	♮	♭	♮

Пример бр. 3.

Тонски низ у стихирарским и ирмолошким мелодијама I гласа

Пр. 3.1.


A JP 

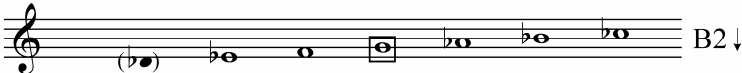
O SM 

Пр. 3.2.a. Тонски низ у стихирарским мелодијама II гласа


⁵⁸ Легенда:


- А ЈП (Анастасиматарсион Јована Протопсалта)
- О СМ (Осмогласник Стевана Мокрањца)
- уоквирени тонови су финалиси
- предзнаци испод нота указују на присутне алтероване тонове у мелодијама
- уз лествице српског осмогласја означен је интервал за који је извршена транспозиција.

A ЈП 

O CM 

Пр. 3.2.б. Тонски низ у ирмолошким мелодијама II гласа

A ЈП 


O CM 


Пр. 3.3. Тонски низ у стихирарским и ирмолошким мелодијама III гласа

A ЈП 


O CM 


Пр. 3.4.а. Тонски низ у стихирарским мелодијама IV гласа

A ЈП 

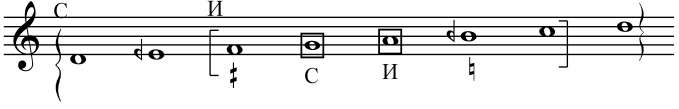
O CM 

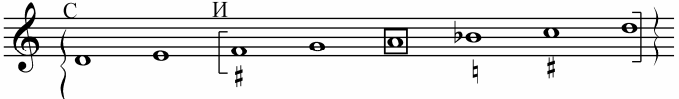
Пр. 3.4.б. Тонски низ у ирмолошким мелодијама IV гласа

A ЈП 


O CM 


Пр. 3.5. Тонски низ у стихирарским и ирмолошким мелодијама V гласа (заградама маркираним словом С означен је амбитус стихирарских мелодија, а словом И – амбитус ирмолошких мелодија)

A ЈП 

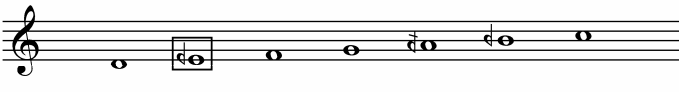
O CM  B2↑


Пр. 3.6.a. Тонски низ у стихирарским мелодијама VI гласа

A ЈП 

O CM  4↓

Пр. 3.6.б. Тонски низ у ирмолошким мелодијама VI гласа

A ЈП 


O CM  B2↓


Пр. 3.7. Тонски низ у стихирарским и ирмолошким мелодијама VII гласа

A ЈП 


O CM 


Пр. 3.8.a. Тонски низ у стихирарским мелодијама VIII гласа

A ЈП 

O CM  4↓


Пр. 3.8.б. Тонски низ у ирмолошким мелодијама VIII гласа

А ЈП 

О СМ 

Пр. 4. Упоредни приказ седалног другог гласа у српском и грчком осмогласнику

Ταῖς Μυροφόροις - Мирносоцијална тема



Ταῖς Μυ - ρο - φο - - ροῖς Γυ - ναι - ξι πα - ρα - το μνη - μα ε - πι - στας ο Αγ - γε - λος ε - βο - α

Мн - ро - но - си - цама же - нама при - гро - бѣ пред - ставк аг - гелк во - пи - а - ше

τα μυ - ρα τοῖς θνη - τοῖς υ - παρ - χει αρ - μο - - - δι - α Χρι - στος δε δι - α - φθο - ρας ε - δεῖχ - θε αλ - λο - τρι - ος

мн - ра мер - твама сѣтъ при - мч - - на Хрї - стоск же ис - таѣ - нї - ја а - ви са ѡπτα

αλ - λα κραυ - γα - σα - τε α - νε - στη ο Κυ - - ρι - ε πα - ρε - χων τω κο - σμω το με - γα ε - - - - λε - ος

но во - зо - пїи - те вое - кре - се Го - - спода по - да - ѡй мї - ро - ви ве - - лї - ю мн - лостѣ

Vesna Peno

COMMON SCALE FEATURES OF THE RECENT GREEK AND SERBIAN CHANT TRADITIONS
(Summary)

This paper is an attempt to show the similarity between the Serbian and Greek Post-Byzantine chanting traditions, especially those which relate to the scale organization of modes.

Three teachers and reformers from Constantinople, Chrisantos, Gregorios and Chourmousios, established a fairly firm theoretical system for the first time during the long history of church chant. One of the main results of their reform, beside changes relating to *neums*, was the assignment of strict sizes to the intervals in the natural tonal system.

There are three kinds of natural scales: diatonic, chromatic and encharmonic. They all have their place in the Greek Anastasimatarion chant book, whose first edition was prepared by Petar Peloponesios, and later edited by Ionnes Protopsaltes. The first, first plagal and forth plagal modes are diatonic in each of their melos, with very few exceptions; the second and second plagal are soft and hard chromatic, while the third and varis are encharmonic.

It is important to note that the Greek chanter is very conscious of the scale foundation of the melody, so he begins to chant the *apechima* foremost, the intonation formula that comprehends all indisposed details to enter the adequate mode, i. e. melos. One mode could use one sort of scale for all groups of melodies – melos. However, in some modes there are different melos, whose scale organisation is not equal at all. That means that it is not proper to equate mode with scale, but rather to look for the specific scale's shape through the melodies that belong to the melos.

The absence of formal Serbian church music theory and, especially, the very conservative way in which church melodies are learnt by ear and by heart, has caused significant gaps, which preclude an adequate approach to the essential principals of Serbian chant. Over the years many Serbian chanters and musicians have noted down church melodies, especially those from the Octoechos, in F or in G, with the key defined as either major or minor. However, it ought to be said that Serbian chanters in the recent past, as well as those who take part in worship today, do not consciously connect the mode, melos or melody with scale progression, but rather with melodic patterns. In other words, neither in the 19th century nor today have Serbian chanters sung characteristic intonation formulae for their respective scale structures, when crossing from one mode to another. The reason this practice has already been mentioned: they learn complete melodies by heart, without thinking about their scale system.

In this paper I looked for a proper methodology by which similarities and changes between Greek and Serbian chanting traditions could be discovered. The basis for my comparison was served by the main chant book in two, very popular versions: the Greek Anastasimatarion of Joannes Protopsaltes and the Serbian Octoechos by Stevan Mokranjac. In the analysis it was essential to abstract important data concerning differences between the natural and tempered tone systems, which originated in the natural neumatic and staff notation, respectively. Greek melodies were transcribed, but with additional sharp and flat signs to indicate the natural values of intervals. In contrast, most Serbian melos were transposed into the final tones of the respective Greek hymns.

The comparison confirmed my original expectations. The scale progression of Serbian melodies correspond to the natural scale progression of Greek hymns of the first, first plagal – fifth, third, varis – the third plagal and eight modes.

They have the main tones which appear at the end of melodic patterns, along with other main tones which represent the framework of the melody.

Obvious discrepancies are present in the syllabic, so called eirmologic melos of the second, fourth and sixth modes. Serbian scribes of church melodies generally noted these hymns in major (IVth and VIth modes) or major-minor (IInd mode), whereas in neumatic chant soft chromatic is typical for melodies of the same modes (IInd and IInd plagal) and the scale known as *legetos* hymns (of the IVth mode). But if one tries to chant Serbian melodies of the IInd and VIth modes using the intervals of the chromatic scale, and the melodies of IVth mode with intervals of *legetos* scale, the resulting sound is surprising. The similarity between the two traditions appears more than obvious. As an excuse for such an experiment, Mokranjac's testimony about his chanters serve well: "these melodies never give the major third its full height. They sing it a little lower, not because the mode could not encompass a major third but because it goes against the character of these melodies that stand as they are written down here, and as they are sung by all our older experienced singers".

By accepting the staff notation system, Serbian church melodies are graphically fixed in the tempered major-minor system. The process of learning them from notes, especially using intonation from a piano or other tempered instrument, has meant that the various sizes of intervals of the second and third have led to only two sizes in the tempered system.

Despite the consequences arising from the use of the staff system, which evidently reflect modern Serbian chant practice, it is a fact that key melodic elements from the neumatic chant tradition of the Orthodox people in the Balkans have been preserved.

UDC 783:781.43](495:497.11)

Risto Pekka Pennanen

LOST IN SCALES: BALKAN FOLK MUSIC RESEARCH AND THE OTTOMAN LEGACY

Abstract: Balkan folk music researchers have articulated various views on what they have considered Oriental or Turkish musical legacy. The discourses the article analyses are nationalism, Orientalism, Occidentalism and Balkanism. Scholars have handled the awkward Ottoman issue in several manners: They have represented ‘Oriental’ musical characteristics as domestic, claimed that Ottoman Turks merely imitated Arab and Persian culture, and viewed Indian classical raga scales as sources for Oriental scales in the Balkans. In addition, some scholars have viewed the ‘Oriental’ characteristics as stemming from ancient Greece.

The treatment of the Segâh family of Ottoman makams in theories and analyses reveals several features of folk music research in the Balkans, the most important of which are the use of Western concepts and the exclusive dependence on printed sources. The strategies for handling the Orient within have meandered between Occidentalism and Orientalism, creating an ambiguity which is called Balkanism.

Key words: The Balkans, the Orient, folk music research, scales.

The centuries of Ottoman domination in the Balkans had a marked effect on the populations and cultures of the peninsula. After the introduction of nationalism in the area during the first half of the nineteenth century, ‘the Turkish yoke’, or the Ottoman political and cultural influence, became a serious problem for the Western-oriented members of the educated classes. In their train of thought, national culture, including folk music, had to be free from foreign influences—including those of the Ottoman Turks.¹ Consequently, in the early 1900s, the intelligentsia found itself in an awkward position between the Ottoman past and the semi-European present.

By and large, this transitional ambiguity has endured to the present in folk music research in all Balkan countries. This paper addresses the views Balkan folk music researchers have articulated on what they re-

¹ See e.g., Karel A. Mahan, ‘Nashata narodna muzika samostozatelna li e?’, *Kaval*, 2 (1901), 1–5; Franjo Š. Kuhač, ‘Turski živalj u pučkoj glazbi Hrvata, Srba i Bugara’, *Glasnik Zemaljskog Muzeja u Bosni i Hercegovini*, 10 (Sarajevo: Zemaljska štamparija, 1898), 216; also published as ‘Das türkische Element in der Volksmusik der Croaten, Serben und Bulgaren. Ein Beitrag zur vergleichenden Musikwissenschaft’, *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Hercegovina*, 6 (Vienna: Carl Gerold’s Sohn, 1899), 545–584.

garded as Oriental or Turkish musical legacy in their respective countries.² The analysis concentrates on the construction of ‘Oriental’ scales and, more importantly, the manner in which Balkan scholars, in their discourses on nationalism, Orientalism, Occidentalism and Balkanism, have imagined Oriental music and perceived the cultural position of the Balkans between the Orient and Europe. Maria Todorova defines the differences between Orientalism and Balkanism as follows: ‘[W]hile Orientalism is dealing with a difference between (imputed) types, Balkanism treats the differences within one type.’³ Thus, the two discourses relate to an imputed opposition between the West and the Orient on one hand and an imputed ambiguity in the Balkans on the other.

Nation-states create their own culture and history. Most narratives on national culture and the past are subject to national memory which, according to James Fentress and Chris Wickham, refers to the mode the upper middle classes and the intelligentsia in each country perceive the past. The official history that is taught at school and supported in the media constitutes national memory. National memory reconstructs, legitimises and maintains the nation-state and national culture.⁴

With few exceptions, Balkan narratives of the national memory interpret the multi-ethnic Ottoman past anachronistically as a struggle between the repressive Turkish culture and the suppressed national cultures of the non-Turks or non-Muslims. In addition, national memory represents most Ottoman musical traditions as uniformly Turkish and static, which strengthens self-identity as well as contributes to the construction of the Other.⁵

That said, let us have a closer look at the numerous multi-ethnic forms of music in the Ottoman Empire. Take, for instance, the flourishing Ottoman urban music culture in the cities and towns of the Balkans, Anatolia and the Levant. In the Balkans, that culture had many branches; a large part of the music café repertoire in Greece before the Second World War consisted of Ottoman popular pieces and new compositions in that style. Other Ottoman-influenced traditions are Greek *rebetika*,

² The pioneers of Balkan folk song studies originated from Central Europe rather than from the peninsula. Karel Mahan (Machán; 1867–1923) was a Czech who settled in Bulgaria, whilst his fellow countryman Ludvík Kuba (1863–1956) travelled extensively in the Balkans. The scholar, pedagogue and music journalist Franjo Ksaver (Šaverijski) Kuhač (1834–1911) was a Croat from Osijek/Eszék.

³ Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, (Oxford: Oxford Univ. Press, 1997), 19.

⁴ James Fentress and Chris Wickham, *Social Memory*, (Oxford: Blackwell, 1992), 127.

⁵ Maria Todorova, ‘The Balkans: from discovery to invention’, *Slavic Review*, 53 (1994), 455.

Macedonian *čalgiska muzika*, Bosnian *sevda linke*, the older strata of *gradski pesni* or *starogradske pesme* ([old] town songs) of Bulgaria, Macedonia and Serbia, and the corresponding styles of Albania, Kosovo and Walachia.

Because of religious and cultural restrictions, public performers of music—especially women—in the Ottoman Empire were often non-Muslims, that is Ottoman Sephardic Jews, Ottoman Armenians and Ottoman Greeks. Even more commonly, Muslim and Christian Roma embarked upon careers in music. In addition, Ottoman Turks could work as singers and musicians, and in the Balkans, bands could include South Slavs and Albanians as well. Similar plurality expressed itself in the audiences of such ensembles during the late Ottoman period and the decades after it. During the reign of Abdülhamid II (1876–1909), music cafés gained considerable popularity as scenes for Ottoman urban music. The band type frequently associated with the cafés was *ince saz* whose basic repertoire consisted of Ottoman light classical music. Furthermore, more modest cafés offered other sorts of music.⁶

The well-preserved and detailed archives of the Austrian-Hungarian administration in Sarajevo document the presence of Ottoman musicians in Bosnia-Herzegovina in detail. Before the Great War, multi-ethnic ensembles of Ottoman semi-classical and popular music visited Bosnia-Herzegovina relatively frequently, and some groups stayed there for years. The band of Ferhad Ahmed (b. 1882 in Bandırma on the Sea of Marmara, Anatolia), which visited Sarajevo in autumn 1913, is an example of a multi-ethnic Ottoman group with Slavic musicians. The line-up consisted of the male musicians Ismail Regep (b. 1880 in Adrianople/Edirne) and Jovan Konstantinov alias Ivan Konstantinović (b. 1885 in Radoviš, Macedonia), and the female musicians Verleina Vortanos (b. 1892 in Constantinople) and Ratka Atanasova (b. 1878 in Šumen/Šumnu, Principality of Bulgaria).⁷

In addition to live performances, gramophone records also disseminated music in the Balkans. Ottoman and Turkish recordings from Constantinople/Istanbul, Ottoman Salonika and Smyrna/Izmir were available at least in Bosnia, Bulgaria and Greece till the Second World War. Furthermore, in Habsburg Bosnia, Roma musicians played and even re-

⁶ Mohamed Askari, Rudolf Brandl and Hans-Jörg Maucksch, 'Das volkstümliche Klarinettenensemble zwischen Orient und Balkan' in: Erich Stockmann (ed.) *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 8 (Stockholm: Musikmuseet, 1985), 67–85; Martin Greve, *Die Europäisierung orientalischer Kunstmusik in der Türkei* (Frankfurt a/M: Peter Lang, 1995), 79–83; Risto Pekka Pennanen, 'The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece', *Ethnomusicology*, 48 (2004), 6.

⁷ Arhiv Bosne i Hercegovine, Zemaljska Vlada Sarajevo, 21/21/476–1913.

corded Ottoman marches and popular music, and Ottoman-Greek café music was a major recorded genre in Greece from the mid-1920s to the mid-1930s.⁸

In spite of the multifaceted Ottoman past, Balkan national histories of music usually concentrate exclusively on local forms of Western art music, and national church and folk music. Historians marginalise Ottoman music in national discourse and tend to exclude it from the canon of national music. This marginalisation, or rather the negation of the Ottoman past, has had a long-lasting, powerful effect on Balkan folk music research: instead of historical facts, music studies are often based on an imagined Orient and speculative Oriental influence.

Representing Foreign as Domestic

Ever since the nineteenth century, folk music researchers in the Balkans have concentrated on intervals, tetrachords, pentachords and scales rather than melodic characteristics which are crucial for, among others, Ottoman modal systems called *makams* (Turk. sing. *makam*, pl. *makamlar*) and their rural equivalents *ayaks* (Turk. sing. *ayak*, pl. *ayaklar*).⁹ Scholars have used scales for melodic classification and stratification, the central research methods in the Balkans and East Europe.¹⁰ Thus, Balkan scholars have tended to apply a Western scale concept to musics which function more or less in terms of other principles.

In the West, one of the main Orientalist musical devices since the mid-nineteenth century has been the interval of the augmented second which composers have used for representing the Other, for instance Hungarian Gypsy, Turkish and Arabic music.¹¹ Figure 1 shows the interval in a

⁸ See Risto Pekka Pennanen, 'Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936–1941)', in: Leena Pietilä-Castrén and M. Vesterinen (eds.), *Grapta Poikila, I* (Helsinki: Foundation of the Finnish Institute at Athens, 2003), 110–11; *Ibid.*, 'Immortalised on Wax: Professional Folk Musicians and Their Gramophone Recordings Made in Sarajevo, 1907 and 1908' in: Božidar Jezernik, Rajko Muršič and Alenka Bartulović (eds.) *Europe and Its Other—Notes on the Balkans* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2007), 120–121, 128–129.

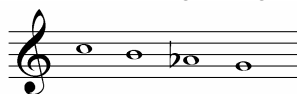
⁹ For *ayaklar*, see Dan Lundberg, *Persikoträdgårdarnas musik. En studie av modal improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer av Ziya Aytekin* (Univ. of Stockholm: Stockholm, 1994), 90–99.

¹⁰ See Oskár Elschek, 'Ideas, Principles, Motivations, and Results in East European Folk-Music Research' in: Bruno Nettl and Philip V. Bohlman (eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1991), 97–98.

¹¹ Scott, Derek B., 'Orientalism and Musical Style', *The Musical Quarterly*, 82 (1998), 312–314.

descending tetrachord; the succession of notes is akin to the Hicaz tetrachord of Ottoman and Arabic music theory. Musical Orientalism was familiar to Balkan folk music researchers through their education in Western classical music. The augmented second as a musical emblem of the Orient is still a common notion in the West as well as in the Balkans.

Fig. 1: The 'Oriental tetrachord' containing the augmented second.¹²



Although the augmented second represents the Orient in the Orientalist discourse, it is not omnipresent in Ottoman classical music or other forms of Turkish music. As we shall see below, the absence of this emblematic interval usually leads Balkan scholars to switch to Occidentalist discourse and analyse makam melodies through 'ancient Greek modes', or more properly church modes.

Surprisingly enough, the standard Orientalist device has been represented as of non-Oriental origin in some Balkan nationalist discourses. In the 1890s, Franjo Kuhač offered an alternative view to the history of the augmented second.¹³ According to him, Arabs and Turks did not initially use that interval in their scales and melodies. Instead, the augmented second originated from the Slavic minor scale (C-D-E \flat -F-G-A \flat -B-C) and South Slavic melodies; Turks and Muslim Slavs adopted the interval since it lends itself to courting and expressing melancholy.¹⁴

Furthermore, in the late 1920s, the Bulgarian composer and folk music theoretician Dobri Hristov (1875–1941) explained that the Turco-Arabic intervals of Bulgarian folk music, such as the half-flat fourth degree of *makam* 'Sebaa' (i.e., Sabâ) or the half-flat second degree of *makam* 'Ushak' (i.e., Uşşak), were not necessarily of Arabic origin; people hear such intervals in nature and imitate them. Hristov added that he has heard many times how a slowly boiling kettle or the dying embers of green wood in a stove produce melodic lines similar to the sad melodies of the *gaida* bagpipe.¹⁵

¹² Vinko Žganec, 'Orijentalizmi u jugoslavenskom muzičkom folkloru', *Tkalčičev zbornik*, 1 (1955), 83.

¹³ Kuhač, 'Turski živalj', 193.

¹⁴ Kuhač used the terms *ašikovanje* and *melanholija*. The German translation (Kuhač, 'Das türkische Element', 562), however, used the terms *Liebesschwermuth* and *orientalische Melancholie* (i.e., love's yearnings and Oriental melancholy).

¹⁵ Dobri Hristov, *Tehnicheskijat stroezh na bŭlgarskata narodna muzika* (Sofia: self published, 1928), 45.

Both Kuhač and Hristov clearly have an agenda. As comparative musicology took interest in tuning systems, interval measurement and scales in the spirit of positivism,¹⁶ Hristov concentrates on a particular interval of ‘Sebaa’. An interval, however, cannot define a whole *makam*. Furthermore, the actual makam Sabâ is identifiable even in equal temperament as in Greek bouzouki music.¹⁷ In point of fact, Hristov fails to mention that Bulgarian folk musicians used to play melodic formulae characteristic of *makam Sabâ*.

The myths of domestic intervallic genesis, which Kuhač and Hristov offer, try to purify national folk music from foreign influence: Dubious Oriental characteristics are not alien at all. Instead, in the latter case, intervals originate from the Bulgarian fireside and therefore they are national and pure. Correspondingly, it did not occur to Hristov that most dishes cooked on the Bulgarian stove, such as *shkembe chorba*, *yahniya* and *kavarma kebab*, derive from Anatolia and the Middle East.

Eluding the Ottomans

The cultural inactiveness of Ottoman Turks was an axiom of Orientalism during the early phases of Balkan musicology: Ottoman Turks merely imitated Arab and Persian culture. Take, for example, Kuhač’s assertion that Turks were originally savages who did not have a culture. Poetry, singing or music made no difference for Turks until they came under the civilising influence of Arabs and Persians.¹⁸ The unbridgeable incompatibility between Islam and Christianity, and the nomadic civilization of the Turks and the older civilizations of the Balkans and the Middle East was a common belief in Kuhač’s time and even later.¹⁹

Towards the end of the nineteenth century, Herbert Spencer’s (1820–1903) theory of cultural evolution became an important model for structuring music history. Western savants saw all Oriental societies and cultures as being stuck on lower stages in the evolutionary process than the dynamic and innovative Western societies and high culture.²⁰ For

¹⁶ See Albrecht Schneider ‘Psychological Theory and Comparative Musicology’ in Bruno Nettl and Philip V. Bohlman (eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1991), 293–317.

¹⁷ Risto Pekka Pennanen, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music* (Tampere: Univ. of Tampere, 1999), 77–79.

¹⁸ Kuhač, ‘Turski živalj’, 176.

¹⁹ See Todorova, *Imagining the Balkans*, 162.

²⁰ Martin Clayton, ‘Musical Renaissance and its Margins in England and India, 1874–1914’ in: Martin Clayton and Bennett Zon (eds.), *Music and Orientalism in the*

example, Kuhač was convinced that Middle Eastern culture and music had remained the same for five hundred years.²¹ Given this, it was natural for Balkan musicologists to make references to Ottoman music through mediaeval Arabic treatises; mediaeval ‘Arabo-Persian theory’ facilitated ignorance of the subsequent Ottoman music, which, in any case, was no more than imitation of the ‘Arabo-Persian’ tradition. In the Balkans, the evasive term ‘Arabo-Persian’ has a long tradition from the mid-nineteenth century onwards in music publications by cantors of the Greek Orthodox Church.

Sometimes the term ‘Arabic music’ has been used as a euphemism for Ottoman music. In his 1976 article *Arabic Elements in Bulgarian Musical Folklore*, the Bulgarian folk music researcher Stoyan Dzhudzhev (1902–98) seemed to abandon Rauf Yekta’s²² classic text on Ottoman music as the basis for his theories.²³ According to him, ‘[n]owadays the term “Arabic music” does not only mean Bedouin and nomad music of the Arabian Peninsula; it refers to the music of a vast area comprising such peoples as Arabs, Persians, Syrians, Egyptians, Iraqis, Azerbaijanis, Turks, Afghans, Maghrebians, etc.’ The sudden shift of emphasis to Rouanet’s²⁴ writings on Arabic music must have been a reaction to the heightened anti-Turkish atmosphere in Bulgaria and a means to defend the theoretical frame of reference.²⁵ Dzhudzhev’s terminology, however, still remained basically Ottoman.²⁶

British Empire, 1780s to 1940s: Portrayal of the East (Aldershot: Ashgate, 2007), 75–76.

²¹ Kuhač, ‘Turski živalj’, 190–191, 216.

²² Rauf Yekta Bey, ‘La musique Turque’ in: Albert Lavignac (ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (Paris: Librairie Delagrave, 1922), vol. V, 2945–3064.

²³ Stoyan Dzhudzhev, ‘Arabski elementi v bŭlgarski muzikalen folklor’, in: Stoyan Dzhudzhev, *Muzikografski eseta i studii* (Sofia: Muzika, 1977), 146–161; originally published in *Bŭlgarski folklore*, 2 (1976).

²⁴ Jules Rouanet, ‘La musique arabe’ in: Albert Lavignac (ed.) *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (Paris: Librairie Delagrave, 1922), vol. V, 2676–2944.

²⁵ For further references to ‘Arabic’ influences in: Bulgarian folk music, see Karel A. Mahan, ‘Perso-arabski motivi v bŭlgarskite napevi’, *Bŭlgarski pregled spisanie za nauka, literatura i obshchestven zhivot*, 2 (1895), 90–96; Samokovlieva, Mariya, ‘Arabskata muzika i bŭlgarskata narodna muzika’, *Godishnik na Akademiyata za muzikalno i tantsovo izkustvo*, (Plovdiv: Akademiya za muzikalno i tantsovo izkustvo, 1995), 44–50.

²⁶ Dzhudzhev (‘Arabski elementi’, 154–155) found exact similarities between the rhythms of Bulgarian folk songs and the *usul* rhythmic modes of classical Arabo-Ottoman classical music, *usul semai* in 10/4 being a good example. For the most part, this presumed similarity is wishful thinking due to differences in tempo and the

One can also elude the Ottomans by going geographically further away from Anatolia. In the 1950s, Yugoslav folk music and dance researchers in particular began taking an interest in southern Asia.²⁷ They found suitable equivalents for Balkan scales in introductory books of Indian classical *raga* scales.²⁸ The newly independent post-colonial India was a culturally neutral and politically acceptable area, thus forming a suitable reference for scholars in socialist countries. Moreover, the presence of musically extremely active Roma of Indian origin in the Balkans strengthened the hypothetical links between the age-old Indian classical and Balkan folk music.²⁹ In the midst of their fervent speculations, the scholars ignored performance practice and its change during past centuries or even millennia.³⁰ Once again we meet the old Orientalist notion: Eastern cultures do not change.

Another approach to the awkward Ottoman issue has been the return to the alleged roots of civilization; in the nineteenth century, European travellers and scholars commonly supposed that the Old Bridge in Mostar was of Roman origin since they considered such a demanding construction impossible for the Turks.³¹ In musicology, scholars used the surviving theoretical writings from ancient Greece for analysing folk music. The Occidental myth of classical Greece as the cradle of Western civilization was so powerful that from the 1860s onwards even Czech and Slovak musicologists tried to analyse their own folk music through the tone groups of Greek theories.³² A similar situation prevailed in the theories of neo-Byzantine church music and Ottoman classical

relationship of note values to the basic time unit. The comparison is solely based on written representations of Arabic and Ottoman music theory without any reference to live music and performance practice.

²⁷ See e.g., Žganec, 'Orientalizmi', 87–89; Ljubica and Danica Janković, 'Tragom našeg najstarijeg orskog kulturnog nasleđa', *Glasnik etnografskog muzeja u Beogradu*, 20 (1957), 74–77.

²⁸ Alain Daniélou, *A Catalogue of Recorded Classical and Traditional Indian Music. With an Introduction on Indian Musical Theory and Instruments* (Paris: Unesco, 1952).

²⁹ For a considerably earlier view in a similar vein, see Branimir Marijić, *Volksmusik Bosniens und der Herzegowina* (unpubl. PhD diss. Univ. of Vienna, 1936), 58.

³⁰ Janković, 'Tragom', 74–77; Borivoje Džimrevski, *Čalgiskata tradicija vo Makedonija* (Skopje: Makedonska kniga, 1985), 10–12; Gheorghe Ciobanu, 'Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine', *Izvestiya na Instituta za muzika*, 13 (1969), 386–389.

³¹ Božidar Jezernik, *Wild Europe. The Balkans in the Gaze of Western Travellers* (London: Saqi, 2004), 196–203.

³² Ladislav Burlas, 'Die Stilentwicklung der slowakischen Musik im Lichte der musikwissenschaftlichen Forschung' in: Oskár Elsček (ed.), *Entwicklungswege der Musikwissenschaft* (Bratislava: Veda, 1986), 18.

music: Archbishop Chrysanthos of Madytos (ca 1770–1846) had a strong ideological motive for reintroducing ancient Greek theoretical concepts into church music. In Ottoman theory, Rauf Yekta referred to octave scales consisting of tetrachords and pentachords with illogical results in the context Ottoman classical music.³³ His immediate followers continued exploiting modified ancient Greek and modern Western concepts.³⁴

Ludvík Kuba, a Czech specialist of Slavic folk music, used a system of ‘ancient Greek modes’ in many of his analyses of South Slavic music and found the ‘Oriental scale’ as an echo of Turkish influence unessential in his corpus of Bulgarian folk songs.³⁵ However, in his studies on Bosnian music Kuba accepted the ‘Oriental scale’ as a part of Bosnian Ottoman-influenced urban music culture.³⁶

Some Greek musicologists and musicians still take pains to explain that their national music is purely Greek, stemming from ancient Greece via Byzantium. Cultural continuity of several thousand years is one of the basic features of the Greek myth of national culture.³⁷ This tendency is obvious, although unstated, in Lambros Liavas’ study on folk music instrumentalists in the Evros Prefecture, Greek Thrace.³⁸ Despite the fact that the instrumentation and repertoire of several Thracian orchestras Liavas interviewed are related to the Ottoman café music tradition, no traces of *makams* appear in the music analyses. Instead, Liavas uses a neo-Byzantine scale system of Greek church music without stating his reasons at all.

Outside Greece, Miodrag Vasiljević (1903–63) was one of the leading figures who drew upon ancient Greek terminology, for instance that of Aristoxenos, in the theory of folk music. Vasiljević constructed

³³ Rauf Yekta Bey, ‘La musique Turque’.

³⁴ Iannis Zannos ‘Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music’, *Yearbook for Traditional Music*, 22 (1990), 46–49 *passim*; Bülent Aksoy, ‘Towards the Definition of the Makam’ in: Jürgen Elsner and Risto Pekka Pennanen (eds.), *The Structure and Idea of Maqām: Historical Approaches* (Tampere: Univ. of Tampere, Dept. of Folk Tradition, 1997), 8–12.

³⁵ Ludvík Kuba, ‘Tonalnostite v búlgarskite napevi’, *Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina*, 14 (1897), 663.

³⁶ Ljudevit Kuba, ‘Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine’, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, 18 (1906), 194–195; see also Franjo Kuhač, ‘Starogrčki motivi u našoj narodnoj glazbi’, *Nada*, 1 (1895), 51–55; also published in Bulgarian in *Kaval*, 1 (1895), 77–82.

³⁷ See e.g., Lakis Halkias, *2500 hronia Elliniki mousiki* (Athens: Kendro Ellinikis Mousikis Halkias, 1999).

³⁸ Lambros Liavas, ‘The Musical Instruments of Evros: Tradition and Modernity’ in: Loukia Drulia and Lambros Liavas (eds.), *Music of Thrace. An Interdisciplinary Approach: Evros* (Athens: The Friends of Music Society, 1999), 249–318.

scales such as ‘the antique major’ (*antički dur*), the basic scale of Serbian folk music.³⁹ The scale is based on the symmetry of tetrachords, which is an intellectually beautiful theoretical device. In Western terms, however, the scale has a minor rather than major character. In the light of modern research, the use of ancient Greek treatises is not without severe problems. Representing octave scales as consisting of diatonic, chromatic or enharmonic tetrachords and pentachords, writing them in descending form, and naming them after the classical Greek practice is hardly sufficient for establishing anything.⁴⁰ One can also justly question the relevance of the theories in modern contexts: Claiming a cultural continuity from antiquity to the present is skating on very thin ice. It goes without saying that Vasiljević’s theory met severe criticism.⁴¹

After discussing the strategies of denying or disguising Ottoman Turkish musical influence, we should keep in mind that especially in Titoist Yugoslavia, scholars often recognised the strong Ottoman impact on, for example, Bosnian music.⁴² Such scholars, however, did not apparently know much about Ottoman music; Vlado Milošević tried to analyse Bosnian Quranic recitations through church modes.⁴³

Scholars and their Scales

Several branches of Balkan folk music research tend to discuss the influence of Ottoman makams on national folk music by constructing and comparing scales. Although one can form makam scales theoretically by combining trichords, tetrachords and pentachords, scales as such are insufficient for defining *makams*. Karl Signell observes that makams have several characteristics through which they can be identified.⁴⁴ These features are: (a) scale intervals, (b) stereotyped motives and phrases, (c) *seyir* or the sequence of tonal centres, (d) typical modulations, and (e)

³⁹ Miodrag A. Vasiljević, *Jugoslavenski muzički folklor, 1. Narodne melodije koje se pevaju na Kosmetu* (Belgrade: Prosveta, 1950), 350–355.

⁴⁰ See e.g., *Ibid.*, ‘Kvalitativne funkcije tonova u tonalnim osnovama našeg muzičkog folkloru’ in M.S. Lalević (ed.), *Treći kongres folklorista Jugoslavije držan od 1–9. IX. 1956. godine u Crnoj Gori* (Cetinje, 1958), 199–209; Ghizela Sulițeanu, *Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș* (Bucarest: Editura Muzicală, 1976), 56–59.

⁴¹ See Milenko Živković, ‘Tonalni problem narodnih melodija’, *Zvuk* 4–5 (1955), 145–157.

⁴² Vlado Milošević, *Sevdalinka* (Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, 1964), 32.

⁴³ *Ibid.*, ‘Melografija arapskih testova “Suretun-nahl” i “Salla”’ in Desanka Kovačević-Kojić (ed.) *Radovi*, 73 (Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1983), 57–70.

⁴⁴ Karl Signell, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music* (Seattle: Asian Music Publications, 1977), 149.

tessitura.⁴⁵ It is important to realise that the Ottoman-Turkish *makam* system is not unchanging or monolithic: The system has undergone tremendous modifications in both theory and practice during the last hundred years. The twentieth century has seen significant differences in intonation habits, performance practice and theoretical representation.⁴⁶ In addition, non-classical traditions tend to have their own musical practices and aesthetics; popular and folk tunes rarely follow the rules of classical *seyir* and may contain modified tonal structures. Furthermore, makam-specific melodic formulae and modulations may be different in classical and popular styles.⁴⁷

Balkan folk music researchers have typically obtained their information on *makams* exclusively from printed sources with no references to actual performance practice. Such a mode of inquiry brings about difficulties in understanding *makams* with the theoretical final on the note *segâh* (b♭¹) and the melodic dominant or *güçlü* on *nevâ* (d²). This group of makams consists of *Segâh* and its close relatives *Müstear* and *Hüz-zam*. *Makam Segâh* and its rural counterpart *Misket ayağı* are common in Balkan music but since the narrow-range, restricted form of this *makam* lacks the Orientalist augmented second, scholars exclude such melodies and their scales from the Orientalist folk music discourse.⁴⁸

Makam Segâh of Ottoman classical music contains various components which can be analysed as genera (see Figure 2). *Segâh* melodies in popular and folk music, however, often lack some of the elements listed here. Restricted *Segâh* melodies do not descend below the final. They exclusively utilise the notes of the *Segâh* trichord and the *Rast* tetrachord on *nevâ* (d²) or the corresponding *Buselik* tetrachord (see Figure 3a).

⁴⁵ See also Aksoy, 'Towards the Definition', *passim*.

⁴⁶ I am indebted to Martin Stokes for drawing my attention to these developments. See Aksoy, 'Towards the Definition'; Karl Signell, 'Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music', *Asian Music*, 5 (1974), 45–49; *Ibid.*, 'The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese', *Asian Music*, 7 (1976), 75–82. For the relationship between theory and intonation habits in contemporary Egypt, see Scott Marcus, 'The Interface between Theory and Practice: Intonation in Arab Music', *Asian Music*, 24 (1993), 39–58.

⁴⁷ See Pennanen, *Westernisation*, 44–58.

⁴⁸ For *Misket ayağı*, see Lundberg, *Persikoträdgårdarnas musik*, 94–95, 202–216.

Fig. 2. Makam Segâh as genera.

The diagram illustrates the Segâh trichord and its various extensions and related chords. It consists of seven musical staves, each with a label to its right. A vertical line on the left side of the staves is connected to the first staff by a bracket and to the last staff by a downward arrow. From this vertical line, several horizontal arrows point to the right, indicating the relationship between the trichord and the other chords.

- Segâh trichord with low extension
- Rast tetrachord on d^2 (nevâ)
- Buselik tetrachord on d^2 (nevâ)
- Octave of the low extension
- Segâh-on- $f\sharp^2$ (Eviç) with low extension
- Müstear trichord
- Rast pentachord

The confusion in the Balkan analyses of Segâh, Müstear and Hüzam scales and melodies stems from the understanding of the terms ‘final’ and ‘tonic’. ‘Final’ is the concluding scale degree of any melody said to be in a mode. ‘Tonic’ has a three-fold meaning: firstly, in the major-minor tonal system, it is the main note of a key after which the key is named, secondly it is the name of the degree of that note and thirdly, it is the triad built on that note. Western melodies usually finish on the tonic note. As Harold Powers observes, the near synonymy of ‘final’ and ‘tonic’ has remained a pervasive notion of Western music culture.⁴⁹ This assumption has had a considerable effect on the analysis of various non-Western musics.

In analysis, Balkan musicologists have used two basic approaches for interpreting the restricted Segâh scale: the tonic-orientation and the final-orientation. Tonic-orientation follows the Western concept of final-tonic by filling up the gap between the root of I and the final with the note a^1 that usually does not appear at all in the melodies (see Figure 3b).⁵⁰ The position of the final on the third degree of the artificially

⁴⁹ Harold S. Powers, ‘Final’ in: S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. (London: Macmillan, 1980), vol. VI, 558.

⁵⁰ Non-classical traditions have developed a modified form of *makam* Segâh that utilises the low extension of the Segâh trichord with the note $a\sharp^1$ and finishes on g^1 . For

constructed scale does not affect the scale classification which is dictated by the root of I. This Western concept leads to the total absorption of restricted Segâh melodies into the Western major scale. The restricted *makam* Segâh as ‘major scale finishing on the third degree’ implies Western influence on the melodies, or even their Western origin, which is often debatable in Balkan folk music.⁵¹

Fig. 3. a) The restricted makam Segâh as a scale, and its b) tonic-orientated and c) final-orientated interpretations.



Because the final of this scale seems to be on the third degree, it is known as the E \flat major tonality or the major of the third (*tercni dur*)* in Yugoslav scholarly discourse. For some time, Yugoslav scholars were puzzled upon finding this scale in Bosnia, Dalmatia and as far in the south as in Macedonia. In the early 1950s, Vinko Žganec speculated that such melodies were originally in the Phrygian mode but singing in parallel thirds subsequently transformed them into E \flat major, whereas Miodrag Vasiljević based his hypothesis on the playing techniques of folk instruments.⁵² The Yugoslav discourse claimed that the E \flat major tonality originated from Dalmatia, a coastal region that had been under Venetian influence for a long time. This explanation seemed to solve the quandary, and restricted *makam* Segâh melodies of Macedonia became a

such Segâh tunes in *rebetika*, see Pennanen, *Westernisation*, 34–38; for Macedonian examples, see Džimrevski, *Čalgiskata tradicija*, 179–220, 214.

⁵¹ See e.g., Béla Bartók and Albert B. Lord, *Yugoslav Folk Music. Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection, 4 vols.* (Albany, N.Y.: State Univ. of New York Press, (1978 [1951]), vol. I., 61; Vinko Žganec ‘The Tonal and Modal Structure of Yugoslav Folk Music’, *Journal of the International Folk Music Council*, 10 (1958), 19.

* The note of the Editorial board: In Serbian ethnomusicology it is considered that the term *tercni dur* was introduced by Miodrag Vasiljević.

⁵² Vinko Žganec, ‘Osnovni stilovi hrvatskih narodnih pjesama’ in: Vinko Žganec and Nada Sremec (eds.), *Hrvatske narodne pjesme i plesovi*, 1 (Zagreb: Seljačka sloga, 1951), 9; Miodrag A. Vasiljević, ‘Struktura tonskih nizova u našoj muzici’ in: Zorislava M. Vasiljević (ed.), *Narodne melodije s Kosova i Metohije* (Knjaževac: Nota, 2003), 354.

part of ‘Western influence from the Mediterranean’.⁵³ Here we can see how a narrowly national perspective tends to block scholarship. How could Venetian and Dalmatian influence explain the E♭ major tonality in Greek *rebetika* or Bulgarian folk music?

We will now move on to consider final-orientation, which is a way of viewing the concept of the final-tonic which totally ignores chordal and implied harmony. This pattern rests on the assumption that melodies always finish on the tonic. When scholars interpret the final as tonic, they classify the unmistakably major-key-sounding restricted Segâh melodies erroneously as Phrygian (see Figure 3c). It actually looks as though final-oriented analyses are based solely on written notation and do not take into account what is actually heard in performance.

The distorting effect of the final-orientation on *makam* Segâh melodies becomes evident when comparing the two representations of a Macedonian tune in Figures 4a and 4b. Borivoje Džimrevski analyses the melody as the ancient Greek Dorian (i.e., the modern Phrygian) scale which for him equates to *makam* Mahajer Ćurdi.⁵⁴ In a similar vein, practically all melodies Stoyan Dzhudzhev presents to exemplify the ancient Greek Dorian and Mixolydian or Hyperdorian (i.e. the modern Locrian) modes can be readily analysed as *makam* Segâh tunes.⁵⁵

Fig. 4. The last section of *Askersko oro* which The Tikveš Čalgija Band recorded in 1939 as a) Džimrevski’s transcription and b) written in the theoretical pitch of *makam* Segâh by RPP.



As we have seen, the peculiarity of the $b\natural^1$ -based *makams* from the conventional Western viewpoint is the fact that on paper these scales

⁵³ Dragoslav Dević, ‘Stylistic-Genetic Characteristics of Tonal Relationships in Serbian Folk Songs’ in: Miško Šuvanović (ed.), *Exclusivity and Coexistence* (Belgrade: Faculty of Music, 1997), 221. For Miodrag Vasiljević’s interpretation of the *tercni dur*, see Jelena Jovanović, ‘Marginalije Miodraga Vasiljevića o studiji Bele Bartoka *Morfologija srpsko-hrvatskih narodnih melodija*’, *Muzikologija*, 6 (2006), 382–383.

⁵⁴ Džimrevski, *Čalgiskata tradicija*, 173, 440. Strangely enough, some other scales in the ‘ancient Greek Dorian’ category do not have their final on g^1 ; Džimrevski actually shifts the final in order to find matching interval structures for his scale formations.

⁵⁵ Stoyan Dzhudzhev, *Bŭlgarska narodna muzika. Učebnik*, 2 vols. (Sofia: Nauka i izkustvo, 1970), vol. I, 276, 278, 298; cf. Lidiya Litova-Nikolova, *Bŭlgarska narodna muzika. Učebnik zasrednite muzikalni uchilishta* (Sofia: Muzika, 1995), 163.

seem to have a minor character, but in performance they are unquestionably in major. Consider *makam* Müstear in Figure 5a, which shares most genera with *makam* Segâh. Müstear, however, stresses the Müstear trichord, descends only to the leading note $a\#^1$ (kürdi) and does not utilise the Rast pentachord. Greek and some Serbian and Romanian scholars have recognised the true nature of *makam* Müstear through its affinity with Ottoman *makam* Segâh or Legetos *ichos* of Orthodox church music.⁵⁶ In Figure 5b, we see a rare case of tonic-oriented interpretation of Müstear.⁵⁷

Fig. 5. a) Basic *makam* Müstear as a scale, b) its tonic-orientated interpretation, c) *maqam* Hisar as *makam* Myustaar and d) Dzhudzhev's Bulgarian Myustaar.



The main reason for discussing Müstear is not the tonic-orientation but something rather unexpected: Figure 5c may look like a final-oriented version of Müstear, but actually it is a case in point of a far-reaching human error. This strangely distorted interpretation of Müstear originates from the influential study *The Technical Structure of Bulgarian Folk Music* by Dobri Hristov, who described *makam* Müstear as an equivalent of ‘the minor scale with raised fourth and seventh degrees’.⁵⁸ Even though he failed to mention it, Hristov used Abraham Zevi Idelsohn’s (1882–1938) famous study on Arabic *maqamat* (sing. *maqam*) as his source. He cited Idelsohn’s list of Egyptian *maqamat* carelessly, describing Hisar as Musta‘ar.⁵⁹ The blunder passed on to later genera-

⁵⁶ Vasiljević, *Jugoslovenski muzički*, 367; Ciobanu, ‘Les modes chromatiques’, 389.

⁵⁷ Sulițeanu, *Muzica dansurilor*, 58–59.

⁵⁸ Hristov, *Tehničeskiyat stroezh*, 74.

⁵⁹ See A. Z. Idelsohn, ‘Die Maqam der arabischen Musik’, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15 (1913–14), 1–66.

tions and in his theory of Bulgarian folk music, Stoyan Dzhudzhev presented Hristov's interpretation as the 'Turkish Myustaar' and noted its similarity with the Hungarian Gypsy minor.⁶⁰ For his own purposes, Dzhudzhev created the 'Bulgarian makam Myustaar' by raising the sixth and lowering the seventh degree of Hristov's scale (see Figure 5d).⁶¹ Žganec⁶² and his followers⁶³ found an equivalent for the 'Turkish Myustaar' in Alain Daniélou's⁶⁴ article on Indian classical music, namely the Carnatic *raga* Çrimhandra.

We should now consider one further point. A careful observer would notice that Müstear is a rather uncommon *makam* even in Ottoman classical repertoire. Notwithstanding the appearance of the Müstear trichord in brief passages in other *makams*,⁶⁵ it would be extraordinary to perceive a considerable number of Müstear tunes in Balkan rural or urban folk music. Instead of Müstear or Hisâr, many Balkan folk tunes are in *makam* Nikrîz (see Figure 6) or in its rural equivalent Yanık Kerem *ayağ*.⁶⁶

Fig. 6. *Makam* Nikrîz as a scale.



Let us turn to *makam* Hüz zam, the third member of the Segâh family (see Figure 7a). Following Rauf Yekta,⁶⁷ Dzhudzhev points out accurately that the third step is the 'dominant' tone (see Figure 7b).⁶⁸ He finds the Hüz zam (or Huzam) scale in Bulgarian folk music, notes the narrow range of rural Huzam melodies and adds that the lowered second degree lends the scale a Dorian (i.e., Phrygian) character. Confusingly, Dzhudzhev seems to realise the quality of the Hüz zam scale correctly in his music examples but simultaneously he undermines it theoretically.⁶⁹ Judging

⁶⁰ Stoyan Dzhudzhev, *Teoriya na bŭlgarskata narodna muzika: Melodika*, 4 vols. (Sofia: Nauka i izkustvo, 1955), vol. II; *Ibid.*, *Bŭlgarska narodna*, 316–324.

⁶¹ Litova-Nikolova, *Bŭlgarska narodna*, 176–179.

⁶² Žganec, 'Orientalizmi', 87–88.

⁶³ See e.g., Metodi Simonovski, 'Orientalizmi u tonalnoj graši naših narodnih melodija', *Zvuk* 26–27 (1959), 225.

⁶⁴ Daniélou, 'A Catalogue'.

⁶⁵ See e.g., Džimrevski, *Čalgiskata tradicija*, 195, 214.

⁶⁶ See Lundberg, *Persikoträdgårdarnas musik*, 94.

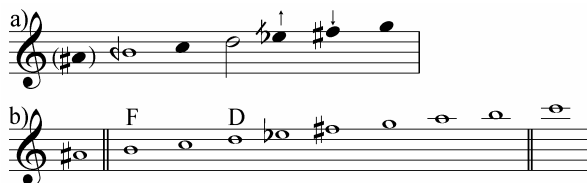
⁶⁷ Rauf Yekta Bey, 'La musique Turque', 3007.

⁶⁸ Dzhudzhev, *Bŭlgarska narodna*, 325–326.

⁶⁹ Cf. Litova-Nikolova, *Bŭlgarska narodna*, 182–183.

from his analyses of Segâh melodies as the ancient Greek Dorian (modern Phrygian), Dzhudzhev apparently views his Huzam as a minor-based scale, thus employing the final-oriented approach.⁷⁰

Fig. 7. a) The basic makam Hüzam as a scale and b) Dzhudzhev's Turkish Hüzam.⁷¹



The treatment of the Segâh family *makams* in various Balkan countries reveals several features of folk music research in the area. Firstly, the confusingly Western-like *makam* Segâh melodies can lead into two sorts of misinterpretations, both of which employ Western scale concepts, failing to capture the essence of Segâh melodies. Secondly, a human error led to the transformation of the *makam* Müstear scale, or the misnaming of the *maqam* Hisar scale, in Bulgaria. The results are confusing for a scholar familiar with Ottoman *makams*, and they also exemplify the low number of sources and the quality of source criticism at the very least in the Bulgarian academic tradition of folk music. Thirdly, the trouble with the Hüzam scale is closely related to the Segâh problem: The interpretation of the scale's basic nature differs totally from the nature of the actual Hüzam melodies.

All the three examples above are typical of theories drawn solely from printed sources with no references to the repertoire and performance practice. Now it is time to move on to a Macedonian study on Ottoman and Ottoman-influenced pieces. Ottoman classical compositions form the focal point of the following section.

Studying Ottoman Classical Music: An Example

Borivoje Džimrevski's study *The Čalgija Tradition in Macedonia* (1985) on instrumental čalgiska muzika shows typical scholarly attitudes towards 'Oriental music' in the Balkans. Several Ottoman classical pieces exist in the corpus, and Džimrevski treats them essentially similarly as folk music: He compares the qualities of 'Oriental music' with

⁷⁰ Dzhudzhev, *Bŭlgarska narodna*, 276, 278–279, 298.

⁷¹ *Ibid.*, 324.

the musical folklore of the West.⁷² This approach is purely etic, and the research method is inductive with no adequate references to the formal and tonal structures of Ottoman classical music, although the informants used Ottoman terminology in the field recordings. Instead, Džimrevski tries to pigeonhole the scale structures of the melodies mainly according to Dzhudzhev's system.

All transcriptions in the book have g^1 as the final note—a practice Ilmari Krohn standardised as a means of comparing folk melodies.⁷³ Such uniformity misses the theoretical finals of makams on various scale steps and blurs their mutual relations. Furthermore, Džimrevski does not attempt to identify the pieces and their composers but regrets not having sheet music or other sources at hand which would enable comparison.⁷⁴ Actually, such material would be difficult to trace as long as the pieces and their composers remain unknown.

Leaning on the writings of Žganec and Dzhudzhev,⁷⁵ Džimrevski finds in his Macedonian material eleven *makam* scales whose origins are in ancient Greece, the Middle East and India, respectively. More specifically, scales with the interval of the augmented second presumably originate from Indian folk music.⁷⁶

An illustrating example of Džimrevski's etic induction is *Taksim naaven* which the violinist Alo Tončov (b. 1910) recorded in Titov Veles in 1977.⁷⁷ This 'piece' is actually an Ottoman *fasıl* suite of several parts in *makam Nihâvend*. Whilst Džimrevski makes no effort to recognise either the pieces or the *usul* rhythmic modes, the sections are: (A) *Nihâvend taksim*, i.e., improvisation in flowing rhythm, (B) *Nihâvend peşrev* (*usul devr-i kebir* 28/4) by Tanburi Büyük Osman Bey (1816–85), (C) the *şarkı* song *Bakmıyor çeşm-i siyâh feryâde* (*usul aksak* 9/8) by Hacı Ârif Bey (1831–85), (D) *name*, that is the improvised section *mane* and (E) *Nihâvend saz semai* (*usul aksak semai* 10/4 and *yürüksemâi* 6/4) by Yusuf Paşa (1821–84).

Alo Tončov does not perform *Nihâvend peşrev* in its entirety; the recording consists of the first *hâne* section, the *ritornello teslim*, second

⁷² Džimrevski, *Čalgiskata tradicija*, 48.

⁷³ Ilmari Krohn, 'Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?', *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4 (1902–1903), 649.

⁷⁴ Džimrevski, *Čalgiskata tradicija*, 59.

⁷⁵ Žganec, 'Orijentalizmi'; Dzhudzhev, *Bŭlgarska narodna*, 307–337; *Ibid.*, 'Arabski elementi', 155–160.

⁷⁶ Džimrevski, *Čalgiskata tradicija*, 49–50.

⁷⁷ *Ibid.*, 352–358.

hâne and *teslim*, after which follows a short transition to the *şarki*. The musician has omitted the third and fourth *hâne* and the *teslim* after each of them. He frequently departs from the customary version of the composition, constituting a good example of the popularised performance aesthetics of Ottoman classical music. Interestingly, in the second *hâne*, the melody begins an octave higher than normally, only to descend relatively soon to the standard octave. This temporary transposition refers to the late nineteenth-century Ottoman nightclub style.

According to Džimrevski's analysis, section (A) is in the Oriental scale of *makam* Mustar (i.e., Myustaar or the lower part of *maqam* Hisar scale) with a low Hidžaskar tetrachord extension, section (B) is in *makam* Mustar I (i.e., *maqam* Hisar, the Hungarian Gypsy scale and *raga* Çrimhandra), whilst section (D) is partly in the ancient Greek Aeolian scale which is akin to *makam* Isfahan Bejat, and partly in the ancient Greek Ionian scale, i.e. Džimrevski's *makam* Ušak. Section (E) is in *makam* Sultani Jegjah which is identical with to *raga* Surykânta.⁷⁸ Section (C) goes without analysis.

The ambiguity of Džimrevski's analysis method becomes obvious when comparing the results above with those of another version of the same piece. In his 1954 recording, Alo Tončov played a short introductory *taksim* and the first *hâne*, *teslim* and the second *hâne* of *Nihâvend peşrev* under the name *Pešref naaven*.⁷⁹ This time Džimrevski extracts the ancient Greek Aeolian scale (*makam* Isfahan Bejat), *makam* Mustar I, *makam* Hidžaskar (*raga* Mâyamâlavagaula), a pentachord and two kinds of hexachords from the melody.⁸⁰ To sum up, the analyses rarely match with the reality, and they lack any deeper understanding of the music they purport to explain.

Conclusion

As emerged from this study, narratives of the national memory in the Balkans have strengthened self-identity and contributed to the construction of the Other by sometimes redefining and appropriating Ottoman music or, more frequently, by marginalising and excluding it from the canons of national music histories. Balkan folk music research has utilised several discourses in processing music and its history: nationalism, Occidentalism and Orientalism. The strategies developed in order to handle the Orient within have meandered between Occidentalism and

⁷⁸ *Ibid.*, 468, 470, 446, 449, 472.

⁷⁹ *Ibid.*, 334–336.

⁸⁰ *Ibid.*, 446, 470, 473, 426, 422, 432.

Orientalism, creating an ambiguity which belongs to the realm of Balkanism.

The emphasis on various discourses has varied geographically and over time: Through their knowledge of Greek church music, most Greek folk music scholars have had potential theoretical tools for analysing *makam*-related music. Scholars, however, have excluded such forms of music from the canon of national music due to their alleged Turkish, morally dubious, inauthentic or commercial nature. As examples, Ottoman-Greek café music, *rebetika* and *laika* spring to mind first.

This Balkan in-betweenness expresses itself especially clearly in analyses of major-sounding restricted makam Segâh tunes which are presented as being in the minor modes of ancient Greece. On the other hand, the very same melodies have been analysed as being in the Western major scale. Here, Segâh melodies have literally been seen through the distorting lens of Western concepts and theories.

One can adequately challenge the relevance of most Balkan scale theories for music they strive to analyse. Instead, just as myths are related to other myths, the scale theories are related to previous theories rather than to the music they try to elucidate; ‘Oriental music’ manifests itself to scholars as the inaccessible, mysterious Other. A huge gap separates the imagined Oriental music from what Ottoman *makams* and their folk equivalents or derivatives actually are and how they function. A proper understanding of the *makams* has been beyond the grasp of the Balkan scholar for over a century. The Orient—real or imagined—is ostensibly far away.

Acknowledgements

I wish to acknowledge my debts of gratitude, for their help and advice in completing the article, to Bülent Aksoy, Michael Aylward, Jelena Jovanović, Milan Milovanović, Panagiotis Poulos, Martin Stokes and Frank Thompson.

Ристо Пека Пенанен

ИЗГУБЉЕНИ У ЛЕСТВИЦАМА: ПРОУЧАВАЊЕ ФОЛКЛОРА НА БАЛКАНУ И ОТОМАНСКО НАСЛЕЂЕ (Резиме)

Научници који проучавају музички фолклор Балкана на различите начине тумаче оно што сматрају оријенталним или турским музичким наслеђем. Централна разматрања у овом чланку посвећена су конструкцији

„оријенталних лествица“, као и начинима на које су научници замишљали оријенталну музику и опажали културну позицију Балкана између Оријента и Европе. У чланку се анализирају дискурси национализма, оријентализма, окцидентализма и балканизма.

Наративи о националној меморији на Балкану допринели су честом конструисању Другог путем маргинализације и искључивања отоманске музике из канона националних музичких историја. Научници су различито приступали „осетљивој“ отоманској теми. Недовољно јасне оријенталне карактеристике биле су представљане као домаће, поједини научници су тврдили да су отомански Турци само имитирали арапску и персијску културу, а југословенски истраживачи су изворишта оријенталних скала на Балкану видели у лествицама индијских класичних рага.

Иако интервал прекомерне секунде заступа Оријент у дискурсу о оријентализму, тај интервал није свуда присутан у отоманској класичној и другим формама турске музике. Одсуство овог симболичног интервала често наводи научнике са Балкана да мелодије *макама* анализирају преко „старих грчких модуса“.

Ослањање на западњачке концепте и искључиво коришћење штампаних извора типични су за проучавање фолклора на Балкану. Проблеми који из тога проистичу посебно су очигледни у третману отоманских *макама* из породице Сегах (Segâh). Као прво, збуњујућа сличност мелодија Сегах *макама* са западњачким мелодијама може да наведе на две врсте погрешних интерпретација, које обе проистичу из примене западних лествичних концепата. Друго, трансформација *макам* Мистеар (Müstear) лествице у Бугарској, резултат је људске грешке. Треће, интерпретација основних карактеристика Хизам (Hüzzam) лествице у потпуности се разликује од природе савремене Хизам мелодије. Студија Боривоја Цимревског, *Чалгијска традиција у Македонији* (1985), представља типичан пример научног односа према „оријенталној музици“ на Балкану.

Могла би се оправдано преиспитати релевантност већине балканских теорија о лествицама кад је у питању сама музика чијој анализи оне теже. Као што су митови у релацији са другим митовима, тако су и теорије о лествицама пре у релацијама са претходним теоријама него са музиком коју покушавају да осветле. Стратегије развијене са циљем да се о Оријенту расправља унутар токова који кривудају од окцидентализма до оријентализма, производе двосмисленост која се зове балканизам.

(С енглеског превела Катарина Томашевић)

UDC 781.7:39(497)

781.22(=511.161)

VARIA



Портрет Петра Коњовића

Надежда Мосусова

КНЕЗ ОД ЗЕТЕ ПЕТРА КОЊОВИЋА

Поводом 125. годишњице композиторовог рођења

Апстракт: Музичка драма *Кнез од Зете* имала је више поставки, сваки пут с назнаком премијере. Изведена је у Београду 1929, 1946, 1968. и 1989, у Новом Саду 1966. Њена прва појава на сцени београдског Народног позоришта значила је, после Христићевог *Сутона*, нову и врло значајну страницу у историји српске и тада југословенске музике. Саздана на основи мелодике и текстова народних црногорских и приморских песама, *Кнез од Зете* није фолклорна опера већ еклатантан пример модерног схватања примене народне песме и епске поезије у уметничкој музици.

Кључне речи: Петар Коњовић, Лаза Костић, Максим Црнојевић, *Кнез од Зете*, јамб.

У време када је Петар Коњовић стајао на челу загребачке Опере, стварао своје друго музичкосценско дело *Кнез од Зете*, набацивао скице за трећу оперу, и притом прерађивао прву (на иницијативу Милоја Милојевића), водила се у Београду и Загребу борба за национални стил у уметности. Било је то доба непосредно после Првог светског рата, када су се консолидовали југословенски ликовни и музички уметници у тражењу и остваривању модерног националног идентитета у новој, модерној држави. Међу њима је Петар Коњовић изабрао да своје модерне идеје и поимање националног стила презентује у великим музичкосценским формама.

Пошто је *Кнеза* и *Коштану* Коњовић интензивно компоновао напоредо, у трећој деценији XX века, намећу се извесна поређења. Већ у *Кнезу* композитор је врло целовито остварио „спољни израз оног унутарњег, интуитивног осећања лепоте, што га носи у себи“ (речи упућене Маји де Строци), који ће бити реализован и у *Коштани*. У обе ове опере аутор, за разлику од његове прве опере (*Женидба Милошева*, београдска премијера 1923), користи увелико цитате народних мелодија. Али, композитор је желео да фолклор у *Коштани* буде „видљив“, док је у *Кнезу од Зете* успео да народни цитат учини „невидљивим“, са изузетком када се он јавља као затворен облик. Оваква музичка концепција зависила је од музичког материјала и вербалних предлогака које је Коњовић изабрао за своја два кључна музичкосценска остварења.

Драму *Максим Црнојевић* Лазе Костића (са сценском музиком Аксентија Максимовића) познавао је композитор од детињства, на-

родну песму која је инспирисала Костића исто тако. Као студент у Прагу већ помишља како ће и једну и другу творевину преточити у оперу, коју ће завршити крајем 1926. године. Немали подстицај у раду дао му је још на студијама својим опусом Рихард Вагнер (Richard Wagner), нарочито идејама епске монументалности и грандиозности. Каснији сусрет са делом Модеста Мусоргског (Модест Петрович Мусогорский) одлучујуће је определио Коњовићев пут ка индивидуалном и дубоко проживљеном претварању музике поникле из народа у сопствени, врло оригиналан стил.

Потпуно формираним композитором показао се аутор када је коначно, од *Максима Црнојевића*, Костићеве „трагедије у пет радња“, настао *Кнез од Зете*, „музичка драма у девет слика“. У том виду је Коњовићево дело изведено 1. јуна 1929. године у Београду.¹ Престоничка музичка критика била је позитивна, можда више изненађена новином, него што је била одушевљена. Похвале су ишле не само композитору већ и извођачима, на челу са Ловром Матачићем. Говори се о партитури *Кнеза*, „типичној за словенски експресионизам“, подразумевајући, не толико сам стил, колико „експресију“, израз, осећајност.² Можда би се могло код Коњовића говорити о словенском веризму (чији је родоначелник Леош Јаначек / Leoš Janáček) да нема у *Кнезу* доста од Костићеве театралности, неминовне у поступку пишчеве романтизације натуралистичке народне поезије, каква је *Женидба Максима Црнојевића*.

Композиторов задатак није био лак (у једном писму Јулију Бенешићу спомиње рад на „мукотрпној опери“) у преношењу Костићеве поетске елоквентности у музику, у прилагођавању песниковог јамба сопственој пластици певаног говора. Исто тако је садржај било важно адекватно уклопити у законе оперске сцене. Костић је од једне „разбојничке“ поеме начинио ритерску драму, користећи из народне песме богињама наружено лице, побратимство и замену личности. Писац је створио компликовану радњу, у кључним тренуцима лишену логике, самим тим замршену, али пуну узвишених осећања, која красе два побратима, Максима Црнојевића и Милоша Обренбеговића, иначе историјске личности, као што је и Иво Црнојевић. Сама сторија је производ народне и Костићеве фантазије, без икакве историјске подлоге.³

¹ Текст опере објављен исте године као број 5 у серији *Позоришна библиотека*: Петар Коњовић, „*Кнез од Зете*“, музичка драма у девет слика, текст по трагедији од *Лазе Костића*, „*Максим Црнојевић*“ прерадио композитор, Београд 1929.

² Милоје Милојевић, „Три опере Петра Коњовића“, *Музичке студије и чланци*, књ. II, Издавачка књижевница Геце Кона, Београд 1933, 67.

³ Уп: Лаза Костић, *Максим Црнојевић*, трагедија у пет радња, (по првом издању из 1866. године), С. Ф. Огњановић, Нови Сад 1921.

Побратимство на коме инсистира Костић, а преузима Коњовић, подразумева потпуно поверење, безрезервно предавање, што значи одсуство свих тајни међу онима који су се на такав начин заветовали један другоме. Међутим Максим је, који се више пута задржавао у Венецији због љубави према дуждевој кћери Анђелији (успевши тамо да дође у сукоб с њеним братом, Филетиним мужем, и да га убије у самоодбрани), сакрио своју пасију, на Анђелијину молбу, не само од родитеља већ и од побратима. То ће довести до фаталног неспоразума и трагичног краја, на различите начине, у драми и у опери.

Наиме, болешћу упропашћена Максимова лепота, којим се поносни отац Иво Црнојевић хвалио пред Млечићима, просећи за сина дуждеву кћер Анђелију (не знајући да се они познају „од раније“), довела је дотле да је морала бити смишљена подвала. Иви Црнојевићу је тај брак био врло важан због војног савеза (пред претећом навалом Турака), који је он склапао у Венецији. Према комаду, и дужд је имао своје разлоге за такав „пакт“. За уговорено „бракосочетаније“ је Иво нашао спасоносно решење (тако му се бар чинило) у Максимовом побратиму Милошу, који ће на венчању „изигравати“ Максима, а потом младу предати правом младожењи. Како ће на то реаговати невеста, нигде се нико не пита.

Поред нужних скраћења комада, девет слика прве верзије *Кнеза од Зете* распоредио је Коњовић, слично аутору драме, у пет чинова. Прва и друга „појава“ (слика) прве „радње“ (чина) Костићевог *Максима Црнојевића* спојене су у опери у једну, прву слику (Филета, Анђелија и Радоје у Венецији). Трећа појава Костићева, опет венецијанска слика, код Коњовића је друга (сусрет Дужда и Ива Црнојевића у палати). Овим се завршава први чин у опери, пошто композитор није узео у обзир Костићеву четврту појаву (Дужд и Дуждевић). Друга Костићева радња има четири појаве. Од прве две Коњовић је начинио трећу слику опере, која је уједно њен други чин (Јевросима и болесни Максим са Милошем у Зети, повратак Ива кући). Трећа и четврта појава драме изостављене су (договор Ива Црнојевића с Јованом капетаном и Наданом Бојмиром, затим припреме за сватовски пут у Венецију).

У трећој радњи Коњовић је испустио другу појаву (Филета и Милош), склапајући од прве и треће појаве драме четврту оперску слику, у ствари њен трећи чин (Максим у сликарници дуждеве палате, Анђелија, Милош). У четвртој „радњи“ је прва појава прескочена (Иво са својим људима), а од друге је композитор саставио карневалску, пету сцену (са Максимом и Наданом, на фону весела, певања и играња), на Тргу светог Марка, којом започиње четврти чин опере. Костићева трећа појава четвртог чина (Филета и Дуждев син)

јесте шеста оперска слика, а четврта појава (сцена с лажним гусларем на венецијанској свечаности) седма је слика четвртог чина *Кнеза*.

Пета „радња“ Костићева и Коњовићев пети чин у потпуности се разилазе. Место Костићеве драме у преостале две слике је Црна Гора (у неспоразуму око преузимања младе Максим убија Милоша, затим себе), док Коњовић разрешава трагедију у осмој слици у Венецији самоубиством Максима и Анђелије. Девета слика има нешто мало сличности са завршетком Костићевим: починила је самоубиство и Јевросима, бацивши се у море избежумљена од јада.⁴

Тек када композитор своју оперу доживи на сцени, он сагледа њене мане и недоречености. То се десило са *Женидбом Милошевом* (загребачким *Вилиним велом*), пошто је било у питању дело двадесетогодишњег талентованог дилетанта, чије су недостатке други уочили и пре извођења. Међутим, Коњовић се после успешне премијере свог зрелог оперског дела, каквим се показао *Кнез од Зете*, решио да приступи преради.

Петру Коњовићу, позоришном човеку, не само музичару, врло је било стало до јасног садржаја опере, до текста, и то је сада постао главни разлог што се он давао у преправку својих сценских композиција. Постало је важно да се у радњи све до танчина отпева, односно издекламуже, да се изнесе на светлост дана свака нијанса у делањима и размишљањима оперских јунака, да се више истакну протагонисти. У опери, сада модерној музичкој драми, као да се заборавило на музику, ма како то парадоксално звучало, јер се много већи значај придавао певаној речи и самој сцени! „Кривац“ за то био је делимично Рихард Вагнер који је инаугурисао ново време конституисања оперског облика.

Петар Бингулац добро примећује, упоређујући две верзије *Женидбе Милошеве*, да је у Коњовићу, приликом прераде ове опере (она се, како је речено, одвијала напоредо са компоновањем *Кнеза* и *Коштане*), у први план избијао редитељ, а да је музичких измена било занемарљиво мало.⁵ Сматрајући, с правом, да постоје пропусти у јасноћи либрета (чему су узрок биле нејасноће у драми), композитор (и редитељ у њему) за другу, и дефинитивну верзију опере *Кнез од Зете* користи делове Костићеве драме, које је раније изоставио, с тим што је поједине делове раније верзије опере друкчије разместио. За композиторова проширења, битна за логику догађаја, потребно је било додати још новог текста и ту се нашао у свом елементу Коњовић драматург и песник.

⁴ Према партитури оригиналног рукописа (Музиколошки институт САНУ).

⁵ Према необјављеном рукопису.

Прераду је завршио 1939. године са тринаест и коначно са четрнаест слика у четири чина. Новост су били и наслови којима је обележена свака слика: I *Предигра*, II *Господство* (Први чин), III и IV *Мати* – *Боловање*, V *Чежња*, VI *Страховање*, VII *Молитва*, VIII *Заклетва* (Други чин), IX *Одрицање*, X и XI *Лакрдије* – *Мржња*, XII *Балада* (Трећи чин), XIII *Судбе Суд* и XIV *Свадебни погреб* (Четврти чин).

Нова је слика, у односу на прву верзију, *Предигра*, којој претходи лаконска по форми увертира. Црногорац Радоје и Млечић на улици коментаришу црногорско-венедијански договор чији је залог будући брак између дуждеве кћери и сина Ива Црнојевића. Са фанфарама се прелази с улице у свечану дворану млетачког сената, тако да слика *Господство* одговара претходној 2. слици 1. чина. *Мати* и *Боловање* одговарају 1. слици 2. чина у првој верзији. *Чежња* се односи на Анђелију („Еј, пусто пусто море, еј пусти вали“, њена је песма-арија, која се у првој верзији и у драми јавља на почетку опере, односно комада). *Страховање* је долазак Ива Црнојевића кући. (Максимов изглед је за оца неподношљив ужас: „О, Боже благи, да ли си ти благ!“ – узвикује очајни Иво. Следи договор с Милошем).

Слике *Молитва* и *Заклетва* нове су у односу на прву верзију опере. *Заклетва* је сачињена од Костићеве прве појаве четврте радње. *Одрицање* је „такмичење“ у галантности између два побратима: један другом нуде Анђелију. Максим постаје љубоморан, жели некако да стави до знања Анђелији ко је он, киван што је непрепознат (то је у првобитној верзији 4. слика 3. чина). *Лакрдије* су карневал у Венецији, првобитно 4. чин. Приказује Црногорце и Млечиће како се забављају и надмећу (два мушка хора, Костићев текст „Личина читав је свет“, уз који Коњовић убацује „Роса плете русе косе“ и плес Црногораца).

Мржња: Филета снује освету. *Балада* у дуждевој палати. Свадебни, „лоенгриновски“ хор започет у претходној слици изостао је у овој, другој верзији опере. Поновно играње и певање Црногораца. Максим је сачинио песму, алегорију *Два се тића побратила*. Надан, тобожњи гуслар, изводи песму пред господом. У покушају да разоткрије лажну представу, односно замену два побратима, Надан страда од Ивине руке. На крају *Судбе суд* где се Анђелији открива Максим сам, бивша је осма слика (почетак петог чина у првој верзији). *Свадебни погреб* – епски финале у Црној Гори.

Нови је *Кнез од Зете* изведен 29. децембра 1946. (диригент Крешимир Барановић), 7. децембра 1968. године у Београду и 11. новембра 1966. у Новом Саду (диригент Душан Миладиновић). Прво послератно извођење пало је у време неприкладно за историјске комаде из српске прошлости, исто тако и за псеудоисторијске опере слич-

ног кова. Није вредело што је Коњовић дао јавности на увид либрето⁶ и пред премијеру одржао предавање на Музичкој академији, тумачећи свога *Кнеза*. Дело је наишло на неуметничку осуду људи из комунистичке „врхушке“. Режим се постарао за одговарајућу „критику“ позоришних посленика, у коју није успео да увуче музичаре.

Као да је нека зла коб пратила оперу. Приказивање прве верзије прекинуто је после неколико представа изненадном смрћу Светозара Писаревића, носиоца улоге Иве Црнојевића. Сада је такође био на помолу прекид. Коњовићева одбрана дефинитивне верзије *Кнеза*, опширно писмо опоненту Милану Богдановићу, у коме је изложио принципе своје оперске драматургије, није објављена.⁷ Уследило је скидање с репертоара без икаквих објашњења. За (неопрезног) композитора немали пораз, који га је подсетио на потрес од пре двадесет година, када је изостало потенцијално извођење *Кнеза од Зете* у Загребу, такође из немумичких разлога.⁸

Музички разлози за одржавање *Кнеза од Зете* на репертоару велики су: на првом месту, и у једној и у другој верзији, Коњовићево дело репрезентативна је музичка драма у малобројној продукцији српског оперског наслеђа. У суштини, неке стилске разлике између две верзије и не постоје. Исти је и састав оркестра. Намеће се поређење с постојањем двеју верзија *Бориса Годунова* Модеста Мусоргског, од којих друга варијанта представља проширење прве верзије опере. Стилски се није ништа изменило ни код Мусоргског, с тим што би се могло рећи да је прва верзија *Бориса* кондензованија. Слично би се могло констатовати и за *Кнеза од Зете*.

И у једној и у другој верзији *Кнез* остаје прокомпоновано музичкосценско дело ариозног типа, с малим изузетким затворених нумера као што је Анђелијина арија, Наданова гусларска песма, црногорске песме и игре. У посебне облике могу се сврстати Ивини наступи (у *Господству* и *Балади*) и Максимови монолози (у *Боловању* и *Одрицању*). Са доминирајућом линеарном поставком дела, композитор се не лишава акордике, дијатонске или хроматске, повремено „кластеризоване“ (примери бр. 1 и бр. 2).

⁶ Објављен под бројем 1 у серији *Оперски текстови*: Петар Коњовић „*Кнез од Зете*“, музичка драма у 4 чина (14 слика), текст по трагедији „Максим Црнојевић“ од Лазе Костића прерадио композитор, Београд 1946.

⁷ Писмо у рукопису у заоставштини Петра Коњовића (Музиколошки институт САНУ), можда и у заоставштини Богдановићевој, ако није уништено.

⁸ Коњовићев стан красиле су урамљене скице декора за *Кнеза од Зете*, које је за загребачку Оперу израдио сценограф Љубо Бабић 1926. године, када је Коњовић био приморан да напусти место њеног директора.

Пример бр. 1



Пример бр. 2



Што се стила тиче, послератна стручна критика која је уследила после извођења *Кнеза* 1968. године, као и музикологија, сагледала је у овој опери црте експресионистичких елемената⁹, што је сасвим прихватљиво, мада би можда пре могло бити речи о (пост)импресионизму, на шта нас наводи фактура и оркестарски звук, чији су инструментални састојци и две харфе, челеста и клавир. Ту смо опет дошли до тачке о националном стилу код Петра Коњовића, који он као и музички национализам уопште, сматра за врло личан, индивидуалан приступ народној музици.

Изражавање у народном духу и креативност у опхођењу с изворном фолклорном материјом заиста је својство које композитор или поседује или не, и то је свакако нешто што се у школи не може научити. Сваки стваралац чини то на сопствени, психолошки проживљен начин, који га разликује од других „националних“ композитора. Јер, експресионизам или постимпресионизам су опште одлике композитора XX века са поступцима као што су: „...ритам, фолклор, остината, колорит, оноματοпоезија, секвенце. Сви оперски авангардисти: сентимент, градације, чак и лајтмотив, сординирани гудачи, тремола“.¹⁰

Да, чак и лајтмотив (уз сординиране гудаче и тремола). Петар Коњовић није могао без лајтмотива у операма, и то је била једна од

⁹ Marija Koren, „Primjer ranog srpskog muzičkog ekspresionizma: Konjovićev *Knez od Zete* na sceni Beogradske opere“, *Telegram*, Zagreb, 24. I 1969, br. 456, 7.

¹⁰ Славко Остерц у својим приказима словеначког музичког живота као да је писао о Коњовићу, в. „Muzika u zemlji“. Ljubljana, Delatnost Mirka Polića, premiera u operi, premiere u koncertnoj dvorani *Zvuk*, Beograd, 1. mart 1936, god. IV, br. 1, 23–24.

карактеристика његовог музичког мишљења. Лајтмотивика у *Кнезу* има основу у фолклорним цитатима преузетим из црногорске Мокрањчеве *Девете руковети*. Као што знамо, *Девета* има четири песме. Прва од њих „Пољем се њија, ој зор делија“ (Пример бр. 3) у разним видовима битан елемент опере, Максимов лајтмотив. Његова је прва појава (Пример бр. 4) у наступу Иве Црнојевића пред Млечићима у слици *Господство* (видети такође Пример бр. 2).

Пример бр. 3

По-љем се њи - - - ја, ој, — зор де - ли - - ја

Пример бр. 4

ИВО:
mf До-веш-ћу со-бом сва-та хи-ља-ду

pp

Други лајтмотив, у ствари први, јер га на самом почетку уводне музике доноси оркестар у пуном саставу, може понети назив „италијански“ или „венецијански“ са карактеристичном лидијском квартном (видети нотни пример бр. 1). Он дочарава млетачки амбијент, јављајући се често у сликама које се одигравају на туђој територији: доминира у карневалским сценама, где се преплиће са црногорским темама. Њему је сродан Анђелијин лајтмотив, присутан у Дуждовом монологу (*Господство*): (Пример бр. 5) који је уочљив и у пратњи песме „Еј, пусто море“.

Пример бр. 5

У-го-вор — у-го-во-рен је да-нас пет хи-ља - да

p

mp

Од црногорских тема из наведене *Руковети*, које су као и претходне уткане у оркестарску фактуру, стално је од самог почетка „невидљиво“ присутна песма „У Ивана господара“, са својим минималистичким, остинатним призвуком, наравно, као лајтмотив зетског кнеза Иве. Вокалноинструменталном ставу припада „Роса плете русе косе“, коју је Коњовић широко разрадио (на тренутке у Мокрањчевом стилу) у сцени карневала (*Лакрдије*), са мушким хором уз синкопирани оркестар¹¹ (пример бр. 6). Пред наступ Надана Бојимира у сцени *Балада* још једна упечатљива хорска „нумера“, овога пута са народним текстом и Коњовићевом музиком. За речи песме из Призрена „Град градила бела вила, мила сестра су два брата, а невеста с два дјевера“, чуо је композитор од историчара Николе Радојчића.¹² Употребрио је у свом „имагинарном“ фолклору гусларски ефект, узимање даха у сред речи. Песма „У Ивана господара“ наћи ће своје једино место у хорској деоници непосредно после ефектног певачког представљања Ивиних ратника (пример бр. 7).

Пример бр. 6

Пример бр. 7

¹¹ Примери се дају према клавирском изводу са српским и немачким текстом: Petar Konjović, *Knez od Zete. Muzička drama u 4 čina (14 slika). Tekst po tragediji „Maksim Crnojević“ od Laze Kostića preradio kompozitor*. Potpun klavirski izvod s pevanjem za štampu spremio kompozitor. Savez kompozitora (Edicije kompozitora Jugoslavije), Zagreb 1965.

¹² Песма „загонетка“ налази се у збиркама Вука Караџића и Дене Дебелковића: Валентина Питулић, *Семантика божура, усмено Косово*, „Алтере“ (Библиотека „Калем“, књ. 1) – Филозофски факултет, Београд – Косовска Митровица 2007, 46–49.

Венецијанским лајтмотивом даје Коњовић медитерански призвук партитури *Кнеза*. Искуство с италијанском музиком стекао је извођењем *Отела* 7. јануара 1922. године, у својој краткотрајној диригентској каријери у загребачкој Опери, као и слушањем Вердијевих (Giuseppe Verdi) опера на извору, приликом боравка у Италији 1922. и 1924. године. Италијанског *Отела* доживео је у Teatro Politeama Fiorentino маја 1922, панораму Венеције истовремено: „Један тренутак овде и једна импресија за вечност“. На свој други пут у Италију носи *Кнеза* са собом да би довршавао оркестрацију. (На завршетку првог чина оригиналног рукописа стоји: Napoli, 4. XII 1924.)

Медитеран је присутан у опери и посредно, преко Мокрањчевих *Приморских напјева*, чији је мали одјек доспео у вокалне деонице и са текстом „Трајна нинани нена“, као потком поменутом свадбеном хору. Није случајно да је истовремено с прерадом *Кнеза* композитор радио на стварању виолинског концерта, *Јадранског каприча*, са пуном применом цитата из *Приморских напјева*. Искуство претварања народне песме у тему сонатног облика имао је већ са *Симфонијом у с-молу*, користећи се *Петом руковети* Стевана Мокрањца.

У *Кнезу од Зете* су горштакчи црногорски напеви у контрасту са Коњовићевим „приморским“ темама, с изузетком песме „Пољем се њија...“. Од ње је композитор без нарочитог прилагођавања начинио лајтмотив опере, не много приметног, готово „невидљивог“ фолклорног порекла, који се због тога неосетно утапа у венецијански музички амбијент. „Неутрални“ разложени молски трозвук, на почетку песме, ствара такође утисак неке сонатне теме или још пре теме за фугу. Коњовић, међутим, у овој опери није „венчавао законитим браком“ западну фугу са црногорском песмом, већ је обе главне теме уплитао у њему својствен неимитациони контрапункт, богат непресушном маштом у области ритмике, стварајући успелу комбинацију црногорске и вагнеровске музичке епике. Требало је у том смислу вредновати појаву *Кнеза од Зете* на сцени, између два рата, а не размишљати о томе да ли је Коњовићево дело опера или музичка драма. Где је граница између њих? У сизижу?

Враћајући се садржају *Кнеза*, треба поменути још једну верзију, али не Коњовићеву, изведену 27. новембра 1989. у Београду. Диригент Оскар Данон и редитељ Дејан Миладиновић сажимали су оперу, у циљу њеног осавремењивања, мислећи да ће променом краја, односно избегавањем Коњовићевог шекспировско-самоубилачког љубавног завршетка допринети бољем расплету драме. У слици *Балада*, пошто је Иво усмртио Надана, Максим хвата тај бодеж и њиме лишава живота Милоша Обренбеговића, да би себи одмах затим

прекратио век. Анђелија, не разумевши ништа, удаљава се резигнирана. Лик Филете потпуно је изостао. Остаје финале с Ивом, Јевросимом и хором покајница. Као што се види, није то ни Лаза Костић, са својом широко распреданом темом побратимства, коју неко ко није са ових простора једва да би разумео. Тешко је рећи да ли је овај последњи крај *Кнеза* драматуршки јаснији и гледаоцима привлачнији. Музичка јавност је иначе била потпуно равнодушна према мењањима Костићевог текста, док је Коњовићеве допуне Станковићевој *Коштани* приликом премијере друге и дефинитивне верзије 1940. године у Београду категорички осудила.

Није се код последње поставке *Кнеза*, за коју се залагао Оскар Данон, радило о новом расплету, већ о нечем другом: „Iako su beogradski mediji izrazito podržali obnovu Konjovićeve opere, a i sve kritike su bile vrlo pozitivne, opet se, nažalost, pokazalo da naša operaska publika nema sluha za složeniji muzički jezik domaćeg autora. *Kneza od Zete* smo uspehli da igramo samo 27, 28. novembra, 4. decembra 1989. i 29. januara 1990. godine. Veliku krivicu za ovakav odnos snosi repertoarska politika, koja forsira izvođenja standardnih dela italijanskog repertoara“.¹³

Могло би се исто тако поставити питање како се то догодило да није дошло до предвиђеног учешћа *Кнеза* на позоришном и музичком фестивалу у Theater des Westens Западног Берлина, у јесен 1969. године. У последњем тренутку, такоређи, замењена је Коњовићева опера *Мазепом* Чајковског за приказивање великом свету. Можда би инострана публика и критика била више заинтересована за једно истакнуто дело савременог српског композитора, а не за мање познату оперу Петра Чајковског (Пётр Ильич Чайковский). Према Даноном (усменом) казивању менаџери из Берлина нису хтели да рескирају са невиђеним домаћим делом. Пошто су искључиво они финансирали учешће на Фестивалу, морала је београдска Опера да се повинује.

Кнез од Зете је заслужио да буде постављен и на некој другој сцени у Европи, како је то у своје време доживела *Коштана*, али је пропагирање српске музике код куће и ван граница земље била, и дан-данас остала болна тачка наше уметничке културе. Чињеница је да нисмо имали, нити ћемо у догледно време имати српски национални оперски репертоар. То је разлог да нас странци мало познају и не могу следствено доносити правилан суд о нашем музичком наслеђу.

¹³ Oskar Danon, *Ritmovi nemira*, zabilježila Svjetlana Hribar, Beogradska filharmonija, Beograd 2005, 557.

Nadežda Mosusova

PRINCE OF ZETA BY PETAR KONJOVIĆ
OPERA IN FIVE/FOUR ACTS
ON THE 125TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER'S BIRTH
(Summary)

Petar Konjović (Čurug, May 5, 1883 – Belgrade, October 1, 1970) stands out among Serbian composers as an author of instrumental and vocal compositions. Studies at the Prague Conservatory (1904–1906) acquainted Konjović with Czech music, Wagner's opus, and the Russian national-romantic school, which contributed to the evolution of his talent for both music and stage, enabling him to express his ideas more explicitly in operatic works. It was in the Prague that the second opera – *Prince of Zeta* – was conceived, with new musical vividness and dramatic appeal (first version composed 1906–1926, the second and final 1929–1939), followed by *Koštana* (1928), *Peasants* (1951) and *Fatherland* (1960).

Konjović's mature operas are characterized by his masterful handling of form, both in close-ups and in detail, as well as his deeply individual assimilation of musical folklore into his work. The *Prince of Zeta* is not to be understood as a folk opera, but some main themes are directly derived from folk music, precisely from the Montenegrin folk songs quoted in the Mokranjac's *Ninth Garland* and treated in Konjović's post-romantic, almost expressionistic way, interwoven with some Italianate leitmotifs, so as to present the opera's two worlds, Montenegrin and Venetian.

In the process of forming Konjović's operatic style, with vocal parts based mainly on the principle of declamation, the opera *Prince of Zeta* (first performed in Belgrade, 1929, conducted by Lovro von Matačić) proved to be a work of great impact. Hardly anyone grasped then the wide sweep of inspiration which allowed the composer to set and to solve several important problems connected with music drama, essential also in his subsequent stage works.

First of all, Konjović had to handle in his own way the verbal drama, the prototype of his opera, *Maxim Crnojević* by the Serbian poet Laza Kostić (1841–1910). Permission came from the playwright in the first decade of the 1900, *Prince of Zeta* being partly set musically, but from then on with new interventions in the poet's text. Being a highly skilled writer, poet, musicologist and essayist (he wrote four books and a great number of articles on music and the theatre, and translated opera librettos of Wagner and Moussorgsky), Konjović felt free to introduce some daring alterations to the literary works he used for his music dramas. So it was with the play *Maxim Crnojević*, premiered in Novi Sad in 1870 (printed in the same place in 1846 and 1866).

On the other hand, the young poet Kostić (he was in his early twenties when he wrote *Maxim Crnojević*) had the prototype for his play in the folk-poem *The Marriage of Maxim Crnojević*, turning a naturalistic folk-story into a Hellenic-Shakespearean drama of friendship and love, full of chivalrous deeds and emotions. The once handsome Maxim, his face ruined by heavy disease, can

no longer make his marriage with the doge's daughter Angelica (with whom he was already acquainted). The nobles of Montenegro, particularly Ivo Crnojević, who in the meanwhile, proud of his son, boasted in Venice, conspire a double-crossing plot (with another man, Miloš, resembling Maxim as bridegroom) which works in the folk-poem, in some ways in drama, but not in the opera, with the story changed by Konjović.

The difference between drama and folk poetry is essential: in Montenegro Maxim murders Miloš for the doge's daughter's dowry, on their way back. In the play, too, the tragic event takes place in Montenegro: on the way home Maxim kills Miloš, thinking Miloš is going to keep the beautiful Angelica for himself (the agreement was that he will hand over the bride to Maxim immediately after the wedding in Venice), then commits suicide realizing his fatal mistake. The girl, deeply disappointed leaves Montenegro. In the opera Maxim reveals the truth to Angelica in Venice, before she is to be wedded with Miloš, and stabs himself. She chooses death also, drinking poison – a dramatically and musically very capturing *finale* in the style of *Romeo and Juliet*! In some recently performed versions of the opera (1989) the director (Dejan Miladinović) and conductor (Oskar Danon) returned to the playwright's original *denouement*, avoiding the Shakespearian end of Konjović (although in the spirit of Kostić who was also appreciated as a skillful translator of Shakespeare into Serbian language).

In the opera *Prince of Zeta* Konjović focuses on Ivo Crnojević, making his role dominant to that of Maxim. The unhappy father, the tragic Hellenic figure, is with his son Maxim the main historical personality in both opera and drama. Zeta forms part of present-day Montenegro but was independent for a short period, then came under Byzantium, and eventually Rashka-Serbia. After the fall of last remnants of the Serbian vassal state in 1439, Zeta was partly independent, protected by Venetians under the ruler Ivo Crnojević, before the Turks grasped Montenegro.

Serbian drama, which is usually trochaic, took an iambic course in Kostić's play. The composer preserved the poet's iambs, following the musically accented flexions of spoken language, which remains the main feature of his style. The impressive vocal parts, especially those of Ivo Crnojević, starting from the Prologue and the first act, are supported by the dynamic and highly symphonized orchestra. For effective choral music the monks' ensemble in the second act (in the final version) and the dramatic Venetian carnival scene with the stylized Montenegrin folk-dances should be noted in both versions.

With *Prince of Zeta* the author definitely made a distinguished name as a composer in Serbian culture, with a strong influence on younger generations of Serbian musicians.



Мирослав Чангаловић у улози Ива Црнојевића, Београдска опера, 1968. године



Сцене из опере „Кнез од Зете“, Београдска опера, 1968. године

Драгана Стојановић-Новичић

ТАНАНО И ПРЕЦИЗНО: УМНА ЗВУЧАЊА ВЛАСТИМИРА ПЕРИЧИЋА*

„Остао је са нама као трак танане
ретко виђене светлости.“¹

Љубица Марић

Апстракт: Српски композитор Властимир Перичић је, крећући се махом трагом Хиндемитових (Paul Hindemith) назора, остао привржен тоналном начелу музичког мишљења и прегледној форми. Својом упечатљивом супстанцом истичу се његова дела: *Гудачки квартет*, *Симфоничета за гудаче* и циклуси соло песама *Ноћ без јутра* и *Градинар*. Као аутор монографија о Јосифу Маринковићу и Станојлу Рајичићу, поставио је узорне музиколошке моделе. Међу делима којима је обогатио нашу музичкотеоријску литературу издвајају се: *Razvoj tonalnog sistema*, *Вишејезични речник музичких термина* и *Vokalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*.

Кључне речи: неоромантизам, тоналитет, музикологија, Властимир Перичић, Паул Хиндемит

Властимир Перичић (7. децембар 1927 – 1. март 2000) слови као врстан теоретичар музике, музички писац, музиколог и професор, који је у једном периоду своје каријере деловао и као композитор. Као да се уврежила мисао да он, заправо, због кратког исијавања стваралачког порива, вероватно и није до краја остварио своје композиторске потенцијале. Време је да такав став коригујемо. Његов опус је снажан и самосвојан, заокружен, иако не и много разуђен. И док су теоријска питања која су га интригирала, чини се, углавном елаборирана у његовим радовима, композиторски опус остао је као својеврсни концентрован супстрат читавог једног узбудљивог звучно-мисаоног света. То што је релативно рано (1964) престао да пише и тек се, после више од три деценије дуге паузе (средином 90-их), готово пред крај живота вратио компоновању, не би смело да умањи значај онога што је својим опусом постигао. Сразмерно мали број композиција није разлог за минимизирање нечијег стваралач-

* Овај рад је резултат пројекта *Светски хронотопи српске музике*, бр. 147045, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ „У спомен Властимиру Перичићу“, *Музички талас*, Београд 2000, бр. 26, 4.

ког доприноса. Треба се – у тренуцима искушења да на основу пребројавања дела о њима почнемо и да судимо – сетити композитора Едгара Вареза (Edgard Varèse, 1883–1965), који је светску репутацију стекао на бази двадесетак опуса.

Перичићева композициона техника сазрела је, а уметнички хоризонти се проширивали, како кроз интензивне личне напоре и трагања, тако и захваљујући учењу код неких од највећих стручњака у појединим музичкотеоријским областима. Најпре су то, у току година проведених у средњој музичкој школи, били Миодраг Васиљевић (1903–1963), па Јосип Славенски (1896–1955), а потом, у периоду студија, Станојло Рајичић (1910–2000) и Петар Бингулац (1897–1991). Перичићев професор композиције, Рајичић, сврставао га је, поред Василија Мокрањца (1923–1984) и Ивана Јевтића (1947), у групу својих студената чија је дела највише ценио.

Перичић је припадао генерацији српских композитора која се професионално калдила у првим годинама после Другог светског рата. У то време, на Музичкој академији (касније: Факултету музичке уметности) у Београду студенти композиције пролазили су кроз строгу и јасно профилисану композициону школу – њихов је преваходни задатак био да добро савладају композициону технику, да изуче занат који ће им бити основа за даље стваралачке узлете. Таква оријентација била је одлучујућа и у процесу креирања својеврсног „заједничког“ стилског оквира свих оних који су стасавали у том периоду. Међутим, истоврсна стилска „платформа“ била је у великој мери и последица друштвених збивања, околности које су сачињавале контекст социјалистичког реализма и које су, практично, утицале на профил музике свих генерација српских стваралаца у првим послератним годинама.² Ове заједничке карактеристике које су, *de facto*, биле одговор на извесне захтеве времена³, обично означавамо као неокласицизам. То је, међутим, стилски оквир који је у наведеном раздобљу обухватао врло широк распон композиционих опредељења и решења, од најједноставнијих обрада фолклорних узорака, до експресионистички узбурканих сфера музичког исказа на граничном подручју тонално-атонално, тематско-атематско. Перичић је тада, али и у каснијим годинама, говорио музичким језиком који је најчешће представљао осавремењену варијанту позноро-

² Уп. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Српска музика друге половине 20. века“, Београд, рукопис, б. г., 6–7.

³ Наводимо тада „пожељне“ особине музичког језика: његова повезаност с фолклорним идиомом, једноставна хармонска решења у оквиру граница тоналитета, прегледна форма.

мантичарског стилског идиома. Према сопственим речима „непоправљив романтичар“, аутор је у стилском погледу кроз цели ток стварања остао веран језичко-изражајним сферама романтизма, и то, опет према личном тумачењу аутора, „закаслелом романтизму и постромантизму“. Као и већина студената композиције, Перичић је своје прве композиторске покушаје посветио инструменту који је и претходним и потоњим генерацијама композитора често био базични сектор подешавања сопствених стилских „оружја“ – клавиру. Његова *Соната* за клавир (1949), својим позноромантичарским штимунгом и узбурканим мотивским „завеслајима“, осваја просторе рахмањиновског сензибилитета. У овом делу композитор је потпуно отворио своје младо композиторско „срце“, не плашећи се да испољи и помало застарелу романтичарску осећајност, која је, зависно од положаја става у оквиру циклуса, исказана страственим, узаврелим и густим речником, или, пак, перластим, искричавим каскадама. Аутор на моменте, као у другој теми првога става, музички ток сенчи елементима исказа који своје порекло имају у фолклору. У четвртог ставу акценат је на виртуозној компоненти, која је, као и прегледно организован циклус у целини, очигледан плод учења и стицања базичних занатских вештина код Рајичића. Перичићево усавршавање у Бечу на Академији за музику и драмску уметност (Akademie für Musik und darstellende Kunst) у класи Алфреда Ула (Alfred Uhl, 1908–1992), академске 1955/56, није битније утицало на промену до тада већ утврђене оријентације; и сам Ул осећао је много већу присност са неокласицизмом него с достигнућима „нове (тј. друге) бечке школе“.

Фасцинантна је Перичићева супериорност када је посредни компоновање за гудачке инструменте. Корени овога умећа потичу из младалачких дана када је био посвећен свирању виолине. Као стваралац, из гудачке секције и из сваког појединачног или солистички третираног инструмента ове породице, умео је да „извуче“ како благе, нежне пастелне нијансе лирских оквира, тако и фуриозне и виртуозне плохе; каткад стичемо утисак да је сам медиј био моћан генератор композиторових музичких замисли. Доказе за ове тврдње пружају репрезентативна Перичићева дела као што су *Гудачки квартет* (1950), *Сонатина* за виолину и клавир (1951), *Симфонијски став* (1951), *Fantasia quasi una sonata* за виолину (виолу) и клавир (1954), или *Симфонијета* за гудачки оркестар (1957).

У бриљантно написаном троставачном *Гудачком квартету* Перичићева раскошна визија досеже висове Шенбергове (Arnold Schönberg, 1874–1951) *Преображене (озарене) ноћи* (*Verklärte Nacht*, ор. 4, 1899) (уводни одсек и почетак I теме I става *Гудачког квартета*

та видедати у Примеру бр. 1). Онолико колико га сродност с раним Шенбергом чини великим, толико га у извесној мери ситуира у стилске оквире чврсто повезане са (нео)позноромантичарском традицијом. Та је сродност још у време настанка *Гудачког квартета* могла да буде доживљена као „анахронична“. У *Квартету* су присутни и одсјаји одмерености и елеганције чешких мајстора Јозефа Сука (Josef Suk) и Вићеслава Новака (Vítězslav Novák, 1870–1949). *Квартет* је својевремено изазвао сензацију у нашој средини: награђен је, у дисциплини композиције, на Међународном музичком конкурсу „Ђовани Батиста Виоти“ (Concorso Internazionale di Musica Viotti) у италијанском граду Верчелију (Vercelli), у години оснивања овог престижног такмичења (1950). Дакле, први победник тога такмичења, у категорији композиције, био је српски/југословенски композитор Властимир Перичић! Могуће је да је то била сасвим солидна почетна позиција за Перичићеву европску репутацију ширих размера; но, политичке околности и недостатак маркетиншких акција, учинили су да се све, у смислу европског продора, на овоме и завршило.

У поређењу с *Квартетом*, Перичићева троставачна *Сонатина* за виолину и клавир, донекле у складу с извођачким саставом, прозračнија је по фактури. Али, иако не налазимо подједнако бујну дозу хроматике и енхармонике које су тако интензивно бојиле квартетске догађаје, помаци су и даље густе, снажни. Приметна су импресионистичка сенчења, као и дискретни акценти руске романтичарске школе. Перичићева дипломска композиција, *Симфонијски став*, почиње „перичићевски“ мрачно, да би се касније постепено открило да суморни тонови имају порекло у фатумским акцентима Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893). С друге стране, по засићености и својеврсној страствености музичког исказа који ипак увек остаје чврсто ослоњен на сонатни циклус као генералну окосницу, као и на тонални универзум, Перичић није далеко ни од појединих драмских акцената Малерових (Gustav Mahler, 1860–1911) симфонија. *Fantasia quasi una sonata* за виолину и клавир у потпуности припада језичком хабитусу позног романтизма, поготово ако имамо у виду изузетно густе хроматске „наслаге“ и непрекидну, романтичарски засићену напетост музичких кретања.⁴

⁴ Треба уочити да је ово дело настало управо исте оне године (1954) које су – тада млади српски аутори – Енрико Јосиф (1924–2003) и Душан Радић (1929), на заједнички приређеном концерту, открили своје настојање да се одупру изазовима крутих или сувише симплификованих класицистичких модела и да се слободно запуте ка авангардистичким крајолицима. Радићева композиција *Списак*, „која је, на супрот послератној емоционално наглашеној музичкој продукцији, ’објавила’ екстремно груби изражајни и језички аскетизам, донекле резонантан

Једна од Перичићевих најсадржајнијих и најконзистентнијих композиција јесте *Симфонијета* за гудаче. Ово дело јесте компендијум Перичићевог поимања и стваралачког сагледавања гудачког ансамбла, у коме он проналази неслућене изражајне могућности. Мрачна, готово невесела атмосфера, која је апострофирана већ самим уводом, кореспондира с многим страницама симфонијског ткања Василија Мокрањца. Очигледно да је, пишући у суперлативима о симфонијској драматургији Василија Мокрањца⁵, и сам Перичић имао на уму слична стваралачка решења: бетовенски симфонизам у којем је добро и светло јасно раздвојено од лошег и мрачног, латентно или експлицитно присутан тријумфални ход од таме ка светлости, као и високи напон сукоба различитих музичких „организама“ – тематских субјеката.

Крећући се у оквирима хармонског језика и мелодијских линија које су у неопозивој вези са (позно)романтичарском европском музичком баштином⁶, Перичић је своја дела – посебно она инструментална, што се показује и када су у питању све до сада наведене композиције – артикулисао кроз прегледне и транспарентне форме, пре свега сонатну и троделну. Није имао потребу, нити је његов језик то изискивао, да трага за нечим што би у било ком смислу нарушавало чврсту арматуру његових тонских здања.⁷ Поменута дела парадигматична су на много нивоа: она су, пре свега, непобитан доказ да постоји тачка око које нема спора када расправљамо о Перичићу као аутору музике. Он је био композитор који ни по коју цену није желео, нити осећао потребу, да прекорачи границу тонално-тематског система музичког мишљења. Ту границу видео је истим очима као и Паул Хиндемит (Paul Hindemith, 1895–1963) кога је то-

са објективистичком цртом неокласицизма Стравинског,“ изведена на том концерту, изазвала је „бурне реакције београдске музичке јавности, а њен аутор је оквалификован као дрски авангардиста“; Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“, *Музички талас*, Београд 2002, бр. 30–31, 26.

⁵ Vlastimir Peričić, „*Druga simfonija* Vasilija Mokranjca“, *Zvuk*, Sarajevo 1966, бр. 69, 505–512. Исти, „*Четврта симфонија* Василија Мокрањца“, *Pro musica*, Београд 1973, бр. 65, 16–19. Исти, „Василије Мокрањац, *Концертантна музика* за клавир и оркестар“, *Pro musica*, Београд 1977, бр. 92, 14–15.

⁶ У друкчијем контексту, али на сличан начин, такав начин мишљења Перичић је остварио и у неким делима посебне намене, као што је музика за позоришни комад *Пепељуга*.

⁷ Као што је приметила Марија Масникоса, Перичић „у свим својим делима (као и у професионалним контактима) избегава спољне ефекте и привремена модна стремљења“. Уп. Марија Масникоса, „Музиколошки опус Властимира Перичића“, *Нови звук*, Београд 1997, бр. 10, 34.

лико ценио. Границу је представљало оно што је Хиндемит тумачио као „тотални тоналитет“ – цео један огроман универзум тоналних трагања изван којег и не постоји „права“, „чиста“, „незагађена“ музика. И, како је Перичић прецизно објаснио Хиндемитов теоријски систем, „није реč о *dursko-molskom tonalitetu* kakav је *vладао evropskom muzikom XVIII i XIX veka*, nego о ројму *tonaliteta proširenog do krajnjih granica*, unutar kojih *tradicionalna funkcionalna harmonija* sa akordima *tercne konstrukcije* čini samo једно мало подручје (...)“⁸ Као и А. С. Оголевец⁹ или Хиндемит, и Перичић је подржавао став „да је *tonalna kohezija* феномен исто онако *elementaran* као *sila gravitacije*, феномен који се може *poricati*, *ignorisati*, *prikrivati*, *privremeno obezvažiti* silama *suprotnog dejstva* – али се не може уништити“.¹⁰

Лирско-романтичарску црту своје инспирације Перичић је откривао кроз поетске изворе које је транспоновао у музички медиј. Међутим, та лирска оријентација код Перичића готово редовно подразумева и уплив динамичних, бурних, чак драматичних узлета или преокрета. Перичић је, поред тога што ужива у тајнама и особеностима природе, окренут љубавној тематици; у његовим песмама све кључа од бурних емоција које су плод болних покушаја да се реализује љубавна чежња. Покретали су га стихови Владимира Назора (1876–1949; циклус *Шумске идиле*, 1950), Рабиндраната Тагоре (1861–1941; циклуси *Три песме Рабиндраната Тагоре*, 1958. и *Градинар*, 1964), а један од песника који је метаморфозама својих љубавних усхићења и немира највише резонирао са Перичићевим музичким трансфигурацијама био је и Васко Попа (1922–1991). У композиторовом троделном циклусу соло песама *Ноћ без јутра* (1959)¹¹, на Попине стихове, глас је потпуно у служби текста; слично као и код Шенберга почев од 1912. године¹², флексибилно је постављен у једном шпрыхезанговском (*Sprechgesang*), емотивно напрегнутом ставу, а испољен и емитован кроз напете формалне лукове. Трзај, крик, уздах, устрептало ишчекивање, смењују се стварајући фон концентрованим Попиним вапајима (одломак из треће песме

⁸ Vlastimir Peričić, „Reč prevodioca“, [u]: Paul Hindemith, *Tehnika tonskog sloga*, prev. Vlastimir Peričić, Univerzitet umetnosti, Beograd 1978, 7.

⁹ Закључно поглавље своје студије о развоју тоналног система Перичић је посветио расправи о теорији А. Оголевца о настанку и развоју тоналног система. Уп. Vlastimir Peričić, *Razvoj tonalnog sistema*, Umetnička akademija, Beograd 1968, 73–75.

¹⁰ Исто, 75.

¹¹ Душан Трбојевић износи претпоставку да овај циклус има аутобиографски карактер. „У спомен Властимиру Перичићу“, *Нав. дело*, 4.

¹² Имамо у виду Шенбергово дело *Пјеро месечар* (*Pierrot Lunaire*).

циклуса – *Одјекивање* – дат је у Примеру бр. 2). Експресионистички акценти сродни су оним оствареним у Рајичићевим циклусима соло песама – појављују се нагло, узбурканог су тока, нестају у таласима. Циклусом *Градинар* доминирају збијени хармонски откуцаји који су пратња неподвидним вокалним преливима, скројеним у складу са засићеним хроматско-енхармонским вертикалним стубовима (одломак друге песме циклуса – *К’о вечерњи облак си ти* – дат је у Примеру бр. 3). Ово је дело један од врхунаца Перичићевог стваралаштва, вокални пандан *Симфонијети* за гудаче.

Тешко је дати једнозначан одговор на питање зашто је Перичић у једном тренутку престао да компоњује. Један од разлога може да представља и, како је сам тумачио, пресахла стваралачка инвенција. Вероватније је, пак, да је јачи разлог Перичићевог повлачења била интимна спознаја да његов језик није у складу с најновијим стилским токовима, да није довољно актуелан; ову одлуку о „ћутању“ учврстила је и чињеница да није желео да усвоји неке од модерних трендова, односно да није био спреман на стваралачке уступке: „Сматрао је – погрешно! – да га је време прегазило, јер у стварању није био спреман да прихвати неке савремене тенденције“.¹³ Ово је – без обзира на генезу саме одлуке о престанку стварања – и један од доказа његове стваралачке и људске етичности. Био је спреман да његово дело падне у заборав, али ни по коју цену није желео да пише језиком у који није потпуно веровао.¹⁴

Перичићева значајна вишедеценијска делатност на пољу писане речи о музици обухвата широк спектар радова, од сажетих приказа, преко теоријских списа различитог обима и намене, до монографија и лексикона. Његов стил је течан, „комотан“ за читање, језички исказ доследно и прецизно следи кондензовану и прегледну мисао. Перичић не оставља места за недоумице, и релативно често, мада дискретно и ненаметљиво, одређује (квалитативне) разлике међу композиторима и појавама. Донекле, и самим таквим одредбама као

¹³ Ово су речи Душана Трбојевића. „У спомен Властимиру Перичићу“, *Нав. дело*, 4.

¹⁴ Уочавамо да Перичић верује да по начину на који је звучна материја обликована можемо да просудимо да ли је композитор био стваралачки искрен. Перичић врло често користи синтагму „искрено проосећано“. Нека за пример послужи одломак из текста о Влади Милошевићу: „Čini se da je upravo takvim isticanjem latentnih melodijskih fleksija rodne reči ostvaren specifičan nacionalni izaz. Ne onakav kakav je u našoj muzici toliko decenija preovlađivao – zasnovan na prisustvu direktnih asocijacija na narodni melos, katkad više dekorativno primenjenih no iskreno proosećanih, – već nacionalni izraz savremenijeg tipa i (ako smemo reći) višeg reda, nenametljiv, ali sa dubljim korenima“. Vlastimir Peričić, „Četiri pjesme za bariton i orkestar Vlade Miloševića“, *Putevi*, Banjaluka, septembar – oktobar 1976, br. 5, 393–394.

да исказује сопствене симпатије. Један од примера таквог расуђивања, које укључује квалитативно поређење, јесте и Перичићева квалификација полифоног начина мишљења код Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971) и Бартока (Béla Bartók, 1881–1945):

„Код Стравинског ћемо ретко кад наћи изразито полифоне моменте који не би били у бити засновани на замислима друге врсте: у „националном“ периоду то су примарно ритмичке – и полиритмичке – преокупације, евентуално још и програмско-сценски условљене (*Петрушка*), а у неокласичној фази ради се најчешће о концертантно-фигурационим импулсима, који истина умногоме одређују звучну слику дела, али полифонија у њима није полазна тачка, већ финални продукт. У поређењу са Стравинским, Барток је знатно више ’полифони мислилац’; он уз то ослушкује и латентне полифоне могућности које се крију у фолклору или фолклором инспирисаном тонском материјалу“.¹⁵

Засебно штампаном опсежном студијом *Razvoj tonalnog sistema*¹⁶ дао је први оригинални, у потпуности научно документовани рад из те подобласти у српској теоријској литератури о музици. Овим радом установио је и свој композиторски credo, не устручавајући да исказе бојазан у вези са различитим уметничким „лутањима“ композитора XX века. На ову студију по својим се усмерењима и закључцима надовезује и Перичићева етида о делу *Ludus tonalis* Паула Хиндемита.¹⁷ У ствари, ако пажљиво размотримо Перичићеву теоријску оставштину, увидећемо да је он готово увек врло отворено исказивао свој суд, односно указивао на оно што је њему самом и као теоретичару и као композитору изгледало прихватљиво, оправдано, музички „одбрањиво“, као и да је са скепсом говорио о појавама које није могао да прихвати. Иако писани високопрофесионално, а понекад и наглашено позитивистички објективно, његови текстови увек откривају и траг његовог односа према обрађеној материји. Он је тај свој ненаметљив, а ипак отворен став испољавао на различите начине, каткад улазећи у оштру теоријску „дискусију“ са замишљеним опонентом. Такав је случај са једним од његових најдрагоценијих написа, студијом „O dodekafonskoj tehnici“.¹⁸ Као што није могао да прихвати рушење тоналног система, тако се тешко мирио и са успостављањем додекафонског поретка који је, према његовом мишљењу, био заснован на начелима супротним музич-

¹⁵ Властимир Перичић, „*Ludus tonalis* Паула Хиндемита“, *Музички талас*, Београд 1998, бр. 2–4, 98.

¹⁶ Vlastimir Peričić, *Razvoj tonalnog sistema*, *Нав. дело*.

¹⁷ Властимир Перичић, „*Ludus Tonalis...*“, *Нав. дело*, 98–120.

¹⁸ Vlastimir Peričić, „O dodekafonskoj tehnici“, *Zvuk*, Sarajevo 1962, br. 53, 265–275.

ким. У овом тексту Перичићева бриткост долази до необично јаког усијања, па не изостаје ни саркастични осврт на односну проблема-тику: „Uostalom, i najvatreniji pobornici dodekafonije slažu se u tome da slušalac ne može pratiti tok serije, a kamoli njenih derivata i njihovih kombinacija. (No ako slušalac postavi ‚naivno‘ pitanje: čemu onda služi struktura? – izazvaće najpre konsternaciju zbog svoje neobaveštenosti i površnosti, a zatim će dobiti objašnjenja o ‚unifikatorskom principu‘ i ‚tehničkom jedinstvu‘, i biti upućen da ih otkriva putem strpljive analize koja nema više nikakvih dodirnih tačaka sa muzičkim doživljajem)“.¹⁹

Међу делима која су годинама, па и деценијама, била непрекидно консултована од стране многих музичких посленика у Србији, посебно место заузимају књиге *Muzički stvaraoci u Srbiji*²⁰, *Вишејезични речник музичких термина*²¹ и *Vokalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*.²² Прва поменута књига даје прегледан увид у најзначајнија остварења српских композитора настала до краја седме деценије XX века. Музичким речником којим је обухватио седам језика Перичић је саздао дело трајне вредности, које може да буде од користи не само читаоцима активним на српском говорном подручју, него и свим заинтересованим истраживачима из различитих земаља. У обимној студији о контрапункту Перичић је испољио вансеријско познавање како принципа битних за творбу полифоног начина мишљења, тако и историјске трансформације овога система структурирања дела, као и финеса у његовој апликацији у појединачним композиторским поетичким световима.

Посебно подручје Перичићеве писане речи припада његовим написима о српским композиторима. Самим избором личности о којима ће писати Перичић је најчешће сугерисао да се оне налазе при врху (или баш на самом врху) његове вредносне лествице. То потврђује и његова монографија о Јосифу Маринковићу (1851–1931)²³:

¹⁹ Исто, 274.

²⁰ Vlastimir Peričić, uz saradnju Dušana Kostića i Dušana Skovrana, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd b.g. [1969].

²¹ Властимир Перичић, *Вишејезични речник музичких термина*, САНУ – Музиколошки институт САНУ, Београд 1985.

²² Ову студију видимо као, у извесном смислу, духовни пандан много раније написане *Nauci o muzičkim oblicima*: потоња књига, која је први пут објављена 1961. године, представља значајан уџбеник који се и данас користи у средњошколским и високошколским институцијама (у Србији и Републици Српској), али који, чини се, у већој мери оперише базичним техничким терминима и не пружа синтетички увид у материју у мери у којој је он присутан у књизи *Vokalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*.

²³ Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић – живот и дела*, САНУ, Београд 1967.

овог аутора је, без сваке сумње, сматрао посебно значајним српским композитором романтичарске оријентације који је деловао на међи двају векова. Поред одређених симпатија за Рајичићево стваралаштво, својом монографијом о овом аутору²⁴ Перичић је испољио и истинску захвалност учитељу. Перичић је написао и изузетно драгоцену опсежну прегледну студију о српској савременој музици.²⁵ У текстовима мањег обима посебну истраживачку енергију усмерио је ка опусима Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914)²⁶, Јосипа Славенског²⁷, Војислава Вучковића (1910–1942)²⁸, Василија Мокрањца²⁹, Петра Озгијана (Petar Osgian, 1932–1979)³⁰. Пажљиво је размотрио Мокрањчеве руковети, откривајући неке елементе њихове формалне конструкције које претходно није детектовао ниједан истраживач Мокрањчевог стваралаштва.³¹ Славенски га је привукао својим визионарским ставом. Написао је синтетичан текст о Вучковићевим композицијама и музиколошком раду. С великим одушевљењем дочекивао је нова симфонијска остварења Василија Мокрањца. Озгијана је ценио као аутора који је успео да синтетише традиционалне методе и нове композиционе технике, а да притом оствари препознатљив и упечатљив музички језик. И, баш онда када је писао о ствараоцима које је сматрао квалитетним и вредним посебне пажње, Перичић је исписивао и најпоетскије музиколошке анализе.³² По језичкој лепоти неки сегменти ових текстова као да су измештени из белетристике.

²⁴ Vlastimir Peričić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Umetnička akademija, Beograd 1971.

²⁵ Властимир Перичић, „Тенденције развоја музике у Србији“, *Музички талас*, Београд 2000, бр. 26, 64–80.

²⁶ Властимир Перичић, „Белешке о формалној структури Мокрањчевих руковети“, *Pro musica*, Београд 1981, ванредни број.

²⁷ Vlastimir Peričić, „Josip Slavenski i njegova *Astroakustika*“, *Zvuk*, Sarajevo 1984, br. 4, 5–14.

²⁸ Властимир Перичић, „Стваралачки лик Војислава Вучковића“, [у]: *Војислав Вучковић, уметник и борац: лик – сећања – сведочанства*, редактор Властимир Перичић, Нолит, Београд 1968, 94–128.

²⁹ Уп. напомену бр. 5 овога текста.

³⁰ Vlastimir Peričić, „In memoriam: Petar Osgijan (1932–1979)“, *Zvuk*, Sarajevo 1979, br. 2, 31–34.

³¹ Треба имати у виду и чињеницу да је Властимир Перичић био један од редактора сабраних дела Стевана Стојановића Мокрањца; у том својству написао је и неколико студија о Мокрањцу које су уврштене у поменућу колекцију.

³² Марија Масникоса је већ приметила да се у појединим случајевима може успоставити аналогија између ауторовог музичког језика и његовог писаног језичког исказа. Говорећи о Перичићевој монографији о Рајичићу, Масникоса кон-

Своје изузетне интелектуалне способности, несвакидашњу ерудицију, Перичић је испољавао од младићких година. Колеге са студија учавале су његову духовну супериорност, интелектуалну надмоћ која никада није била наметљива. Познато је и да је био заинтересован за различита постигнућа људског ума, да су га закупљале многе области, које је с пажњом проучавао и неочекивано добро познавао. „Његова ерудиција је још у оно време у односу на све нас била супериорна. Кад год би се поставило неко питање – не само (из) музичке, него из било које области – увек нам је Власта давао прави одговор, никад не ‚парадирајући‘ тим знањем; (...)“³³ Ти различити интелектуални ‚излети‘³⁴ без сумње су умногоме допринели обухватности и синтетичности његове музиколошке визуре. Сматрао је да су уметност и наука блиске по својој генези. И поред тога што је епитет *објективно* с правом коришћен када се тумачила његова научна мисао, он је наглашавао удео заноса, инспирације. „И зар је, најзад, заиста непремостив јаз између тока научне и уметничке мисли? Није ли постављање нове научне хипотезе исто толико ствар интуиције колико и рационалног умовања, и нема ли онај моменат када се хипотеза, потврђена експериментом или посматрањем, претвара у теорију и природни закон, нешто од доживљаја велике уметничке инспирације?“³⁵ Хиндемитов свет који је био синтеза теоријски детаљно објашњеног и рашчлањеног система, али и интуитивних музичких открића, зато и јесте представљао идеал, узо-

статује: „Чини се, наиме, да густа поетска мисао овог Перичићевог текста у себи крије исту ону врсту ‚новоромантичне‘ емоционалности коју чујемо и у његовим композицијама“. Ауторка исправно уочава и да је у текстовима о новим делима Перичић некако најмање успевао да сакрије свој лични став: „... Поступак ‚скривања‘ сопствене личности, избегавања субјективности (...) Перичићу најмање полази за руком у текстовима о новим делима, у којима је, захваљујући ал фреско техници којом су писани, саачувана она аутентична емоција са којом је писац чуо, схватио и оценио дело“. Марија Масникоса, „Музиколошки опус Властимира Перичића“, *Нав. дело*, 39, 46.

³³ Цитиране су речи Душана Трбојевића. „У спомен Властимиру Перичићу“, *Нав. дело*, 4.

³⁴ Радивој Лазић, члан Перичићеве породице, сведочи о његовој огромној ерудицији: „Чика Власта је у слободно време по цели дан читао књиге на француском, енглеском, немачком, руском или шпанском језику, из разних области: астрономије, биологије, историје, хемије, физике, математике. Често сам га виђао да себи зада неки задатак из хемије, физике или више математике, па да га решава својим уситњеним рукописом (...) Неколико дана пред смрт сам га упитао: ‚Када би се поново родио, за шта би се у животу определио?‘ Чини ми се да бих опет изабрао музику,‘ мало је застао, дубље промислио и додао, ‚мада волим и биологију, али, ипак, била би то музика‘“. Исто, 8.

³⁵ Властимир Перичић, „Јосип Славенски и његова *Астроакустика*“, *Нав. дело*.

ран модел Перичићевог рада, и то како његове теоријске, тако и стваралачке активности.

Једна од најуочљивијих и широј јавности најдоступнијих Перичићевих делатности била је његова *учитељска* мисија.³⁶ Она је била константа његовог рада; подучавао је младе људе којима је без остатка предавао своје знање. Перичић није, као што то покоји предавачи каткад чине, даривао својим слушаоцима само делић свога знања него је, управо супротно, покушавао да све оно што сам зна пренесе и усади у мисаони свет свога ученика. Понекад су можда његова предавања била напорна, јер су била минуциозна до најситнијих појединости. То је била последица интеграције две истраживачке перспективе сједињене у једној личности: оне композиторске и оне музиколошке. Такође, у тој предавачкој „перфекционистичкој ситничавости“ крила се и етичка компонента: настојање да се ништа не прескочи, да се све објасни, како би се на темељу тога радило још даље и још „дубље“.

Када говоримо о Перичићевом професионалном путу, не можемо а да не поменемо његову дугогодишњу борбу са тешком болешћу која је све драстичније утицала на његову покретљивост. Упркос израженим физичким проблемима, настављао је да се бори и да ради. То је заиста била права стваралачка пасија коју би ретко ко могао да издржи, а камоли да, обузет њоме, буде у стању да пише и подучава. О томе је с израженом емпатијом писао Душан Трбојевић: „Само је Власта знао кроз шта је пролазио постајући све непокретнији; ту његову трагику ми смо могли осетити само делимично, немоћно посматрајући његово све теже и деформисаније држање и покрете. И док су толики млађи и здравији гунђајући, безвољно ‚одрађивали‘ своје послове, Власта је до краја педантно (...) писао рецензије, књиге, спремао предавања, спремно помагао свакоме ко би му се обратио за мишљење или савет“.³⁷ Мистерија у вези са стваралачким ћутањем, својеврсним „продуженим“ уметничким *sabbatical*-ом, допуњава се са мистеријом Перичића као човека. Зашто је понекад ћутао, када се можда и могло очекивати да нешто каже?³⁸

³⁶ Перичић је најпре радио као наставник Музичке школе „Јосиф Маринковић“ (1948–1951), затим као професор Средње музичке школе при Музичкој академији (1951–1955), а потом као асистент (1954–1961), доцент (1961–1965), ванредни (1965–1988) и редовни (1988–1993) професор Музичке академије, односно Факултета музичке уметности у Београду.

³⁷ „У спомен Властимиру Перичићу“, *Нав. дело*, 4.

³⁸ О томе је размишљала и писала и Зорислава Васиљевић: „Ћутњом никога није повредио, никога унизио, никога довео у искушење, никоме ружну реч изрекао, никоме зла нанео – већ је остао веран себи. Уместо за распламсавање сукоба,

Чини се да је покушавао да расипањем речи додатно не повреди друге или погорша већ затечено стање. Оно што остаје несумњиво јесте да је његова духовна снага била велика, интелектуални ангажман огроман, и да је, упркос свему томе, увек остајао скроман, постављајући самом себи највише професионалне и људске критеријуме. Тананост његовог бића, његова уздржаност, повученост, биле су колико узвишене, толико и недокучиве већини људи којима је био окружен. Године 2000, у болесничкој постељи, Перичић је, према сведочењу свога рођака, имао доживљај блиског сусрета са српским светитељем Савом. Та визија, као и Перичићева хорска *a cappella* композиција *Кто Бог велиј* (1998)³⁹ сведоче, могуће, о једној (новој) духовној димензији у којој је овај изванредно скроман и племенит човек, композитор велике снаге, пронашао свој вечни мир.

определљивао се за ћутање. Ћутао је из доброте, ћутао је из разлога што, и када се успео до највиших висина и почести, није био на врху власти, па када није могао да помаже, одустајао је од покушаја да заштити узалудним речима⁴⁰. Исто, 7.

³⁹ Ова композиција певана је после опела над Перичићевим одром.

Пример број 1.

Властимир Перичић: *Гудачки квинтет*, почетак I става

Lento ma non troppo (♩ = 54)

Tema Allegro (♩ = 88)

Пример број 2.

Властимир Перичић: *Нох без јутра*, одломак из соло песме „Одјекивање“

60

(♩ = 132)

ff *pliss* *ff sempre*

ur - - la! I sam

pra - - zan, bez i-jed-ne ko-sti, u

sto - stru-ki se od - jek ur - - - li-ka

ff sempre

Пример број 3.

Властимир Перичић: *Градинар*, одломак соло песме
„K’о вечерњи облак си ти“

73

(*L.* = 84)

p

*Tes pieds sont ro-sés de la
Ru-me - - ne ti sto - - pe k'o*

p a tempo

*gloi - - re de mon dé - sir, ô gla - neu - - se de mes
že - - tja mo - - jih žar, ti sto pe - - sme mo - jih*

*chants du soir.
su - - to - - na žnješ.*

Dragana Stojanović-Novičić

SUBLIME AND PRECISE: MIND SONORITIES
OF VLASTIMIR PERIČIĆ
(Summary)

The author discusses the course and results of the professional activity of Serbian composer and musicologist Vlastimir Peričić (1927–2000).

At the beginning of his career Peričić was a promising young composer who won a prestigious Vercelli Competition Prize in 1950 for his *String quartet*. His style was characterized by post-romantic musical expression. He was convinced that a tonal system was the only acceptable base for making new music. In that sense, he came close to Paul Hindemith's approach to the world of new sonorities.

The author explains Peričić's position in the context of Serbian music of the second half of the 20th century. He was considered somewhat conservative because he never accepted avant-garde techniques and procedures. His imagination and concentration on compositional process made him competent in the technical realization of his rich musical ideas. On the other hand, he was a shy personality who had never been penetrating enough to promote his own works. Hence, during the last decades of his life (when he stopped composing) almost no one was conscious of the great value of his works.

Peričić suddenly interrupted his compositional career in the mid 1960s and thereafter devoted himself to theoretical work. His books on counterpoint, harmony, and Serbian composers, many articles on contemporary Serbian composers, as well as his major multilingual dictionary of musical terms which includes seven languages, were among the finest fruits of Serbian theoretical achievements in the field of music.

Now is the moment to reexamine Peričić's opus because his compositional achievements, as well as his theoretical studies, were of the highest quality. Peričić was a real part of the European music elite as a composer and musicologist, but he never received adequate professional recognition, especially in a broader European context.

UDC 781.22:78.071.1 Peričić Vlastimir

Александар Васић

СТАРИЈА СРПСКА МУЗИЧКА КРИТИКА: КАНОН, ПОСТУПАК, ПРОСВЕТИТЕЉСКА ТЕНДЕНЦИЈА*

Анстракт: У раду се анализирају два карактеристична проблема / аспекта српске музичке критике прве половине XX века: негативан однос према музичком виртуозитету као битан елемент естетичког канона старије српске критике, и проблем поступка ондашњих критичара. Оба проблема повезана су са просветитељском тенденцијом која је обележила старију српску музикографију. За узорак је одабрана до сада неистраживана грађа *Српског књижевног гласника*, најзначајнијег српског књижевног часописа између 1901. и 1941. године.

Кључне речи: српска музичка критика – XX век, *Српски књижевни гласник*, музички виртуозитет, теорија уметничке критике, Милоје Милојевић.

Припремана кроз читав XIX век, пре свега текстовима љубитеља музике, српска музичка критика коначно доспева у руке професионалних музичара на почетку XX столећа. Данас смо у прилици да с већим поуздањем говоримо и судимо о развојним процесима српске критике и, уопште, литературе о музици.¹ И даље се, међутим, мора задржати мера опреза како у генералним судовима, тако, а нарочито, у појединачним питањима. До данас није сачињена ни обелодањена темељна библиографија српске музичке критике и есејистике XIX и прве половине XX века, и тај нас фундаментални недостатак опомиње да ће будућа испитивања српских листова, часописа и других, сличних публикација, нужно резултирати корекцијом нашег садашњег познавања овога значајнога сегмента српске музичке прошлости.

У историји српске музикографије једно од најистакнутијих места припада *Српском књижевном гласнику* (1901–1914, 1920–1941), централном гласилу епохе српског књижевног модернизма. Упркос

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансиран од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Историју истраживања и проучавања старије српске музикографије видети у студији прегледног карактера: Александар Васић, „Српска музичка критика и есејистика XIX и прве половине XX века као предмет музиколошких истраживања“, *Музикологија*, Београд 2006, бр. 6, 317–342.

фундаменталном значају овога часописа за историју српске музичке критике и есејистике прве половине XX века, национална музикологија на *Гласник* дуго није обрађала пажњу. Тек су у новије и најновије време објављене студије које обрађују најважније аспекте *Гласникове* музикографије.² У овом раду ми ћемо се задржати на двама карактеристичним аспектима музичке критике *Књижевног гласника* – на особеном аспект *Гласниковог* естетичког канона, и на одликама поступка *Гласникових* критичара. И кроз једно и кроз друго питање прелама се проблем просветитељске тенденције коју је овај часопис био узео за основу свога програма. Проблеми музичке критике *Српског књижевног гласника* које ћемо размотрити у овоме раду, уједно су и неки од главних проблема српске музичке критике прве половине XX века. Изабравши за претрес грађу коју нуди један од најбољих часописа у историји српске књижевности, и у историји српске музике, одабрали смо репрезентативан узорак који сведочи о карактеристикама, аспирацијама и противречностима читаве епохе у историји српске музичке критике – о првој половини XX века.

² Видети студије писца ових редова: „Оперске критике Милоја Милојевића у *Српском књижевном гласнику*“, [у:] *Српска музичка сцена*, зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта, приредиле: Ана Матовић, Мелита Милин, Надежда Мосусова и Катарина Томашевић, главни и одговорни уредник Н. Мосусова, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд 1995, 224–238; „Војислав Вучковић у *Српском књижевном гласнику*“, [у:] *Сто година Српског књижевног гласника. Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодци*, зборник радова, уредили Станиша Тутњевић и Марко Неђић, Матица српска – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 14), Нови Сад – Београд 2003, 213–224; „Музикографија *Српског књижевног гласника* и идеологија југословенства“, *Музикологија*, Београд 2004, бр. 4, 39–59; „Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века – *Српски књижевни гласник*“, *Музикологија*, Београд 2005, бр. 5, 289–306; „Рецепција европске музике у музичкој критици *Српског књижевног гласника* (1901–1941), *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд 2005, књ. 34/2, 213–224; „*Српски књижевни гласник* и национална уметничка музика“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 2005. [2006!], бр. 32–33, 101–116; „*Српски књижевни гласник* и полска уметничка музика“, [у:] *110 година полонистике у Србији*, зборник радова, уредник Петар Буњак, Славистичко друштво Србије, Београд 2006, 243–256. (студија обрађује рецепцију полске музике – композиција, извођача, књига и проблемских тема – о којима је писано у *Српском књижевном гласнику*, али и у другим српским међуратним часописима и листовима). Поједини текстови из *Српског књижевног гласника* претресани су у трима студијама истог писца: „Духовна музика у написима Милоја Милојевића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1994, бр. 15, 155–164; „Музички критичар Густав Михел“, *Музикологија*, Београд 2004, бр. 4, 167–195; „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“, *Музикологија*, Београд 2007, бр. 7, 231–244.

* * *

Од свих музикографских врста у *Српском књижевном гласнику* најистрајније је негована музичка критика. Учестаношћу, критички текстови премашују опсежније форме музичког есеја; бројем су им ближи ситнији облици разновродних бележака о музици.

Није тешко установити које је било темељно начело *Гласникове* свеукупне програмске – уметничке и научне оријентације. Без сумње, била је то непоколебљива окренутост високопрофесионалним, европским и модерним мерилима и стандардима. Отуда не изненађује чињеница да се *Књижевни гласник* одабиром личности својих музичких критичара желео дистанцирати од наноса традиције аматерског писања о музици које је, по природи ствари, доминирало у српском XIX веку. Критичке приказе концерата, оперских, оперетских и балетских представа, анализе и оцене иностране и домаће литературе о музици, расправљања тзв. проблемских тема, уредници су, највећим делом, поверавали академски образованим, професионалним музичарима. 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.

Ипак, *Српски књижевни гласник* се није се у потпуности лишио присуства музичких критичара других занимања. Разлоге том, у извесном смислу, одступању од горенаведеног принципа поштованог приликом ангажовања музичких писаца, могућно је пронаћи у два чињеницама.

У доба када је *Српски књижевни гласник* покренут (1901), у Краљевини Србији, као, уосталом, и међу Србима у Аустроугарској, било је премало професионалних музичара, па је сарадња музички просвећених аматера била добродошла. Међутим, и доцније, у свескама како старе, тако и нове серије, јављале су се музичке рецензије писаца других студијских формација. То што је *Гласник* и у годинама када је већ био видно нарастао број наших професионално едукованих музичара и музичких писаца наставио да објављује чланке немузичара о музици, могло би се објаснити чињеницом која нема паралеле у каснијим временима у Србији и Југославији. Наи-

ме, у првој половини XX столећа немали број представника српске хуманистичке интелигенције поседовао је музичкопрактично искуство и музичкотеоријско образовање које је, у значајној мери, надлазило оквире љубитељског односа према музици и омогућавало им да о музичким извођењима и композицијама пишу зналачки. Тако у *Српском књижевном гласнику* наилазимо на поткрепљене музичко-критичке прилоге дипломата, позоришних критичара и књижевних преводилаца (Драгомир М. Јанковић), историчара књижевности (Тихомир Остојић), стручњака за драму и позориште (Милан Грол), приповедача, романописаца, есејиста и, опет, преводилаца с модерних језика (Исидора Секулић), историчара и палеографа (Виктор Новак); а стручне критике у *Гласнику* је током 1902. године писао и један апотекар. С њим, са Густавом Михелом, заправо и отпочиње редовна *Гласникова* музичка критика.³

Музички критичари *Српског књижевног гласника* заступали су одређен и артикулисан естетички програм. Овде ћемо се најпре зауставити код једног од битних, константних елемената тога програма.

1. Најстроже мерило: канон у служби просвећивања

Непопустљив у својој проскриптивности био је став *Српског књижевног гласника* према музичком виртуозитету. Просветитељски бдијући над младом српском музичком публиком и њеним правилним уметничким васпитањем, *Гласникови* критичари непрестано су осуђивали испразне техничке ефекте – они би казали: „блефове“ – музичких извођача и композитора. Једино у случају када би се суочили с одиста великим интерпретатором који би снагом свога дара успео да садржајно инфериорне етидске фактуре преведе у сфере уметности, били су спремни на уступке. Али би и у тим тренуцима подсећали на свој начелни, одбојни став према музичкој бравури.

На првоме месту, музички критичари *СКГ*-а нису одобравали присуство доминантно виртуозних комада у београдском концертном репертоару – свеједно да ли је реч о домаћим уметницима или гостима из света. Тај отпор учача се већ у првим свескама новооснованог часописа. Пишући о пијанистичком реситалу који је Алфред Гринфелд (Alfred Griensfeld) приредио марта 1902. у београдском Народном позоришту, Цветко Манојловић не заобилази ни његову бравурозно писану *Гавоту*, opus 40. Премда Гринфелдовој клавирској музици признаје природност, течност, лепу форму и добар клавирски слог, рецензент не допушта читаоцу да помисли да

³ О овоме критичару видети нашу студију цитирану у напомени бр. 2.

је то репертоарски потез који он, Манојловић, цени. Зато и наглашава да су Гринфелдове композиције „... срачунате једино на спољни ефект... и... имају мало музичке садржине“. И да би свака илузија била разбијена, додаје како се тим и таквим делима која су претрпана техничким тешкоћама, засењује шири аудиторијум.⁴

Три године касније исти критичар сматра својом дужношћу да се поклони пред несвакидашњом техничком супериорношћу виолинисте Емануела Онджичека (Emanuel Ondříček). Међутим, Манојловић нас ипак уверава да је трајно на страни музике, а не виртуозности. Он, наиме, наглашава да је Онджичеково музичко осећање најјаснијега израза добило у интерпретацији композиције *Adagio* Макса Бруха (Max Bruch), а тај је комад остварен сразмерно једноставном виолинском техником.⁵

И други су се критичари бунили против разметљивих ватромета појединих интерпретатора замерајући им што одабиром бесадржајних комада чине концесије нашој публици – на њену штету. Милоје Милојевић опомиње пијанисткињу Јелену Докић што је свој концерт затворила празном Пабстовом (Павел Августович Пабст, тј. Christian Georg Paul Pabst) *Концертном парафразом из опере „Евгеније Оњегин“*,⁶ а уметницу на виолини, Лолу Тези (Lola Tesi), прозива зато што је свирала Паганинијев (Niccolò Paganini) *Виолински концерт у D-dur-у*, „једну од најнепријатнијих композиција“.⁷ Паганини је био у немилости најпованијег међу београдским критича-

⁴ *** [= Цветко Манојловић; дешифрација: Љубица Ђорђевић, *Библиографија Српског књижевног гласника 1901–1914*, Народна библиотека Србије, Београд 1982, 501–502.], „Уметнички преглед. Концерти: – А. Гринфелд – Београдски војни оркестар – Г-ђа Горленко-Долина“, *СКГ*, 1. V 1902, књ. VI, бр. 1, 704.

⁵ X. X. X. [= Цветко Манојловић; дешифрација: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, 503.], „Уметнички преглед. Емануило Ондричек“, *СКГ*, 16. XI 1905, књ. XV, бр. 10, 772.

⁶ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Музичко Матине Г-ђице Јеле Докић и Г. Јована Зорко, у сали Грађанске Касине 3 октобра 1910 године“, *СКГ*, 1. XI 1910, књ. XXV, бр. 9, 696. Милојевић овде мисли на формирање укуса наше младе публике: „Концерат је завршен једном концесијом публици. Једном *парафразом* за клавир... Овај рад познатог ђака Листовог и педагога Московскога слаба је имитација Листових оперских парафраза. По моме мишљењу Г-ђица Докић је није требала унети у програм. Публику треба навикавати на лепше и музикалније и здравије завршетке концерата и матине-а“.

⁷ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Концерат Госпођице Лоле Тези у Народном Позоришту 12 новембра 1913 године“, *СКГ*, 16. XI 1913, књ. XXXI, бр. 10, 791. Критичар је мишљења да је Л. Тези погрешила што, на пример, није извела Франкову (César-Auguste Franck) *Сонату за виолину и клавир у A-dur-у*, дакле једно уметнички целовито и вредно дело, и што је комплетан програм склопила с виртуозне тачке гледишта.

рима и дванаест година доцније, када је његов *Мојсије* означен као „неотмена фантазија“.⁸ Рђаво је прошла и пијанисткиња Јелица Суботић, јер се опробала у извођењу технички раскошне Листове (Franz Liszt) *Etude у Des-dur-у* и његове *Десете мађарске рапсодије*,⁹ а и прослављени хрватски виолиниста Златко Балоковић. Балоковић се нашао на удару критичког ауторитета Милоја Милојевића зато што је у свој програм припустио *Концерт за виолину и оркестар у D-dur-у* Петра Иљича Чајковског (Петр Иљич Чайковский)!¹⁰ Но, зато је као примеран уздигнут француски виолиниста Анри Марто (Henri Marteau): „Јер је свирао Бетховнов D-dur концерт, јер је свирао Менделсонов e-moll концерт. И тиме је речено све“.¹¹

Пропусну карту избирљивог критичара добила је и бугарска пијанисткиња Љиљана Христова (Лиљана Добрева Христова), извођач низа композиција класичне вредности – Бахове (Johann Sebastian Bach) *Хроматске фантазије и фуге*, Бетовенове (Ludwig van Beethoven) *Сонате у As-dur-у*, opus 110, четирију прелида Клода Дебисија (Claude-Achille Debussy) и Шопенове (Frédéric-François Chopin) *Треће сонате*. О Љиљани Христовој Милојевић одрешито суди: „Своју културу је показала избором програма“.¹²

Никада се музички рецензенти *Српског књижевног гласника* нису уморили од инсистирања на својој, уосталом, оправданој тврдњи да никакав виртуозитет не може надоместити аутентично уметничко осећање. Цветко Манојловић признаје руској пијанисткињи Вери Черњецкој (Вера Чернецкая) да с лакоћом износи техничке мајсторије, али истиче и то да јој недостају значајније врлине као

⁸ М. М. [= Милоје Милојевић; разрешење: Станиша Војиновић, *Српски књижевни гласник 1920–1941: библиографија нове серије*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 15), Нови Сад – Београд 2005, 179.], „Белешке. Уметност. Матине чешког виолинисте Г. Смита“, *СКГ*, 1. XI 1925, књ. XVI, бр. 5, 400.

⁹ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Концерат Г-ђице Јелице Суботић у Народном Позоришту 16 децембра 1913 године“, *СКГ*, 1. I 1914, књ. XXXII, бр. 1, 57.

¹⁰ М. М. [= Милоје Милојевић; разрешење: Станиша Војиновић, *Нав. дело*, 211.], „Белешке. Музика. Два београдска концерта Г. Златка Балоковића“, *СКГ*, 16. X 1926, књ. XIX, бр. 4, 320. Милојевић, наиме, сматра да је Балоковић *Концерт* Чајковског свирао ради ефекта.

¹¹ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Румунско певачко друштво *Хармонија* у Београду. – Други концерат Анриа Мартоа. – Музика Г. Б. Јоксимовића уз *Угашено огњиште*“, *СКГ*, 1. V 1914, књ. XXXII, бр. 9, 708.

¹² М. М. [= Милоје Милојевић; разрешење: Станиша Војиновић, *Нав. дело*, 308.], „Белешке. Музика. Концерт Г-ђице Љиљане Христове“, *СКГ*, 1. XII 1929, књ. XXVIII, бр. 7, 566.

што су топлина и осећање. С таквим фундаменталним недостацима није јој ни могао успети Шопенов *Ноктурно*.¹³ Критичар се слично изражава о Вериној сестри, мецосопрану Надежди Черњецкој (Надежда Чернецкая) која је била наклоњена виртуозној страни певачке уметности и театралности, али зато удаљена од дубљег поимања музичких дела.¹⁴ Исидора Секулић, у егзалтираном приказу концерта шпанског виолинисте Хуана Манена (Juan Manén), у вези с његовим *Варијацијама на Паганинијеву тему*, не заборавља да виртуозитет није иманентан правој уметности: „Ничега монденог у тој бриљантној композицији; ничега акробатског у тој виртуозности“.¹⁵

Да су за синоним уметности *Гласникови* критичари признавали одмерен, уздржан гест и снажан унутрашњи доживљај, а не спољашњи блесак техничке надмоћности, разабире се и кроз њихов однос према музичарима интернационалне репутације. Тако је код Милоја Милојевића доста рђаво прошао један Артур Рубинштајн (Artur / Arthur Rubinstein). Признао му је Милојевић и да је сугестиван, и да је снажан ритмичар, да задивљује својом техничком спретношћу. Али критичар остаје неумољив: модерни виртуоз Рубинштајн недовољно узбуђује!¹⁶ Стога су у *Књижевном гласнику* раширених руку дочекани извођачи који нису сврстани у „гимнастичаре“: Петар Крстић изриче похвале хрватском виолончелисти Јосипу Стано зато што је демонстрирао дубоко уметничко схватање,¹⁷ а Милоје Мило-

¹³ Х. Х. Х. [= Цветко Манојловић; разрешење: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, 503.], „Уметнички преглед. Концерти сестара Черњецких“, *СКГ*, 1. XI 1906, књ. XVI, бр. 9, 705.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Исидора Секулић, „Музички преглед. Једна лаичка белешка после концерта Хуана Манена“, *СКГ*, 16. XII 1930, књ. XXXI, бр. 8, 621. О овоме концерту И. Секулић говори и у писму Милану Гролу од 7. XII 1930; уп. „Писма Исидоре Секулић Милану Гролу“, прир. Војислав Грол, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, септембар 1985, год. 161, књ. 436, св. 3, 272. Ово писмо прештампано је у до сада најпотпунијем издању Исидорине кореспонденције; видети: Исидора Секулић, *Писма*, прир. Радован Поповић (Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. 14), „Stylos“, Нови Сад 2004, 253–254.

¹⁶ М. М. [= Милоје Милојевић; разрешење: Станиша Војиновић, *Нав. дело*, 246.], „Белешке. Музика. Два концерта Артура Рубинштајна“, *СКГ*, 16. X 1927, књ. XXII, бр. 4, 318. Милојевића није задовољило Рубинштајново тумачење Бетовенове *Валдштајн-сонате* и Шумановог (Robert Schumann) *Карневала*: „Виртуоз је ту био над музичарем“. Рубинштајн је у међуратном раздобљу неколико пута наступао у Београду и Милојевић ће изменити своју оцену из 1927. године; видети: Александар Васић, „Српски књижевни гласник и пољска уметничка музика“, [у:] *110 година полонистике у Србији*, зборник радова, уредник Петар Буњак, Славистичко друштво Србије, Београд 2006, 248–249, 254–255.

¹⁷ Петар Ј. Крстић, „Уметнички преглед. *Клавир-албум* од Ј. Урбана – концерат Г. Јосипа Стано“, *СКГ*, 1. II 1907, књ. XVIII, бр. 3, 213–214.

јевић издваја Светислава Станчића који је Бетовенове сонате, opus 28. и 111, озвучио „... без бравуре и јевтиних ефеката, већ академски озбиљно и са пуним срцем...“¹⁸

Критичарима *Српског књижевног гласника* виртуозитет је сме-тао чак и у играчкој уметности. Балерини, редитељу и кореографу Нини Кирсановој (Нина Василјевна Кирсанова; рођена као Н. В. Ванерова / Waner) која је на крају сезоне 1931/32. у београдском Народном позоришту поставила балет *Тајна пирамиде* Николаја Черепњина (Николай Николаевич Черепнин), Милојевић захваљује што је „избегавала акробатске ефекте који не иду у оквир озбиљне балетске уметности“.¹⁹

Међутим, музички критичари *Српског књижевног гласника* умели су се дистанцирати од свога естетског чистунства онда када би осетили да пред њима велики уметник трансцендира техничке грифове у истинску музикалност. Тада би утишали своје уобичајене примедбе; наместо бојкота долазиле би речи признања: „Све композиције, с техничке стране, свиране су бравуром која изазива дивљење, то је било уметничко свирање првога реда. Виртуозност у таквом савршенству осваја човека. Никако не тврдимо да се у техници уметност испољава у својој највећој висини, али толика вештина, спојена са савршеном елеганцијом и финим укусом, нагони нас на извесно поштовање“.²⁰

Обележавајући педесетогодишњицу рођења једног од најзначај-нијих виолиниста свих времена, Јана Кубелика (Jan Kubelík), Мило-јевић успева да се суспрегне од употребе супротних реченица и се-би не дозвољава дисонанцију пребацивања: „... нема свирања док се и најтежи технички проблеми инструменталног музицирања не са-

¹⁸ М. М. [= Милоје Милојевић; разрешење: Станиша Војиновић, *Нав. дело*, 229.], „Музички преглед. У славу Бетховена“, *СКГ*, 16. IV 1927, књ. XX, бр. 8, 626.

¹⁹ Д-р Милоје Милојевић, „Музички преглед. Балет Николаја Николајевића Черепњина: *Тајна пирамиде*“, *СКГ*, 1. VII 1932, књ. XXXVI, бр. 5, 390. (Београдска премијера од 25. јуна 1932. уједно је била и светска премијера овога дела којој је, на позив Кирсанове, присуствовао композитор. Наша публика је одушевљено примила ово дело; уп. Ксенија Шукуљевић-Марковић, *Нина Кирсанова: при-мабалерина, кореограф и педагог*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1999, 37–42.) Свој став да у балету „виртуозитет долази на последње место“, Милојевић је саопштио пет година раније, у тексту о славној руској балерини Ани Павловој (Анна Павлова Павловна); уп. Д-р Милоје Милојевић, „Музички преглед. Ана Павлова“, *СКГ*, 1. IV 1927, књ. XX, бр. 7, 550.

²⁰ Х. Х. Х. [= Цветко Манојловић; разрешење: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, 503.], „Уметнички преглед. Концерат Г. Јана Бухтеле“, *СКГ*, 16. II 1905, књ. XIV, 4, 302. На концерту приређеном 28. I 1905. у Коларчевој дворани у Београду че-шки музичар свирао је искључиво виртуозну литературу.

владају... Данас када је све очигледнији уметнички налет и чак у неким правцима и престиж Словенства у човечанству, сетимо се и ми значајне улоге коју је имао, и коју још увек с пуном снагом у томе, има и велики чешки виолински виртуоз Јан Кубелик“.²¹

На крају, ваља подвући и то да је *Гласников* негативан однос према музичком виртуозитету кореспондирао са строгим ставовима европских критичара. Један од малобројних сарадника овога часописа из Западне Европе – париски критичар Робер Бернар (Robert Bernard) – одушевљено пише о петнаестогодишњем виолинисти Јехудију Мењухину (Yehudi Menuhin) и не заборавља да истакне како овај савршени млади музичар „није нимало акробата“.²²

2. Критичари и њихов поступак: противречности просвећивања

Није само одбојан став према виртуозитету био знак снажне просветитељске тенденције *Српског књижевног гласника*. И други, бројни примери сведоче о тој мисији београдског часописа. Тако су, примерице, музички рецензенти неизоставно инсистирали на чистоти српскога књижевнога језика и на правилности акцената – како у композицијама (соло песме, опере), тако и у интерпретацијама вокалне музичке литературе.²³ Нису пропуштали да укажу на

²¹ Д-р Милоје Милојевић, „Белешке. Музика. Педесетогодишњица Јана Кубелика“, *СКГ*, 1. VII 1930, књ. XXX, бр. 5, 38.

²² Р. Бернар, „Музички преглед. Музика у Паризу: велики диригенти, славни виртуози, нова дела“, *СКГ*, 16. VII 1930, књ. XXX, бр. 6, 621.

²³ Милоје Д. Милојевић, „Уметнички преглед. П. К. Божински: *Песме за један глас и клавир*. Св. I, opus 2, бр. 1–6. Издање ауторово. Цена 6 круна“, *СКГ*, 16. VIII 1910, књ. XXV, бр. 4, 302: „... П. К. Божински декламује чисто, јасно и изразито, и обраћа пажњу и на мелодијске ниансе и ширину и лепоту мелодијске линије. По где, кад се само осећа провинцијални акценат“. Коста П. Манојловић („Уметнички преглед. Концерти Николаја Орлова и Марсела Чампи. – Концерти Музичке Школе и Оркестра *Станковић*“, *СКГ*, 16. III 1925, књ. XIV, бр. 6, 459–460), хвали најмлађе извођаче, у ствари: полазнике сценскога смера у београдској Музичкој школи, што су језички примерено извели Моцартову (Wolfgang Amadeus Mozart) оперу *Бастујен и Бастујена*, стр. 460: „Оно што је било симпатично, а што се, на жалост, код нас ретко чује, јесте да је књижевни језик те вечери од ученика оперског одсека био признат као основ музичког оперског живота“. А Јован Зорко неће пропустити да истакне домете чисте и правилне артикулације хора Првог београдског певачког друштва које је, под управом Ловре Матачића, 14. јуна 1925. у Народном позоришту у Београду, с великим успехом извело Палестрину (Giovanni Pierluigi da Palestrina) *Мису пана Марчелија*: „Огроман напредак певача у дикцији показао је да се и у овоме прекинуло са извесним старим традицијама певачких друштава, и да се иде новим путевима“. Уп. Јован Зорко, „Уметнички преглед. *Царска невеста*, од Римског-Корсакова – *Missa Papae Marcelli*, од Палестрине“, *СКГ*, 1. VII 1925, књ. XV, бр. 5, 387.

квалитете или пропусти у српским преводима оперских и оперетских либрета.²⁴

Ипак, пажњу привлачи један посебан вид *Гласникове* просветитељске тенденције, а то због одлика поступка музичких критичара овога часописа.

Српски књижевни гласник није био ни музички, ни музиколошки, већ књижевни часопис. Не би се, међутим, могло казати да је та чињеница на суштаствен начин определила физиономију *Гласникове* музичке критике, или да је чак била сметња *Гласниковим* критичарима у њиховом послу. Истина је да су музички рецензенти били умерени у коришћењу појмовног језика музичке теорије, али се нигде не може опазити тенденциозно одустајање од стручних термина да би се удовољило евентуалним очекивањима читалаца који нису упознати с нотним писмом. Музичка критика у *Српском књижевном гласнику* била је права стручна критика и није силазила у регистар аматерских разматрања ванмузичких утисака које производе музичко дело или музичка интерпретација.

И поменути одмереност и уздржљивост у посезању за професионалним, музиколошким техничким изразима, треба разумети с обзиром на њену историјску генезу, односно као последицу једнога претходног разлога и стања. Наиме, у хроничном недостатку стручних и сталешких музичких часописа и гласила, наша критика је кроз читав XIX век, практично све до почетка Другога светскога рата, била поглавито негована у дневној и периодичној штампи и у књижевним часописима. Тај контекст сигурно је утицао на формирање доминантног типа српске музичке критике у њеном читавом развојном луку од првих деценија XIX столећа, па до 1945. године, и тој традицији припада и музичка критика *Српског књижевног гла-*

²⁴ Уп. Драгомир М. Јанковић, „Позоришни преглед. Представе за Ђаке. – Репертоар и гости. – *Гејша*, СКГ, 16. VI 1901, књ. II, бр. 6, 471. (Похвала Драгутину Брзаку за тачне акценте у преводу стихова Сиднијево */John Sidni/* оперете *Гејша*.) Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. *Трубадур*. Опера у четири чина. Написао Салваторе Карамано. Музика од Ђузепе Верди. Превео Милан Димовић. Први пут у Српском Народном Позоришту, 24. априла 1913“, СКГ, 1. V 1913, књ. XXX, бр. 9, 699: „Г. Димовић је показао да уме да преводи оперско либрето“. Лујо Шафранек-Кавић, „Уметнички преглед. Музички живот у Загребу: *Сјене и Жртва Абрахамова* од Божидара Широле. – *Пелеас и Мелизанда* од Дебиса. – Отварање *Интимног Театра*, СКГ, 16. I 1924, књ. XI, бр. 2, 141–146. На стр. 145. Шафранек-Кавић изриче велике похвале Петру Коњовићу као преводиоцу Дебисијево музичке драме: „... у преводу [је] до крајних граница могућности сачувана и чистота декламације и оригинална композиторова музичка фраза. Оваковом изведбом афирмирао се Г. Коњовић поновно и као музичар-умјетник и као пјесник“.

сника. *Гласникова* критика јесте била аналитичка, но та аналитичност никада није прелазила у демонстрацију есotericне терминологије намењене затвореном кругу посвећених стручњака.

Од схватања да музичка критика – уколико жели да буде ваљана – мора бити ситуирана у стручном приступу и стручном језику, нису одступили *Гласникови* критичари у целини. У томе нема разлике између текстова професионалних музичких писаца и оних чији су аутори били образовани љубитељи музике. Одсуство такве разлике онемогућује унутрашњу периодизацију музичке критике овог часописа.

О томе какву ће врсту музичке критике моћи да очекује на страницама новопокреног часописа читалац се уверава већ у првим годинама старе серије *СКГ*-а. Тако Цветко Манојловић, пишући о концертима руских уметница, сестара Черњецких, године 1906. у Београду, у вези с пијанисткињом Вером и њеном интерпретацијом Шубертовог (Franz Peter Schubert) *Марша* у Таузиговој (Karl Tausig) обради, користи изразе *fortissimo*, *crescendo*, *decrescendo*.²⁵ Да би могао егзактно разлучити слабости пијанистичке технике Чарлса Лауфмана (Charles Laufman), америчког уметника који се београдској публици представио у јесен 1906, Манојловић – и сâм пијаниста и клавирски педагог – неће то моћи да учини без помоћи професионалног термилошког апарата. Рецензент нам сугерише да су Лауфманови арпеђо-пасажи слаби, да су му октаве нечисте и да је на концерту од 28. октобра 1906. упорно нечиста била горња октава.²⁶

Своје приказе музички критичари *Српског књижевног гласника* нису преоптерећивали појмовником музичке теорије – окретали су му се околико колико је то изискивао сами предмет чланка. Када описује уметничке и техничке врлине хрватског виолончелисте Јосипа Стано, Петар Крстић сведено говори о његовим заокруженим фразама, о одличној техници вођења гудала и једнако доброј увежбаности у свирању у артикулацији *staccato*.²⁷

Милоје Милојевић, први српски доктор музикологије, иако супериоран зналац систематске музикологије, често је у својим кри-

²⁵ Х. Х. Х. [= Цветко Манојловић; разрешење: Љ. Ђорђевић, *Нав. дело*, 503.], „Уметнички преглед. Концерти сестара Черњецких“, *СКГ*, 1. V 1906, књ. XVI, бр. 9, 705.

²⁶ Х. Х. Х. [= Цветко Манојловић; разрешење: Љ. Ђорђевић, *Нав. дело*, 504.], „Уметнички преглед. Концерат Г-ђе Батр-Марли и Г. Лауфмана“, *СКГ*, 16. XI 1906, књ. XVII, бр. 10, 785.

²⁷ Петар Ј. Крстић, „Уметнички преглед. *Клавир-албум* од Ј. Урбана – концерат Г. Јосипа Стано“, *СКГ*, 1. II 1907, књ. XVIII, бр. 3, 214.

тичким написима давао предност слободној, есејистичкој нарацији над стриктном музиколошком елаборацијом. Према многим показатељима може се закључити да није одбацивао непосредну снагу тзв. обичног језика пред структуром и, нарочито, „значањем“ музичког уметничког дела и музичке интерпретације. Међутим, ни Милојевић није запостављао музичку терминологију, макар се њоме никада није разметао. Када набраја предности виолинисте Јована Зорка он не говори само о његовој дубокој музикалности, него и о сигурном вођењу гудала и чистој интонацији.²⁸ А када саопштава своје утиске с концерта који је пред крај 1913. године, у београдском Народном позоришту, одржала пијанисткиња Јелица Суботић, Милоје Милојевић хвали њен засићени тон и развијени *Anschlag*.²⁹ Пример успешне литерарне транспозиције стручних запажања, односно упечатљивог а нестручном читаоцу доступнијег језичкостилског регистра, налазимо у Милојевићевој критици трију београдских концерата норвешког тенора Карла Агарда Ествига (*Karl Aagaard Oestvig*) који је, уз клавирску сарадњу Ивана Брезовшека, певао 23, 24. и 25. септембра 1925. у дворани Новог универзитета: „Обим гласа Г. Ествига није велики. Тоновни високога регистра његовога тенора немају гипкости, ни пријатног жубора, ни метала, ни велурне сонорности средњег и дубоког регистра. Али тај недостатак је богато надокнађен целокупном уметничком поставом Г. Ествига. Он је вајар префињених мелодијских линија, и када су оне у границама обима његовога гласа... он даје савршена дела продубљене камерне стилистике у свима преливима, од интимне срдачности до болне пригушености, или крика душе која грца у сузама... Доживљаји су сигурно и појаве Г. Ествига на оперској сцени, јер је Г. Ествиг уметник од живог темперамента, сугестиван, драматичан у изразу, и уме да створи и одржи контакт са слушаоцима“.³⁰

За – условно говорећи – методолошки поступак *Гласникових* музичких критичара карактеристичан је управо третман стручних термина и аргумената. Треба, наиме, обратити пажњу на то у којим се деловима критичких написа најчешће јављају музичкотеоријски термини.

²⁸ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Музичко Матине Г-ђице Јеле Докић и Г. Јована Зорко, у сали Грађанске Касине 3 октобра 1910 године“, *СКГ*, 1. XI 1910, књ. XXV, бр. 9, 695.

²⁹ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Концерт Г-ђице Јелице Суботић у Народном позоришту 16 децембра 1913 године“, *СКГ*, 1. I 1914, књ. XXXII, бр. 1, 57.

³⁰ М. М. [= Милоје Милојевић; разрешење: *Bibliografija rasprava i članaka*, књ. 13: *Muzika, Struka VI, A – R. Glavni urednik Marija Kuntarić. Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“*, Zagreb 1984, 520.], „Белешке. Концерти. Три концерта Г. Ествига“, *СКГ*, 1. X 1925, књ. XVI, бр. 3, 237–238.

Када се студирају музичке критике у *Српском књижевном гласнику* читаоцу веома брзо веже пажњу одлика која уједињује све његове музичке рецензенте, у обе серије часописа. То је упадљива несразмера између, с једне стране, оних делова критика у којима се расправља о одређеном композитору и структури његовога дела, и – с друге стране – оних целина текста у којима се пружа анализа београдске интерпретације односне композиције и сугерише њена вредносна оцена. По правилу, одломци који представљају само дело и његовог аутора непропорционално су обимнији у односу према опсегу критичке анализе и оцене извођења.³¹

Српски књижевни гласник излазио је у доба када се српска музика налазила у убрзаном процесу развитка и еманципације, али је, то ваља нагласити, прва половина XX века још увек представљала време у којем је требало формирати и неке од најосновнијих елемената националне музичке уметности и културе. Музички критичари *Гласникови* нису били само стручни рецензенти, већ и просветитељи. У њиховим критикама по први пут се проговарало о појединим европским композиторима, односно остварењима која је у то доба наша публика имала прилике да упозна. При таквом стању нашег музичког живота лако је разумети да су критичари сматрали да је потребно опширно говорити о музичким делима која је Београд тих година премијерно слушао.

Заједничко је свим музичким критичарима то да су у музичкоисторијским и музичкотеоријским деловима својих чланака највише наступали са стручним појмовником. Исто је тако за њих типичан и други поступак: у неретко оскудним и једноставним критичким рефлексацијама о интерпретацији, редовно се ослобађају професионалног речника и прелазе на опште изразе. Ту, уједно, и долазимо до основне слабости *Гласникове* музичке критике.

Наиме, како смо приметили у једној ранијој прилици, из перспективе минулог XX века – столећа обележеног снажним успоном методолошких студија у свим областима науке о уметности – оправдано је поставити питање: има ли, у критичком писању о уметности, икаквог методолошког прогреса?³² У часу када треба иступити с вредновањем, а поготово када вербалним изразом ваља пренети утиске о музичком делу или извођењу, музички критичар остаје без ослонаца. У недостат-

³¹ Разуме се, од описаног се изузимају критичке белешке појединих критичара – сасвим кратке оцене музичких догађаја у којима због малог простора није ни могло бити шире расправе о композитору и изведеним делима.

³² Видети: Александар Васић, „Музички критичар Густав Михел“, *Музикологија*, Београд 2004, бр. 4, 193–194.

ку стручних еквивалената, критичар тада посеже за оним чиме једино располаже – за нетехничким, „обичним“ језиком.

Међутим, сагледати постојање једнога крупнога методолошког проблема не мора нужно да се заврши потпуним одустајањем од његовог решавања. Често постоје могућности да се проблем – ако се већ никако не може заобићи – барем делимично реши.

Када својим (и потоњим?) читаоцима треба да приближе уметност музичког извођача, па и композитора, критичари *Српског књижевног гласника* чине то тако да њиховим савременицима, а нарочито нама, историчарима, те њихове елаборације својом неегзатношћу не казују много. Да видимо примере.

У Народном позоришту у Београду, 30. марта 1902, концерт је одржала руска примадона, контраалт Марија Горољенко-Дољина (Мария Гороленко-Долина). О њеном певању пише Цветко Манојловић: „Г-ђа Долина-Горленко има алт од необично великог обима, мајсторски влада техником, те није чудо што је на јуриш задобила срца својим лепо ниансираним извођењем, својим разложитим тумачењем, и силином израза поузданог у области и лиричних као и драмских ефеката... на општи захтев [морала је] додати Шуманово: *Ich grolle nicht (Ja se ne srdim)*. То је отпевала ванредно“.³³

Иако се у цитираном пасажу може осетити да је критичар из реда стручњака, у једнакој је мери евидентан флотантан статус његовог приступа. Шта може, како читаоцима *Српског књижевног гласника* из 1902. године, тако исто и историчару српске музичке критике млађем стотину година, казивати и значити ауторова напомена да уметница „мајсторски влада техником“ и да је „то... отпевала ванредно“? Ове су се формулације свакако могле заменити прикладнијом, стручном дескрипцијом из које бисмо могли разазнати аутентични ниво певачке спреме и вештине М. Горољенко-Дољина. Да се не задржавамо на потпуној неодређености израза „лепо ниансирано извођење“ или „разложито тумачење“. Чак се и на сразмерно мањем простору који књижевни часописи најчешће одвајају за музичку критику могло подробније и пречишћеније говорити о наведеним аспектима технике и умећа руског извођача. А *Гласник* није штеедо своје странице на уштрб музичке критике.

На изостанак напора у правцу прецизнијег изражавања о извођачким донетима музичара наилазимо и у других критичара. Тако

³³ *** [= Цветко Манојловић; разрешење: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, 502.], „Уметнички преглед. Концерти: – А. Гринфелд. – Београдски војни оркестар. – Г-ђа Горленко-Долина“, *СКГ*, 1. V 1902, књ. VI, бр. 1, 705.

Петар Крстић сведочи о наступањима Емануела Онджичека (виолина), Јелисавете Александровне Калужске (Елизавета Александровна Калужская), виолина, и Мари Хелерове-Садецке (Marie Hellerová-Sadecká), клавир. О свирању тога трија у београдском Народном позоришту 24. новембра 1909. српски композитор пише: „И ако су сва три уметника дорасли постављеним им задатцима и савлађивали их савршено и технички и у извођењу, ипак је у атмосфери недостајало оног правог етера“.³⁴

Премда се доживљај извођења музичког уметничког дела не може у свему привести рационалним објашњењима и стручном појмовнику, и премда се од музичке критике, креативне а не научне дисциплине,³⁵ не може очекивати да буде прецизна попут једне теоријске студије, ипак се не можемо отргнути утиску да је наш критичар, иначе композитор, дакле компетентан музичар, сувише лако пригрлио синтагму „савршено извођење“, а да претходно није ни покушао нешто одређеније исказати о наведеним иностраним извођачима. Нематеријално прожимање слушалаца које производи емисија музичке уметности, ипак се да пластичније и дубље приказати читаоцима него пристајањем на конвенционалне, безбојне фразе које се граде од „оног правог етера“.

Описана решења *Гласникових* критичара у појединим су се случајевима протезала и на области које су приступачније техничком приступу од сфере музичке интерпретације – мислимо ту на инструментацију или аналитичку хармонију. Пишући о норвешком романтичару Едварду Григу (Edvard Hagerup Grieg), Цветко Манојловић помиње и изврсне поступке његовог оркестарског стила. Наместо да укаже на конкретне аспекте Григове инструментације, српски музичар изабира неодређене формулације: „Као музички колорист Григ је један од првих уметника. Његово мешање ’боја у оркестру’, то јест комбиновање разних инструмената, има *нечега особитога* [подв. А. В.], само његовога; исто тако његово гениално мешање много ограниченијих ’вокалних боја’, то јест гласова у хору“.³⁶ У

³⁴ Петар Ј. Крстић, „Уметнички преглед. Оперско вече певачког друштва *Станковић*. – Концерт виолиниста Франца од Вечеја. – Концерат на виолини Емануела Ондричека и Г-ђу Јелисавете Александровне Калујскове и пианисткиње Г-ђе Марије Хелер-Садецке“, *СКГ*, 1. XII 1909, књ. XXIII, бр. 11, 867.

³⁵ У тумачењу природе књижевне и, уопште, уметничке критике, следимо Светозара Петровића, *Природа критике*, Samizdat B92 (Edicija „Reč“), Beograd 2003^[2]: „О ројму књижевне критике“, стр. 319–332.

³⁶ [Непотписано] [= Цветко Манојловић; реконструкција ауторства: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, 502.], „Белешке. Уметност. Концерти“, *СКГ*, 16. VI 1902, књ. VI, бр. 4, 959.

истоме тексту Цветко Манојловић издваја веома успеле поступке у *Десетој руковети* Стевана Стојановића Мокрањца, али ни ту не намерава да напусти полуодређене формулације. Манојловић хвали „оригиналну мелодику“ (sic!), „ретке хармоничне лепоте“ и „благородне комбинације“ Мокрањчеве.³⁷ А чак би и један књижевни часопис издржао егзактније категоризације о тако одређеним областима какве су мелодика и хармонија!

Истини за вољу, наведене примере недовољног труда *Гласникових* музичких критичара да пронађу стручне еквиваленте за своје утиске и напомене, треба разумети с обзиром на традиције наше старије музичке критике и публицистике. Да су *Гласникови* музички писци – иако школовани у музичким центрима модерне Европе – били дужници романтизма српске музикографије XIX века, јасно се запажа у појединим, још драстичнијим типовима формулација.

У одсуству тежње да с више конкретизованих запажања и у мирнијем стилском регистру проговори о уметности интерпретације пијанисткиње Јелене Докић, као и о самој музици коју је она представила, Милоје Милојевић радије прибегава патетици и тзв. биографској методи: „Поетски са пуно израза Г-ђица Докић свирала је Калиникова *Chanson triste*, ту болну песму несрећног уметника, који је далеко негде под јужним сунцем плакао, док га је сува болест подгризала и живот му лагано пила“.³⁸ Или, у истоме напису, о клавирским комадима Едварда Грига: „... под њеним прстима шарени лептир лепршао [је] крилима над цвећем и јасмином у пикантном лирском комаду нежнога Грига (*Papillon*)“.³⁹

Поред јарких излива патетике, *Гласникови* музички критичари су и на друге начине откривали своју везаност за наслеђене узусе романтичке школе писања о музици у XIX веку. Погодбе старије домаће критике обухватале су осврте на реакције публике на концертима или музичким позоришним представама,⁴⁰ као и на препри-

³⁷ Исто.

³⁸ Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Музичко Матине Г-ђице Јеле Докић и Г. Јована Зорко, у сали Грађанске Касине 3 октобра 1910 године“, *СКГ*, 1. XI 1910, књ. XXV, бр. 9, 695.

³⁹ Исто.

⁴⁰ Видети нпр. следеће критике: Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. Кнез Иво од Семберије. – Опера у једном чину од Бранислава Нушића. Музика од Исе Бајића. Први пут у приватној опери Г. Жарка Савића 6 јануара 1911 године“, *СКГ*, 16. I 1911, књ. XXVI, бр. 2, 160. (Опера је имала успеха код публике.) Један музичар [= Божидар Јоксимовић; разрешење: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, 333.], „Уметнички преглед. Удружење за камерну музику наставника Српске Музичке Школе“, *СКГ*, 1. XI 1911, књ. XXVII, бр. 9, 704. (Опет позитивно

чавање фабула опера и оперета. Од овога последњег у *Гласнику* се релативно брзо одустало, али у првим годиштима наилазимо на праксу да се у критичким текстовима неупоредиво више места одвоји за фабуларни сажетак неког сценског дела, неголи за критичку оцену и карактеристику самог извођења.⁴¹

* * *

Музичка критика *Српскога књижевнога гласника* била је стручна, аналитичка критика. Она је критички представљеним информацијама о европској музици снажно подигла ниво српске музичке културе у првој половини XX века. Међутим, у деловима текста где је требало говорити о уметничкој вредности и одликама извођења, она је – више но што је то по природи музичке критике нужно – умела посезати за литерарним стилем, метафорама и синестезијама, а гдекад и за шаблонским и баналним изразима. Пред младу српску музичку средину критика *СКГ*-а ставила је највише естетске захтеве, и зато је виртуозитет био одбачен. Истовремено, та иста критика, иако компетентна, није поседовала врсту и меру аутореклексивности која би је онемогућила да у одређеним тренуцима стручну егзактност замени слабим или неуверљивим формулацијама. У том сегменту *Гласникова* критика није била увек на нивоу који је, у другом смислу, захтевала од српских музичара и од српске публике.

реаговање слушалаца.) Милоје Милојевић, „Уметнички преглед. *Бастујан и Бастујена*. Комична опера у једном чину. Музика од Моцарта. Текст по француском од Фридриха Вајскерна. Прерада Рихарда Клајнмихла. Превоо С. Д. Мијалковић. Први пут у Народном Позоришту 14 децембра 1911. – Концерт Велимира Дозеле у Народном Позоришту 22 децембра ове године“, *СКГ*, 1. I 1912, књ. XXVIII, бр. 1, 69. (Публика Народног позоришта хладно примила Моцартов рококо зингшпил.)

⁴¹ Уп. оперетске критике Густава Михела: Г. М. [= Густав Михел; разрешење: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, 512.], „Уметнички преглед. *Лутка*. Оперета у три чина, с предигром; написао Морис Ордоно. Музика од Едмонда Одрана. – Симфонијски концерти“, *СКГ*, 16. III 1902, књ. V, бр. 6, 465–466; Исти, „Позоришни преглед. *Орфеј у паклу*. Оперета у четири чина од Ж. Офенбаха“, *СКГ*, 1. VII 1902, књ. VI, бр. 5, 1029–1030; Исти, „Уметнички преглед. *Корневијска звона*. Романтично-комична оперета у три чина. Музика од Роберта Планкета“, *СКГ*, 16. XI 1902, књ. VII, бр. 6, 468–469.

Aleksandar Vasić

SERBIAN MUSIC CRITICISM IN THE FIRST HALF OF THE
TWENTIETH CENTURY: ITS CANON, ITS METHOD
AND ITS EDUCATIONAL ROLE

(Summary)

Serbian music criticism became a subject of professional music critics at the beginning of the twentieth century, after being developed by music amateurs throughout the whole previous century. *The Serbian Literary Magazine* (1901–1914, 1920–1941), the forum of the Serbian modernist writers in the early 1900s, had a crucial role in shaping the Serbian music criticism and essayistics of the modern era. The Serbian elite musicians wrote for the *SLM*, and therefore it reflects the most important issues of the early twentieth century Serbian music.

The *SLM* undertook the mission of educating its readers. The music culture of the Serbian public was only recently developed. The public needed an introduction into the most important features of the European music, as well as developing its own taste in music. This paper deals with two aspects of the music criticism in the *SLM*, in view of its educational role: the problem of virtuosity and the method used by music critics in this magazine.

The aesthetic canon of the *SLM* was marked by decisively negative attitude towards the virtuosity. Mainly concerned by educating the Serbian music public in the spirit of the highest music achievements in Europe, the music writers of the *SLM* criticized both domestic and foreign performers who favoured virtuosity over the 'essence' of music. Therefore, Niccolò Paganini, Franz Liszt, and even Peter Tchaikovsky with his *Violin concerto* became the subject of the magazine's criticism. However, their attitude towards the interpreters with both musicality and virtuoso technique was always positive. That was evident in the writings on Jan Kubelík.

This educational mission also had its effect on the structure of critique writings in the *SLM*. In their wish to inform the Serbian public on the European music (which they did very professionally), the critics gave much more information on biographies, bibliographies and style of the European composers, than they valued the interpretation itself. That was by far the weakest aspect of music criticism in the *SLM*.

Although the music criticism in the *SLM* was professional and analytic one, it often used the literary style and sometimes even profane expressions in describing the artistic value and performance, more than it was necessary for the genre of music criticism.

The music critics of the *SLM* set high aesthetic standards before the Serbian music public, and therefore the virtuosity was rejected by them. At the same time, these highly professional critics did not possess a certain level of introspection that would allow them to abstain from using sometimes empty and unconvincing phrases instead of exact formulations, suitable for the professional music criticism. In that respect, music critics in the *SLM* did not match the standards they themselves set before both the performers and the public in Serbia.

(Translated from Serbian by Dr. Ranka Gašić)

UDC 78.072:78.01](497.11)»1901/1941»

Јелена Јовановић

У ПОТРАЗИ ЗА ЖЕЉЕНИМ ОБЛИКОМ: ЖИВО ПРИСЕЋАЊЕ САМОУКОГ СЕОСКОГ СВИРАЧА*

Апстракт: Рад је допринос изучавању музичке меморије код самоуких даровитих свирача, носилаца сеоске музичке традиције. Анализирана је музичка промена при извођењу у току „когнитивног интервјуа“ када подаци прелазе из пасивног у активно музичко памћење. При томе битну улогу има и моторна компонента.

Кључне речи: двојнице, путничка свирка, Шумадија, музичка меморија, дугорочно памћење

Овај рад је замишљен као прилог истраживањима из области когнитивне психологије музике – конкретније, као прилог проучавању музичке меморије, то јест, „бихејвиоралног извођења претходно наученог музичког материјала у којем значајан удео има и моторна компонента“.¹ Рад је истовремено и прилог сазнањима о стварању структурних модела у процесу музичке когниције оних самоуких даровитих музичара чије умеће припада корпусу усмене, традицијске музичке праксе. Колико је познато, о проблемима музичке меморије у овом сегменту музичке културе писано је веома мало,² тако да је овај прилог истовремено и један од почетних корака у том правцу.

Истраживање ове проблематике омогућио је сусрет са Миладином Арсенијевићем, вештим свирачем на традиционалним инструментима, остварен приликом мог етномузиколошког истраживања на терену Шумадије. Том приликом забележен је случај када је овом свирачу, наклоњеном модернијем свирачком репертоару чије је извођење развио до савршенства, упућена молба да демонстрира функционално и структурно различиту старинску, путничку, одно-

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансиран од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Е. Гордон, према: Ksenija Mirković Radoš, *Psihologija muzike*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1996, 52.

² Видети: Oskár Elschek, *Musikpsychologie – Psychology of Music. Eine selective Bibliographie – A selective Bibliography (1980-2000)*, *Systematische Musikwissenschaft – Systematic Musicology – Musicologie systematique*, ASCO Art & Science Bratislava, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Bratislava 2000, 107–125.

сно рабацијску („рабаџинску“) свирку. Тај задатак је схватио као лични изазов и, активирајући у сећању похрањене податке о старинској свирци коју дуго није ни изводио ни слушао, постепено је, из неколико практичних покушаја успео да је у потпуности реконструише.

На тај начин се дошло до материјала који омогућује да се формулише средишња тема рада: анализа тока промене музичке структуре у току индивидуалног, практичног чина превођења из пасивног у активно музичко памћење. У том процесу подаци „напуштају своју латентну присутност и постају манифестни“.³ Морамо имати у виду и да је овде реч о појединцу који је носилац колективног културног и музичког памћења, а оно почива на чврсто кодираним музичким елементима⁴. С обзиром на то, овај рад је и прилог проучавању такозване локалне перцептивне организације⁵.

Случај који ћемо испитати занимљив је и утолико што је он изразит пример до сада сразмерно мало проучаваних „реалних музичких ситуација“⁶: извођач је био у позицији да истог часа, без припреме, по сећању, репродукује одређене музичке структуре⁷, активирајући у сећању релативно трајне податке који припадају дугорочном памћењу⁸. Отуда је овај случај још једна потврда више пута изречене констатације да су подаци о одређеној музичкој структури у сећању организовани у групама, то јест, да „меморија није униформни, већ разделни систем, чији су делови одговорни за дешифровање различитих аспеката музике“; такође, и да је меморија „у двострукој служби: она апстрахује генерална правила кроз специфична искуства, и неке од детаља ових специфичних искустава она задржава до високог степена.“⁹

О свирачу Миладину Арсенијевићу

Миладин Арсенијевић (1911–1998) из села Винча код Тополе, у области Горња (Крагујевачка) Јасеница, средишња Шумадија, био је

³ Todor Kuljić, *Kultura sećanja – teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Čigoja, Beograd 2006, 111.

⁴ Према Исто: 110.

⁵ Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 106.

⁶ Исто: 108.

⁷ Исто: 131.

⁸ Исто: 16; Peter Važan, *Memory for music: An overview*, Systematische Musikwissenschaft – Systematic Musicology – Musicologie systematique, ASCO Art & Science Bratislava, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Bratislava 2000, 7–31.

⁹ Petar Važan, *Nav. delo*, 26.

свирач и градитељ традиционалних српских сеоских инструмената и један од последњих аутентичних носилаца сеоске свирачке традиције тог краја.¹⁰ Упознала сам га приликом теренског истраживања народног певања и свирања у околини Тополе, 1988. године.¹¹

Био је мајстор свирања на *свиралчету* (краткој *свирали* / *фрули*) и на кратким *двојницама*, односно, „левим двојницама“, како их је називао. (За двојнице западне и централне Србије уобичајено је да се мелодијска линија изводи на левој цеви.)¹² Скромног имовног стања и нарушеног здравља, без могућности да се прихвати тежег посла, живео је скромно налазећи велико задовољство у свирању на инструментима које је израђивао својом руком. Био је, колико је мени познато, последњи градитељ двојница у селима Горње Јасенице,¹³ цењен мајстор који је примао наруџбине из околине, али и из удаљенијих крајева. Неколико генерацијски блиских, добрих свирача из села Горње Јасенице, имали су управо двојнице које им је направио Миладин Арсенијевић, и били су њима задовољни. Занимљива је чињеница коју смо установили на терену, да је Арсенијевић наручиоцима израђивао двојнице са уским, нетемперованим низом, а не дијатонске, какве је правио за себе.¹⁴

¹⁰ Према мојим теренским налазима, инструментална традиција Горње Јасенице сродна је са традицијом суседних области тзв. високе (западне) Шумадије и западне Србије, у којима превлађује становништво динарског порекла. Становници села Винча највећим делом су потомци досељеника из динарских крајева. Породица Арсенијевић једна је од најстаријих и најразгранатијих досељеничких фамилија (Боривоје Дробњаковић, *Јасеница, антропогеографска испитивања, Српски етнографски зборник, Насеља и порекло становништва*, књ. 13, Српска краљевска академија, Београд 1923, 250, 286–288).

¹¹ Изузетно позитиван утисак који сам стекла од првог сусрета са њим учинио је да сам га и у току наредних година неколико пута поново посећивала, не само као драгоценог казивача који је у свако доба био спреман да да неко додатно објашњење, већ и као гостољубивог, духовитог човека добре воље. Радо је примао госте заинтересоване за његову вештину и вољне да са њим поделе знања о њој. Захвалност за успешно обављен теренски рад дугујем и својој пријатељици, Маријани Јовановић из Јарменоваца, а захвалност за податак о години Миладиновог упокојења, Првославу-Пији Мајсторовићу из Тополе.

¹² Два снимка његовог извођења кола објављена су на компакт диску *Певачка и свирачка традиција Горње Јасенице – Шта се чује кроз гору зелену?* (приредила Ј. Јовановић), Музиколошки институт САНУ, Београд 2007, нумере 20 и 21.

¹³ Наш казивач у градњи инструмената није имао узора у свом крају. Угледао се на једног старог свирача из Качера, области северозападно од Јасенице. Од њега је преузео праксу да двојнице израђује од дреновине и да их украшава резбањем. Арсенијевић као значајан податак наводи да је мајстор из Качера располагао квалитетним алатом за овај посао.

¹⁴ Штавише, сваки од ових инструмената, до којих смо дошли, носио је знамење о времену када је начињен: градитељ је на сваком изрезбарио годину (1939, 1957,

У свирању је, као и већина сеоских свирача његове генерације, био самоук. Свирао је од детињства, а учио је да свира по слуху. Његов приступ инструменту можемо описати као емпиријски, практични, што сведоче и речи којима описује процес сопственог савладавања ове вештине: „Сам, ’де чујем некога, ја, узгредно, *слух онај њин узнем* и... тек мало-помало, ја се већ (...) оправио (...)“ „Како се прстом ради, тако *гласнице* [рупе за прсте] *одговарају*. (...) *Нагаћам ја или замишљам у себи како ћу да догодим гласове, тако прсте подижем*.“ Дакле, реч је о савршеном сагласју унутрашњег слуха и моторике прстију.

Иако по годинама припада старијој генерацији свирача, репертоар који негује, стил коме тежи и величина инструмената које израђује и користи сврставају Арсенијевића међу носиоце промена у српској сеоској свирачкој традицији XX века. Старији свирачи у селу су користили дуже инструменте (400–500 mm), али он ту праксу није преузео. О томе јасно каже: “Имало је старијих, оне дугачке свирале, велике, али ја некако (...) *не могу, јер су прсти далеко једно од другог, не могу да удесе да свирам к’о што ми ово дође*.” Очигледно, законитости свирања на великој свирали другачије су, баш као и старинска естетска мерила за добро свирање. Новији тип орнаментисања и другачији, играчки карактер свирке омогућени су краћим инструментима и ближе постављеним прстима, чиме је Арсенијевић постигао склад свог личног и сеоског, колективног естетског идеала.

Велику вештину у извођењу кôлā на оба инструмента развио је захваљујући искуству свирања уз игру. Био је изузетно инвентиван у мелодијском варирању и орнаментисању, нарочито при неограничено дугом понављању истих мелодијских одсека. У свирци на двојницама Арсенијевић при варирању користи изражајне могућности обе деонице, изводећи на њима различиту артикулацију у зависности од потребе динамике микро- и макроформе (уводећи ритмичке застанке и украсне тонове, између осталог, у складу са покретима највештијих играча). Поред тога што стваралачки третира линију водеће деонице, ништа мање важну улогу не придаје пратећој: употреба различите артикулације тонова две свирале (при њиховом истовременом звучању) представља важну одлику његовог стила свирања кола и песама уз игру. Са високим степеном сигурности можемо претпоставити¹⁵ да је на тај начин у овом погледу постигао

1959). Наручиоци су инструменте плаћали у природи; у једном од случајева, цена двојница била је равна цени једног кубног метра дрва. Податке о свирачима на овим инструментима видети у пропратној књижици за компакт диск: Ј. Јовановић, *Певачка и свирачка традиција Горње Јасенице*, нумере 16 и 31.

¹⁵ Нажалост, снимака који макар приближно достигну трајање свирања у правом контексту игранке има сразмерно мало.

високу естетску вредност у својим извођењима кола. Арсенијевић је био позиван да свира на сеоским игранкама, где се и играло искључиво уз свиралче или двојнице.¹⁶ Тако је било до времена када се усталила пракса да на игранкама свирају ансамбли састављени већином од инструмената индустријске израде.

Мајстори на двојницама његове генерације из истог краја сразмерно су ретко свирали песме *на бас* и кола, и у том је погледу Арсенијевић био изузетак. Код старијих свирача западне и, делом, централне Србије био је заступљен махом старији репертоар, који чине путничка и, ређе, чобанска свирка,¹⁷ које потичу из другачијег контекста него игре. У том погледу као карактеристична издваја се путничка (рабацијска) свирка, која је у прошлости извођена за време путовања уз кола са воловском запрегом. Њене структурне особине су дијаметрално различите од особина свирке уз игру. Општа особина свирања кола и песама новијег српског сеоског слоја на двојницама јесте хомофоно извођење, поглавито у паралелним терцама, са повременим појавама секунди или кварта.¹⁸ Путничка свирка се, међутим, изводи другачије: „веома слободно, на бази импровизације, тако да се на једној струки свира нека врста мелодије већег даха и она је често непрекидана живљом, помало нервозном мелодијом са друге струке. Занимљива је велика самосталност обе деонице, која је испољена до те мере да се стиче утисак свирања на два инструмента. Као најчешћи сазвучни интервал током свирања, јавља се интервал секунде.“¹⁹

¹⁶ О томе је сам казивао овако: “Кад је негде нека игранка вечи – ‘Ајде, чика Мићо, свирај!’ – ја свирам, они се растопе играјући. Да се полеме.” Занимљиво је да, упркос вештини с којом је свирао велики број кола, за многа од њих није познавао називе, већ је користио своје личне, описне термине, да означи одређен карактер игре, као: коло *онако повозно, као одмор*, и слично, или по текстовима који су певани уз игру. Међутим, у време кад сам упознала Миладина Арсенијевића, игранке су већ биле веома проређене, а друштвена средина његовог села више није много ценила његово умеће: мерила вредности у сеоским срединама Србије веома су се брзо мењала током последњих деценија XX века.

¹⁷ Видети: Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева*, Београд 1986, 55; Димитрије О. Големовић, *Народни музичар Крстивоје Суботић, Истраживања I, Ваљевска Колубара, етномузикологија и етнокорологија*, Ваљево 1984, 12; Исти, *Народна музика ужичког краја*, САНУ, Етнографски институт (Посебна издања, Књ. 30. Св. 2), Београд 1990, 35-36; Оливера Васић и Димитрије Големовић, *Таково у игри и песми*, Типопластика, Горњи Милановац 1994, 107; Љубинко Миљковић, *Музичка традиција Србије II, Мачва*, Шабац 1985, примери 365 и 366; Јелена Глигоријевић, *Инструментална традиција Горње Јасенице – свирала и двојнице*, Сабор народног стваралаштва Србије, Топола 1992, 18-22; Иста, *Рабацинско свирање и певање у Горњој Јасеници*, Сабор народног стваралаштва Србије, Топола 1993, 18-23.

¹⁸ Димитрије Големовић, *Народни музичар Крстивоје Суботић*, 12.

¹⁹ Исто.

У време када сам први пут посетила Арсенијевића, имала сам формирано теренско искуство да музички надарени носиоци певачке и свирачке традиције његове генерације у овом крају углавном поседују особину бимузикалности, то јест, да подједнако добро познају и подједнако успешно изводе (међусобно различите) архаичне и новије мелодије,²⁰ тако да сам такав тип одговора очекивала и од Арсенијевића. У току разговора с њим, на моје питање о делу старинског репертоара, о путничкој или *рабаџијској* свирци, Арсенијевић је показао да је потпуно свестан структурне, карактерне и комуникацијске различитости старијег и новијег репертоара. Истовремено, изразио је већу личну наклоност колима и песмама. Теренски налази на ширем подручју такође показују да је у селима и од ширег круга слушалаца медитативно, отегнуто путничко свирање у новије време доживљавано као застарело и по изразу херметично.

О разлозима Арсенијевићеве веће везаности за кола и песме са знајемо на основу његовог исказа: „То [путничко] је мало мен’ *замашино* свирати [на овом месту ћемо навести сва позната значења ове речи: „знатних размера, димензија, обима“; „који дуго траје у временском смислу“; „који се истиче крупноћом“; „који има велику инерцију, замајну снагу; који добија велику снагу у замаху“; „тежак, снажан, ефикасан; изведен великом снагом, јак, интензиван“].²¹ Научио [сам] више ова разна *сецања*, ова кола“. Према тим његовим речима, можемо бити сигурни да су му из разлога личне природе, а свакако условљених и колективним укусом, ритмичке мелодије, које описује речју *сецања*, биле драже него отегнуто, *замашино* путничко свирање.

Као даровит свирач и мајстор израде инструмената, био је свестан и међузависности димензија / величине двојница, њихових могућности, звучне боје и типа репертоара који се на њима изводи. Потврдио је да су за путничко свирање погодније двојнице дуже од његових: „Дуже, веће двојнице *друкче одговарају онај путнички глас*. (...) Мало звоне, дуже су и шире, и све је (...) симетрија.“ Ове се речи могу интерпретирати као потврда свирачеве свести о збиру свих техничких и изражајних особина дужег инструмента, укључујући и звучну боју, као услова за остварење звучног идеала путничке свирке. Ово је важан податак за проучавања когнитивне психологије музике у области етномузикологије, утолико пре што је Арсе-

²⁰ Постојање бимузикалности је констатовано и у контакту са свирачима таквих села, у приближно исто време; в. Оливера Васић и Димитрије Големовић, *Таково у игри и песми*, 107.

²¹ *Речник српскохрватског књижевног и народног језика* (књ. 6, САНУ, Београд 1969).

нијевићев исказ у складу са резултатима експеримената који показују да је тембр изузетно важан параметар при меморисању мелодија.²²

Разлози његове веће везаности за кола и песме могу бити и у чињеници коју објашњава Мирјана Вукичевић-Закић: да су они извођени „у разним приликама општедруштвеног и забавног карактера“, да је свирање уз игру „резултанта комуникативног процеса који се успоставља између свирача и играча“, као и да „међуоднос музичког и свирачког израза, који је базиран на синхронизацији покрета у времену, узрокује одговарајућу метроритмичку организованост музичког текста“.²³ Отуда произлази и чињеница да је личност свирача „посебно истакнута у ситуацији продуковања путничке свирке, док су у околностима реализације инструменталног играчког (...) жанра маркиране и личности играча“.²⁴ Нажалост, са самим Арсенијевићем нисам подробније разговарала о овој димензији његове свирачке активности, тако да на евентуална питања у вези с тиме можемо одговорити само претпоставком, донетом на основу свих изложених података – да је њему лично, као индивидуи, веће задовољство причињавало свирање у присуству других, комуникација са играчима, дакле, учешће у заједничком, групном чину.

Од једне форме до друге

Приликом нашег првог сусрета, после низа кола која је одсвирао на свиралчету, Арсенијевић је узео у руке своје мале двојнице. Тада је моје питање да ли може да нам покаже путничку свирку, означило прекретницу како у нашем разговору, тако и у динамици низања музичких кодова у његовој свирци. У тренутку кад сам изрекла своју молбу, још нисам знала да путничке мелодије *нису* део Арсенијевићевог репертоара. А он их је познавао толико колико их је слушао од старијих свирача у селу као дете и у младости. Сам их је свирао веома ретко, а у контексту у ком су ове мелодије живеле свој прави живот, није свирао никада.

Био је затечен мојом молбом, али је имао несумњиву жељу да јој удовољи. Данас имам утисак и да је ситуацију у којој се нашао схватио најпре као игру, а убрзо и као врсту достојног свирачког изазова – да реконструише праву путничку свирку. Од тог тренутка почео је да се уживо, поред укљученог касетофона, одвија процес

²² Према: Petar Važan, *Nav. delo*, 11.

²³ Мирјана Вучичевић-Закић, „Контекст-конситуација-текст“, *Међународни научни скуп „Дани Владе С. Милошевића“*, Бања Лука 2008, ур. Димитрије Големовић, Академија уметности и Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука 2008, 223.

²⁴ Исто.

који представља средишњу тему овог рада. Можемо га сматрати и сасвим личним путем ка налажењу жељене музичке форме искључиво кроз праксу; лични опит искусног и вештог, музички неписменог свирача са одличном музичком меморијом. Процес који је следио такође припада категорији спонтано изведеног „когнитивног интервјуа“ који је подстакао свирачеву дугорочну музичку меморију. Трансформација мелопоетске форме коју је Арсенијевић спровео током три узастопна покушаја, представља у исто време и преструктурирање музичких елемената из једног колективног семантичког музичког кода у други.

Реконструкцију је остварио тако што је кренуо од форме чобанске песме, да би пред крај постигао форму путничке свирке. Да би се показало шта је почетна форма коју је одсвирао, а шта жељени и остварени резултат његовог напора да призове тражену мелодију из сећања, прилажем табелу са одликама основних музичких параметара чобанске песме (примарно вокалног облика који је у Шумадији заступљен и у инструменталним верзијама; видети фус. 29), и путничке свирке, изведених на двојницама. Ради лакшег читања табеле, одлике чобанске песме означене су **ПОЛУЦРНО**, а одлике путничке свирке – *КУРЗИВ*.

	ЧОБАНСКА ПЕСМА	ПУТНИЧКА СВИРКА
Облик	монотематски, вишеделан: A Av Avv	<i>монотематски, једноделан: A</i>
Тонски низ	узан, нетемперован, VII-1-b2-bb3-b4	<i>узан, нетемперован, VII-1-b2-bb3(b4)</i>
Опсег (амбитус)	VII – b4	<i>VII – bb3 (b4)</i>
Мелодијски модел	gab-bag-gab	<i>Bag</i>
Ритам	Rubato	<i>Rubato</i>
Каденце	полукаденце: bb3 / 1 завршна каденца: 1 / VII	<i>каденца: 1 / VII</i>
Тип двогласја	Хомофонија	<i>Хетерофонија</i>
Сазвуци	паралелне терце, у каденци секунда	<i>приме, секунде</i>
Орнаменти	трилер, мордент, пралтрилер	<i>трилер, мордент; синкопирани силасци на хипотонику; gruppetto око појединих тонова</i>
Третман водеће и пратеће деонице	паралелно кретање, углавном у терцама	<i>кретање у унисону, много оранамената, „као два независна инструмента“</i>

Дакле, заједнички елементи чобанске песме и путничке свирке јесу: *tempo rubato*, нетемперован, узан тонски низ²⁵ и каденца у интервалу секунде. Особине које их разликују су: облик (развијенији у чобанској песми), мелодијски модел, амбитус, тип двогласја, заступљени сазвучи, тип орнаментисања и третман водеће и пратеће деонице.

Процес реконструкције путничке свирке трајао је укупно 2`43``. Арсенијевић је спонтано организовао своје свирање у три целовита сегмента неједнаке дужине, са различито распоређеним структурним елементима. У томе можемо наћи недвосмислену потврду констатације да „музички материјал има такве склопове који се когнитивно могу организовати тако да чине целину.“²⁶ Наш случај потврђује и да музика захтева двојаку репрезентацију: и иконичку, и вођену по одређеним правилима.²⁷ Штавише, Арсенијевићева три покушаја реконструкције, који показују висок степен правилности у погледу међусобне усаглашености музичких параметара, можемо тумачити као три спонтано успостављена и у звуку материјализована ментална плана извођења, преведена у област моторике²⁸, којима је, као каквом прокомпонованом формом, успешно окончао своје трагање за жељеним обликом.

Табеле са резултатима мелопоеетске анализе, дате на крају рада, под редним бројевима I, II и III помоћи ће нам да уочимо који су видови одређених музичких параметара били заступљени у почетку покушаја реконструкције, на који су начин и којим редоследом у току свирања модификовани и, најзад, у којој су форми били укључени у крајњи, жељени резултат.

На овом месту дајемо транскрипције сва три покушаја. Ради лакшег прегледа, три покушаја добијања модела путничке свирке – обележена су римским бројевима од I до III. Унутрашње целине, одељци, означени су комбинацијама римских и арапских бројева: од I/1 до I/4, од II/1 до II/3, и од III/1 до III/6.

Први покушај, који траје I`12``, приказан Нотним примером I, свирач је пропратио коментаром: „То је налик на путничко“. Његова мелопоеетска структура приказана је у Табели I.

²⁵ То у Арсенијевићевом извођењу није могло бити остварено због дијатонског инструмента новијег типа.

²⁶ Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 103.

²⁷ Према: Petar Važan, *Nav. delo*, 12.

²⁸ Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 20, 153.

Нотни пример I / 1

Handwritten musical score for Example I/1. It consists of three staves of music. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The music features various ornaments, including trills (tr), mordents (w), and trills with grace notes (trmn). The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

Нотни пример I / 2

Handwritten musical score for Example I/2. It consists of three staves of music. The tempo is marked as $\text{♩} = 80$. The music features various ornaments, including trills (tr), mordents (w), and trills with grace notes (trmn). There are also triplets (3) and a quintuplet (5) indicated. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

Нотни пример I / 3

Handwritten musical score for Example I/3. It consists of three staves of music. The music features various ornaments, including trills (tr), mordents (w), and trills with grace notes (trmn). The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

Нотни пример I / 4

Handwritten musical score for Example I/4. It consists of three staves of music. The music features various ornaments, including trills (tr), mordents (w), and trills with grace notes (trmn). There is a sextuplet (6) indicated. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

После учињеног првог покушаја, свирач је наговестио да ће у даљем свирању нешто променити и направио је други покушај, који траје свега 35'' и који се састоји од три одељка. Њих је одсвирао тако што је задржао неке изразите особине чобанске песме, али је увео и поједине елементе путничког свирања (видети из Табеле II), којих у првом покушају није било. Овај други, по структури и фактури најразноврснији, а уједно по трајању најкраћи покушај, можемо сматрати модификованом путничком песмом, али и прелазном или експерименталном формом (или, условно, чак и „развојним делом“ новонасталог троделног облика); сам свирач га је назвао, као и претходни, „сличним путничком“ и прокоментарисао: „Већином то мање употребљујем!“

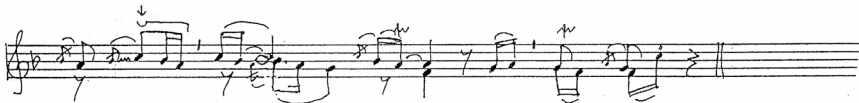
Нотни пример II / 1



Нотни пример II / 2



Нотни пример II / 3



Последњи, трећи покушај, у трајању од 42'', донео је жељени резултат: праву путничку свирку, са свим њеним елементарним особинама. Завршивши са свирањем, Арсенијевић је, са осећањем да је

испунио свој задатак, рекао: „То је то што највише личи на путничко, кол’ко ја познајем!“

Нотни пример III / 1



Нотни пример III / 2



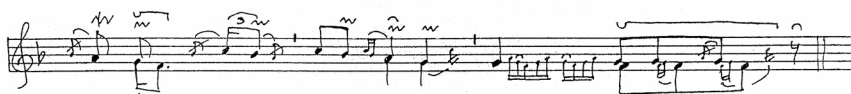
Нотни пример III / 3



Нотни пример III / 4



Нотни пример III / 5



Нотни пример III / 6



Према резултатима анализе у Табели I, показује се да је у првом покушају одсвирана типична чобанска песма, карактеристична за област високе Шумадије, на чије варијанте, по истом мелодијском моделу, наилазимо и у другим областима западне Србије: ужичком крају и Мачви.²⁹ Једини параметар који није типичан за ову врсту песама, а налазимо га у овом Аренијевићевом извођењу, јесте ритам *giusto*. Његово присуство у првом покушају може се објаснити само утицајем претходно одсвираног низа кола у играчком, *giusto* ритму.

На основу Табеле II, може се јасно видети да у другом покушају наш свирач на различите начине комбинује елементе чобанске песме и путничке свирке.

Крајњи покушај, како видимо из Табеле III, доноси путничку свирку, по свим параметрима.

Резултати анализе

Одмах се јасно уочава да су први и трећи покушај као целине међусобно значајно различити, са сасвим другачијим елементарним карактеристикама. Истовремено, сваки од њих је компактан у погледу заступљености одређених музичких елемената као означитеља два различита жанра. По готово свим параметрима (изузев ритма у чобанској песми), први и трећи покушај одговарају особинама чобанске песме, односно, путничке свирке.

С обзиром на то, од посебног интереса за наше истраживање су музички параметри другог покушаја, „прелазне“ форме, која је настала свирачевим трагањем за жељеним обликом, модификовањем појединих музичких елемената. Зато ћемо обратити подробнију пажњу на анализу другог покушаја (нотни примери II и Табела II).

Прва успостављена компонента жељене форме јесте компонента ритма, и то већ од самог почетка другог покушаја. То не изненађује, с обзиром на то да је ритам у литератури окарактерисан као „најпогоднији механизам подсећања“, који „мобише низ телесних моторних рефлекса у раду сећања“³⁰. Уз ритмичку компоненту, као

²⁹ Димитрије Големовић, *Народна музика ужичког краја*, пример 253; Љубинко Миљковић, *Мачва*, примери 365 и 366, на велики глас; Јелена Јовановић, *Хибридни („прелазни“) облици песама у Горњој Јасеници*, Сабор народног стваралаштва Србије, Топола 1999, примери 1, 2, 4 (*велики глас, планински глас, тешки глас*); компакт диск *Певачка и свирачка традиција Горње Јасенице*, нумера 16 (*чобанска песма* на двојницама, из села Липовца, у суседству Арсенијевићевог родног места Винче).

³⁰ Pol Konerton, *Kako društva pamte*, Reč, prev. Slavica Miletić, Beograd 2002, Samizdat B92, 104; Todor Kuljić, Наведено дело, 20, 133. Са тиме су у складу и кон-

примарни део семантичког кода путничке свирке испољена је и компонента тонског низа: асоцијација на одговарајући нетемперовани, узани тонски низ путничке свирке уведена је (на дијатонским двојницама) такође на почетку другог покушаја, глисандом између тонова *b1* и *c2*.

У току другог покушаја одвија се постепено промена у форми – њено сажимање: први одељак (II/1) је четвороделан, други (II/2) дводелан а трећи (II/3) једноделан. Упоредо са трагањем за жељеним обликом, одвија се и трагање за одговарајућим мелодијским моделом: постепено свођење развијенијег модела чобанске песме на једноставан, кратак модел путничке свирке. Из модела чобанске песме преузет је само последњи мелодијски покрет наниже, од трећег ступња ка тоници, *b1-a1-gl*, који је заједнички за оба модела (чобанске песме и путничке свирке). Поступак редуковања мелодијског модела, међутим, у потпуности је примењен само у другом делу другог одељка. У трећем делу је спроведен тек делимично: овде је утицај свирачеве свести о потреби мелодијског покрета навише у полукаденци (као у чобанској песми) још увек сувише јак, тако да је засвођење наниже избегнуто, можемо рећи, у последњем тренутку (у облику, условно, динамичне каденце) брзим покретом навише на последњој осмини.

У директној вези са формом и мелодијским моделом стоје и каденце, односно, полукаденце појединих одељака. Све завршне каденце су у интервалу секунде (што је и заједничка особина ове врсте чобанских песама и путничке свирке), али су у одељку II/1 задржане и полукаденце у терци, *gl-b1*, што је у међузависности са задржавањем мелодијског модела чобанске свирке.

У току другог покушаја одвија се и промена типа двогласа: са хомофоног ка хетерофоном и хетерофоно-бордунском двогласу. Прва назнака хетерофоније и самосталнијег кретања деоница у оквиру силазног мелодијског покрета стидљиво је уведена у одељку II/1, али се утврдила током одељка II/2, док у одељку II/3 долази и до слободније вођеног хетерофоно-бордунског двогласа. Међутим, у сва три одељка је видљиво присуство хомофоније и паралелног кретања деоница (у терцама), чему одлучујућу боју даје појава пратећег гласа у доњој терци – по логици хомофоног начина мишљења у чобанској песми, као подршка дугим застанцима мелодије на тону *b1* и пред завршним каденцама, на хипертоници. Очигледно је да се

статације у другим радовима о музици и колективној меморији; в. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective chez les musiciens*, *Revue philosophique* (de la France et d'étranger) Nos 3 et 4, Mars-Avril 1939, 150.

ове особине чобанске песме, у синкретичном јединству, најдуже задржавају током трагања за правом формом путничке свирке. Рекло би се да међу њима примат ипак носи ток мелодијског модела, а да се према њему равнају остали параметри; његова модификација повлачи за собом промене осталих елемената, почев од каденци и полукаденци, преко сазвучја, до типа двогласа.

Илустративна је констатација у једном од радова о путничком свирању да се у њему деонице крећу наоко независно, као да потичу од два различита инструмента.³¹ С тим у вези, запажамо да је у току другог покушаја третман деоница на двојницама такође подвргнут промени. Принцип паралелног кретања Арсенијевић напушта споро, постепено (могло би се рећи и невољно), готово од самог почетка другог покушаја. Одређена правилност је достигнута у другом делу првог одељка (II/1), а прави хетерофони и хетерофоно-бордунски двоглас спроведен је током трећег дела. У четвртом делу одељка II/1, као и у одељцима II/2 и II/3, поново преовладава паралелизам деоница и већ описани повратак на хомофони став; вероватно је посреди тешкоћа свирача да напусти мелодијски модел чобанске свирке, коме се, једном успоставивши другачији распоред параметара, несвесно поново враћа.

У непосредној вези са мелодијским моделом и типом двогласја стоје заступљени интервали у другом покушају: поред прима и секунди у хетерофоном и хетерофоно-бордунском двогласу, као обележја путничког свирања, остатак хомофоног начина мишљења представља појава терци у полукаденцама и пред завршним каденцама. Свирачев повратак на хомофонију током развоја другог покушаја, његово ослањање на терцне сазвуке и напуштање већ успостављене хетерофоније, уз постепено успешно преиначене друге параметре – једном речју, тешкоће да истовремено контролише и прилагођава све елементе – можда се може објаснити као још једна потврда чињенице да „перцептивни систем (...) делује као филтер – има способност усмеравања пажње само на ограничен број чулних података у једном тренутку“³².

Шири тонски опсег везан за чобанску песму, квинта, задржан је кроз читав други покушај. Узани опсег путничке свирке, кварта, постигнут је тек у трећем покушају, где се тон *c2* јавља уз глисандо или само као украсни тон. Могуће је и да је свирач свесно избегавао тон *c2* због немогућности да га изведе као *ces2*, што би било у већем

³¹ Димитрије Големовић, *Народни музичар Крстивоје Суботић*, 12.

³² Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 133.

складу са законитостима старинске путничке свирке; ово, међутим, остављамо на нивоу претпоставке.

На плану орнаментике, први покушај садржи релативно једноличне, униформне, предвидљиве орнаменте: морденте, трилере, пралтрилере, који се углавном јављају на ритмички наглашеним тоновима у водећој деоници, али понекад, на истим местима, и у пратећој. У другом покушају орнаменти су већ разуђенији, теже предвидљиви, и као такви јављају се и у водећој и у пратећој деоници. У томе је тешко утврдити правилности, осим украса *gruppetto* око тонике и синкопираних покрета пратеће деонице наниже у односу на водећу. Посебно је у том погледу занимљив први део одељка II/1, где су комбиновани хомофоно мишљење и синкопиран улазак доње деонице. Очигледно, свирач је на овом месту покушао да изведе карактеристичан синкопирани покрет доње деонице наниже, али је, услед задржаног хомофоног начина мишљења (а можда и због устаљене навике да прсте поставља на одређени начин – што припада сфери моторике), уместо доње секунде одсвирао терцу.

У трећем покушају, Арсенијевић је постигао да сви силасци доње деонице чине секунду у односу на горњу (в. одељке III/1, III/2, III/3).

Закључак

Читав описани ток реконструкције и реструктурирања музичких кодова по сећању представља потврду тезе да је „музичка меморија (...) последица уочавања структуре“³³. Може се видети да су се у току реконструкције најпре успоставили параметри ритма и тонског низа. Форма и мелодијски модел уређени су постепено, а у служби модела поставља се начин каденцирања. Паралелно са преиначењем мелодијског модела текла је промена типа двогласа и начина орнаментисања, што је у тесној вези са третманом водеће и пратеће деонице.

У датом примеру показује се изражена потреба за хомофонијом у свирци на двојницама. Њу можемо објаснити утицајем новијег културног окружења³⁴ на српском селу последњих деценија XX века, појачаног посредством медија. Ова би констатација могла да подржи тезу да се „свесност“ о хармонији³⁵ – у нашем случају, „свесност“ о типу традиционалног двогласја – учи. Да би дошао до пређашњих усвојених модела, похрањених у сопственом дугорочном

³³ Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 78.

³⁴ Према Исто: 15.

³⁵ Исто: 54.

памћењу, Арсенијевић је, током ове реконструкције, морао да апстрахује научене моделе модернијих видова свирке на двојницама.

При реконструкцији, свирач се послужио сопственим активним и пасивним познавањем више традицијских свирачких модела које је при свирању комбиновао, трагајући за правом формом. Ослушкујући добијене резултате формирао је сопствени *фидбек* као искључиви репер на који се ослањао.³⁶

Искуства из области когнитивне психологије показују да се и у овом домену пред етномузикологе поставља озбиљан захтев у методологији теренског рада и истраживања: обезбеђивање услова снимања у којима би била највећа вероватноћа добијања највалиднијих резултата. Наиме, одговарајући *материјални простор* који, по Халбваску, даје подршку постојању менталног простора у колективном сећању³⁷, вероватно би извођачима помогао да у условима тонског снимања праву форму учине присутном у свести и музичкој меморији.

Миладин Арсенијевић је био припадник генерације свирача чије је „самоникло“ умеће, као саставни део колективног уметничког искуства, умногоме зависило од контекста у коме настаје, испољава се и живи. Процес описан у овом раду, као прилогу емпиријском проучавању музичких појава³⁸, илустративна је потврда тезе да је за усмену културу карактеристично да сећања попримају облик извођења³⁹. С обзиром на малобројна истраживања ове врсте у домену усмене традицијске праксе, резултати анализе до којих се у овом раду дошло потврђују да постоји оправдан разлог даљег трагања у том правцу. Истраживањем превођења из пасивног у активно музичко памћење, кад је реч о колективном и индивидуалном музичком памћењу, могло би се, између осталог, доћи и до вредних сазнања којима би се употпунила досадашња искуства у трагању за музичким архетиповима.

³⁶ Према Исто: 20.

³⁷ Pol Konerton, Наведено дело, 54.

³⁸ Ksenija Mirković Radoš, *Nav. delo*, 131.

³⁹ Pol Konerton, *Nav. delo*, 103.

ТАБЕЛЕ

Табела I – чобанска песма (свирач ју је назвао: „слично путничком“)

	I / 1	I / 2	I / 3	I / 4
Облик	A Av Avv	A Av Avv	A Av Avv	A Av Avv
Тонски низ и опсег (амбитус)	дијатонски, VII-1-2-b3-4 VII-4	дијатонски, VII-1-2-b3-4 VII-4	дијатонски, VII-1-2-b3-4 VII-4	дијатонски, VII-1-2-b3-4 VII-4
Мелодијски модел	A, Av: <i>gab-bag-gab</i> Avv: <i>bag</i>	A, Av: <i>gab-bag-gab</i> Avv: <i>bag</i>	A, Av: <i>gab-bag-gab</i> Avv: <i>bag</i>	A, Av: <i>gab-bag-gab</i> Avv: <i>bag</i>
Ритам	A: <i>rubato</i> Av, Avv: <i>giusto</i> 2/4 (5/8)	A: <i>rubato</i> Av, Avv: <i>giusto</i> (3/4), 2/4, (5/8)	A: <i>rubato</i> Av, Avv: <i>giusto</i> 2/4	A: <i>rubato</i> Av, Avv: <i>giusto</i> 2/4
Каденце и полукаденце	A, Av: b3/1 Avv: 1/VII	A, Av: b3/1 Avv: 1/VII	A, Av: b3/1 Avv: 1/VII	A, Av: b3/1 Avv: 1/VII
Тип двогласја	генерално: хомофонија	генерално: хомофонија	генерално: хомофонија	генерално: хомофонија
Сазвуци	Паралелне терце, повремено секунде, кварте каденце: секунда	паралелне терце, повремено секунде, кварте каденце: секунда	паралелне терце, повремено секунде, кварте каденце: секунда	паралелне терце, повремено секунде, кварте каденце: секунда
Орнаменти	униформни: трилер, мордент, пралтрилер	униформни: трилер, мордент, пралтрилер	униформни: трилер, мордент, пралтрилер	униформни: трилер, мордент, пралтрилер
Третман водеће и пратеће деонице	Паралелно кретање, углавном у терцама	паралелно кретање, углавном у терцама	паралелно кретање, углавном у терцама	паралелно кретање, углавном у терцама

Табела II – редукована чобанска песма, „слично путничком“

	II / 1	II / 2	II / 3
Облик	вишеделан: A Av Avv Avvv	<i>дводелан: A Av,</i> <i>од завршног</i> <i>модела</i> <i>Avvv из II/1</i>	<i>једноделан: A</i> <i>од завршног</i> <i>модела</i> <i>Avvv из II/1</i>
Тонски низ и опсег (амбитус)	дијатонски, VII-1-2-b3-4, VII-4, са имитирањем уског интервала глисандом, b3-b4	дијатонски, VII-1-2-b3-4, VII-4, без глисанда.	дијатонски, VII-1-2-b3-4, VII-4, са имитирањем уског интервала глисандом, b3-b4
Мелодијски модел	A: <i>bag-gab</i> Av: <i>bag</i> Avv: <i>bag-c</i> Avvv: <i>bag</i>	<i>Bag</i>	<i>Bag</i>
Ритам	A: <i>rubato</i> Av, Avv, Avvv: <i>rubato</i>	A: <i>rubato</i> Av, Avv, Avvv: <i>Rubato</i>	A: <i>rubato</i> Av, Avv, Avvv: <i>Rubato</i>
Каденце и полукаденце	A: b3 / 1 Av: 1 / VII Avv: (4 / VII) Avvv: 1 / VII-(4)	(3 / 2-1) 1 / VII	I----- VII-4
Тип двогласја	<i>Хетерофонија,</i> повремено хомофонија, <i>хетерофонија</i> <i>(у каденци)</i>	<i>хетерофонија,</i> хомофонија, <i>хетерофонија</i> <i>(у каденци)</i>	<i>хетерофонија,</i> хомофонија, <i>хетерофонија</i> <i>(у каденци)</i>
Сазвуци	<i>приме, секунде;</i> у полукаденцама и пред завршном каденцом – терце	<i>приме, секунде,</i> терца пред каденцом	<i>приме, секунде,</i> терца пред каденцом
Орнаменти	<i>слободнији;</i> <i>трилер, мордент,</i> <i>пралтр.</i>	<i>слободнији;</i> <i>трилер, мордент,</i> <i>пралтр.</i>	<i>слободнији;</i> <i>трилер, мордент,</i> <i>пралтр.</i>
Третман водеће и пратеће деонице	<i>деонице су у већој мери независне;</i> повремено паралелизам	<i>независно;</i> повремено паралелизам	<i>независно;</i> паралелизам

Табела III – путничка свирка

	III / 1	III / 2	III / 3	III / 4	III / 5	III / 6
Облик	A	A	A	A Av	A	A
Тонски низ, опсег	дијатон., VII-3 gliss.	дијатон., VII-b3	дијатон., VII-4 gliss. b3-4	дијатон., VII-4 gliss. b3-4	дијатон., VII-4 gliss. b3-4	дијатон., VII-b3 (4 као орнамент)
Мелод. Модел	<i>Bag</i>	<i>bag</i>	<i>Bag</i>	<i>bag</i>	<i>bag, bag</i>	<i>bag</i>
Ритам	<i>rubato</i>	<i>rubato</i>	<i>Rubato</i>	<i>rubato</i>	<i>rubato</i>	<i>rubato</i>
Каденце, полу-каденце	<i>1-----</i> <i>1-(4)--</i>	<i>1-----</i> <i>1-VII-(4)</i>	<i>1-----</i> <i>VII-(4)</i>	<i>1-----</i> <i>(2-1)-VII</i>	<i>1-----</i> <i>VII-(4)</i>	<i>1-----</i> <i>(1-VII-2-1)</i>
Тип дво-гласја	<i>хетероф.</i> <i>хетероф.</i> <i>-бордун</i>	<i>хетероф.</i>	<i>хетероф.</i>	<i>хетер., хетероф.</i> <i>-бордун</i>	<i>хетер., хетероф.</i> <i>-бордун</i>	<i>хетер., хетероф.</i> <i>-бордун</i>
Сазвуци	<i>приме,</i> <i>секунде</i>	<i>приме,</i> <i>секунде</i>	<i>приме,</i> <i>секунде</i>	<i>приме,</i> <i>секунде</i>	<i>приме,</i> <i>секунде</i>	<i>приме,</i> <i>секунде</i>
Орнаменти	<i>gruppetto</i> <i>око</i> <i>тонике</i>	<i>водећа</i> <i>деоница:</i> <i>трилер,</i> <i>мордент,</i> <i>gruppetto</i> <i>око</i> <i>тонике</i>	<i>Обе свирале:</i> <i>трилер,</i> <i>мордент,</i> <i>gruppetto</i> <i>око</i> <i>тонике</i>	<i>синкопе</i> <i>наниже</i> <i>у</i> <i>пратећој</i> <i>деоници,</i> <i>gruppetto</i> <i>око</i> <i>тонике</i>	<i>као у</i> <i>III/4</i>	<i>као у</i> <i>III/4</i>
Третман водеће и пратеће деонице	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>	<i>унисоно,</i> <i>секунде,</i> <i>неза-</i> <i>висне</i> <i>деонице</i>



Миладин Арсенијевић са свиралчетом (снимила Ј. Јовановић 1988)

Jelena Jovanović

SEARCHING FOR THE RIGHT FORM:
A SELF-TAUGHT VILLAGE PLAYER RECALLING
PERFORMANCE LIVE

(Summary)

The repertoire of the excellent self-taught traditional *dvojnica*-player, Miladin Arsenijević, from the vicinity of Topola (central Serbia) consists of lyrical songs of a newer rural repertoire. During a “cognitive interview”, in his attempt to recall and reconstruct old-time *traveler’s* (*putničko*) playing through performance, a “real music situation”, he has gradually condensed the developed form of the homophonic shepherd’s song into the fragmentary form of heterophonic *traveler’s* playing. In this paper the accent is on the player’s search and creative process in his attempt to derive the right musical form of a piece, using his long-term memory, since he has not heard or played the piece for quite a long time. It is also a successful attempt to bring musical data from passive to active musical memory, and a transit from one collective semantic musical code to another. The motoric component plays an important role as well. The analysis of musical change shows that musical memory is a distributive system, and data is organized in groups. Musical parameters change: rhythm and tone are changed first, while other parameters seem to depend mostly on the shape of the melodic model; they gradually change while this element finds its right form.

Данка Лајић-Михајловић

ЕТНОМУЗИКОЛОШКИ „ПОРТРЕТ“ НАРОДНОГ МУЗИЧАРА: ГУСЛАР*

Апстракт: Рад представља прилог сагледавању значаја биографија као научних извора у етномузикологији. Као карактеристични примери изабране су биографије гуслара који су у српској традиционалној музичкој култури искључиво солисти. Указано је на неопходност уважавања човека као увек специфичног комплекса физиолошких, психолошких, менталних и интелектуалних потенцијала. Осим тога, отвореност и динамичност природе човека скрећу пажњу на значај сагледавања интеракције појединца и друштва, конкретно народног музичара и културе. Примерима гуслара Петра Перуновића Перуна и Момчила Лутовца илустрована је функција биографија у позиционирању и интерпретирању улога појединаца у традицији.

Кључне речи: биографија, народни музичар, гуслар, епика, традиција.

Развијајући се од компаративне дисциплине ка антрополошки оријентисаној науци, етномузикологија је прво проширила интересовање на однос музике са социјалним животом – у свој фокус је, осим саме музике, укључила и контекст,¹ а временом је расло и интересовање за музичара-појединца, примарног актера у (традиционалној) музичкој култури.² Тимоти Рајс (Timothy Rice) је управо према овим „маркерима“ издвојио три основна стадијума у историји етномузикологије: фазу интересовања за историјска (еволуционистичка) питања, потом доминантну усмереност ка социјалном аспекту музике и, коначно, повећано занимање за значај индивидуалног.³ И сам третман контекста прошао је значајан еволутивни пут: од описа путем којег се музика географски, културно и социјално лоцира, али суштински не појашњава (у моделу „дескриптивне етномузикологије“), преко укључивања система социокултурних представа о музи-

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансиран од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Anthony Seeger, „Ethnography of Music”, [in:] *Ethnomusicology. An Introduction*, ed. Helen Myers, W. W. Norton & Company, New York – London 1992, 99–104.

² У том контексту најчешће се као референца помиње књига: Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston 1964.

³ Timothy Rice, „Toward the Remodeling of Ethnomusicology“, *Ethnomusicology*, Los Angeles 1987, Vol. XXXI, No. 3, 469–488.

ци који учествује у процесу њеног настанка, рецепције и трансформације, а који мора бити захваћен у процесу дескрипције, анализе и интерпретације, до другог вида аналитичке крајности, конструктивистичког становишта, према којем музички „модел“ у потпуности кореспондира са социјалном структуром која га генерише.⁴ Одлике друштва и културе важан су део базе података којој се обраћају етномузикологија и музичка социологија у оквирима заједничких интересовања за проучавање идентитета музике, идентитета друштва и идентитета веза између музике и друштва.⁵ С друге стране, индивидуализам је као општа карактеристика `модерног` времена донео истицање човека-појединца као субјекта културе, чак и у оквиру традиционалних култура, што је водило ка још једној значајној промени темељних поставки етномузикологије: у саму дефиницију музике уведен је, осим звука, и човек. Новији етномузиколошки концепти на различите начине приступају музици (из перспективе система комуникације, музичког догађаја, перформанса, учења, подучавања, промена итд), али се подударају у прихватању човека као субјекта, наглашавају људско порекло и одредишта музике. У тзв. „једноставном аналитичком моделу“ који је још 1964. понудио Алан Паркхерст Меријам (Alan Parkhurst Merriam) човек је директно присутан на два од три нивоа: у оквиру концептуализације музике и понашања у вези с музиком, док трећи ниво чини сам музички звук.⁶ Из ове поставке произашли су многи слични истраживачки модели. Антрополошки концепт надаље добија филозофску оријентацију ка човеку као увек јединственом комплексу физиолошких, психолошких, менталних и интелектуалних потенцијала, који при том није фиксиран.⁷ Усмерење које је потекло из антропологије да се природа човека прихвати и теоријски разматра као отворена и динамична, у етномузиколошкој равни резултирало је приступом

⁴ Према: Ива Ненић, „Текст и контекст као модели мишљења у етномузикологији“, [у:] *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*, ур. И. Перковић-Радак, Д. Стојановић-Новичић и Д. Лајић-Михајловић, Факултет музичке уметности („Музиколошке студије – Монографије“, св. 2/2006), Београд 2006, 281–289.

⁵ Philip V. Bohlman, „Ethnomusicology and Music Sociology“, [in:] *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society London 1997, ed. D. Greer, Oxford University press, London 1997, 290.

⁶ A. P. Merriam, *Op. cit.*, 32.

⁷ Volker Kalisch, „Music from an Anthropological Perspective“, [in:] *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*, Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society London 1997, ed. D. Greer, Oxford University press, London 1997, 310.

музици као продукту мишљења и понашања конкретног музичара у специфичним околностима. Концепт уметника посебно је сложен на пољу усмене музичке културе, где се стварање и извођење спајају у једној личности и где процес преношења подразумева директну комуникацију. Тако се из периода важности „биографија колектива“,⁸ преко апострофирања индивидуалног, па и уникатности индивидуалног, дошло до све већег значаја биографија музичара као извора који се користе у етномузикологији.

Последње деценије развоја етномузикологије обележило је настајање да се дихотомије музиколошког и социолошког, односно антрополошког приступа превазиђу синтетизујућим концептима, сложеним приступима који укључују музику, културу и човека. У том смислу, посебну пажњу привлаче релације биографија народних музичара и „биографија колектива“. Сложеност биографског дискурса у етномузикологији веома добро се може сагледати на примеру биографија гуслара, као жанровски одређене солистичке улоге у традицији. Осим тога, у светлости претпоставке да се зачеци биографија налазе у описима живота и подвига владара, војсковођа и ратника у древним еповима и сагама,⁹ и аналогije између јунака које епске песме славе и гуслара који су у аутентичној епској средини узорне личности, биографије гуслара се могу сагледати као блиске реплике изворној идеји биографије. Током историјског развоја биографија је као форма добијала различите намене: од бележења историјске истине до дидактичке идеализације, од позитивне до негативне пропаганде о одређеној личности, од документарних до уметничких циљева,¹⁰ па је и биографија гуслара обликована према потребама савремене етномузикологије специфична форма до које се дошло еволуцијом мишљења пре свега у матичној науци, али и у наукама и дисциплинама које се на различите начине баве проучавањем сложеног односа личности и културе. Неопходно је да таква

⁸ Метафора „биографија колектива“ овде је употребљена у значењу контекста, сложене структуре релевантних историјских, етнолошких, антрополошких, социолошких, културолошких, религијских, идеолошких и других врста информација. Тако Хелен Мајерс (Helen Myers) истиче да перспективан теренски истраживач мора да влада комплетном литературом из своје области под којом подразумева и библиографију у вези с конкретним географским регионом, као и оном која се односи на теоријске студије. Helen Myers, „Fieldwork“, [in:] *Ethnomusicology. An Introduction*, ed. Helen Myers, W. W. Norton & Company, New York – London 1992, 28–29.

⁹ Dimitrije Bogdanović – Svetozar Koljević, „Biografija“, [u:] *Rečnik književnih termina*, drugo, dopunjeno izdanje, gl. i odg. ur. Dragiša Živković, Institut za književnost i umetnost – Nolit (Biblioteka „Određnice“), Beograd 1992, 89–90.

¹⁰ Исто.

биографија буде резултат критичке евалуације слика добијених из емске и етске визуре. Аутобиографске елементе истраживач-аутор биографије сазнаје од самог музичара, најчешће у оквиру интервјуа током теренских истраживања. У том смислу веома је битна меморија казивача, а она зависи од мноштва индивидуалних особина и утицаја друштва, па се „аутобиографска меморија“ и на њој засновани искази могу разликовати у различитим периодима његовог живота.¹¹ Осим аутобиографског осврта, теренско истраживање односно директан контакт с музичарима прилика је и за опсервацију (и бележење – видео снимање) њиховог понашања, пре свега током музицирања, али и у вербалној комуникацији, приликом којег се откривају (или барем могу назрети) црте личности важне за музички профил. Специфичну врсту података чине „биографије снимака“, напомене о околностима конкретних извођења – конституцијама. Наиме, на звучни продукт могу утицати најразличитији „микро-социјални“, „актуелно-психолошки“, технички и други параметри, па је потребно да етномузиколошки пројектована биографија обухвати и појединости које осветљавају „музичко понашање“ у одређеној ситуацији. Коначно, константну референцу и неопходни „рам“ овакве научне биографије чине подаци из различитих извора који појашњавају социјалну страну личности музичара: од „објективних“ друштвених околности које су га моделовале, до мишљења културне средине о његовом музицирању.

* * *

Епска традиција је један од симбола српске музичкофолклорне баштине, а представља је сложена слика трагова вековног наслојавања утицаја генерација које су је обликовале као директни преносиоци – гуслари, али и као активни слушаоци типични за „епске средине“. Заступљена претежно солистичким музичкопоетским формама,¹² епика је од почетка њеног научног разматрања постављена као пресек индивидуалног и колективног начела. Овакав приступ у историографији и теоријској литератури о српској књижевности одраз је преламања општих теорија усменог епа, романтичар-

¹¹ Више о томе видети у: Nancy Lee Ruyter, „Autobiographical Memory and Fieldwork“, [in:] *Dance and Society. Dancer as a cultural performer*. eds. E. Ivancich Dunin, A. von Bibra Wharton and L. Felfoldi, European Folklore Institute, Budapest 2002, 146–153.

¹² У српској музичкофолклорној пракси епске песме најчешће певају мушкарци соло који себе прате на гуслама, али су забележена и „чисто“ вокална, солистичка и групна извођења, као и певање уз пратњу других инструмената – двоструних гусала, тамбура и гајди.

ске теорије о „певајућем народу“ и њене противтеже изражене кроз тзв. „хомерско питање“. Још је највећи српски фолклориста Вук Карачић своје певаче представљао као „најобдареније међу мноштвом“.¹³ Тако су се у предговорима његових збирки (*Српске народне пјесме*) нашли и биографски подаци певача, од личних података, физичких и карактерних особина, до запажања о општим интелектуалним, когнитивним и специфичним уметничким (музичким и песничким) способностима, али их је и „позиционирао“ у времену и друштву: цртицама о социјалном статусу породице певача, описима околности које су га довеле у везу с епиком, о „епској средини“ у којој се његов таленат формирао и испољавао. Ипак, важно је нагласити да је ова врста података код Вука присутна спорадично, несистематично и не може се сматрати биографијама певача, односно гуслара.

Почетак научног изучавања јужнословенске, па и српске епике, обележили су страни филолози: Матија Мурко (Matija Murko), Герхард Геземан (Gerhard Gesemann), Милман Пари (Milman Parry), Алберт Бејтс Лорд (Albert Bates Lord). У опсежним материјалима које су оставили налазе се и биографски подаци о великом броју гуслара с којима су се сретали, али се по врсти података открива не-музичка перспектива истраживача. Приступ проучавању епских песама као првенствено поетских творевина условио је и представљање ствараоца-извођача пре свега као песника, док су музичке стране њихових стилова више маркиране, него описиване и/или анализиране.¹⁴

Први музиколози који су се заинтересовали за јужнословенску епику били су такође странци: Густав Бекинг (Gustav Becking) и Валтер Винш (Walther Wünsch), при чему је свакако значајнији допринос Винша.¹⁵ У својој књизи *Die geigentechnik der Südslawischen guslaren* (Гудачка техника јужнословенских гуслара) он је регионалну епску праксу приказао као суму индивидуалних стилова гуслара које је навео поименце и представио избором биограф-

¹³ Владан Неђић, *Вукови певачи*, Рад (Библиотека *Дом и школа*), Београд 1990, 7.

¹⁴ За етномузиколошко проучавање епике посебно су значајни подаци које је оставио Матија Мурко. Видети: Danka Lajić-Mihajlović, „Doprinos Matije Murka etnomuzikološkom proučavanju epike“, [in:] *Slovanský svět očima badatelů 19. a 20. století*. К 50. výročí umrti Ludvika Kuby, eds. P. Kaleta, L. Tyllner, Etnologický ústav AV ČR v. v. i., Praha 2007, 81–88.

¹⁵ Иако је Винш био Бекингов студент и асистент, он је временом стекао и много више теренског искуства у истраживању јужнословенске епике, а оставио је и значајнији писани траг. Видети: Danka Lajić-Mihajlović, „Epic in the Network of Ethnomusicology“, [in:] *Music & Networking. The Seventh International Conference*, eds. T. Marković, V. Mikić, Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, IP Signature, Belgrade 2005, 276–277.

ских података које је проценио важним за стил певања, односно свирања.¹⁶ Тако особине личности повезује с општим карактером интерпретације, одређена мелодијска решења тумачи као последицу старости певача, природним регистром гласа објашњава специфичну боју, „стилизацију“ у певању, доводи у везу ниво образовања (пре свега елементарно: писменост) с начином учења, преношења и преобликовања песама, осврће се на условљеност репертоара животним околностима, а указује и на однос стила певања и (измењене) функције епике.¹⁷

И у оквиру проучавања певања уз гусле од стране српских етномузиколога (друга половина XX века) однос према биографијама гуслара није се битно променио. Заступљеност биографских података сразмерна је пажњи која се посвећује индивидуалним особеностима певања у оквиру синтетизовања стилског профила, при чему је и даље то више социјална страна личности и то без подробнијег разматрања веза између личности и музичког израза. Пример оваквог приступа је монографија области Драгачево Драгослава Девиха, у којој је епском певању посвећена сразмерно велика пажња на основу значаја и очуваности епске праксе у времену теренског истраживања овога краја: студија садржи сумарни преглед одлика епског певања, са реферирањем на биографско-стилске профиле гуслара који су засебно приложени.¹⁸ Етномузиколошке монографије гуслара су малобројне, махом су позитивистичке оријентације и не доносе значајнији помак у начину третирања биографије.¹⁹ Ауторка овог рада је покушала да у оквиру различитих проблемских оријентација на пољу проучавање српске епске традиције обједини музиколошке, антрополошке, психолошке и социолошке методе, па је тако индиректно назначена и важност биографије за „ишчитавање“ стваралачко-извођачког опуса гуслара.²⁰ Такође, сугерисана је по-

¹⁶ Musikwissenschaftlichen institutes der Deutschen universitat in Prag, Brünn – Prag – Leipzig – Wien 1934.

¹⁷ W. Wunsch, *Die geigentechnik der Südslawischen guslaren*, 40, 42, 43, 48.

¹⁸ Драгослав Девих, *Народна музика Драгачева*, Факултет музичке уметности, Београд 1986, 51–54, 288–292.

¹⁹ Dimitrije O. Golemović, „Pesnik i guslar Rajko Tomović“, *Muzika i reč*, Beograd 1978, br. 10, 43–60; Јелена Јовановић, „Тројица гуслара у Горњој Јасеници – корени и наслеђе“, *Сабор народног стваралаштва Србије*, Топола 1996, год. X, бр. 1, 11–13. Епској традицији посвећено је и неколико студентских радова, семинарских и дипломских, који су у рукописној форми доступни на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду.

²⁰ Данка Лајић-Михајловић, „Гуслар Петар Перуновић Перун као иноватор традиције певања епских песама уз гусле“, [у:] *Дани Владе С. Милошевића, Међународни научни скуп, Бања Лука, 10–11. април 2008*, зборник радова, ур. Дими-

треба за сагледавањем односа индивидуе и друштва, односно биографије гуслара и традиције као дела „колективне биографије“ – координата којим је узрочно-последично одређен музички текст, у овом случају епска песма.²¹ Како је реч о солистичкој и то сложеној (вокалноинструменталној) форми, значај индивидуалног достиже максималну вредност у оквиру традиције, а у случајевима инвентивних, харизматичних индивидуалности, води до најснажније интеракције индивидуалног и колективног. Тако биографије осветљавају не само индивидуалне стилове, него и функције гуслара у традицији, однос „самоизражавања“ и оног „надличног“, „колективног“ у њиховој естетици, па се квалификују као „преносиоци“ – „репродуктори“, „чувари“, „преобразивачи“ итд.²²

* * *

Елементарни ниво сагледавања важности биографског метода у проучавању музичке димензије епских песама јесте ниво односа личности и уметничког дела.²³ У савременој психологији доминирају конструктивистичко, релативистичко и динамичко-холистичко-системско виђење човека. Сматра се да на формирање личности утичу биолошки, социјални, персонални и спиритуални чиниоци,²⁴ па је неопходно узимати је у обзир као комплексан, организован, детерминисан и развојни систем.²⁵ За проучавање односа личности и стила музичког изражавања, када су у питању гуслари, значајно је имати у виду промену профила гуслара као извођача. Наиме, у периоду „апсолутне усмености“ – пре (значајнијег) присуства штампаних збирки текстова епских песама у народу, стваралачки задатак

трије О. Големовић, Академија умјетности Бања Лука – Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука 2008, 197–214.

²¹ Иста, „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција“, *Музикологија*, Београд 2007, бр. 7, 135–156.

²² Đenana Buturović, „Epske pjesme savremenog kazivača kao izraz etnosocijalne sredine“, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд 1978, год. XVII, св. 65, 2–3; Эдуард Е. Алексеев, *Фольклор в контексте современной культуры*, Министерство культуры СССР, Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, Москва 1988, 49–50.

²³ Иако у основном значењу музичка биографија подразумева низ чињеница о животу музичара и однос са контекстом, односно другим људима и специфичним местима, већина биографија ове врсте доноси и однос између живота и дела. David Beard, Kenneth Gloag, „Biography (Life and work)“, [in:] *Musicology – The Key Concepts*, Routledge, London – New York 2005, 26.

²⁴ Tijana Mandić, *Komunikologija. Psihologija komunikacije*, четврто, прерађено издање, „Clio“, Beograd 2003, 9.

²⁵ Isto.

гуслара у оквиру епске праксе имао је две компоненте: у тренутку извођења настајали су и сами стихови и мелодија на коју су испевани, гуслари су били песници-музичари. Услед пораста броја писмених преовладало је извођење записаних текстова, у поетској димензији креативност се смањивала, а музика је остала једино поље на коме се могла испољити даровитост. У том смислу, изменио се степен важности музичких способности, а као индикативан, поред осталих, истиче се биографски податак о образовању. Наука је показала да већ на рођењу мозак није *tabula rasa*, него елаборирана структура чији су многи делови јасно одређени и у тој мери сваки је различит.²⁶ На ову тезу надовезује се гледиште према којем су основне компоненте музичког талента урођене и функционишу од раног детињства. Џон Блекинг (John Blacking) је заступао тезу да су музичке способности генетски дате, биолошки потенцијал, а њихов недостатак је или последица трауме или социјалне и културне инхибиције.²⁷ Насупрот овом јесте став да се специфичне музичке способности формирају кроз процес интеракције с музичким стимулусима.²⁸ Тако се социјални развој, односно друштвено-културни контекст показује двоструко важним: на нивоу развоја музичких способности, али и на нивоу односа тих способности и других (пре свега когнитивних) способности човека за реализацију улоге гуслара. У том смислу, биографија гуслара за потребе етномузикологије треба неизоставно да укључи и елементе „колективне биографије“, а интеракције таквих, комплексних индивидуалних биографија кључ су еволуције конкретне традиције: епског певања уз гусле. Као илустративни и карактеристични примери одабране су биографије гуслара Петра Перуновића и Момчила Лутовца.

²⁶ Francis Crick, *The Astonishing Hypothesis, The Scientific Search for the Soul*, New York 1994, према: Tijana Popović-Mladjenović, *Procesi panstilitičkog muzičkog mišljenja*, doktorska disertacija odbranjena na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu 2006, rukopis, 37.

²⁷ Према: Tullia Magrini, „From Music-Makers to Virtual Singers: New Musics and Puzzled Scholars“, [in:] *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*, Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society London 1997, ed. D. Greer, Oxford University press, London 1997, 326.

²⁸ Према: Ksenija Mirković-Radoš, „Činioci formiranja muzičkih sposobnosti“, [u autorkinoj knjizi:] *Psihologija muzike*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva (Biblioteka „Psihološke paralele“), Beograd 1996, 43–44.



Гуслар Петар Перуновић

О животу Петра Перуновића Перуна (1880–1952) сазнајемо из биографија чији аутори нису етномузиколози.²⁹ Иако је у насловима истакнуто да се односе на Перуна као гуслара, што је и незаобилазно с обзиром на то да је певање епских песма била његова животна преокупација, могло би се рећи да су подаци битни за тумачење (музичког) стила више „провучени“ кроз наратив, него што су његова тема. Епизоде о музичким способностима његове мајке (наводи се да је била позната по певању и тужењу) и Перуновом раном испољавању талента (још као сасвим мали својим певањем је привлачио пажњу и одраслих људи), сугеришу да је у питању генетска предодређеност за бављење музиком. У биографијама се истиче и да је Перун био један од гуслара-интелектуалаца (био је учитељ по струци), што је, уз живот у различитим варошким и градским среди-

²⁹ Аница Шаулић, „Петар Перуновић – народни гуслар“, *Гласник Етнографског института САН*, књ. II–III (1953–1954), 663–685; Мирко Добричанин, *Гуслар Перун*, III издање, Interpress (библиотека *Искре времена*), Београд 2002.

нама, свакако имало великог утицаја на развој његовог мишљења, па и „музичког мишљења“ и изражавања. И сам Перун је потврдио да се важне промене које је свесно увео у певање епских песама односе на дикцију и акцентуацију – „јасно“ певање свих слогова,³⁰ што се може повезати с његовим општим образовањем, али и с променом функције епике, па и њене музичке компоненте. Он је вероватно први гуслар који је имао и извесно формално музичко образовање: основне представе о класичној музици стекао је у Гимназији у Шапцу, а када се преселио у Београд уписао се у Српску музичку школу. Ова врста података у Перуновим биографијама дата је више као куриозитет, без улажења у детаље који су од значаја за процену мере утицаја музичког образовања на артикулисање његовог природног гласовног потенцијала, али и на формирање његовог укупног начина мишљења „о музици“ и „кроз музику“. Судећи према описима и снимцима његовог певања Перун је имао висок, продоран и веома покретљив глас. Његов, у гусларским релацијама „белкантистички“ начин певања свакако је утемељен на природним квалитетима гласа, али се може претпоставити да је своју вокалну технику развијао и под утицајем начина певања који се подразумевао у западноевропски профилисаном музичком образовању и другим музичким жанровима. Перуновој импозантној гусларској каријери посвећена је у његовим биографијама сразмерна пажња, али је изостало адекватно повезивање с контекстом које би осветлило интензивну интеракцију између актуелних промена у друштву и култури и његовог индивидуалног гусларског стила. Наиме, чини се да је од кључног значаја за Перунову улогу у традицији било подударање његове каријере с периодом културне транзиције која је захватила чак и „тврђаву“ патријархалности и српске епике, његову родну Црну Гору. Специфичне природногеографске одлике и историјске околности условиле су вековну изолованост ове области и спору еволуцију културе. Племе је било основна ћелија друштва, а илустративно је сведочење Вука Караџића да „ни града, ни вароши, у цијелој земљи нема нигђе“.³¹ Трагови феудализма задржали су се у овим крајевима до средине XIX века, а на крају тог столећа сточарство је и даље било главно занимање становништва.³² Ово је, осим с

³⁰ Matija Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, JAZU, Zagreb 1951, 148.

³¹ Вук Стефановић Караџић, „Црна Гора и Црногорци. Прилог познавању европске Турске и српског народа“, [у књизи аутора:] *Етнографски списи. О Црној Гори*, Просвета – Нолит, *Дела Вука Караџића*, прир. Миленко Филиповић и Голуб Добрашиновић, Београд 1985, 271.

³² Сретен Вујовић, „Црногорско село у транзицији“, [у:] *Село у Црној Гори. Радови са научног скупа, Подгорица, 18–20. децембар 2002*, ур. Петар Влаховић, Цр-

природом, било и у директној вези са непрестаним ратовањем, које зато (пишући о Црногорцима) Павле Ровински третира као „етнолошку категорију“.³³ Усмено преношење било је тесно повезано с чврстим канонима традиције, што је обезбеђивало дуго опстајање уз минималне промене. У памћење су се урезивала сазнања о прецима и до двадесетак генерација уназад.³⁴ Тако је Црна Гора постала ризница веома архаичних фолклорних форми. Прва значајнија модернизација овог друштва отпочела је средином 70-их година XIX века, тачније после Берлинског конгреса и као прелазак из аграрног у индустријско друштво трајала до Другог светског рата.³⁵ Тек тада се оснивају прве школе, а обавезна бесплатна основна настава установљава се 1907.³⁶ Процењује се да је почетком XX века у Црној Гори било свега 15% градског становништва, сасвим условно узимајући појам „град“.³⁷ Дакле, Перун је рођен у време тек започете модернизације црногорског друштва, па га је амбициозност по завршеном основном образовању одвела „у свет“ – у Шабац, који је у оно време био економски веома напредан, а у културном погледу – европски оријентисан,³⁸ а затим и у Београд, где га је национално одређење у спрези с темпераментом потакло на ангажовање у историјско-политичким догађајима. Импулсивним реакцијама и експонирањем у великим градским срединама привукао је пажњу тадашњих медија који су допринели да постане „јавна“, „популарна“ личност. Он је први гуслар који је имао концертне турнеје по готово свим јужнословенским крајевима, стигао је до централне и западне Европе,

ногорска академија наука и умјетности – Универзитет Црне Горе (књ. 66), Подгорица 2004, 93.

³³ Павле А. Ровински, *Црна Гора у прошлости и садашњости*, том 2, Цетиње 1994, 6.

³⁴ Петар Влаховић, Село у Црној Гори, [у:] *Село у Црној Гори. Радови са научног скупа, Подгорица, 18–20. децембар 2002*, ур. Петар Влаховић, Црногорска академија наука и умјетности – Универзитет Црне Горе (књ. 66), Подгорица 2004, 17.

³⁵ С. Вујовић, *Нав. дело*, 92.

³⁶ Јагош Јовановић, *Историја Црне Горе*, друго, исправљено и допуњено издање, ЦИД – Издавачки центар, Подгорица – Цетиње 1995, 310–311, 383; Радош Љушић, *Историја српске државности*, књ. II: *Србија и Црна Гора – нововековне српске државе*, САНУ – Огранак у Новом Саду – „Беседа“, издавачка установа Православне епархије бачке – Друштво историчара јужнобачког и сремског округа, Нови Сад 2001, 276.

³⁷ С. Вујовић, *Нав. дело*, 94.

³⁸ Основни подстицај да се музички образује добио је већ у кући породице Винавер, у којој је живео неко време, а значајан податак је да је у то време у шабачкој гимназији музику предавао Чех Роберт Толингер, који је ђаке упознао и са фабричким, „европским“ инструментима.

па чак и до Америке,³⁹ што је подразумевало контакте с другим културама, као инспирацијама и утицајима, и као другом, „модерном“ публиком, културно различитом од традиционалног епског аудиторума у његовом родном крају. Перунов стил се тако формирао као одговор на захтеве новог времена и ширег, „српског простора“, у контексту који је условљавао да (општеприхватљиве) уметничке творевине садрже довољно јасну везу са до тада важећим вредностима, чувајући тако културни и национални идентитет, али и „свеже“ елементе који су их приближавали естетици „новог доба“. И сам Перун је истицао однос поштовања према традицији, али и освешћен иновативни приступ с намером да се она унапреди. Идеја прогреса, промена с нагласком на унапређењу, једна је од одлика модерног начина мишљења.⁴⁰ Ипак, кључни критеријум је прихватање иновације од стране колектива, њена „рутинизација“.⁴¹ О Перуновом широком утицају на гусларске кругове већ на нивоу савременика сведоче теренски истраживачи оног времена. Мурко помиње читаво мноштво гуслара који су били под Перуновим утицајем, а Винш се чак критички осврнуо на „помодарске“ гусларе који су непромишљено одбацивали управо најдрагоценије и најкарактеристичније одлике јуначке песме.⁴² Вероватно је да су реакција публике и прихватање „колега“, као позитивна реакција, утицали да Перун задржи свој специфични стил. Тако се тек на основу комплексне биографије, односно успостављања релације између Перунове биографије у „ужем“ смислу и „биографије колектива“, открива сложени процес настанка стила који се често помиње као прекретница у српској гусларској традицији.

Разграђивање традиционалног друштва и прихватање промена у оквиру опште идеје прогреса довело је постепено до „традиције промене“, па у неким случајевима и до радикалног прогресивизма.⁴³ Нарастајуће веровање у потребу сталног „усавршавања“ традиција, у тежњи ка „перфекционизму“, имало је за последицу одавање признања само иноваторима и, сходно томе, омаловажавајући однос према онима који су очували нешто у стању у којем су примили – према „традицији традиционалности“.⁴⁴ Пример свесно-респекта-

³⁹ Перун је био ангажован као један од агитатора који су послати у Америку да мотивишу српске емигранте за учешће у Првом светском рату.

⁴⁰ Edward Shils, *Tradition*, Faber and Faber Limited, London, Boston 1981, 2–3.

⁴¹ Исто, 230.

⁴² W. Wunsch, *Op. cit.*, 54.

⁴³ E. Shils, *Op. cit.*, 2–3.

⁴⁴ Исто, 4.

билног односа према традицији и потврда неопходности биографије за проучавање стратиграфије епике јесте гуслар Момчило Лутовац (1925–1990). Илустративно је управо лично искуство аутора овога рада о томе. Трагајући за варијантама једне „класичне“, традиционалне народне епске песме (*Дијоба Јакишића*), прибављен је снимак гуслара Лутовца. Утврђено је да извођење има основне одлике онога што се сматра „традиционалним стилем певања“, а према већини аналитичких параметара овај је пример управо супротност варијанти исте песме у извођењу једног од најзначајнијих савремених гуслара. За даље проучавање биле су неопходне „биографија снимка“, па и комплетна биографија гуслара. Испоставило се да је реч о гуслару рођеном у Црној Гори 1925. године, у доба када је „нови“ стил већ увелико заживео. Уследила је логична запитаност: шта је кључно утицало да се у „новом времену“ његов гусларски израз формира готово као „прототип старог стила“? Детаљна биографија гуслара Момчила Лутовца није публикована и у првом тренутку доступни су били само елементарни биографски подаци.⁴⁵ Био је то човек који је готово читав живот провео у градским срединама (Беранама и Београду), интелектуалац – доктор антропогеографије, па је по уобичајеним, једнозначним схватањима утицаја образовања и културне средине његов „традиционални“ стил било још теже објаснити. Чињеница да Лутовац није имао музичко образовање не може се дати пресудни утицај, с обзиром на то да је и апсолутна већина поклоника новог стила била из редова музички необразованих певача-гуслара. Битнији за формирање Лутовчевог начина музичког мишљења јесу подаци да је из родне куће, пре свега од оца који је био гуслар и сакупљач народних умотворина, понео идеју о потреби очувања традиције. Тако је и сам записивао, редиговао и објављивао народне епске песме и био мисионар на пољу очувања фолклора уопште. Важно је истаћи да се епиком бавио предано, али на нивоу хобија – максимално задовољење амбиције и обезбеђење егзистенције Лутовац је имао кроз професију, што му је омогућило да лични гусларски стил формира према сопственим афинитетима, независно од очекивања масовне публике и критеријума музичке индустрије – закона тржишта. Снимио је више плоча и касета, па чак и успешно учествовао на једном од такмичења гуслара, али је његово поимање суштине традиције као колективности, саборности, потискивало по-

⁴⁵ Мирко Добричанин, *Сјај гусала*. Прилог 30-огодшњици Друштва гуслара „Вук Караџић“ Београд, Интерпрес, Београд 2007, 196. Биографски подаци Момчила Лутовца дати у наведеном извору накнадно су кориговани (година смрти) и допуњени у разговору с његовим сином Небојшом Лутовцем, коме срдечно захваљујем на сарадњи.

требу за личној промоцијом. Овакво размишљање било је и у основи његовог ангажовања на оснивању првог друштва гуслара у Београду, као и удружења гуслара на нивоу Југославије. У сећању савременика Лутовац је остао звучно упамћен „по напеву из (његовог) завичаја“, ⁴⁶ што је потврда да је успео да сачува свој „матерњи музички (епски) дијалекат“. Поред утицаја породичног васпитања и образовања, у формирању Лутовчевог гусларског „профила“ веома значајним се показао друштвени и културни контекст. Његова гусларска активност одвијала се у социјалистичком периоду Југославије, периоду неуобичајено дугог мира на овим просторима, што је потпуно померило функцију епике са утилитарног на симболички ниво. Идеолошко-политичку климу тога времена одликовала је тенденција ка новом и у том смислу традиција је квалификована као баласт прошлости који треба одбацити. Истицање етничког, а посебно српског етничког идентитета у времену прокламовања нове, југословенске нације, било је непожељно, па је ова врста симболике својствена епским песмама условила маргинализовање жанра. За човека који је и у оквиру своје „природњачке“ професије показао интересовање за друштвени правац, који је активно, до конфликта у струци, учествовао у дискусијама о етногенези, питање очувања епике као симбола етничког идентитета било је важан део самоидентификације.



Гуслар Момчило Лутовац

⁴⁶ Исто.

Примери гуслара Перуновића и Лутовца указују на велики значај биографија народних музичара да би се њихова дела, односно извођења ситуирала и интерпретирала,⁴⁷ на одређене структурне компоненте биографија потребне за утврђивање генезе (индивидуалног) стила, за било какву његову квалификацију, макар и за корак даље од линије позитивистичког приступа музичком тексту. „Модерној“ етномузикологији неопходан извор јесте биографија сложена управо онолико колико и сама личност музичара – носиоца музичке културе, а присуство контекстуалног, односно „колективног“ је двоструко: инкорпоративно и ситуационо референтно. Осим фокусирања синхроног односа индивидуалног и колективног, научни приступ подразумева и реферирање на дијахронију: „интерактивним збиром“ индивидуалних биографија, односно проучавањем саодношења индивидуа различитих генерација образују се „биографије традиција“. Тако је без биографије Перуновића тешко „ишчитати“ промене које су у то време захватиле српску епску традицију, почетак стапања дијалеката српског традиционалног епског израза чија се дотадашња шароликост заснивала на изолованости географских целина и тако конзервираној „микрокултурној“ структури. У то време започета такмичења гуслара на државном нивоу, концертне турнеје и утицаји медија водили су стилском унифицирању усмераваном изразом победника и промовисаних гуслара. Брзина прихватања „новог“ појачава ефекат неочекиваности „традиционалности“ у Лутовчевом стилу који је и генерацијски и образовно могао тежити још већој „авангардности“, али је управо на основу високе свести о потреби очувања темељних вредности постао поборник „традиције традиционалности“. Тако биографије гуслара постају кључ „биографије традиције“: оне осветљавају и линију иновација – „генезе“ и еволуције „новог“ стила, и линију очувања „старог“ стила.

Општи проблем у оквиру дискурса о биографији представља идеолошки предзнак биографија. Овом приликом он неће бити подробније разматран, али сматрам потребним макар подсетити на важне релације идеологија и социјалне компоненте личности, на неизбежно суочавање с проблемом идеологија казивача – културних актера, али и истраживача – аутора биографија и, коначно, на идеологије научника – „корисника“ биографија. Однос фактографије и импресија, објективности и субјективности, оптерећује биографије од настанка до интерпретације. Узимајући све то у обзир, постаје јасно да је примена биографија као научних извора у етномузикологији неопходна, али и изузетно деликатна.

⁴⁷ D. Beard, K. Gloag, *Op. cit.*, 26.

Danka Lajić-Mihajlović

ETHNOMUSICOLOGICAL BIOGRAPHY OF THE TRADITIONAL
FOLK MUSICIAN: BIOGRAPHY OF THE *GUSLE*-PLAYER
(Summary)

With the development of ethnomusicology from a comparative discipline to an anthropologically oriented science there has been an increase in the significance of the biography of folk musicians as scientific sources. The intention of the anthropological thought to accept and theoretically consider human nature as open and dynamic, has been realized in the ethnomusicological plane through the understanding of music as a product of thinking and behaviour of a particular musician in given circumstances. The concept of an artist is especially complex in the field of oral music culture, where creation and performance are connected in one person and the transferring process involves direct communication. The attempt to overcome the dichotomy of the musicological and sociological, i. e. anthropological attitude in ethnomusicology by synthesizing concepts which involve music, culture and man has brought particular importance to the relations between individual biographies and "biographies of the collective" – relevant historical, ethnological, anthropological, sociological, cultural, religion, ideological and other types of data. Observations enlightening the social side of the folk musician's personality make the necessary "frame" for the biography: from "objective" social circumstances which modelled it to the opinion of the cultural environment about his performing. The folk musician's biography oriented towards ethnomusicology involves the result of a critical evaluation of the picture based on the emic and ethic vision: autobiographical data and the observations of others, primarily researchers. The complexity of a biographical discourse in ethnomusicology can be perfectly seen in the example of the *gusle*-player's biography, as a genre-determined solo role in the tradition.

For studying the relation between a person and a style of music expression, concerning *gusle*-players, it is important to bear in mind the change in the profile of *gusle*-players as performers: from poets-musicians in the period of exclusively oral communication, they become primarily musicians in the era of the appearance of printed collections of epic song collections. According to that, their musical talent, from the inherent "natural" predispositions to social circumstances affecting the development of the potential, becomes ever more important in the formation of an individual style and deserves the proportional attention in the biographies. For the music profile of the *gusle*-player there are other important their cognitive abilities and character features, as well as the social status, the level of education and so on. The examples of *gusle*-players Petar Perunović and Momčilo Lutovac illustrate the fact that the relations of music talents, intellectual abilities and the context – socio-historical circumstances directing the formation of "music opinion and expression" – represent coordinates for ethnomusicology of functional biographies of folk musicians. In return, biographies of *gusle*-players are indispensable sources for studying the evolution, i. e. stratification of epic tradition.

(Translated by Olivera Nićiforović-Babac)

UDC 929:78.071.2](497.11)

781.6:787.6:39](497.11)

Georges Vlastos

LA CONCEPTION EN TANT QUE TRANSMISSION: L'ANTIQUITÉ GRECQUE SELON ALBERT ROUSSEL

Resumé: L'antiquité grecque occupe dans la production musicale française du début du XXe siècle une place importante. Le recours aux sujets grecs – qui se manifeste déjà depuis la seconde moitié du XIXe siècle – constitue un phénomène complexe, impliquant plusieurs éléments liés au contexte historique, social et culturel de l'époque. Dans ce contexte, le cas d'Albert Roussel présente un grand intérêt, étant une figure transitoire dans l'histoire de la musique française, ayant lui-même eu plusieurs fois recours aux sujets grecs. Examinant les traits principaux de la conception de l'antiquité grecque par Roussel, nous insisterons, d'une part, sur sa vision personnelle du monde antique, par le biais de son éducation humaniste, ses voyages, etc., ainsi qu'à ses idées esthétiques sur l'art, et de l'autre part, sur les reflets de sa conception dans les œuvres telles que *Joueurs de flûte*, *Odes anacréontiques*, *Bacchus et Ariane* et *La naissance de la Lyre*.

Mots-clés: Albert Roussel, Theodore Reinach, Antiquité grecque, Abel Hermant, Serge Lifar, Neoclassicisme.

Toute conception représente une interprétation personnelle du contexte historique, social, culturel et idéologique de chaque époque, impliquant un contact spirituel, c'est-à-dire un entendement purement théorique du sujet mais aussi sa traduction au niveau du langage artistique. Concevoir la civilisation d'une époque lointaine est un processus complexe. Il ne s'agit pas seulement d'avoir une connaissance des données historiques de cette époque, mais aussi de saisir et d'interpréter ses différents aspects culturels.

Dans l'histoire de la musique occidentale, l'antiquité grecque s'est révélée très riche en matière de références artistiques. Au cours de la seconde moitié du XIXe et au début du XXe siècle, on constate, spécialement en France, au niveau de la création musicale, un renouveau de l'intérêt pour l'antiquité grecque. Le XIXe siècle français a en effet favorisé le culte de la Grèce moderne par le biais du mouvement du philhellénisme mais aussi celui de la Grèce antique par la revalorisation des études classiques et donc des idées humanistes. La Grèce constitue alors le point de référence des hautes valeurs humaines et artistiques, l'incarnation de l'ordre, de l'harmonie et de la mesure, mais aussi une source idéologique pour le nationalisme croissant, la justification du paganisme, argument contre l'Eglise, ainsi qu'un alibi des épicuriens

contemporains. Dans ces conditions, elle va permettre de s'évader des révolutions vaines, de la décadence morale, des crises économiques, et de l'industrialisation inhumaine.

Cette conception pluridimensionnelle s'est reflétée dans la création artistique par l'apparition de deux tendances majeures, tendances qui vont avoir comme point commun une parfaite idéalisation de la Grèce: d'une part, l'esthétique officielle va considérablement contribuer à faire du classicisme un synonyme de l'académisme, d'autre part, une nouvelle approche du monde antique, mettant en valeur d'autres aspects culturels et esthétiques dédaignés et dissimulés par le goût officiel, va se manifester par l'intermédiaire de mouvements artistiques comme le Symbolisme et l'esthétique fin-de-siècle. Ce mouvement va se poursuivre au cours des premières années du XXe siècle, période de bouleversement provoqué par la Première Guerre Mondiale mais aussi de transition vers un monde nouveau.

Albert Roussel appartient à cette génération de compositeurs qui va être le témoin de cette mutation. Son premier contact avec la Grèce eut lieu en octobre 1887 lorsque, jeune marin, il entreprit son premier voyage en Méditerranée.¹ Lors d'une escale à Athènes, Roussel ne manqua pas de visiter la ville et ses monuments. Ses impressions, décrites dans son journal de bord,² révèlent l'enthousiasme juvénile du musicien au contact de cette civilisation antique. Comme tous ses prédécesseurs hellénistes, Roussel a visité l'Acropole qu'il décrit avec une telle imagination riche et poétique qu'il nous fait penser aux comptes rendus des pèlerins du XIXe siècle. Pour lui l'imaginaire et le réel se sont confrontés et, dans une certaine mesure, identifiés à travers une conception universelle de la Grèce, berceau de la civilisation occidentale. Sa description du lieu mythique prend l'allure d'une véritable rêverie: il songe à une fête antique imaginaire au pied du Parthénon célébrant l'anniversaire de la victoire de Salamine:

Qu'on se figure maintenant par la pensée l'Acropole tel qu'il était aux plus beaux temps de la Grèce, qu'on se représente en un jour de fête, l'anniversaire de Salamine par exemple, toute la population athénienne montant au Parthénon pour remercier les dieux, les riches dans leurs chars pénétrant par l'avenue centrale, les gens de la classe moyenne par les deux portes voisines, les pauvres par les petites portes extrêmes: ils débouchent dans l'enceinte, passent au pied de la gi-

¹ Il s'agit d'une vaste campagne de navigation de dix mois dans le Proche Orient que Roussel entreprend sur la frégate-école *Iphigénie*. Voir: Dom Angelico Surchamp, *Albert Roussel* (Paris: Seghers, 1967), 15.

² Daniel Kawka, 'Le carnet de bord d'Albert Roussel', dans Manfred Kelkel (ed.), *Albert Roussel, Musique et Esthétique* (Paris: Vrin, 1989), 45–61.

gantesque statue d'Athéna Promachos et longent le Parthénon pour arriver à l'entrée; dans le temple, les prêtres disposent tout pour le sacrifice. Pendant ce temps, la foule se presse dans la cella, il s'y trouve des jeunes gens, des vieillards qui ont combattu pour la liberté de la Grèce, des théories de jeunes filles, vêtues de longs peplums blancs. Les libations sont faites en l'honneur d'Athéna et une génisse blanche immolée. Et tandis que la fumée du sacrifice monte vers le ciel, les chœurs des jeunes filles célèbrent les louanges de Minerve et dans un chant plein de remerciement, rappellent Salamine et les Perses vaincus. Puis, la foule se disperse; les uns se dirigent vers l'Erechtheion, les autres vers le temple d'Athéna Eorgané: un grand nombre se presse à l'entrée du petit temple de la victoire Aptère et contemple, en attendant, les magnifiques bas-reliefs qui décorent la balustrade, des femmes ailées représentent des victoires. L'après-midi Athènes entière s'est donné rendez-vous au stade pour les courses à pied et les combats de lutteurs. Le coup d'œil est splendide, les costumes aux couleurs variées présentent un spectacle dont les mille teintes adoucies par la lumière, s'harmonisent parfaitement avec le jaune poussiéreux des montagnes, le bleu sans tache du ciel sur lequel se détache la masse blanche du Parthénon.³

Il est remarquable que cette description détaillée évoque une action scénique, comme celles que le public de la Belle Époque pouvait voir dans les diverses restitutions des tragédies antiques dans les théâtres parisiens. On peut y discerner des teintes d'une 'couleur locale', un goût pour le pittoresque, ce qui n'exclut pas une imagination poétique et picturale, évoquant parfois les rêveries antiques d'un Albert Samain. Dès son premier contact avec la Grèce, Roussel eut le sentiment très vif que l'antiquité grecque constituait une louange des valeurs universelles de l'humanisme et la conviction que l'art antique demeurerait la source principale de toute beauté contribuant à son idéalisation parfaite.

Cette attirance se manifesta très vite dans sa création musicale. Elle apparaîtra pour la première fois dans sa Première Symphonie op.7, écrite entre 1904 et 1906 et notamment dans son quatrième mouvement intitulé 'Faunes et Dryades'. Selon Roussel, ce mouvement évoque 'des danses des divinités sylvestres dans un décor d'automne'.⁴ La référence aux faunes est significative d'une tendance générale de cette époque: le faune comme figure emblématique du monde antique – bien qu'elle ne se réfère pas directement à l'antiquité grecque – se retrouve dans la littérature romantique et parnassienne, ainsi que dans le recueil poétique *Fêtes galantes* de Verlaine, dont se sont inspirés plusieurs compositeurs comme

³ *Ibid.*, 58.

⁴ Nicole Labelle (ed.), *Albert Roussel, Lettres et Écrits* (Paris: Flammarion, 'Harmoniques', 1987), 217.

Fauré et Debussy. L'œuvre de Roussel pourrait évoquer, outre le fameux *Prélude à l'après-midi d'un faune*, au décor ensoleillé et plutôt méditerranéen, la composition de Déodat de Séverac, les *Nymphes au crépuscule* où l'on retrouve les éléments typiques: la flûte du jeune faune, le chant et les danses des Nymphes fugitives, le paysage brumé et richement coloré.⁵ Il est bien probable que le jeune Roussel ait assisté à la première audition de cette œuvre, en 1902 à la Société Nationale de Musique, et s'en soit inspiré.⁶ Bien que lui-même n'ait pas rédigé un programme pour sa symphonie, la présence d'une action programmatique sous-jacente apparaît clairement à l'audition. Dans une lettre à Guy Ropartz le compositeur l'invite à imaginer dans un passage du quatrième mouvement, 'l'irruption des faunes parmi les dryades apeurées', indiquant ainsi que les cors et les bassons devraient être 'aussi brutaux que possible'.⁷ Dans la lignée de Debussy et de Séverac, Roussel emploie un langage musical où la richesse et les subtilités de l'harmonie et de l'orchestration contribuent à la création d'un climat évocateur, sans pour autant nier l'idée d'une construction rigoureuse dans l'esprit du scherzo.

Il va falloir attendre les années vingt pour que Roussel évoque à nouveau le monde antique dans ses compositions. Entre-temps, la création artistique fut bouleversée par la Première Guerre Mondiale, ce qui a mené Roussel à écrire: 'Il va falloir recommencer à vivre sur une nouvelle conception de la vie, ce qui ne veut pas dire que tout ce qui a été fait avant la guerre sera oublié, mais que tout ce qui sera fait après devra l'être autrement'.⁸ Cependant, l'ombre debussyste persiste dans ses compositions suivantes, telles *L'accueil des muses*, œuvre pour piano publiée dans la *Revue Musicale* en 1920 à la mémoire du compositeur de *Pelléas* et 'Pan', première pièce du recueil *Joueurs de flûte* op. 27 écrite en 1924, lointaine écho de la *Syrinx* debussyste. Quoique l'élément de l'improvisation soit un peu atténué, on retrouve ici les notions de

⁵ Le contenu du programme, ainsi qu'une brève analyse de l'œuvre de Séverac et de l'influence debussyste se trouve dans l'article de Pierre Guillot, 'Claude Debussy et Déodat de Séverac', *Cahiers Debussy*, 10 (1986), 7–9.

⁶ Roussel suivait les cours de composition, d'orchestration et d'histoire de la musique que professait d'Indy à la Schola jusqu'en 1907 et à partir de 1902 le jeune musicien se voit confier la chaire de contrepoint. Par ailleurs, dans les années 1901 et 1902 on exécuta à la Société Nationale des œuvres de musique de chambre que Roussel ensuite détruira. Voir: Surchamp, *Albert Roussel*, 24, 27.

⁷ Lettre du 2 février 1922 dans Labelle (ed.), *Albert Roussel*, 91.

⁸ Cité par Alberto Mantelli, 'Maurice Ravel', *La Revue Musicale*, numéro spécial 'Hommage à Maurice Ravel', (décembre 1938), 262. Dans une lettre à sa femme, le compositeur pressentait que 'cette guerre aura créé un monde nouveau où bien des choses de l'ancien auront disparu'. Lettre du 4 janvier 1916 dans Labelle (ed.), *Albert Roussel*, 60–61.

l'arabesque et de la virtuosité instrumentale, mais aussi le lyrisme nostalgique et le caractère capricieux qui correspondaient au dieu mythique et par extension à l'image pastorale d'une antiquité en tant que synonyme de l'art harmonieux et de la vie sereine. Par ailleurs, le *Madrigal aux muses* op. 25 écrit en 1923 sur un texte de Gentil Bernard est un cas particulier où la référence aux déesses antiques se manifeste à travers le recours à un genre désuet et à l'adoption d'une écriture volontairement archaïque.

Entre 1922 et 1924 Roussel composa un opéra singulier en un acte et trois tableaux *La naissance de la lyre*. Le sujet de ce conte lyrique est tiré du drame satyrique de Sophocle *Les Limiers* dont on avait découvert des fragments en Egypte en 1911. L'éminent helléniste Théodore Reinach avait publié une traduction française du manuscrit, sous le titre 'Les Traqueurs' dans la *Revue de Paris* du 1^{er} août 1912. Le thème se réfère au vol du troupeau d'Apollon par son jeune frère Hermès l'inventeur de la lyre. Le dénouement du drame est mutilé ce qui a conduit les hellénistes à supposer que la suite et la fin de l'œuvre se réfèrent à l'hymne homérique à Hermès. Selon celui-ci, après la découverte du voleur, Hermès est mis en jugement par les dieux de l'Olympe, mais Apollon, séduit par le charme de la musique, échangera son troupeau contre la lyre et se réconciliera avec son jeune frère. Dans la préface de sa traduction, Reinach décrit ce genre 'à la fois noble et bouffon, intermédiaire entre la tragédie et la comédie'⁹ dont le rôle selon lui était d'alléger les situations dramatiques tirées de la mythologie et de rendre les dieux plus familiers au peuple athénien, en leur donnant le caractère et les défauts humains. Selon lui, avec la musique et la danse, ce drame satyrique peut être comparé aux comédies ballets de Molière.

Pour la mise en scène de cette œuvre Reinach et Roussel ont eu recours à la recette déjà appliquée par Saint-Saëns pour *Déjanire* en 1898, et Fauré pour son *Prométhée* en 1900, à savoir un mélange de musique, de danse, de chant, de dialogues parlés et d'action théâtrale dans une sorte de 'spectacle total'. En réalité, ce procédé, qui a été aussi utilisé un peu plus tard par Maurice Emmanuel dans son *Salamine* (1928), était considéré comme un moyen rappelant la tragédie antique. Cependant, cette tentative purement formaliste a quelque peu dérouter le public et a provoqué le scepticisme de la part des critiques. Bien que certains, comme Saint-Saëns à la fin du XIXe siècle, aient discerné dans cette formule une possibilité de renouveler le théâtre lyrique, le résultat s'identifiait aux méthodes académiques qui visaient à la simple recons-

⁹ Théodore Reinach, 'Un drame inédit de Sophocle', *La Revue de Paris* (1^{er} août 1912), 449.

titution historique.¹⁰ L'hellénisme scolaire et suranné était aussi présent sur le plan du traitement des données mythologiques dans le cadre d'une œuvre pour le théâtre lyrique. Déjà dans la préface de sa traduction Reinach admet que celle-ci 'ne peut prétendre qu'à donner une image bien affaiblie, bien imparfaite, de l'original' en ajoutant que 'les poètes grecs sont proprement intraduisibles, et Sophocle est peut-être le plus intraduisible de tous' et faisant appel à l'imagination du lecteur 'pour rendre à cette pâle esquisse quelques-unes des couleurs du modèle antique'.¹¹ Pourtant, le problème ne réside pas dans les difficultés de la traduction, mais plutôt dans le traitement des données mythologiques dans le cadre d'une œuvre pour le théâtre lyrique.

Avec les *Limiers* on retrouve l'histoire du mythe d'un instrument consacré à l'inspiration musicale et à l'expression poétique. La lyre, l'instrument musical le plus répandu dans le monde antique, représente la prise de conscience par l'homme de son harmonie interne et devient le symbole de l'harmonie cosmique. Par ailleurs, les hellénistes considèrent le drame satyrique comme une des sources de la tragédie et lui attribuent quelques traits caractéristiques tels que la danse des Satyres, le caractère versatile du chœur et la présence d'une énigme liée à un objet jouant un rôle considérable dans l'évolution du drame. Dans les *Limiers* de Sophocle l'utilisation des satyres est, en quelque sorte, évidente, compte tenu du fait que l'action se déroule dans la nature forestière de Cyllène. De même, le côté versatile du chœur se manifeste au travers de la danse au cours des diverses poursuites. Enfin, l'objet-énigme du drame est la lyre, dont le processus de naissance, bien que décrit de façon détaillée, se laisse progressivement deviner. Le livret que Reinach a rédigé pour Roussel, suit les grandes lignes du texte de Sophocle insistant sur l'élément de la danse des satyres et mettant en relief le côté instable de leurs caractères. Cependant, Reinach a simplifié les données mythologiques les mettant à la portée de l'éducation humaniste du public de l'Opéra. Le fait que le dialogue entre la nymphe Kyllène et les satyres, décrivant la création de l'instrument divin, est exclu de la partition est significatif, dissimulant de cette façon le procédé exposé dans le titre même de l'œuvre: 'La naissance de la lyre'. Il est également significatif que la présence de l'instrument soit évoquée au moyen de sons bouleversants que les satyres perçoivent du fond de la caverne où se cache Hermès, sons rendus – conformément à l'usage établi – par la harpe. Par

¹⁰ Comme notait un critique: 'Le souci de reconstitution historique et de vérité documentaire nuit la créativité originale'. Jean Chantavoine, 'La Naissance de la Lyre', *Le Ménestrel* (10 juillet 1925), 304.

¹¹ Reinach, 'Un drame inédit de Sophocle', 453, 454.

ailleurs, l'apparition de Kyllène et de ses suivantes donne lieu à un ballet décrit dans la partition comme 'lutte des nymphes et des satyres', épisode pittoresque et conventionnel, absent dans le texte de Sophocle, mais vivement apprécié par les spectateurs de l'Opéra.

A partir d'ici, Reinach ne tient plus compte des vers de Sophocle mais s'appuie sur l'hymne homérique à Hermès, dont il adapte librement le contenu. Ainsi, avec l'apparition d'Apollon et d'Hermès on assiste à une exaltation de la lyre, en tant qu'instrument prodigieux, dont l'influence s'exerce tant sur les mortels que sur les dieux. Ainsi, les données mythologiques de l'invention de la lyre, leur profond symbolisme et par conséquent leur mise en valeur dramaturgique ont été altérées au profit d'un argument plus proche des conventions du théâtre lyrique admises par les habitués de l'Opéra.

De son côté, Roussel trouvait dans ce sujet une représentation bien proche de 'son' monde antique, mais aussi une action dramatique qui lui permettait d'adopter un style volontairement simplifié, mettant en valeur les traits caractéristiques, voire stéréotypés de la conception académique du monde antique à savoir: la pureté de la ligne, le dépouillement et la clarté dans l'expression et l'orchestration, la simplicité dans l'harmonie, bref le style noble conforme au goût du grand public. Bien que Roussel nous ait donné des pages d'une fraîcheur rythmique, teintés d'humour âpre, il est pourtant évident qu'il n'a pas évité les effets pittoresques et les anachronismes stylistiques. Cette œuvre probablement constitue un compromis entre les exigences du traitement conventionnel du mythe selon Reinach, celles du public de l'Opéra et de son directeur Jacques Rouché. Le témoignage de Roussel à ce sujet ne laisse aucun doute: 'Et de même j'ai conscience que si l'on met à part *la Naissance de la lyre*, sujet très spécial pour lequel j'ai adopté volontairement un style très simplifié, il est facile de constater qu'il n'y a dans le développement de mon œuvre aucun retour en arrière, mais bien une marche constante vers l'élargissement tonal et de la liberté harmonique'.¹²

Cependant, ce retour en arrière n'a pas eu toujours les traits d'un anachronisme stérile, mais prend chez le compositeur une autre dimension, contribuant à son évolution stylistique, comme le prouvent les six *Odes anacréontiques* op. 31 et op. 32 et les deux *Idylles* op.44 pour voix et piano, écrites en 1926 et en 1931 respectivement. Loin des compromis extérieurs et des particularités du théâtre lyrique, Roussel dans ces deux recueils de mélodies arrive à sa maturité et met en valeur tous les

¹² Lettre à un critique musical, 22 décembre 1929. Catalogue d'autographes Frédéric Castaing, 1987, dans Jean Roy, 'Reflets de sa personnalité', *Albert Roussel* (Paris: École normale de musique/SACEM, Actes Sud-Papiers, 1987), 25.

moyens disponibles afin de saisir la quintessence de l'esprit antique. Fait significatif : il eut recours à la traduction jugée encore valable à l'époque de Leconte de Lisle des poésies bucoliques d'Anacréon, de Théocrite et de Moskhos, et non à des pâles imitations archaïques du poète parnassien, qui avaient tant séduit auparavant Gabriel Fauré et Reynaldo Hahn.

Pour les *Odes anacréontiques* il choisit six des poèmes attribués à Anacréon où les sujets bucoliques par excellence de l'amour et du vin dominant. Ces sujets sont traités avec un langage concis, dépouillé, d'une austérité formelle, ce qui n'exclut aucunement la remarquable diversité de moyens: les invocations aux plaisirs de Bacchus dans les odes XIX (qu'il faut boire) et XXVI (sur lui-même) sont aussi bien exprimées dans un climat de douce plainte, que dans un contexte d'une liesse bacchante. Bien plus riche, le thème de l'amour donne lieu à des formules plaintives, hautement érotiques, et poétiques. Roussel applique à chaque mélodie une écriture particulière qui convient à l'esprit du poème. Il faut souligner ici encore une fois l'importance du recours aux sources antiques: les poèmes attribués à Anacréon constituent des modèles parfaits pour une construction formelle concise et équilibrée dont le contenu est caractérisé par l'expression laconique et parfois allégorique. Ces poèmes vont constituer pour Roussel un véritable fil conducteur, le guidant vers un langage simplifié voire stylisé, où la concision et l'extrême raffinement, côtoient avec l'utilisation des techniques hautement évocatrices qui mettent en évidence toutes les subtilités du texte. Les références aux 'plaisirs terrestres' sont présentées dans un climat d'une douce mélancolie, nous rappelant la nature passagère de la vie. Le vers, tiré de la XXVI^e ode ('Sur lui-même') 'Il vaut mieux être ivre que mort' a une résonance particulière et trouve une justification au cours de l'époque qui succéda la Première Guerre Mondiale.

À l'encontre de Fauré et de Hahn où l'antiquité était 'polie', idéalisée, devenue presque chimérique, Roussel préfère l'aspect rustique, quoique raffiné, d'une Grèce où l'exaltation de la beauté et des saveurs de la vie est rendue dans son état naïf, réel et donc universel. Ici, le raffinement n'est pas synonyme d'un style 'courtois', classicisant, voire pseudo-archaïque, mais plutôt d'une épuration. La répétition des motifs, l'allure pentatonique, les âpretés harmoniques contribuent, entre autres, à la rejection de tout sentimentalisme, de toute emphase romantique, correspondant parfaitement à l'esprit aphoristique des poèmes. Écrites un peu plus tard les deux *Idylles*, quoique plus archaïsantes, se situent dans le même champ d'une rhétorique concise et dépouillée à l'extrême. Les sources littéraires de Théocrite et de Moskhos sont des fables mythologiques faisant une fois de plus référence, de façon didactique, aux ravages d'Éros. Roussel reste toujours fidèle à son approche réservée, quoiqu'évocatrice et teintée d'humour.

Finalement, nous arrivons à *Bacchus et Ariane* op.43 une des œuvres les plus populaires du compositeur. Il s'agit d'un ballet en deux actes écrit en 1930 et créé à l'Opéra de Paris le 22 mai 1931. Il s'agit bien sûr d'une des œuvres les plus populaires du compositeur dont le livret a été écrit par Abel Hermant, romancier d'une verve satirique dont l'intérêt pour l'antiquité s'est exprimé à travers sa pièce de théâtre *Platon*.

Selon les mémoires du chorégraphe Serge Lifar, le public de l'Opéra goûta peu 'la trop libre interprétation du mythe antique' et 'la démolition des principes du classicisme et du romantisme'. Cependant, un bref examen du livret d'Abel Hermant est suffisant pour constater que cette 'liberté' dans l'interprétation du mythe n'est rien d'autre qu'une variante du mythe antique de Thésée. Ariane, au lieu d'être abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos, est plongée dans un profond sommeil par Bacchus qui, auparavant, a chassé Thésée. Par la suite, le dieu charme Ariane et célèbre son couronnement avec ses compagnons dans la bacchanale finale. Pour nous, il n'y a donc rien de révolutionnaire dans cette interprétation. Hermant a proposé une adaptation du mythe, pleine d'incidents pittoresques, ne s'éloignant guère des conventions sur le plan dramatique, valables depuis la fin du XIXe siècle.

La 'démolition du classicisme et du romantisme' évoquée par Lifar et qui a dérouté le public de l'Opéra, était, elle, bel et bien présente dans la réalisation des décors du peintre d'origine grecque Giorgio de Chirico et dans la chorégraphie. Selon Pierre Michaut, la discordance entre le lyrisme sérieux de la musique et du poème et le modernisme de l'élément décoratif et chorégraphique faisaient que l'ouvrage 'ne réussissait pas à prendre un style', qu'il fallait voir dans l'ensemble 'la marque de l'esprit de blague, à qui ces vieilles fables n'en imposent plus et qui répond à ces grandeurs conventionnelles par l'ironie et la parodie'.¹³ Cependant, cette contradiction pourrait être atténuée par l'établissement de correspondances entre la peinture des décors et l'argument fourni par le livret. Ainsi, le sommeil profond d'Ariane pendant presque tout le premier acte, de même que l'allure féerique de Bacchus peuvent être mis en valeur dans un contexte pictural dominé par l'esprit fantasque et onirique comme celui présenté par la peinture de Chirico dont l'abondance de couleurs provoqua l'admiration commune de Roussel et de Hermant.¹⁴

D'autre part, la notion de l'antithèse entre les éléments constitutifs d'un ballet était courante dans les productions chorégraphiques de

¹³ Pierre Michaut, *Le Ballet contemporain* (Paris: Plon, 1950) 47, 48.

¹⁴ Lettre de Roussel et d'Abel Hermant à Jacques Rouché du 28 mai 1931, citée dans Janine Cizeron, 'Décors et costumes dans les œuvres scéniques d'Albert Roussel', dans Kelkel (ed.), *Albert Roussel* (Paris: Vrin, 1989), 146.

l'époque, telle l'adaptation de l'*Après-midi d'un faune* par Nijinski en 1912 fortement critiquée par Debussy lui-même, ou bien *Apollon musagète* (1928) de Stravinsky dont la seule note excentrique était les décors peints par André Bauchant. Il faut toutefois se rappeler que dans les années trente, la réaction contre la conception académique de la Grèce s'était déjà manifestée sur plusieurs plans, tant sur le domaine des productions chorégraphiques que sur celui de l'Opéra. L'esprit burlesque et parfois satirique avec lequel on approchait le monde antique tant sur le plan dramatique que sur le plan scénique s'était déjà révélé au cours des années folles à travers des œuvres comme le ballet *La Chatte* de Henri Sauguet (créée à Monte Carlo en avril 1927 et un mois plus tard à Paris au théâtre Sarah Bernhardt, la chorégraphie étant de Lifar) et l'opéra-comique *Persée et Andromède* de Jacques Ibert créée en mai 1929 à l'Opéra de Paris. De Chirico lui-même n'était pas d'ailleurs un inconnu dans le monde du ballet, car il avait auparavant collaboré avec les Ballets Suédois (pour le ballet *La Jarre* de J. Borlin et d'A. Casella en 1924) et les Ballets Russes (pour le ballet *Le Bal* de Balanchine et de Rieti en 1929). Dans ce contexte, on peut expliquer la volonté du directeur de l'Opéra de Paris Jacques Rouché d'une part, de se plier au goût du grand public en suggérant lui-même le thème populaire de Bacchus pour ce ballet,¹⁵ et d'autre part, de donner un nouvel élan à l'Opéra à travers des productions adaptées, jusqu'à un certain point bien sûr, à l'esprit contemporain.

Roussel essaya lui aussi de trouver sa place dans cet équilibre redoutable entre néoclassicisme et modernisme. Sur le plan purement conceptuel, le compositeur retrouva dans ce sujet son monde familier d'une antiquité païenne, lui permettant de développer son langage 'bachique', à savoir la fluidité de son écriture tour à tour âpre et sensuellement lyrique, les couleurs chatoyantes de son orchestration et surtout son génie rythmique qui achève ici son épanouissement. Il est aussi généralement admis que *Bacchus et Ariane* est un des exemples typiques du style néoclassique de Lifar se trouvant en parfaite concordance avec la musique de Roussel. Sans vouloir aucunement contester ce jugement, il faut voir certainement dans cette partition la présence de tous les traits caractéristiques que nous avons rencontrés dans ses œuvres précédentes et leur mise en valeur à un haut degré de perfectionnement. Ainsi, le raffinement dans le traitement des timbres orchestraux, quasi 'debussystes', nous rappelle l'atmosphère des *Faunes et Dryades*, les lignes mélodiques

¹⁵ Nicole Labelle, 'La Grèce, point de rencontre des arts dans la musique de ballet néoclassique des années 1930 à l'Opéra de Paris', dans Danièle Pistone (ed.), *Musique et musiciens à Paris dans les années trente* (Paris: Honoré Champion, 'Musique-Musicologie', 2000), 282.

doivent beaucoup à ‘Pan’ de *Joueurs de flûte*, l’écriture dépouillée et l’âpreté humoristique nous renvoient à *La naissance de la lyre*, alors que la force de l’expression à travers l’esprit laconique constitue sans doute une leçon que Roussel a tiré de ses *Odes anacréontiques*.

En conclusion, il faut constater que l’intérêt de Roussel pour l’antiquité grecque n’était aucunement de nature passagère ou superficielle. Son éducation humaniste, la fréquence et la diversité de ses références au monde antique en sont les meilleurs témoins. Cependant, Roussel n’a pas essayé de redéfinir la signification que la Grèce antique devait prendre dans le contexte de son époque, pourtant pleine de mutations historico-culturelles. Il a choisi de transmettre une partie des conventions que ses prédécesseurs avaient établies auparavant en rapport avec sa propre conception, dont l’axe central est incontestablement le sentiment païen. Roussel a hérité du passé l’image d’une Grèce utopique, idéalisée, d’un monde où régnaient la paix, la sérénité et les plaisirs terrestres de la vie. Ceci explique pourquoi, à l’encontre de l’avant-garde de son époque, il a évité toute référence mythologique traitée dans le contexte de la tragédie antique. Si dans le domaine purement littéraire, Roussel n’a pas manifesté un intérêt de réhabiliter les mythes dans l’esprit contemporain, il a pourtant achevé d’établir de nouvelles connotations à l’image païenne de la Grèce. Cette conception populaire et presque conventionnelle transmise à Roussel prend chez lui une autre dimension. L’aspect dionysien de l’antiquité grecque ne constitue pas un prétexte à des références pittoresques, mais fonctionne comme une source de renouvellement, comme une motivation pour élargir le champ de son expression, de ses représentations musicales. À l’exception de *La Naissance de la Lyre*, il a évité tout souci ‘archéologique’ souvent synonyme du style académique. Il s’est différencié de ses prédécesseurs en rejetant la grandiloquence et le caractère pompeux des références aux sujets antiques. Par contre, il a insisté sur les valeurs intrinsèques de l’esprit classique en les exemptant de toute allure académique. Celles-ci lui ont fourni le terrain favorable pour ses recherches dans le domaine de l’harmonie et surtout du rythme, élément fondamental de sa langue musicale, dont la vitalité s’est parfaitement assimilée au caractère ‘bachique’ de ses évocations antiques. Elles ont joué un rôle considérable dans sa formation esthétique et son style s’en est trouvé purifié. De ce point de vue, il se trouve en concordance avec les recherches du néoclassicisme français de l’entre deux guerres. Sans vouloir adopter l’esprit révolutionnaire, la conception de l’antiquité grecque chez Roussel est tout d’abord une transmission idéologique et ensuite une redéfinition stylistique. Une fois de plus, il se trouve confirmé que Roussel est bien une figure transitoire dans l’histoire de la musique française.

Јорџос Властос

КОНЦЕПЦИЈА КАО ТРАНСМИСИЈА:
ГРЧКА АНТИКА ПРЕМА АЛБЕРУ РУСЕЛУ
(*Резиме*)

Грчка антика заузима значајно место у француској музици почетка XX века. Обраћање грчким темама – приметно још у другој половини XIX века – представља сложен феномен чији су елементи повезани с историјским, друштвеним и културним контекстом епохе. Идеализација античке Грчке може се сматрати заједничком тачком за приступе до краја Првог светског рата. Познато је, међутим, да је почев од двадесетих година француски неокласицизам на сасвим другачији начин сагледавао грчку антику, тако да је тај нови дух постао саставни део естетике авангарде.

Случај Албера Русела има велики значај с обзиром на то да је његово музичко стваралаштво ситуирано у прелазном периоду приступа грчкој антици, а он сам се више пута обратио грчким темама. У том оквиру се појам „концепција“ односи на контакт са временски удаљеном цивилизацијом, на схватање те цивилизације, и нарочито на форме њеног представљања у музичким делима. Разматрајући главне црте концепције грчке антике код Албера Русела, инсистирамо, с једне стране, на његовој личној визији античког света до које је дошао путем свог хуманистичког образовања, путовања, итд., као и на његовим естетичким погледима на уметност, а с друге стране – на рефлексима његове концепције у делима као што су *Свирач на фрули*, *Анакреонтске оде*, *Бахус и Аријана* и нарочито *Рађање Лире*.

(С француског превела Мелита Милин)

UDC 78.036(44):930.85(495)»652»

Danijela Kulezić-Wilson

MUSICAL AND FILM TIME

Abstract: The comparative analysis of linear, non-linear and multiple temporal dimensions in music and film reveals that the understanding and utilisation of time in these two arts reflect not only the aesthetic inclinations of its creators and their subjective experiences of temporality but also their philosophical views and, sometimes, spiritual beliefs. Viewed in the context of contemporary theories about Time, particularly Shallis' interpretation of different temporalities as symbolic of various levels of reality and J. T. Fraser's concept of time as a hierarchical nest of different temporalities or *Umwelts*, the results of this comparison lead to the conclusion that the time in which music and film unfold belongs to a separate, artificial *Umwelt* of its own – *art-temporality*.

Key words: musical time, film time, art-temporality, time as a symbol.

Even though time can be considered as the fundamental common denominator for all human experience, including art, the perennial division of arts into temporal and spatial for a long time unfairly sidestepped the theoretical and philosophical temporal issues in the latter and kept the scope of investigation in this area limited to music. Due to the emergence of novel views and approaches in the late nineteenth and early twentieth century, however, including the lasting heritage of *Gesamtkunstwerk* theory and practice, the growing interest in synaesthetic experience and, last but not least, the appearance of film as a new artistic medium that integrated certain aspects of all arts, the question of time not only started to be recognised by all artistic disciplines but also grew into one of the major topics of twentieth century art.

In this essay my interest will be particularly focused on music and film, the former being the 'original' temporal art *par excellence* and the latter most representative of the conceptual changes that the arts have undergone in temporal terms over the last hundred years. By examining temporal aspects of both arts and by emphasising their analogies I intend to show that the treatment of time in both music and film acts as a litmus test in defining the aesthetic inclinations and philosophical viewpoints of their creators. By positioning this investigation in the context of contemporary theories about Time, I will also illustrate how temporal forms of music and film reflect the evolution of our experience of time in both art and life.

As the experience of theorising time has proved many times before, the main challenge in pursuing a comparative temporal analysis between two arts is to create a conceptual framework which can integrate but not

confuse different categories and concepts of time. This study will confirm that it is practically impossible to limit the discussion about temporality in the arts to a single concept of time, not least because both clock time and metaphysical time figure as equally relevant categories, but also because of the dichotomy of time established early on by Greek philosophers, which describes time as either a *succession / change / becoming* or a *duration / permanence / being*. This dual nature of time, which can also be manifested through the distinction between time *conceived* and time *perceived* (or the *idea of time* and *lived time*), certainly reflects one of the crucial philosophical / aesthetic issues around which the practices of music and film revolve. Before addressing these issues in a comparative analysis of musical and film time, the following section will focus on the symbolic nature of time as a way of constructing a conceptual framework for the investigation of time that can integrate its different concepts and manifestations.

Time as a symbol

Whether the nature of time has been explored through experiential and emotional dimensions (St. Augustine), the intellectual dimensions of being in time (Descartes, Henri Bergson), the relationship between time and consciousness (Immanuel Kant, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre), or even if the question itself has been denied any significance (Ludwig Wittgenstein), the impression left is that the only certainty about time is its complex and versatile character, having many different facets of which some appear to be exclusive of others. Aside from any scientific concepts, the direct experience of time is also subject to personal, social, intellectual and cultural interpretations that influence our perspective of it. People in the West tend to be more precise about measuring time than some less technically-oriented cultures, while the study of temporal perspectives within one culture can provide insights into differences between social classes,¹ differing philosophical orientations² or reveal diverse approaches to art.³

It seems that the only way to comprehend the different theories of time is to accept the argument of J. T. Fraser that time is not bound by

¹ Lawrence Le Shan, quoted in Robert E. Ornstein, *On the Experience of Time* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1969), 23; Jonathan D. Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, 1988), 424.

² Adolf Grünbaum, *Philosophical Problems of Space and Time*, 2nd enlarged edition (Dordrecht, Holland / Boston U.S.A: D. Reidel Publishing Company, 1973).

³ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York: Oxford University Press, 1967).

the ‘law of contradiction’ according to which a proposition and its negation cannot be simultaneously true.⁴ Fraser believes that time has evolved throughout the history of the universe and proposes a hierarchical distinction of six different temporalities that have developed in parallel with the evolution of man and the complexification of nature. According to him, these temporalities are aspects of different *Umwelts*,⁵ which in the lower levels are more concerned with the concept of an unchangeable, eternal temporality of *being*, while the upper levels introduce the concept of *becoming*. Presenting them from the lowest to the highest levels, Fraser distinguishes the following temporalities: *atemporality* of electromagnetic radiation, *prototemporality* of elementary particles, *eotemporality*, or the time of ‘the physicist’s *t*’, *biotemporality*, or the biological time of all living organisms, *nootemporality*, or the noetic time of the human mind and *sociotemporality*, the Umwelt of cultures and civilisations. Together they form a ‘nested hierarchy of increasing richness of content... Each new temporality subsumes that or those beneath it; each permits the functioning of a qualitatively new creative freedom’.⁶

When people speak about time they usually mean nootemporality. It is the time of mind and society which, before the introduction of the mechanical clock, was perceived as the interplay of constantly recurring events: the rising of the sun, the tides, the seasons, etc. Circadian, lunar

⁴ J. T. Fraser, *Time, the Familiar Stranger* (Redmond, Washington: The Microsoft Press, 1987) and J.T. Fraser (ed.), *The Voices of Time: A Cooperative Survey of Man’s Views of Time as Expressed by the Scientists and by the Humanists*, 2nd edition (The University of Massachusetts Press, 1981).

⁵ According to the biological origin of the world, *Umwelt* represents the ‘self-world’ or a ‘circumscribed portion of the environment’ for a given species, while in Fraser’s interpretation the meaning is extended to represent ‘self-worlds’ and temporalities of matter, animal and man.

⁶ Fraser defines *nootemporality* as the temporal reality of the mature human mind characterized by a clear distinction among future, past and present. *Biotemporality* is the temporal reality of living organisms including man, as far as his biological functions are concerned. *Eotemporality* is the temporal reality of the astronomical universe of massive matter. It is a continuous but nondirected, nonflowing time to which our ideas of present, future or past cannot be applied. The time of the world of elementary particles is called *prototemporality*. It is an undirected, nonflowing as well as fragmented (noncontinuous) time for which precise locations of instants have no meaning. The world of electromagnetic radiation is termed *atemporal* for none of our ordinary notions associated with time apply to its state of energy. It is the most primitive level of the universe, that of radiative chaos. Physics divides its concerns along the distinctive temporalities of the physical world. Special relativity theory addresses the atemporal world of light, quantum theory focuses on the prototemporal universe of particle-waves, general relativity theory deals with eotemporal cosmos and thermodynamics encompasses them all, at least as far as the discoveries of physics about time go (*The Voices of Time*, 106–112; 358; 367–368).

and annual rhythms of nature are built into all living organisms through organic evolution, forming part of our biotemporality. However, the cyclical experience of time with its returning rhythmic patterns connected with the organic world was eventually suppressed by a linear perception of time more typical of the Judeo-Christian tradition and its view of the world with a beginning, a sequence of specific and unique events, life and death.⁷ Additionally, the introduction of the mechanical clock helped to create a perception of time disassociated from human events, an independent world of mathematically measurable sequences. As Michael Shallis notices, 'no wonder there is confusion about whether time is merely a matter of consciousness, of whether time exists only in the mind' since objective time, clock time, 'exists because the mind invented clocks' and redefined our reality.⁸

Shallis argues that all paradoxes of time could be resolved if we were able to look at clock time or any other time or temporal reality we experience or just know about scientifically, as symbolic aspects of reality, which has a symbolic nature itself.⁹ If we think about time as symbolic and different temporalities as symbols of different levels or experiences of reality, it would also make sense to envision a time in which temporal arts unfold as yet another temporal reality. his idea complies with Susanne Langer's interpretation of experiential time in music as an 'illusion' or a 'virtual time, in which its sonorous forms move in relation to each other – always and only to each other, for nothing else exists there'.¹⁰ The interpretation of the temporality of art forms as symbolic seems even more appropriate with regard to film, considering the complex interaction of film's experiential time and time represented. Film occupies a certain period of (experiential) time in order to tell its story which occupies a different, 'symbolic' temporal reality, while the sequences of events are composed in such a way as to resemble our experience of linear temporality and reality itself. However, even that 'symbolic temporality' – symbolic of reality – is an illusion in itself, since none of the events shown on the screen took place in the order they are presented. Additionally, both film and music time are constituted from time passed but are relived over and over again in the present and, while reproduced, can constitute the present of the spectator's experience.

⁷ As Marshall McLuhan showed, the linear conception of time can also be connected with language, because the word and the sentence are linear in form, analytical, consequential, progressive. In preliterate society, where time was viewed cyclically, language too was more 'organic' (Michael Shallis, *On Time*, Harmondsworth, England: Penguin Books, 1982, 15).

⁸ Ibid., 198.

⁹ Ibid.

¹⁰ Susanne Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), 109.

The next section will show that comparisons between musical and film time can be drawn on many levels, some of them abstract, some of them based on temporal aspects of their artistic forms.

Time in music and film

Of all five senses it is the sense of hearing that is inevitably associated with our sense of time and few phenomena can tell us more about time and temporality than music. Music is considered to be the temporal art *par excellence* because its form comes to life in time. As a form in becoming, music incorporates time, shapes it and gives it structure by making it audible, while itself being simultaneously dissolved in time. Through the creative act of composing/performing time is transformed into the flesh of the musical body, the 'dough' which is shaped and brought to life through sound.

Film, on the other hand, usually demands more than audible time to become alive. It needs a 'solid cluster of living facts' embossed in time, as Tarkovsky would say, but it is still *time*, 'printed in its factual forms and manifestations', that is the substance of cinema, so that film-making becomes 'sculpting in time'.¹¹

The completed form of a film or a piece of music determines a certain limited period of time and it can be argued that the duration of that form is the form itself.¹² However, if we try to ascribe an absolute value to time contained in a film track or a musical performance, we face an almost impossible task. Even though our 'measurement' is limited to one particular referential system – a completed piece of music or film – its temporal value keeps 'spilling' over the frames of the work. To start with, the duration of a musical work can vary in different performances. To try to choose a score with fixed relationships between its horizontal elements as our referential system would be inappropriate because it is the musical work in performance that occupies the amount of time we are trying to measure. And even in the case of a performance fixed on a recording one can argue, as Edward T. Cone did, that a musical work needs the frame of silence 'to separate it from its external environment – to mark off musical time from the ordinary before and after it'.¹³

¹¹ Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time*, trans. Kitty Hunter-Blair (London, The Bodley Head, 1986), 57–80.

¹² Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti* (Beograd: Muzikološki institut – Prosveta, 1968), 163.

¹³ Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W.W. Norton, 1968), 16.

With film things are even more complicated concerning the parallel existence of what we call plot time, story time and screen time. According to the distinction that Bordwell and Thompson suggest, the plot explicitly presents certain story events, while the story goes beyond the plot in suggesting some events that we never witness.¹⁴ The actual presentation of the plot on the screen usually involves some manipulation of time as well, and the given result is called screen duration or projection time.

In the same way that plot time and story time may overlap for most of the screen time, so can plot time and screen time overlap, but not necessarily. Plot duration mostly corresponds to the time of diegesis – the total world of the story action – although it might include some non-diegetic images and sounds that are not part of the story but may affect our understanding of it.¹⁵

Ultimately the temporal ‘bodies’ of both film and music form resist measurement in absolute values thus adding another aspect of elusiveness to their main characteristics.

Another similarity between film and musical time can be found in the less obvious aspects of their temporal content, which even spatial arts contain: the imprint of the *creative time* spent during their creation and the *interpretative (contemplative) time* of their consumption. The distinction of these two temporal aspects can actually modify our perception of spatial arts as fixed and unchanging and the form of temporal arts as subject to change.

While creative time is an obviously irreversible aspect of most art forms,¹⁶ interpretative time is considered to be reversible in the visual arts. For Dragutin Gostuški reversibility is factual because of the possibility of changing position while looking at a piece of art.¹⁷ Or, as Edward T. Cone puts it, the silent viewing of a spatial work is a kind of multiple performance or a multiplicity of partial performances during which we can choose and change if necessary our own pace and position

¹⁴ David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art, An Introduction*, 4th edition (New York: McGraw Hill, 1993), 71.

¹⁵ Ralph Stephenson and Guy Phelps give the example of ‘expressive montage’ which connects the pictures of a crowd of commuters and a flock of sheep in Charlie Chaplin’s *City Lights* (1931), or women gossiping and hens cackling in Fritz Lang’s *Fury* (1936). *The Cinema as Art*, 2nd revised edition (London: Penguin Books, 1989), 139.

¹⁶ Obviously, this statement is applicable to both spatial and temporal art forms except in cases of musical *open form* or musical and theatrical works which include improvisation.

¹⁷ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 279.

of perception.¹⁸ For a piece of music or film though, there is only one single and complete performance at a time to choose as a valid insight into its form and composition. This statement sounds paradoxical, having in mind that our modern technical devices allow numerous reproductions of all recorded musical pieces or video and DVD reproductions of films. What Cone has in mind, however, are the ideal conditions of live performance (or film projection, for that matter), during which ‘a composition must proceed inexorably in time; we cannot go back to explain’.¹⁹ For the full appreciation of a completed music or film form no repetitions or hesitations are allowed while the work is being performed so that in both film and music the interpretative time is equal to the time of the work unfolding.

Within the confines of each singular form film is able to do what seemingly no other art is capable of: to manipulate the order and dimensions of its own temporal reality. The use of slow-motion, accelerated-motion, flash-back, montage sequences and other similar devices give film the opportunity to explore and interfere with what is conceived as the only unchangeable, irreversible aspect of our lives. Even though the manipulation and multiplication of temporal dimensions might not be that obvious in music as in film, certain non-Western musical traditions and much of Western twentieth-century music display these very aspects in their production. Philip V. Bohlman compares stretto technique in fugue with sampling and mixing in hip-hop music in terms of their ‘juxtaposing and scrambling moments of time’. He also gives the example of interlocking cycles of Javanese music that ‘layer time upon time unit, creating not a single representation of music in time, but a web of voices moving into and out of time’.²⁰ It could even be argued that some basic formal devices of tonal music, such as repetition or reprise, represent potential tools for manipulating temporal dimensions.

Repetition and reprise have been used throughout the history of music to establish the most primitive as well as the most accomplished proportional forms of Western music’s heritage. Indispensable in music practices of every origin, repetition can also be seen as a device that intrinsically defies the linear understanding of musical temporality. If employed as a *reminiscence*, repetition can acquire the meaning of a structural (César Franck’s cyclical form for instance) or even narrative ‘flash-back’ (the programme music of Romanticism, Wagner’s operas, etc.).

¹⁸ Cone, *Musical Form*, 33.

¹⁹ *Ibid.*, 34.

²⁰ Philip V. Bohlman, ‘Ontologies of Music’ in Nicholas Cook and Mark Everist (eds.), *Rethinking Music* (Oxford University Press, 1999), 29.

Gostuški also interprets the technique of inversion in contrapuntal music of all periods as the manifestation of the desire to overcome the limitation of music's linear time-direction, the expression of the permanent longing for reversing the temporal arrow and bringing back what is gone.²¹ The most extreme example of this intention is presented in the technique of retrograde motion that produces symmetry in the musical flow. This kind of symmetry can be understood as the rotation of the space-time axis by 180 degrees, which allows the reversibility of time through music.²²

According to Claude Lévi-Strauss though, music does not even need contrapuntal techniques to exercise its ability to manipulate the arrow of time, since music itself is 'an instrument for the obliteration of time':

Below the level of sounds and rhythms, music acts upon a primitive terrain, which is the psychological time of the listener; this time is irreversible and therefore irredeemably diachronic, yet music transmutes the segment devoted to listening to it into a synchronic totality, enclosed within itself. Because of the internal organization of the musical work, the act of listening to it immobilizes passing time.²³

Generally, time is perceived as an elusive or even incomprehensible entity that becomes more 'real' and palpable when structured by a work of art. The fact that philosophers such as Edmund Husserl²⁴ and Henri Bergson²⁵ have thought about music as 'time made audible' relates to time being considered as becoming 'human' when organized after the manner of a narrative. Ricoeur argues that problems of time, which philosophy itself cannot resolve, namely the dichotomy between treatments of time centred on 'the time of the cosmos' and those centred on 'the time of the soul', can find a kind of poetic resolution in narrative.²⁶ Genevieve Lloyd's summarization of Ricoeur's argument about narrative in literature can easily be applied to film:

In virtue of its form, narrative brings together fragments of temporal experience, allowing them to be grasped in a unity. Narrative

²¹ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 280.

²² Berislav Popović, *Muzicka forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio / Kulturni centar Beograda, 1998), 283.

²³ Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology* (London: Jonathan Cape, 1970), 16.

²⁴ Edmund Husserl, *The Phenomenology of Internal Time-consciousness*, trans. J. S. Churchill (Bloomington and London: Indiana University Press, 1964).

²⁵ Henri Bergson, *Duration and Simultaneity: Bergson and the Einsteinian Universe*, trans. Leon Jacobson, 2nd edition (Manchester: Clinamen Press, 1999).

²⁶ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, 2 vols. (The University of Chicago Press, 1984), vol. 1.

gets it all together, as it were, transforming the inchoate sense of form in our experience of temporal fragments into poetic universals through which we come to understand our experience of the particular.²⁷

Ricoeur's comments about the 'humanization' of time through a narrative relate mostly to narrational styles in literature that are essentially linear – however complex or interwoven their temporal dimensions can be – and the same can be said for film. Musical time, at least in the West, has also been generally perceived as being linear, although the substantial influences of Eastern art and philosophy on our culture during the last century have left their traces in different musical styles, from Debussy to techno music, introducing changes in both the comprehension and the perception of musical temporalities. As the next section argues, the inclination towards emphasising linear or non-linear aspects of temporality in art is usually a symptom of deeper philosophical or in some cases even spiritual beliefs.

Linear and non-linear time in music and film

According to Jonathan D. Kramer²⁸, the generic duality of linear and non-linear time in music corresponds roughly to the philosophical distinction between becoming and being. As the idea of becoming is found most prominently in the linear logic of Western philosophy and science, so is linear temporality typical of Western tonal music. The functions of different pitches in tonal music are determined by their relationship to the tonic, which is endowed with ultimate stability. The linearity of tonal music is characterised by a move towards a point of great tension that is usually remote from the tonic, followed by a return to and confirmation of the basic tonality. Western music can also be defined as essentially dialectical since its 'development follows from the presence of a conflict between opposites and finally leads to a situation of synthesis, in which conflicts are entirely or partially resolved'.²⁹

The very use of the term 'dialectical' in regard to an art form brings together the worlds of Eisenstein's films edited with the intention of creating a conflict on all levels of the audio-visual narrative that will be resolved by the emergence of a new meaning, and classical forms of Western music based on the same principle. Eisenstein believed that his dia-

²⁷ Genevieve Lloyd, *Being in Time: Selves and Narrators in Philosophy and Literature* (London and New York: Routledge, 1993), 11–12.

²⁸ Kramer, *The Time of Music...*

²⁹ Wim Mertens, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, trans. J. Hautekiet (London: Kahn & Averill / White Plains, NY: Pro/Am Music Resources, 1983/1994), 17.

lectical style was ‘fully analogous to human, psychological expression’³⁰ but more than that, it was analogous to human understanding of time and life, at least in Judeo-Christian philosophy based on the principles of linear temporality, duality and dialectics. At the same time, the goal-directed listening of dialectical music founded on traditional harmonic functional schemes of tension and relaxation that lead to a directed finale or synthesis can be compared to the narrative mode of classical cinema in which a fabula is constructed along similar principles of causality that push its characters towards set goals.

Non-linearity, on the other hand, embodies a different cultural and philosophical concept of being, which is in music emphasised through the ideas of temporal continuum and harmonic stasis. The exposure to music and philosophy of different, particularly Eastern cultures, in combination with the development of recording technology, brought a strong influence of non-linearity to Western music. The emergence of minimalism and repetitive music in America during the 1960s and then in Europe in the 1970s can be seen as partly a result of that influence and partly as an extreme reaction to the complexity of integral serialism. Nevertheless, it certainly represented the most serious challenge to all concepts of time favoured by Western music to that date. While the word ‘repetitive’ refers to the main structural principle of this music and the word ‘minimalism’ refers to restrictions in the use of initial material and transformational techniques performed on it, the minimalist style certainly did not put any limitations on the duration of pieces, often unfolding in lengthy sheets of time and inducing meditative or trance-like experiences, producing the effect which Jonathan D. Kramer calls ‘vertical temporality’.³¹

It would be difficult to find in film an exact counterpart to vertical temporality in music. In spite of the diversity of narrational modes and editing styles, which include all sorts of temporal manipulations, the majority of films are based on our assumption that two successive shots are unfolding ‘horizontally’, succeeding each other in terms of diegetic film time too, unless implied differently by cross-cutting techniques, flash-backs, and so on. However, what constitutes the ‘arthouse’ opposition to goal-oriented, dialectical mainstream narrative is a non-dialectical, or *contemplative* approach to film, marked by a restricted use of the manipulative techniques of editing. Similar to the non-dialectical approach to music being influenced by Eastern philosophy and culture so is

³⁰ Quoted in David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London: Routledge, 1997), 14.

³¹ Kramer, *The Time of Music*.

the contemplative approach to film in some cases (Wim Wenders, Jim Jarmusch) partly influenced by the same philosophy through the work of Asian directors such as Yasujiro Ozu. In some other cases (Tarkovsky, Robert Bresson), this style has been rather an expression of the European aesthetic of the shot and the spiritual view of temporality that informed it.

The most famous advocate of this approach was André Bazin, whose main theoretical and aesthetic concerns are founded on the belief that film image is able to convey the presence of the divine existing in the real world.³² Bazin advocates synchrony of screen time and story time, believing that long takes with deep focus, uninterrupted by editing, through their *mise-en-scène* could provide not only the most telling insight into the style of the directors who shot them, but also an insight into life itself. Unsurprisingly then, Bazin opposed the practice of using editing for the manipulation of film's temporal and narrative content, because its techniques deny the viewer's opportunity 'to see into the wholeness and continuity of time and space'.³³

A strikingly similar aesthetic and philosophical view about film and film time was articulated by director Andrei Tarkovsky, even though he never mentions Bazin's name in his book *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Tarkovsky, like Kant, believes that time is a mental category, a construction of mind, 'the flame in which there lives the salamander of the human soul'.³⁴ For Tarkovsky time is also a spiritual category:

The time in which a person lives gives him the opportunity of knowing himself as a moral being, engaged in the search for the truth...And life is no more than the period allotted to him, and in which he may, indeed must, fashion his spirit in accordance with his own understanding of the aim of human existence [...] The human conscience is dependent upon time for its existence.³⁵

Precisely this spiritual dimension of time and its meaning for human existence was the biggest concern for Tarkovsky when writing and shooting his films. As Bazin believes in a deep gaze into space, so Tarkovsky believes that by purely observing life and recording the passing of

³² Sylvia Harvey, 'What is Cinema? The Sensuous, the Abstract and the Political' in Christopher Williams (ed.), *Cinema: The Beginnings and the Future* (London: University of Westminster Press, 1996), 230.

³³ Robert P. Kolker, 'The Film Text and Film Form' in John Hill and Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford University Press, 1998), 16.

³⁴ Tarkovsky, *Sculpting in Time*, 57.

³⁵ *Ibid.*, 58.

time, the hidden mysteries and meaning of life can be revealed. Awareness of the spiritual dimension of time influenced Tarkovsky's view of time as the 'raw material' of film. For him the authenticity of a cinematic image is confirmed only if one can feel the 'pressure of time' running through the shot, 'something significant, truthful going on beyond the events on the screen'.³⁶

The choice between manipulating different aspects of film time by editing or allowing time to run through long takes thus forms the basic distinction between aesthetically opposing approaches to the film medium. Essentially, this very distinction lies at the root of what Robert P. Kolker calls the 'bedrock of film theory', 'the controversy over the structure and importance of the shot and the cut, of the shot versus the cut'³⁷, although the word 'time' is not emphasised either by Kolker or anyone else addressing this 'controversy'.

From a safe historical distance one can nowadays argue that both the aesthetics of the shot and the cut are unnecessarily limited in the extremity of their choices, at least theoretically, because in practice things are rarely so clean-cut. Obviously, the pressure of time in film cannot be confined to frames of one shot as it inevitably affects adjoining shots, thus sucking the process of montage into its powerful flow, which contemporary representatives of the aesthetic of the shot are more ready to admit now than Bazin or Tarkovsky would have been. Analogously, the sequence of edited images, however rapidly cut, inevitably creates another temporal dimension which encompasses those images. This dimension might not be as susceptible to contemplation as time in long shots, but its jagged, disjointed pieces speak maybe even more accurately about the nature of contemporary time and reality.

After comparing the 'philosophy of the shot' articulated by Bazin and Tarkovsky with the dominant practice of popular cinema, which is heavily reliant on rapid editing and the overall manipulation not only of time and narrative but also of emotional responses, it seems reasonable to claim that in essence this distinction represents more than just the matter of an aesthetic or even ideological choice. For both Bazin and Tarkovsky their aesthetic choice lies in the hope of achieving understanding through contemplation or an 'aesthetic way of knowing' as Schopenhauer would call it. Their aesthetics demands the 'presence' of the spectator in the time and space of the film image the same way Eastern philosophy demands our presence in 'nowness', or non-linear music ensures our prolonged experience of it. As repetitive/minimalist music

³⁶ Ibid., 117.

³⁷ Kolker, *The Film Text*, 15.

aims to keep us suspended in vertical temporality, so Bazin and Tarkovsky want us to stay with the image until we become aware of ‘something significant, truthful going on beyond the events on the screen’.

Montage cinema, on the other hand, takes us on a previously planned journey and makes us see only what the film-maker wants us to see. Although that was a good enough reason for Bazin to reject its aesthetics, the contemporary use of editing makes for an even stronger argument against its manipulative techniques. Montage, the way Eisenstein used it, at least expected the viewer to invest a certain intellectual effort in interpreting its messages.³⁸ Besides, there is no doubt that, even without Eisenstein’s ideological and aesthetic concepts, editing in general represents one of the essential and potentially most creative tools in cinema. However, the treatment of time and narrative in the average Hollywood product, and the conventions of today’s either ‘invisible’ editing practice or showy rapid editing that ‘does not leave time for the audience to reflect – or get bored’,³⁹ not only take us along the narrow path of carefully predicted responses and thoughts but can also be seen as a perfectly pleasant distraction from seeing potentially more important things on the screen. At the same time, it is obvious that the very ‘fatality of cinema: being in time and being distracted’,⁴⁰ represents its most alluring power. It can be said that editing which ‘takes us for a ride’ encourages the spectator to do exactly what all of us do when we want to avoid ‘looking inside’ – it not only keeps us from thinking and feeling more deeply about whatever we watch but also gives us a break from ourselves and life itself. It impresses us, amuses and entertains, it manipulates our emotions and at the same time keeps us away from things that, as both Bazin and Tarkovsky believed, we can see only by *really* looking at them.

What springs to mind here is that according to the Kantian approach the act of contemplation in art is not only the crucial attribute of aesthetic

³⁸ Eisenstein’s techniques of ‘montage of attractions’, ‘intellectual montage’ and ‘vertical montage’ were all based on the belief that only through the conflict or synthesis of two different shots can the envisioned new meaning emerge, the meaning that allows the film-maker to create significant aesthetic, ideological or even historical statements. The main aim of the classical Hollywood style and its continuity editing, though, is to make the form ‘invisible’, so that the viewer becomes immersed in the story and can easily identify with its participants.

³⁹ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 165.

⁴⁰ ‘The instant is what comes, and at the same time what distracts; in a basic contradiction, it is both what makes time pass over us by manifesting our being-for-death, and that which distances us from the thought of death, from care’ (Jacques Aumont, ‘Mortal Beauty’ in Michael Temple and James S. Williams (eds.), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000* (Amsterdam University Press, 2000), 102.

judgement, but also the proof of that art's worthiness to be judged as such. At the same time, it cannot be denied that even a contemplative approach to art also carries an aspect of escapism. What Schopenhauer calls the 'aesthetic way of knowing' relies on the hope that the contemplation of beauty would secure temporary removal from 'all our affliction'.

Finally, in order to avoid the disadvantage of generalisation – to paraphrase Kramer – it should be made clear that the general notion we have about the 'non-contemplative' nature of contemporary montage cinema is not justified in every instance since there are examples where editing is used thoughtfully, creatively and *musically*, aiming more for the 'space between' opposing aesthetic approaches, the space concerned with rhythm and rhythmic patterns which, besides provoking expected visceral and emotional responses, by their position and function in narrative structure contribute to our deeper understanding of film.

However, in between these concepts of goal-oriented linearity and the contemplative stasis of vertical time exists a whole universe of multi-directed, non-directed, non-linear, multi-layered and other temporalities in music and film, reminding us of the ever-perplexing, elusive nature of time.

Multiple temporalities

Although the linear temporality of tonal music and the macro or vertical temporality of repetitive music exemplify the most obvious extremes of aesthetic concepts in contemporary music, Jonathan Kramer argues that between these two poles one can distinguish other types of musical temporality, because 'most music exhibits some kind of mix of temporalities'.⁴¹ He identifies and discusses in detail temporal types such as the non-directed linear time of atonal music, moment time and multiply-directed time, which he associates with Fraser's temporal levels.⁴²

Kramer also argues that the time-sense in much twentieth-century music, as well as in contemporary arts in general, reflects the temporality of inner thought processes:

The temporality of the mind is seemingly irrational. But time in our daily lives is fundamentally ordered, by schedules, clocks, and causal relationships [...] The conflict between the predominant linearity

⁴¹ Kramer, *The Time of Music*, 58.

⁴² Kramer compares musical vertical time with the "timelessness of atemporality", moment time in music with prototemporality, multiply-directed time with eotemporality, non-directed linear time with biotemporality and musical linear temporality with nootemporality (395–396)

of external life and the essential discontinuity of internal life is not peculiar to the twentieth century. Thought was surely as nonlinear in 1800 as it is today. But now art (followed at a respectable interval by popular entertainment) has moved from a logic that reflects the goal-oriented linearity of external life to an irrationality that reflects our shadowy, jumbled, totally personal interior lives.⁴³

At this point it is important to emphasise the influence that film and its montage techniques has had on artists taking a new approach towards temporality. It was the multiplicity of temporal dimensions in film and their manipulations through montage that offered an alternative to conventional time sequencing in art forms and have liberated the Western artistic mind from the confines of linear perception. Moreover, film has continued to explore the complexity of multiple temporalities in a narrative art form and during the late 1980s and '90s an interest in a new style of formal organisation emerged in American independent and world cinema which enhanced the effect of temporal manipulation produced through editing by employing parallel narrative structures developed around several storylines rather than a single, linear narrative. Jim Jarmusch's *Mystery Train* (1989), Robert Altman's *Short Cuts* (1993), Wong Kar-Wai's *Chungking Express* (1994), Tarantino's *Jackie Brown* (1997), Tom Tykwer's *Run Lola Run* (1998) and Doug Liman's *Go* (1999) are just some of the films that pursue the idea of repeating an action from different perspectives, creating a 'staggered, stuttered'⁴⁴ temporality. Another option of using circular narratives (*Pulp Fiction* /1994/, *Amores Perros* /2000/) or presenting the narrative backwards (*Memento* /2000/, *Irreversible* /2002/) can be interpreted not only as a challenge to the linear chronology of narrative or a means of visualising/recapturing the past through memory but also as a tool for examining the temporal aspects of our lives, the roots of our actions and the idea of predestination. A similar existential quest motivated the creation of disruptive, non-linear temporality and narrative in *21 Grams* (Alejandro Gonzales Iñárritu, 2003). The apparently random arrangement of the montage segments in this film, inspired by the work of William Faulkner and Julio Cortázar, emphasizes the cyclical nature of our experiences and at the same time brings to mind the procedures of musical *open form*.

These films are only the most recent examples of a general tendency in contemporary arts to reshape time-space relationships in accordance with global changes in the world that also reshape our perspective of it as

⁴³ Ibid., 45.

⁴⁴ Murray Smith, 'Parallel Lines' in Jim Hillier (ed.), *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader* (London: BFI, 2001), 159.

well as our sense of identity. The subject of temporality was also explored in European cinema in the 1950s and '60s in films such as Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1958), which interchanges past and present, and *L'année dernière à Marienbad* (1961) in which repetitions and variations obliterate the sense of linear temporality. Around that time Pierre Boulez, inspired by aleatoric works of John Cage, wrote his *Third Piano Sonata* (1957), which contains several parenthetical structures that may be played or omitted, promoting the concept of *open form* as the ultimate denial of one-dimensional musical temporality. A few years later Stockhausen presented his *Zyklus* (1959) in a spiral-bound score with the suggestion that musical motion can start at any point in the circle and proceed until it returns to the starting point. His *Momente* (1961–1972) explores the idea of 'temporal mobility' by including 'brief references to what may be the past in one performance but the future in another'.⁴⁵ Kramer also cites Harrison Birtwistle's opera *The Mask of Orpheus* (1970–1983) as one of more recent examples of using the potential of multiply-directed time. As the composer himself explained:

I'm concerned with...going over and over the same event from different angles, so that a multidimensional musical object is created which contains a number of contradictions as well as a number of perspectives. I don't create linear music. I move in circles. The events I create move as the planets move in the solar system. They rotate at various speeds. Some move through bigger orbits than others and take longer to return.⁴⁶

Kramer interprets all the temporal categories of twentieth-century music, such as multiply-directed time, moment time or vertical time, as all essentially 'subjective time structures' created by contemporary composers, as opposed to 'rational time structures' typical of music of the past. According to him, the discontinuity and multilayeredness of temporality in art is proof that art 'has moved from a logic that reflects the goal-oriented linearity of external life to an irrationality that reflects our shadowy, jumbled, totally personal interior lives'.⁴⁷ The perfect example to illustrate this statement is David Lynch's *Mulholland Drive* (2001), which presents its story through a narrative loop punctuated with episodes seemingly unrelated to it. Its non-linear form makes most sense if interpreted as a stream-of-consciousness type of narration which mixes reality, fantasy and dreams, as well as different temporalities, originating from the emotionally and mentally disturbed main character Diane /

⁴⁵ Kramer, *The Time of Music*, 167.

⁴⁶ *Ibid.*, 49.

⁴⁷ *Ibid.*, 45.

Betty, who also turns out to be dead. As Chris Rodley says, in *Mulholland Drive* ‘Lynch has made the very notion of “dream” versus “reality” an irrelevant opposition. As a result the borderline between these two states has been reduced to a badly guarded checkpoint where no one seems to be stamping passports’.⁴⁸

On the other hand, it can be argued that reshaping time-space relationships in the representational arts, or the multilayered temporality of contemporary music, reflect the world around us and the way we see it. Stuart Hall⁴⁹ presents this tendency as typical of our age marked by de-centred personal, cultural and national identities and time-space compression, interpreting it as a direct consequence of globalisation. In his study of the changes that cultural and national identities undergo through the influence of globalisation he argues that certain types of time-space representations in art correspond to different senses of cultural and social identities. Thus it sounds logical when he states that male subjects represented in eighteenth-century paintings as surveying their property have ‘a very different sense of cultural identity from the subject who sees “himself / herself” mirrored in the fragmented, fractured “faces” which look out from the broken planes and surfaces of one of Picasso’s cubist canvasses’.⁵⁰

Our society is much different than at the time of Beethoven or Da Vinci. We are exposed to a multitude of lifestyles, environments and are even able to change our ‘temporality’ by travelling across continents and different time zones. A linear understanding of time might still be at the base of our perception of reality, but that linearity is multilayered, punctured by travel and other experiences and affected by the process of globalisation. Moreover, as Kramer notices, the use of technology in art also ‘provides us with the means to negate ordinary time, to transcend time, to make contact with our own subjective temporalities’.⁵¹ Thus, it is not an exaggeration to say that the treatment and presentation of time in both music and film reflect not only the artist’s aesthetic inclinations but also his (or her) sense of self and indeed, life itself.

Obviously, there are many analogies when it comes to the treatment of time, its perception and structuring in forms of music and film. But

⁴⁸ Chris Rodley (ed.), *Lynch on Lynch*, revised edition (London: Faber and Faber, 2005), 267.

⁴⁹ Stuart Hall, ‘The Question of Cultural Identity’ in Stuart Hall, David Held and Tony McGrew (eds.), *Modernity and its Futures* (Cambridge/Oxford: Polity Press, Open University Press, 1992).

⁵⁰ *Ibid.*, 301.

⁵¹ Kramer, *The Time of Music*, 71.

beyond the obvious similarities – or differences – concerning the artistic employment of time and its shaping in art forms, music and film share even more similarities in regard to the nature of their temporality and the symbolic content embedded in it. The time captured by art forms can be seen as a metaphor of time in general and as a reflection of our contemporary sense of temporality. It is linear and at the same time cyclical, both in its ability to use repetition as a formal device and in the fact that it can be performed again and again. It also displays discontinuity and multilayeredness, mirroring the shift of our focus from the reliability of absolute time to multidimensional subjective temporality. Both film and music forms embody some of what Michael Shallis calls the supernatural aspect of time, the aspect that ‘arises from its symbolic nature, pointing in the direction of a multi-levelled reality’.⁵² Both arts follow the track of linearity either in film narrative or in the succession of notes, but at the same time draw their content freely from other dimensions, which is more obviously displayed in film but has its counterpart in music too. Artistic forms allow and can easily make use of time-slips, *déjà vu* or precognition, both literally and formally. Shallis also says that ‘time seems to be a bridge linking the material and spiritual’, acting as a pointer to the symbolic nature of reality, a ‘reality greater than the one we have drawn around ourselves’,⁵³ which is an idea strikingly similar to those Tarkovsky articulated in his writings about film time.

I believe that, after observing some characteristics of time in music and film, my earlier remark about the time of arts representing yet another or, as Langer suggests, a ‘virtual’ temporal reality that can be joined to other existing temporalities, makes more sense now. This proposition does not clash with Fraser’s concept of a hierarchical nest of temporal levels either, but instead of associating different temporal aspects of art with different *Umwelts*, as Kramer did in regard to music, I believe that the temporality of arts should be viewed as a separate artificial *Umwelt* that shares some features of nootemporality and sociotemporality, being the product of both. The time in which music and film forms unfold, which might be called *art-temporality*, should be seen as a temporal dimension which has its own laws imposed by the art forms themselves. At the same time, as is the case with other temporal dimensions, this one as well can be seen as a symbolic manifestation of the ‘real’ universe, or a certain aspect of it: it is a dimension we visit by our own accord and although our involvement in it depends on the skills and imagination of its creator, the ultimate choice of its content is our own.

⁵² Shallis, *On Time*, 177.

⁵³ *Ibid.*, 198.

Данијела Кулезић-Вилсон

МУЗИЧКО И ФИЛМСКО ВРЕМЕ

(Резиме)

Док су питања о природи, пореклу, доживљају и сврси времена вековима интригирала научнике и филозофе, резултирајући разноврсним али и често контрадикторним одговорима и објашњењима, проблем разумевања и третмана времена у уметности почео је да добија на значају тек током прошлог столећа, разоткривајући древну поделу уметности на временске и просторне као суштински неосновану и застарелу.

Сврха избора музике и филма као главних објеката анализе уметничког времена у овој студији јесте да доведе у упоредну везу и нагласи сличности између једне од најстаријих уметности, која је од почетка сматрана за временску уметност *par excellence*, и релативно новог медија који садржи неке од особина свих уметности, и који је најрепрезентативнији пример концептуалних промена у третману времена у савременој уметности. Аналогије између музике и филма провучене су кроз анализу њихове употребе линеарног и нелинеарног времена, као и многоструких временских димензија, потврђујући да третман времена у савременој уметности одликава не само естетичка усмерења аутора и њихов субјективни доживљај времена, већ такође открива њихова филозофска, а понекад и духовна уверења.

Упоредна анализа темпоралних особина музике и филма у овој студији положена је у контекст савремених теорија о времену, позивајући се пре свега на Шалисову (M. Shallis) интерпретацију различитих темпоралности као симбола различитих слојева и доживљаја реалности, као и Фрејзерову (J. T. Fraser) концепцију времена као хијерархијске коегзистенције шест различитих врста темпоралности или *Umwelt*-а. Ипак, супротно мишљењу Џонатана Крејмера (Jonathan D. Kramer), који пореди различите темпоралне димензије музике с појединачним *Umwelt*-има, ова студија тумачи време музике и филма као специфични, засебни *Umwelt* уметничког времена.

UDC 78:791].01

ПРИКАЗИ И РЕЦЕНЗИЈЕ

REVIEWS

ПУБЛИКАЦИЈЕ / BOOKS

Dan Lundberg, Krister Malm, Owe Ronström

MUSIC, MEDIA, MULTICULTURE: CHANGING MUSICSCAPES

Svenskt Visarkiv, Stockholm 2003.

Став да је музика ‘симптом’ друштва, али и замајак који покреће промене у социјалној структури, данас је неизоставни део репертоара свих научних дисциплина које се баве музиком, у оквиру којих се све већа пажња преусмерава са праћења изолованих музичких култура у смеру детаљног изучавања спреге глобалних токова и појединачних микропракси музичке свакодневице широм света. Постиндустријско капиталистичко глобално друштво изнедрило је низ „нових“ ситуација у којима се музицирање, музичари и заједнице суочавају са брзом променом технологија, медија и контекста, прилагођавајући постојеће праксе измењеним условима стварања, извођења, рецепције и чувања музике. Један од амбициознијих покушаја да се одговори на питање *како* музика следи две велике детерминанте глобалне савремене културе, вртоглави развој медија и све већу видљивост (а у многим случајевима и императив) мултикултуралности, – јесте заједничка студија тројице шведских аутора, Дана Лундберга (Dan Lundberg), Кристера Малма (Krister Malm) и Овеа Ронстрема (Owe Ronström), под насловом *Музика, Медији, Мултикултуралност: Промене музичких пејзажа*. Објављена 2003. године, студија је проистекла из истоименог пројекта који је Шведска краљевска музичка академија (Royal Swedish Academy of Music) покренула 1996. године, и чији су резултати, поред књиге, доступни и у електронској форми на адреси <http://www.visarkiv.se/mmm/>.

Пледирајући на глобалну перспективу транснационалних умрежених токова културе, аутори за огледни материјал углавном узимају инстанце музичког живота Шведске у последње две деценије прошлог века, а у много мањем обиму и музичке културе Кариба и источне Африке. Замашну количину података прати строго дефинисана научно-истраживачка перспектива, заснована у највећој мери на премисама социологије музике. Књига је издељена у три макропоглавља: *Циљеви, теме и појмови*, где се експлицирају теоријска

полазишта, *Студије случаја*, где се од укупно четрнаест музичких култура обухваћених истраживањем говори о чак једанаест, и *Промене у музичким пејзажима*, у којем наступа финално интегрисање аналитичких модела и приказаних музичких пракси. Више пута поновљен мото „музика је ‘кључаоница’“, којим се жели истаћи хеуристичка изузетност музике у разоткривању погледа на свет, ставова и хтења актера друштвених групā, јасно дефинише магистрални ток студије и консеквентно диктира одабир чињеница и интерпретативни оквир. Са друге стране, арбитрарност у избору представљених пракси, као и сажимање историјског и етнографског контекста – неопходно из перспективе варијетета података, али и недостатно у светлу оцртавања потпуније позадине разматраног музичког феномена – данак су поставци у којој је музика преваходно путоказ у сложену димензионалност друштвене реалности, при чему се музичка „густа“ етнографија подређује мултифацетној анализи *улоге* музике у индустрији, медијима, и преговарањима око идентитета у преласку на мултикултурални модел.

У првом поглављу изнете су основне црте општег теоријског модела¹ заснованог на базичној поставци да су људи „бића која интерпретирају, класификују и категоризују“², у односу на и кроз коју се музика посматра. Издвојена су два пола у сталној дијалектици напетости и промене: ‘реалност’ као (материјална) пракса и ‘реалност’ као дискурс, у виду темеља за праћење друштвених континуитета и промена покренутих музиком. У односу на специфичну културну димензију музике, разматрају се добро познате и до сада увелико рашчлањене категорије попут класе и етничитета, видљивости друштвених група, симбола представљања, а посебна пажња посвећена је и профилисању разлике, диверсификацији и успостављању мултикултуралности. Очигледно се руководећи социолошком традицијом мисли о музици, аутори предлажу корисну и обухватну класификацију процеса и елемената који учествују у процесима стварања, извођења и преношења музике. *Ареном* се, тако, назива

¹ Прво поглавље доноси својеврстан репетиторијум познатих питања и проблема, укомпонованих тако да прате специфичну проблематику музике и њене улоге у садашњем и будућем друштву интензивних промена, док се у последњем поглављу, на основу подробно расправљених теза, развијају засебни аналитички модели и повезују са претходно приказаним студијама случаја.

² Аутори наводе да је у изради модела важну улогу имала феноменолошка филозофија Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), као и социолошке поставке Ирвинга Гофмана (Erving Goffman), Алфреда Шульца (Alfred Schultz) и аутора сродне провенијенције.

Dan Lundberg, Krister Malm, Owe Ronström, *Music, Media, Multiculture: Changing Musicscapes*, Svenskt Visarkiv, Stockholm 2003, p. 20.

потенцијални или фактички простор „збивања“ музике у распону од студија за снимање до велике концертне дворане, дефинишу се централни актери као „они који чине“, „знају“ и „производе“ (doers, knowers, makers), и издвајају важне засебне улоге попут „чувара капије“ (gatekeepers) – посредника који имају моћ да дозволе или пак забране улазак музике у институцију или структуру (нпр. селектори за поједине медијске куће или, једноставно, ауторитети „доброг укуса“). Специфичној природи функционисања музичких заједница одговарају теоријска решења попут разликовања ‘групе’ и ‘групације’ (group/grouping) – последње дефинисане у виду интересних уједињавања на основу укуса или заједничке музичке идеологије, дакле оних окупљања која секу кроз класне, родне, етничке и расне класификације, или која их, пак, могу на посебан начин подржати. Међутим, још је значајније увођење појмовног пара „посредовање/медиј(а)изација“ (mediation/mediaization), где се танано нијансира за савремену технокултуру важна разлика између улоге медија у репрезентацији музике, с једне, и адаптације и промене музичког артефакта следствено захтевима медијског супстрата, с друге стране. Самој „медијизацији“ (неологизам Кристера Малма из 1984. године) до сада је посвећена релативно мала пажња, а управо се у различитим аспектима овај одсудни процес осветљава кроз праћење националних, хибридних и имигрантских музичких култура Шведске и неколико других земаља. Почев од историјских примера уподобљавања експресивних форми медијском носачу, као што је случај са прилагођавањем музике троминутном трајању грамофонске плоче од 78 обртаја у минути, па све до савремених примера „ре-медијизације“, односно уласка локалних варијанти глобалних музичких жанрова у медијски универзум, ова теоријска платформа указује се као значајна и, чак, незаобилазна перспектива приступа садржају и условима постојања и трајања музичке поруке. Извесне мањкавости које се јављају првенствено на теоријском плану, као што је поставка класне идеологије за коју није јасно на коју се дискурзивну традицију позива, или донекле арбитарно, премда контекстом оправдано коришћење одређења „музички тип“ и „музичка форма“ за појаве у распону од жанра до историјске епохе, – не ометају изградњу и целовитост теоријског модела.

Можда је најзбудљивији део студије управо централно поглавље посвећено резултатима емпиријског истраживања и дискусији једанаест музичких култура. Подељене у две велике групе на основу критеријума географског ареала или груписања по пореклу/интересовањима, ове студије случаја, свака на подједнако интригантан начин, осветљавају интергрупну динамику, повећавање видљивости

разлике путем експресивних форми, утицај медија на посредовану и живу музику, као и низ сродних проблема. Акцентат је, поред тога, стављен и на однос глобалног и локалног, пре свега кроз издвајање конкретних примера ‘медијизације’ и ‘медијизационе прераде’, те ‘де-медијизације’ као присвајања глобалних музичких форми кроз жива извођења у локалним културама и ‘ре-медијизације’ као повратка локално преиначених глобалних музичких форми и токова у глобални медијски контекст. Сразмерно највише простора резервисано је за представљање мултикултуралног модела Шведске и његове (релативне) интегрисаности у различите стратуме друштва. Без потребе за улепшавањем, стреми се слици која ће на објективан начин приказати дистрибуцију музичког диверзитета тамо где га има, а на другим местима испитати разлоге привидне или стварне униформности музичког живота. У уводним поглављима централног дела књиге насловљеним „Мултикултурални Визби“ и „Стокхолм – хомогени диверзитет“, анализе музичких сцена, актера и арена показују како се, испод наизглед једнообразне површинске егалитарности, крију сасвим другачије констелације приступа имигрантских и других засебних групација инфраструктури јавног простора, које подједнако зависе од локалне културне климе као и од унутрашњег устројства самих микро-заједница. Примера ради, у острвском граду Визбију обитава велика имигрантска популација, самоорганизована у оквиру „Латиноамеричке асоцијације“ и клубова других етничких групација. Међутим, дискурс мултикултуралности подређен је дискурсу специфичног локалног идентитета који би могао бити означен као „бити острвљанином“. Овај пример послужио је да би се поткрепила раније изложена теза како диверзитет није исто што и мултикултуралност: постојање културног капитала у виду виталних свирачких пракси на балалајки, дицеридуу, харди-гардију, ситару, итд., само по себи, како апострофирају аутори, није довољно да зачне мултикултуралну сцену Визбија, јер се за то нису стекли неопходни економски, инфраструктурни и идеолошки услови. Сасвим је другачија ситуација у шведској престоници, где је имигрантска популација сразмерно већа, а самим тим је појачана и њена видљивост и учешће у јавном музичком животу. Мултикултурални потенцијал Стокхолма реализује се кроз акције сâмих заједница, али и снажну медијску подршку радио станица, музичких продавница у центру и на периферији, као и покретање фестивала и појединачних пројеката. Међутим, од радија и телевизије као најмоћнијих медијских форми, како је приказано у поглављу о шведској музичкој индустрији, не треба *a priori* очекивати бескрајну прилагодљивост захтевима мултикултуралности, чак и тамо где постоје институционализовани услови за то. Како наглашавају аутори, количина доступних издања

много је већа од оних заступљених у медијском простору, на шта утиче више локалних и транснационалних фактора, од заштите права извођача и продукцијске куће, до улоге великих трансглобалних корпорација и сталне борбе малих издавача за опстанак на музичком тржишту.

Флексибилност и, употребимо ту реч са резервом, *универзалност* свог модела, Лундберг, Малм и Ронстрем даље потврђују на примерима шведског *ворлд мјузик-а* (world music), потом и на глобалним и глобализованим поп жанровима у појединим земљама карибског архипелага и источне Африке. У већој мери усмерене на интеракцију глобалних и локалних форми израза, ове мини-студије дају целовитији историјски контекст музичког феномена, и на тој основи пројектују мрежу релација дефинисану сталним напетостима између традиције/локалних особености и тежње за комодификацијом, те интринсичних потреба музичких групација и захтева музичке индустрије. Посебно је занимљива и, у контексту европских фолклорних традиција корисна, опаска о професионализацији троугла улога *чинити/знати/правити*, проистекла из измене статуса народне музике: док ‘музичар’ (doer) постаје ‘подучавалац/зналац’, некадашњи организатор (maker), па и познавалац (knower) замењени су продуцентом који, као у случају групе *Гармарна* (Garmarna), сугерише промене тоналитета да би песму учинио интересантнијом. Продирање локалног у глобално предмет је и студија случаја о шведском класичном цезу. О сусрету двеју традиција посведочио је пример лимених ударачких оркестара (steelbands) карибских имиграната који изводе шведску музику у калипсо (calypso) ритмовима. Промена регионалне традиције у национални симбол, а напослетку и њена интернационализација, испраћена је на случају културног покрета и заједнице *никелхарна* (nyckelharpa) свирача и љубитеља. Додамо ли томе и поглавља о заједницама за рану и средњовековну музику, као и изврсну студију о етно-имагинарној заједници *Асирпија* на интернету, стиче се утисак да је огледни модел успео да сажме не само различите социолошке премисе, већ и да на интерпретативној равни изнивелише на први поглед неспојиво жанровско, културално и типолошко обиље музичких феномена.

Чини се да је управо та версатилност у приступу и одабиру проучаваних музичких објеката, понукала ауторе да у завршним разматрањима трећег дела књиге, насловљеног „Промене у музичким пејзажима“, понуде својеврсну синтезу, али и будућу перспективу развоја свог модела. Поновним повратком окосницама ‘арене’, ‘актера’, као и паровима диверзитет/мултикултуралност, индивидуум/колектив, уживо/медијски посредовано, а у светлу студија случаја као

живе материје музичко-културног живота, помаљају се нове, прецизније класификације и анализе ових проблемских чворишта. Занимљива су, и за етномузикологију корисна, запажања о позицији музике, тј. да ли је музика централна или периферна активност у артикулацији друштвене групе, потом о „календарском ритму“ музичког живота једне заједнице. На пример, чињеница да је имигрантска популација Шведске музички углавном неактивна током лета утиче на њену смањену заступљеност у оквиру релевантне ‘арене’ летњих фестивала. Покренуто је и питање технологије као агенса који све снажније утиче на брисање границе између живог и посредованог извођења, али и иницирана критика капиталистичког система ограничавања приступа технолошким ресурсима, као директног „тихог“ контролора дисперзије и диверсификације музичких пракси. Узимајући изнова шведску музичку културу за парадигму, аутори напошетку предлажу „диверсификацију диверзитета“, чиме наглашавају да је неопходно пратити склиску, променљиву и понекад неочекивано брзу трансформацију мозаика музичких култура једног друштва тако да теоријски модалитети и метафоре избегну замку монолитних, фиксних категорија. (Општи) прелазак са социјалног оквира интерпретације на културални условио је умножавање нових категорија ‘заједништва’ и растакање претходних, па следствено томе и крупне трансформације у друштву на које „промене музичких пејзажа“ недвосмислено указују. Иако је ауторима студије *Музика, медији, мултикултуралност* изложени теоријски конгломерат појмова, поред научне и методолошке вредности, и нека врста политичке агенде или залага за „предвиђање“ блиских будућих трансформација мултикултуралног друштва, додајмо да би *hic et nunc* перспектива његове апликације на друге, па и музичку културу Србије у свим њеним лицима, донела не само потврду ваљаности модела, већ и употпунила како знање о музици у култури, тако и о култури-крозмузику, пружајући нову и важну димензију устаљеним обртима музичке етномузикологије. Уз критички осврт на поједине ставке, за чију непотпуност се може понудити оправдање обима података и напора – али и успеха – у синтези концепата, студију *Музика, медији, мултикултуралност* треба узети за потицај и узор у даљим етномузиколошким напорима да се одговори изазовима сложене и усложњавајуће музичке реалности.

Ива Ненић

UDC 78.09:316.774](082)

**VERFLECHTUNGEN IM 20. JAHRHUNDERT.
KOMPONISTEN IM SPANNUNGSFELD
ELITÄR – POPULÄR***

Herausgegeben von Walter Salmen und Giselher Schubert,
Schott, Mainz, 2005, 442 S. ISBN 3-7957-0116-3

Зборник *Преплитања у XX Веку. Композитори у пољу напетости између елитног и популарног* који се овде приказује представља десету књигу *Франкфуртских студија* које објављује Хиндемитов институт из тог града. Распон тема којима су посвећене претходне књиге исте едиције врло је широк, али увек је у центру пажње музика XX века, што се може закључити већ из следећих наслова: *Између граница – о аспекту „националног“ у новој музици* (бр. 3), *Музичка коегзистенција* (4), *Стара музика у 20. веку* (5), *Симфонијска музика 1930–1950* (9). Уредници и аутори радова угледни су музиколози, скоро искључиво са немачког говорног подручја.

Већина од двадесет и шест прилога за десету књигу била је написана за симпозијум *Народна музика у уметничкој музици XX века*, који је одржан марта 2003. године на Високој школи за музику и позоришну уметност у Франкфурту. Од три организатора тог скупа, Валтера Залмена (Walter Salmen), Гизелхера Шуберта (Giselher Schubert) и Петера Акермана (Peter Ackermann), прва двојица су се подухватила приређивања зборника чији се наслов, као што се види, разликује од назива скупа. Прочитаним радовима, од којих су поједини знатно проширени, додато је још неколико текстова, а има и радова преузетих из других публикација.

У свом уводном чланку Валтер Залмен указује на то да је проблематика продора народне и популарне музике у уметничку област била актуелна током цела два последња века. За њега је музички фолклор с једне стране трезор за ствараоце, док је с друге стране цела област уметничког рада са народним напевима обележена различитим неусаглашеностима и противречностима.

Било би незамисливо да у овом зборнику није објављен ниједан рад о Теодору Адорну (Theodor Adorno) и његовим утицајним ставовима о народној музици, масовној култури и културној индустрији, и заиста, та тема је подробно обрађена у прилогу Фердинанда Цеентрајтера (Ferdinand Zehentreiter), али Адорнове идеје морале су

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

бити узете у обзир и у радовима посвећеним музици Беле Бартока (Béla Bartók), Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg) и Албана Берга (Alban Berg). Цеентрајтер скреће пажњу на чињеницу која се обично пренебрегава – да Адорно оштро раздваја појам културне индустрије од појмова народне и масовне уметности. Док аутономну уметност сматра егземпларном формом успелог индивидуирања у модерном добу, културну индустрију сагледава као негативан пандан и пример за неуспех. За Адорна је и народна уметност била израз успелог индивидуирања, али у традиционалној заједници, док је у модерном времену њена позиција у том смислу проблематична. Аутор критикује апстрактни нормативизам рационалистичке перспективе који обележава Адорново супротстављање „националним школама“, сматра да је у његовим текстовима потцењен значај мотивског рада код Чајковског и Дворжака, а не слаже се ни са његовим тумачењем „стања материјала“ које, наводно, заузима и ниво садржаја музике, као такозвана „исправна свест“. Неке мисли франкфуртског филозофа, на пример ону о процесу рационализације музике који није могао утицати на усмено преношену народну музику, као и његову тезу о „тенденцији материјала“, коментарише и Волфганг Ратхерт (Wolfgang Rathert) у раду посвећеном Бартоковим клавирским концертима, али тежиште ставља на специфичност прилаза фолклору у споменутих делима. Аутор контекстуализује своју тему освртима на списе А. Шенберга који је, као што је познато, сматрао да народни напеви не могу бити одговарајућа основа за изградњу великих форми (јер су, по њему, ти напеви сувише једноставни и имају затворену структуру), а осим тога представљају резултат колективне инспирације, због чега у њима нема индивидуацијског карактера. Бартокова естетика композиције сагледана је и из аспекта његовог амбивалентног односа према Стравинском: дивео се његовом сувереном владању материјалом и стилем, али су му „формализам“ и „маскираност“ његове музике били страни.

Слична тема привукла је и Константина Флороса (Constantin Floros) који у раду *Бела Барток, Арнолд Шенберг и фолклоризам* излаже своје сагледавање супротстављених гледишта ове двојице композитора. Према овом познатом аутору, Шенберг није био принципијелно ненаклоњен стварању националне музике, већ је био против тога да се оно спроводи на бази фолклора. Бечки композитор је, међутим, ценио поједина Бартокова дела, иако никад није разумео његову аспирацију да своје стваралаштво обележи нечим специфично мађарским, ослобађајући се хегемоније немачке музике.

Бартоковом раду са народним напевима посвећено је и једно поглавље обимног прилога Уте Јунг-Кајзер (Ute Jung-Kaiser) под на-

словом *О (не)спојивости народне и уметничке музике у музици XX века*. Анализом Бартоковог *Ронда in C* за клавир, заснованом на словачким народним напевима, ауторка је доказала исправност композиторовог става да народна песма и нова (модернистичка) музика нису у противречном односу. Она истиче да је остварено како јединство дела (помоћу хомогености: осмотактних реченичних структура, двочетвртинског такта, амбитуса, тонског рода, „хармонизације“ истим квинтним бордуном), тако и разноврсност (путем различитих изражајности). Детаљно су анализирани и примери употребе народне песме као „експресионистичког симбола“ у Берговом *Воцеку* (Маријина песма из I чина), поигравања са композиционим параметрима у једном комаду из клавирског циклуса *Дечја игра* Хелмута Лахенмана заснованом на једној познатој немачкој дечјој песми, а дата су и три примера из опуса Паула Хиндемита – *Музике за свирање* оп. 45, *Концерта за гудаче* („Schwanendreher“) и *Сонате за оргуље*, који су протумачени као стабилизујући елементи, нека врста противтеже композиторовом линеарном стилу.

Запажања и тумачења изнета у раду Михаела Кубеа (Michael Kube) „Храна“ за националну идентификацију. *О значају народне музике у северноевропској уметничкој музици* посебно су блиска и интересантна музиколозима из Србије и осталих земаља европског југоистока, јер се у многим аспектима подударају са искуствима у овом региону, такође периферном у односу на центре развоја уметничке музике. Кубе се посебно задржава на питању „нордијског тона“, односно тежње ка остварењу нарочите атмосфере тог поднебља, без ослањања на цитате народних напева.

Од осталих прилога, посебну пажњу привлаче радови Габријеле Буш-Залмен (Gabriele Busch-Salmen) о Хансу Пфицнеру који је одлучно одбацивао све што је у вези с „нижим жанровима“ (филмском, народном и забавном музиком), Јиргена Шарвехтера (Jürgen Schaagwächter) о потрази за националним идентитетом у делима британских композитора у време после смрти краљице Викторије, Јоахима Кремера (Joachim Kremer) о додирним тачкама између фолклоризма, музичког регионализма и класицизма у Француској и Шпанији (са фокусом на идејама Педрела, д’Ендија и Коктоа) и Волфа Фробенијуса (Wolf Frobenius) о народној музици у делима Берија и Лигетија.

Као што стоји у предговору овог зборника, уредници су имали намеру да његовим публикавањем помогну да се расветле нека питања везана за неисцрпну сложеност изабране теме, немајући при том илузије да се она може свеобухватно обрадити. Резултат је био вредан труда јер су прилози у просеку врло студиозни и аргументо-

вани, са новим и свежим сагледавањима проблема. Овде објављени радови имају посебну важност за нас јер нас упознају са стањем актуелних проучавања ове теме на немачком говорном подручју на којем она раније није привлачила значајнију пажњу музиколога. Може се претпоставити да је на такво усмеравање утицао све угроженији статус уметничке музике и потреба да се проблематизује њен однос према данас доминантним популарним жанровима.

Валтер Залмен и Гизелхер Шуберт су свој уреднички посао обавили узорно, што се може рећи и за техничке уреднике. Недостају само информације о томе који су од објављених радова били претходно представљени на симпозијуму из марта 2003. године, који су посебно наручени за ово издање, а који су и одакле прештампани.

Мелита Милин

UDC 78.011.2(082)

АКАДЕМСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО *ОБИЛИЋ* (1884–1941): ДОКУМЕНТИ, СЕЋАЊА, КОМЕНТАРИ

Приређивачи: Боро Мајданац и Милена Радојчић

Београд: Историјски архив Београда, 2005.

У богатој издавачкој делатности Историјског архива Београда, чиме ова институција на различите начине задужује нашу јавност, издваја се објављена књига о певачком друштву *Обилић*. Она је резултат вишегодишњег рада и представља допринос у даљем изучавању историје српске музике XIX и прве половине XX века. На близу три стотине страница стандардног формата у луксузном издању тврдых корица, с укусним дизајном, књига оживљава једно минуло доба наше културне историје и представља значајан допринос упознавању свеукупне активности певачког друштва *Обилић*.

Рукопис Милана Костића, некадашњег члана *Обилића*, у виду летописа који је похрањен у Архиву Србије, двоје врских приређивача – Милена Радојчић и Боро Мајданац – представили су у изворној верзији, али су му придодали неопходне допуне и укључили читав научни апарат који обухвата 88 напомена и библиографских јединица. На светлост дана износе се многобројна архивска документа и досад недовољно познате историјске чињенице о једном од најсложенијих периода у развоју музичке културе у Србији. Документарна грађа била је погодна за анализу сложених односа како у самом певачком друштву, тако и у широј југословенској заједници.

Ова књига поседује низ врлина од којих најпре издвајамо јасноћу, методичност, дубину и обимност увида у грађу. Поред тога што износи хронологију најзначајнијих активности *Обилића* до Другог светског рата, књига указује и на то да су својевремено били брижљиво архивирани и извештаји о оснивању, затим о пријему нових чланова, путовањима, али и о наступањима на домаћој и иностраној сцени. Уз историчност у приступу, амбициозно замишљена публикација даје и многобројне смернице за будућа истраживања. Како је књига мозаична и осветљава исечке из времена, посебну вредност чини и то што је у њу укомпоновано око две стотине илустрација и велики број вредних и квалитетних фотографија (хоровође, председници друштва, чланови...), као и шест значајних прилога. Било да су из приватног или професионалног живота друштва, фотографије својом бројношћу и презентацијом значајно употпуњују основни ток текста. Књига садржи резиме на енглеском језику и именски регистар. Пребогата драгоценим информацијама, књига представља значајан допринос у начину савременог презентовања архивске грађе.

Овај велики и значајан посао пружа један крупан прилог упознавању свеукупне српске културне прошлости. Стога је разумљиво да је рад на припреми ове публикације трајао неколико година. Од-вијао се на провери сваког изнетог податка, било у постојећим фондовима Архива, било у другим релевантним институцијама, њиховој исправци и адекватној допуни, како би се крхкост личних сећања или недовољна објективност летописца „учврстили“ чињеницама – од тачних имена појединаца, назива дела или прецизног датирања. Речју, учињен је огроман напор да би ово дело доспело до читалаца.

Пошто основу књиге чине сећања непрофесионалног музичара, али педантног хроничара, оданог пратиоца свих догађаја у *Обилићу*, највећи терет рада на припреми овог рукописа за штампање поднели су, понављамо, приређивачи. Књига својим квалитетом сведочи како о уложеном труду, тако и ентузијазму, ажурности и компетентности приређивача – Милене Радојчић, саветника у Архиву Београда и Боре Мајданца, саветника у Архиву Србије. Несумњиво се показује да су њихова иницијатива, као и њихов напор, вишеструко плодни, тим пре што српска музикологија не поседује исцрпнију студију о историјату и развоју *Обилића*. Мада је у реализацију ове књиге укључен велики број сарадника различитих професија и различитих области интересовања, приређивачи су поднели највећи терет припреме и стога им припадају највеће заслуге и похвале. Истовремено, ова књига далеко надилази досад уобичајене, неретко монотоне и неинспиративне публикације архивске грађе. Определивши се у основи за хронолошки приступ и приказ назначен у рукописном предлошку, приређивачи су нам омогућили да пратимо обимно, вишеструко и вишеслојно деловање *Обилића*.

Захваљујући консултовању читавог тима сарадника, приређивачи су испунили и очекивања и наде некадашњих чланова овог знаменитог хорског ансамбла – бивших студената Београдског универзитета који су, окупљени у *Обилићу*, својевремено представљали само језгро интелектуалне и културне елите престонице. Чини се да није претерано ако ову публикацију означимо као капиталну, јер је то књига-водич која импонује обимом и разноврсношћу презентираних грађе.

Рад је заснован на архивским истраживањима наше историје друге половине XIX и прве половине XX века, а распоред књиге следио је хронолошку логику полазног рукописа Милана Костића. Обимна грађа логично је изложена, систематизована и рашчлањена у шест периода, односно поглавља. Приређивачи су основни Костићев летопис значајно разрадили и допунили, тако да се читалац упознаје с читавом галеријом личности из ондашњег политичког и кул-

турног живота. На тај начин, монографија обликује и својеврсни портрет интелигенције, менталитета, манира и начина живота у Србији онога времена. Значајни су и додатни прилози који ће такође представљати незаобилазно полазиште у сваком следећем, целовитијем сагледавању историјата и рада Академског певачког друштва *Обилић*, данас *Крсмановић – Обилић*, које опстаје већ више од два наест деценија.

И ово издање потврдило је да је стручна презентација архивске грађе неминовна за озбиљна и темељна научна истраживања националне историје, а показало се, такође, да се и архивска грађа може презентовати на атрактиван начин који може да привуче пажњу и шире читалачке публике. У књизи нема ничега сувишног, нефункционалног, нити пак декоративног. Њоме је представљен један од најзначајнијих сегмената историје наших академских институција; показало се да је *Обилић* несумњиво испуњавао важну културну мисију, и то не само у нашој средини, већ и ван ње, приликом многобројних гостовања у иностранству, када је био достојан амбасадор српског музичког стваралаштва и извођаштва.

Занимљиво је кроз монографију пратити и специфичне активности *Обилића* изван концертних, које потврђују да су чланови *Обилића* увек били друштвено активни. Иако је књига превасходно фокусирана на тематику и проблеме хорског извођаштва, кроз њу се могу пратити и промене друштвене улоге *Обилића* у периоду пре и после уједињења из 1918. године. Било је то певачко друштво које је од културно-националног ансамбла еволуирало у ансамбл окренут превасходно уметничким циљевима. *Обилић* је активно учествовао у презентацији савремене музике иностраних аутора, а подршка коју су диригенти давали југословенској идеји, водила је и обогаћењу полазног националног репертоарског оквира. Континуирано неговање црквене музике одвијало се паралелно са сталним осавремењавањем концертне праксе. Угледни диригенти су увек давали свој лични печат репертоару, пројектима и општој атмосфери. Примећујемо, међутим, да су биобиблиографски подаци о некадашњим диригентима неуједначени по исцрпности, а каткад и непотпуни.

Појава оваквих издања није само потреба, него и значајан културни чин. Стога је монографија о *Обилићу* незаобилазна за свако наредно изучавање историје српске музике XIX и прве половине XX века, а нарочито за будуће потпуније сагледавање историјских токова аматерског хорског певања. Поврх свега, књига представља основу за једну нову, свеобухватну споменицу певачког друштва *Крсмановић – Обилић*.

Сагледавање књиге у целини даје пуну потврду оправданости великог труда уложеног у њену припрему. Настала сублимацијом вишегодишњих истраживања, монографија истовремено представља и својеврсну културну и друштвену хронику, будући носталгију за временом брзог и успешног узрастања младе националне музичке културе. Истовремено, она је изузетна, топла и племенита књига из које са сваке странице избија посвећеност раду, идејама и високоморалним начелима.

Верујемо да ће и убудуће рукописи из фондова наших архива на адекватан начин угледати светлост дана и тиме попунити многобројне празнине које постоје у сагледавању наше националне историје.

Милица Гајић

UDC 061.231:78.087.68]»Obilić»

И. И. ЗЕМЦОВСКИЙ

ИЗ МИРА УСТНЫХ ТРАДИЦИЙ (ЗАМЕТКИ ВПРОК)*

– К 70-летию И. И. Земцовского –

Санкт-Петербург, 2006.

Зборник радова знаменитог руског етномузиколога Изалија Јосифовича Земцовског (Изалий Иосифович Земцовский) *Из света усмених традиција* конципиран је у форми „бележака“ – особеног жанра, који је, по речима аутора, „комплетно усмерен ка будућности“. Особеност такве концепције, којој се, како то и сам Земцовски истиче, официјелно може приписати мањкавост квалитета истраживачког жанра, почива на сталном промишљању о предоченим идејама, генерисању нових замисли, подстицању научног дијалога у разним његовим формама. Ове белешке, стога, како наглашава аутор, не представљају сумирање закључака, већ, пре, плодно поље у ницању и потенцијалном убирању богате научне летине.

Зборник садржи 20 текстова који су, сагласно проблемском упућивању на одређене жанрове и методолошка питања, груписани у 5 целина. Мозаична структура излагања обухвата различите форме: од прегледних чланака, разрађених коментара и теза реферата, до аналитичко-компаративних студија и филозофских есеја. Текстови у овом зборнику, који је посвећен 70-годишњем јубилеју Земцовског, представљају својеврстан пресек ауторовог промишљања током последње три деценије. Готово половина текстова по први пут је штампана у овом зборнику.

Обухватна делатност И. И. Земцовског, педагога и научника, експлицирана је у првом поглављу књиге под називом *Из институтског живота*. Функција ментора за последипломске радове, која му је веома рано додељена и која га је константно пратила у професионалном животу вођеном у Руском институту за историју уметности у Санкт-Петербургу (од 1960. до 1996. године), подразумевала је озбиљно размишљање о сваком кандидату (процену његових научних и људских способности извршену на основу класичних испита и специфичних, оригиналних анкета) и концепцији израде научне студије: од одабира материјала, аналитичких и теоријских метода, до могућег филозофског приступа. Разговори са студентима, које је највише бележио у периоду од 1976. до 1986. године, подстакли су

* Овај рад је резултат пројекта *Музички и играчки дијалекти Србије*, бр. 147031, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

Земцовског да организује бројне семинаре и округле столове са најинтригантнијим темама, те сачини одговарајући „План – проспект Семинара младих фолклориста“ и „Анкету за научне руководиоце“.

Остали текстови из овог поглавља, чији је тематски фокус посебно наилазио на научне дебате у институтском животу Земцовског, посвећени су питању уметности и „науче о уметности“ на граници миленијума, као и питању историографије, историје и историзма. У контексту анализе глобалног проблема уметности и стварности, Земцовски предлаже „синтетичку парадигму“ као замену за „парадигму опозиција“ XX века, а која би омогућила мноштво приступа уметности (напореда са традиционалним академским), те допринела успостављању дијалога на разним, па и најширим нивоима. Предлаже, такође, да се његове раније тезе о два социологијама (спољашња – социологија о музици, и унутрашња – социологија музике као такве) прошире до својеврсног разликовања историографије културе споља (тј. са стране опште, политичко-економске и социјалне историје) и историографије културе изнутра (тј. са тачке гледишта логике саме културе, логике дате уметности, њеног саморазвоја, уметничких текстова као историјских докумената). То би водило ка изграђивању систематске историографије или система разних историографија. Јасну диференцијацију аутор прави између „реалног историзма“ (одређени начин постојања музичког дела) и „историзма по сваку цену“ (пре свега, начин виђења, са а ргіогі одговорима).

На могућност примене разноврсних методолошких приступа у етномузиколошкој науци указују текстови из другог поглавља зборника, под називом *Приступи монографијама према теорији етномузикологије*. У оквиру социјалне стратиграфије фолклорног битисања, Земцовски разматра два аспекта социолошког изучавања народне музике који се тичу развоја музичкофолклорног дела са прожимајућим утицајима постојећих социјалних табуа на распрострањеност, стабилност и семантику ритуалних музичких формула, и, с друге стране, уметничко-стваралачких закона који одражавају социјалну средину у музици. У контексту приступања синтетичкој парадигми, аутор излаже тезу о паралелном развоју и прожимању пет субкултура (или цивилизација) које егзистирају у музичкој култури готово сваке нације: усмене традиционалне (сеоске), религиозне као прве професионалне, усмене професионалне, писане професионалне и популарне субкултуре. Културолошка, социолошка и психолошка димензија преплићу се у тексту „Интонарање као мишљење *Ното musicans*“, где аутор разрађује полазну тријаду „култура – мишљење – интонација“ и долази до минуциознијег, потпунијег и за музичкофолклорно дело примеренијег концепта: култура – традиција – ми-

шљење – уметничка делатност – жанр – интонација. Сагласно томе, интонација – у свом ширем поимању тумачена од стране Б. В. Асафјева (Б. В. Асафьев), а потом и његовог следбеника И. И. Земцовског – представља материјализацију мишљења у култури и специфичан начин самореализације Човека музицирајућег. Култура интонирања садржи културу мишљења, која је условљена културом етноса у целини. Ослањајући се, такође, на Пропове (В. Я. Пропп) поставке жанра, Земцовски истиче да жанровски систем може да се разматра као уметничко-практична стратиграфија културе, као њен пресек – уколико се култура разумева као културно изграђена делатност.

Промишљања Земцовског о анализи музичке форме базирана су на записима средњовековног арапског филозофа, Ал Фарабија (L-Fārābīyy), који је дефинисао три вида постојања форме: у повезивању са емоционалном перцепцијом, са интелектом и са телом „ствари“. Обухватност и минуциозност овог методолошког програма, по виђењу Земцовског, почива на постојаном јединству човека и форме и сталној активности човека на разним нивоима. Прилагођавајући овај модел концепцији форме усмене музичке традиције и придружујући му још један, као почетни, историјско-динамичан аспект функционисања, осмишљавања и преосмишљавања, Земцовски разматра четири аспекта постојања форме: форма – функција; форма – интонација; форма – схема; форма – артикулација.

Путем анализе једне мелодије, њених варијаната и типолошког спецификаума, аутор илуструје методiku системског истраживања у етномузикологији. У оквиру микротеза које се односе на „порекло“ лирике, аутор препознаје принцип редукције као „смену парадигме стваралаштва“, одн. као прелаз на други формално-стваралачки идеал.

Треће поглавље, *Предлози за могуће другачије монографије*, посвећено је конкретним етномузиколошким питањима, као што су: степен повезаности дечијег фолклора и календарске песме; карактеристике бројалица и компарација са стваралаштвом одраслих; типови тужбалица, њихова интонациона својства и корелација са другим облицима у жанровском систему једног етноса. Чини се нарочито занимљивим указивање на етимологију и шире значење феномена „распев“ (тип руског фолклорног мелоса који се односи на песме дугог, развученог тока) и „роспев“ (тип руског црквеног појања, такође отегнутог карактера), који су стварани практично паралелно од XV века и достигли своју историјску (и стилску) кулминацију у XVII веку. Земцовски истиче да особеност и својеврсну повезаност ових форми демонстрирају руски композитори класичне музике, и потцртава „дубоко јединство три основне гране руске музике: фолклорне, култне и композиторске“.

О вишегодишњем интересовању аутора за различите форме вишегласног изражавања сведоче и текстови из четвртог поглавља, под називом *Из циклуса радова о вишегласју*. Земцовски сматра најактуелнијом теорију социјалне условљености народног вишегласја и његове уметничке форме. Поимајући вишегласје, најпре, као интонационо средство општења, односно, дијалог, аутор постулира концепт музичког дијалога као мишљења нарочитог типа. Такав концепт објашњава не само еволуцију двогласне полифоније музичко-дијалошког карактера, већ обухвата и различите форме колективног музицирања. Принципијелно опредељујући суштину монодијских и полифоних форми, истиче да је важно спознати велику условљеност првих – говорним мишљењем, а других – управо музичким. У том смислу, нарочита пажња поклања се тембру, првенствено као средству семантичке диференцијације фактуре.

У петом поглављу, *Белешке за књигу етида „Фолклор и композитор – II“*, аутор разматра начине поимања и третирања фолклора од стране композитора, тумачећи стваралаштво композитора и као извор етномузиколошког проницања у суштину и историју музике усмене традиције. Бројни примери „откривања“ традиционалних принципа у руском фолклору управо од стране композитора сведоче о њиховом настојању да дубоко проникну у свет фолклорног стваралаштва. У том смислу, аутор нарочито реферира на уметнички приступ П. И. Чајковског (П. И. Чайковский), који је из базе народног музичког мишљења „произвео“ особени тип мелодике – препознатљив по органском споју кантилене и нарације, и свакако јединствен у „мелосфери“ развоја и конституисања европске уметности.

У *Прилогу* зборника су краћа излагања о питању „живота традиције“, егзистенције шаманизма као паралелне цивилизације (или надцивилизације), затим реферат академика В. М. Жирмунског (В. М. Жирмунский) о дипломском раду Земцовског (из 1959. године), као и импозантан списак библиографских јединица и осталих педагошких и научних резултата И. И. Земцовског у периоду од 1996. до 2005. године. И сам преглед делатности и реализације И. И. Земцовског у деценији његовог професионалног ангажмана на разним Универзитетима у САД говори о великом достигнућу овог научника и професора – баш као што и зборник *Из света усмених традиција* јесте сведочанство оригиналног и обухватног промишљања о генези, развоју и перцепцији музике разних култура.

Мирјана Закић

UDC 398:78

John Tyrrell

JANÁČEK: YEARS OF A LIFE

Vol. 1: (1854–1914), THE LONELY BLACKBIRD;

Vol. 2: (1914–28), TSAR OF THE FOREST

Faber & Faber, London 2006, 2007

If anyone, it appears that Prof. Dr. John Tyrrell has for over 40 years been the leading Janáček specialist and one of the world's foremost authorities on Janáček. Tyrrell is Professor of Musicology at Cardiff University and a world authority on Czech music in general. When I first came across his name in professional literature almost a decade ago, of course in connection with Janáček, I was overcome with feelings of great respect and admiration for his outstanding opus of works such as *Czech Opera* (Cambridge, 1988; Czech translation, 1991), *Intimate Letters: Leoš Janáček to Kamila Stösslová* (London, 1994), a score revision (with Charles Mackerras) of the opera *Jenůfa: Její pastorkyňa* (full score, Vienna, 1996; piano-vocal score, Vienna, 2000), *Janáček's Works: A Catalogue of the Music and Writings of Leoš Janáček* (Oxford, 1997), *My Life with Janáček: the Memoirs of Zdenka Janáčková* (London, 1998) and, last but not least, his incredibly extensive and thorough contribution as Editor-in-Chief of *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition; 2001). Tyrrell has therefore done a remarkable service in a number of single publications, of which the present biography of Janáček is unquestionably the crown of his Janáček research.

This monograph is by all means not the first monograph on Janáček, but it is undoubtedly the most in-depth study of Janáček's life and work so far. Before Tyrrell's monograph, the standard resource for information on Janáček (after Janáček's first biographer, Max Brod, who was Janáček's German translator and managed to maintain an important friendship with him) was Jaroslav Vogel's magisterial contribution. Mention should also be made of an earlier contribution by Vladimír Helfert, who in 1939 published the first volume of his Janáček biography and some later biographical contributions from Bohumír and Miloš Štědroň. Tyrrell's monograph on Janáček is, however, not only the most detailed biography of this composer in any language so far, but, for all its length, the most absorbing, informative, enlightening and readable.

The above-mentioned Tyrrell's monograph on the life and work of Leoš Janáček, one of the most prominent Czech composers and music teachers at the turn of the century, entitled *Janáček: Years of a Life*, is without a doubt Tyrrell's life work. This monumental biography is actually comprised of two parts, the first published two years ago and the

second a year later by *Faber and Faber*. The first volume of this biography, subtitled '*The Lonely Blackbird*' (London, 2006), has 971 pages and covers the first 60 years (1854-1914) of Janáček's doubts, failures, unhappiness, and unabashed creativity. The second volume, subtitled '*Tsar of the Forests*' (London, 2007), charts the final 14 years (1914-1928) of Janáček's creative affirmations and provides a detailed description of the most productive period of Janáček's creativity and of his life in general. Though it covers only 14 years as opposed to 60 in the first volume, the second volume has 1,074 pages.

The clue to Janáček's late-found genius already lies in the subtitle of the first volume, '*The Lonely Blackbird*'. This is a reference to a Janáček song that sums up the melancholic aspects of his life up to 1914. Tyrrell ends this first volume on the day of Austria-Hungary's declaration of war against Serbia, a little over three weeks after Janáček's sixtieth birthday. It was, however, not until 1916 that Janáček achieved widespread recognition when the National Theatre in Prague finally gave a performance of his opera *Jenůfa*, completed more than a decade earlier. Hence, the melancholic '*Lonely Blackbird*' finally becomes the '*Tsar of the Forests*'.

Tyrrell's division of his great enterprise – sixty years for the first volume, fourteen for the second – speaks itself of the division in the composer's creative life, between decades of disappointment and sustained brilliance at the end. Janáček was nearly forty when he started the work by which he first became well known, *Jenůfa*, almost fifty by the time that work was brought to performance (in 1904), and into his sixties before it had been presented anywhere beyond his home town of Brno. Even after *Jenůfa* had reached the stage, Janáček remained a provincial figure, and acted as such. As Tyrrell points out, the decade after the *Jenůfa* premiere, the decade of the composer's fifties, produced astonishingly little, despite his late-won success after so much frustration. He would have to wait until past his 60th birthday for proper recognition.

Through many years of extensive and extremely detailed examination of accessible archival sources, particularly in the Czech provinces and elsewhere, the author succeeded in piecing together a highly accurate study of Janáček's life and work. It seems that no-one is more thoroughly prepared for this task and that no detail is too small for Tyrrell. The chapters of the monograph are divided between the 'chronological' and the 'contextual'. The essentially chronological structure of the book is thus interrupted by stand-alone, separate essays (four on the composer's health are contributed by a medical expert, Stephen Lock, and five of them on the composer's finances and on average earnings in the Habsburg Czech Territories by Jiří Zahrádka, curator of the Janáček Ar-

chive in Brno) on subjects as various as the influences on Janáček's operas, the autobiographical aspects of what he wrote, the state of his finances, and the medical reasons for his death. In the chapter on 'Janáček and Modernism', Tyrrell charts how Janáček skirted all the obvious influences, digesting here and there little snippets of Debussy, Berg and later Stravinsky, but always remaining true to his startlingly original and individual music poetics. Tyrrell also provides fascinating insight into Janáček's creativity, with chapters on how he composed, his knowledge of opera, programme music and leitmotif. There are also very useful chapters on Pan-Slavism, Janáček as teacher, theorist and ethnographer, and his discoveries of Moravian folk music or of 'speech melodies'.

Janáček's portrait is enriched with accounts of his difficult childhood spent away from his family, his unpromising career, his unhappy marriage to Zdenka Schulzova (a piano pupil, 11 years younger than him), and the tragic deaths of their two children. Paradoxically, the double tragedy may have been the wellspring of Janáček's genius. There are also descriptions of his life companions, foremost among them being friends like Dvořák and a number of other less known teachers and friends at the Organ School in Brno, with whom he continuously maintained close ties through correspondence, as well as enemies such as the infamous Zdeněk Nejedlý or the for Janáček's creativity devastating Karel Kovařovic who had one of the most powerful positions in Czech opera. As many biographers have emphasised, Janáček's affair with singer Gabriela Horvatova (the first Kostelnička in *Jenůfa* whom Janáček's long-suffering wife Zdenka in tactfully describes in her memoirs as an 'exotic singer') during the war and his bizarre, decade-long infatuation with a young married woman, Kamila Stösslova, the *inamorata* and *muse* of his late years, to whom he wrote vast quantities of explicitly passionate letters, acted as a creative stimulus. Tyrrell also hints that Janáček died as a result of his infatuation with Stösslova, catching pneumonia after exhausting himself in her service and taking an extreme cure at a spa. Janáček's relentless, self-pitying, fantasizing, manipulating relationship with Stösslova and his concomitantly truculent relationship with his wife may not readily stand up to such scrutiny. Tyrrell does at least restore her to her proper place in Janáček's life.

Thoroughly detailing the 'sober facts' of the composer's everyday life of dealing with colleagues and family members, travelling to hear operas in Prague or to collect folk songs in villages, studying and reading, the monograph is full of spicy details. So if you want to learn when Janáček got into trouble by mistakenly occupying a first-class railway compartment, or conversely, when he had to turn back because he had forgotten his ticket, you need look no further. There is, however, abso-

lutely no tendency, as in so many composer biographies, towards hagiography. Tyrrell doesn't avoid Janáček's less agreeable aspects, such as his harsh treatment of his wife, his dark-sided nationalism, notably anti-semitism, his miserliness about money, etc. The objectivity of the biography is also evident in the fact that the biographer doesn't seek to over-dramatise such traumatic events as the deaths of both the composer's children or the convolutions of his feelings for women other than his wife.

The reader is thus confronted with an incredibly precisely drawn image of a great composing and influential teaching personality who left a strong mark on the musical life of particularly Brno and Prague in the first half of the 20th century. Of exceptional value are specific citations from his correspondence with other artists, revealing Janáček's creative endeavours, painting his professional career, pointing to conditions in the institutions in which he taught, and ultimately unveiling strong national differences in the period in which he lived. The presentation of Janáček's anything but boring life is thus continuously scientifically supported by Tyrrell's calm, objective methodological narrative proceedings with which he succeeds brilliantly in presenting Janáček's world in exhaustive detail. Beyond the purely biographical side of the narrative, the historical, cultural and musical context in the Czech lands is richly drawn and the whole is supported by comprehensive notes and a detailed, supremely helpful chronological index of Janáček's compositions and writings, arranged by type, and a very extensive bibliography.

This biography thus stands not only on Tyrrell's exhaustive research into Janáček's life and music, but also on his evident familiarity with the whole swirl of Czech music in Janáček's time, and with the different cultural atmospheres of Brno and Prague. We soon realize that we are not only being given a history of Janáček, but also the history of a culture and an aesthetic, with an immense arsenal of citations from correspondence, diaries and memoirs (most memorably those of Janáček's wife Zdenka), as well as numerous newspapers, journals and archives. The monograph doesn't avoid succinct commentary on the works which the composer did complete, and puts them in a gratifyingly substantial context of the music of the time which Janáček knew and had opinions about. It's this kind of rich historical perspective that makes Tyrrell's Janáček biography such a memorable achievement. Worthy of special praise is Tyrrell's straightforward style, diligence and patience in documenting. His self-avowed intent is not to mythologize, but to provide a transparent, accurate and balanced account from which readers may draw their own conclusions and create their own narrative.

Despite being professionally faultless and terminologically precise throughout, the text is distinguished by a smooth, agreeable and juicy

style of writing. The monograph is therefore not only interesting because of its impeccable scientific apparatus, enormous quantities of diverse information for connoisseurs and various experts, but also because of its popular style with which Tyrrell manages, in the noblest sense of the word, to convince even those readers searching for an exciting life story of one of the most important opera composers of all time. In this respect Tyrrell appears to be a natural storyteller with a very good story to tell. This monograph is, for the above-mentioned reasons, a magnificent achievement, indispensable not only to those interested in Janáček's life, but also to those seeking a broad view of Eastern European culture before the break-up of the Habsburg Empire. The crucial significance of this book is and will surely remain for many years a bible of the 20th century's greatest opera composer.

Jernej Weiss

UDC 78.071.1 Janaček Leoš

Сања Ранковић

ВОКАЛНА ТРАДИЦИЈА ЛИЈЕВЧА ПОЉА И ПОТКОЗАРЈА*

(народна песма као део културног идентитета)
Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета“, Лакташи 2007.

КАД ЉЕВЧАНСКО ЖИТО ЗАТАЛАСА

(музичка традиција Лијевча поља и Поткозарја)
Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета“,
Културно-умјетничко друштво „Славко Мандић“, Лакташи [2007].

Књига *Вокална традиција Лијевча поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета)* и компакт-диск *Кад Љевчанско жито заталаса (музичка традиција Лијевча поља и Поткозарја)* засебна су издања, али чине тематску целину и резултат су рада исте групе ентузијаста на пољу очувања традиционалне музичке културе. На иницијативу КУД-а „Славко Мандић“ из Лакташа ангажован је етномузиколог, мр Сања Ранковић, која је током 2007. истраживала и снимала певање, свирање и казивања у селима Лијевча Поља и онима у Поткозарју која својим географским положајем гравитирају ка лијевчанској равници. У овим селима живи искључиво српско становништво или оно представља значајну већину. Основни циљ је био да се кроз музику сагледа културни идентитет подручја које представља зону сусрета динарске и панонске културе и продукт наслојавања етнички различитих култура, односно, процеса акултурације, и свих промена у друштву и култури које су се одвијале пре свега као последице историјских збивања на овом подручју. Важно је истаћи да музичка традиција Лијевча поља и Поткозарја до сада није била предмет етномузиколошког истраживања. Књига доноси студију Сање Ранковић и збирку од 58 ауторкиних нотних записа различитих облика певања у Лијевчу пољу и Поткозарју, а са компакт-диска се може чути 28 одабраних примера. Сања Ранковић је професор традиционалног народног певања у Музичкој школи „Мокрањец“ у Београду, али и веома активан теренски истраживач, а ово је први публикован обимнији резултат њеног самосталног научног рада.

Корпус традиционалне музике који је Сања Ранковић током теренског истраживања затекла у Лијевчу пољу састоји се од примера

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскришћу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

који припадају слојевима различите старости. Од обредног репертоара сачувани су, пре свега међу старијом популацијом, и то више у сећању него у директној функцији, напеви који се везују за зимски део годишњег циклуса (опход „чаројица“ и празновања Божића), а из оквира животног циклуса – напеви везани за склапање брака. Забележене су и успаванке, песме које се певају уз поједине послове, песме уз игру и већи број песама које немају специфичну намену. У сазвучној структури доминира двоглас, а осим једногласних, појављују се двогласни примери који само каденцирају трогласно и један пример реалног трогласног певања. Двоглас се обликује и на старији и на новији начин, а поједини примери имају елементе оба стила, па се третирају као „прелазни“. У студији се истиче да је важан задатак за будућа етномузиколошка истраживања сагледавање типова старијег начина певања по географском, ареалском принципу, с обзиром на то да се пандани облицима који су забележени у Лијевчу пољу и Поткозарју срећу и у другим крајевима. У поетској равни примат има десетерац, што би се према ауторки књиге могло повезати са утицајем динарске традиције и за њу карактеристичним певањем уз гусле. Она сматра да је превага монотематског принципа обликовања одраз очуваности старијег начина музичког мишљења. Констатује се и разноврсност комбинација делова стиха и различито позиционираних рефрена, као израз инвентивности народних певача, а могло би се рећи и развијене естетике вокалне традиције. Анализе су показале да је највећи број песама хетерометричан и хетероритмичан. Дистрибутивни ритмички систем доминира код песама уз игру, а парландо рубато код осталих жанрова.

Резултате структурне анализе Сања Ранковић је довела у везу са одликама рељефа, одн. границама културних зона. Закључила је да је планина Козара била важна природна препрека ширењу западноевропских културних утицаја, односно, да је процес акултурације брже текао у равници. Истовремено, она ове културне зоне доводи и у дијахронијски однос, па динарску карактерише као старији културни слој, а панонску као новији. Први светски рат се истиче као временска оријентација у вези са потискивањем старијег вокалног стила у панонском делу области. Процес акултурације довео је до стварања специфичне бимузикалности, паралелног постојања два певачка стила. Тако је кроз однос динарског и панонског и контекстуално условљено преструктурирање музике, формиран савремени лијевчански музички модел који ауторка поставља као идентитетски значајач.

У времену сукобљавања заговорника повезивања и амалгамисања, односно, разграничавања и „прочишћавања“ култура, питање

идентитета је из научног аспекта једно од најважнијих и истовремено најделикатнијих. У том смислу, проучавање народне песме као дела културног идентитета за који се одлучила Сања Ранковић веома је актуелно и представља важан допринос етномузикологије овој проблематици. Чини се потребним додатно истаћи да је само теренско истраживање било организовано према етничком принципу, у овом случају усмерено ка проучавању српске културе. У методолошком смислу, ауторка се определила да студију базира на комбиновању структурне анализе и географског метода. Како је за одређење идентитета од важности однос према „другом“, музички идентитет Лијевча поља и Поткозарја би још јасније дошао до изражаја поређењем са српском традиционалном музичком културом у другим динарским областима, у панонској области и граничним областима ове две културне зоне, односно са „другима“ у оквиру српског „музичког идејног света“, као и поређењем са музичким културама других народа и етничких група које живе на просторима са којима се истраживано подручје додирује. У сагледавању народне песме као дела културног идентитета свакако би било корисно ослањање на савремене опште теорије идентитета и етницитета.

Књига Вокална традиција Лијевча поља и Поткозарја садржи, као што је поменуто, и нотне записе који су, ако не потпуна слика, оно минуциозно рађена, свакако неопходна форма звучног материјала за евентуална даља аналитичка и компаративна проучавања традиционалног певања. Несумњиво је да су од нотних записа вреднији сами тонски записи, па је изузетно корисно што се паралелно са књигом појавило и звучно издање са избором репрезентативних примера певања и свирања са овог подручја.

Компакт-диск *Кад Љевчанско жито заталаса* жанровски и стилски је осмишљен као пресек музичке традиције Лијевча поља и Поткозарја. Најбројнији су примери сватовских и тзв. љубавних песама, али су заступљене и чаројице, божићне, успаванка и карактеристично извикивање чауша на свадби, док је од инструменталне музике заступљено само свирање мелодија игара од стране тамурашких „оркестара“ (квартета) и један вокалноинструментални пример – песма уз пратњу тамбураша. Са аспекта стила, посебно су упечатљиви примери старијег начина певања, али и тзв. прелазни облици. Тек звучни утисак омогућава праву спознају о специфичностима тонске структуре (напева) и сазвучне структуре (односа гласова) тако испеваних песама. Посебно су интересантни изванредани примери бимузикалности – способности неких певача да певају и у старом и у новом стилу, као што су песме *Ја посади' виту јелу* (бр. 13) и *Сав је Јовац потопила вода* (бр. 16) у извођењу групе пе-

вача из села Турјак. Сложеност слике музичке традиције овог подручја потцртава чињеница да се старим стилем певају не само обредне, него и песме које немају стриктну функцију и које теоретичари књижевности сматрају новијим слојем. Инструментална музика заступљена на диску припада новијем слоју музичке културе, о чему сведоче инструменти и формације извођачких тела, као и стил музицирања, што истовремено сугерише закључак да је вокална традиција укупно боље очувана.

Издање *Кад Љевчанско жито заталаса* је осмишљено као књижица са подацима који се односе на диск и самим носачем звука који је смештен у „цепу“ на корици. Садржај књижице чине кратак општи текст о примерима на диску и њихов попис (на српском и енглеском језику), као и фотографије певача и свирача. Вероватно је да су издавачи имали на уму постојање студије о овој грађи у поментуј књизи *Вокална традиција Лијевча поља и Поткозарја*, али се ипак чини да је текст у књижици са компакт-диском могао бити обимнији, информативнији, узимајући у обзир да се ради о физички засебном издању.

Вредност објављивања књиге *Вокална традиција Лијевча поља и Поткозарја (народна песма као део културног идентитета)* и компакт-диска *Кад Љевчанско жито заталаса (музичка традиција Лијевча поља и Поткозарја)* је вишеструка. Пре свега, они имају вредност за високосвесне чланове културно-уметничког друштва „Славко Мандић“ из Лакташа, који су читав пројекат и покренули из потребе да више сазнају о културној прошлости тих простора, о музичкој традицији сопственог народа. Они, свакако, имају едукативну вредност и за младе генерације које ће пожелети да упознају музику предака онда када то не буде могуће у директном контакту, усменом предајом. Наравно, књига и диск имају и велику вредност за научну средину, као допринос спознавању традиционалне музичке културе – важног дела српског културног идентитета.

Данка Лајић-Михајловић

UDC 784.4:398](497.6)

ЗВУЧНА ИЗДАЊА / COMPACT DISC

TRIDESET GODINA ELEKTRONSKOG STUDIJA RADIO BEOGRADA. ELEKTROAKUSTIČKA MUZIKA

PGP RTS, Beograd, CD I (2002), II (2007)

Двоструки компакт диск *Trideset godina Elektronskog studija Radio Beograda. Elektroakustička muzika* посвећен је обележавању три деценије од оснивања ове значајне музичке институције (1972). Диск обухвата тринаест остварења композитора из некадашње Југославије и из иностранства који су своја дела реализовали у Студију у периоду од 1972. до 2000. Иако је било планирано да ово издање буде објављено у поводу тридесетог рођендана Електронског студија, ПГП РТС је 2002. године објавио само CD I (431333 STEREO), док је, због недостатка финансијских средстава, CD II угледао светлост дана тек 2007, као самостално издање Трећег програма Радио Београда – захваљујући, пре свега, личном ангажовању оснивача и дугогодишњег руководиоца Студија Владана Радовановића, као и садашњег руководиоца Владимира Јовановића. Оба компакт диска су обједињена комплементарним дизајнерским решењем и упакована у кутију, те је овако употпуњено издање промовисано 28. маја 2008. године у галерији Артгет Културног центра Београда.¹

Изразак ове компилације провоцира сагледавање домета и значаја Студија у контексту српске музичке (уметничке) сцене и шире, при чему треба имати у виду неколико чињеница. Најпре, до почетка седамдесетих нигде на Балкану није постојало место на коме се могла стварати електроакустичка музика. Композитори из тадашње Југославије одлазили су у центре широм света – Париз, Њујорк, Утрехт, Варшаву – да би стекли прва искуства о новој технологији, новом звуку и процесу стварања. На иницијативу Владана Радовановића, а захваљујући разумевању Александра Ацковића, првог главног уредника Трећег програма, који је обезбедио материјалну подршку Радио Београда, основан је Електронски студио као место где су југословенски и инострани композитори могли да се упусте у авантуру стварања у медију за њих раније недоступном, уз свесрдну

¹ Ранија дискографија Електронског студија Радио Београда обухватала је једну LP плочу (PGP RTS, 1978) и један дупли албум издат 1984. године.

подршку особља студија, које су, уз Радовановића, чинили Пол Пињон, Зорана Царић-Храшовец и, краће време, Милан Орлић. Главни задатак Студија био је остваривање дела самосталне електроакустичке музике, а такође је у њему реализована функционална музика за потребе радија, телевизије, филма и позоришта, дела концептуалне природе, а у последњој етапи развоја истраживало се и ван чисто музичких оквира. У првим деценијама рада Студио је организовао и концерте сопствене продукције, укључујући и неколико концерата на Бемусу, психоакустичке експерименте, као и едукативне семинаре.

У технолошком смислу, Електронски студио Радио Београда је стартовао веома напредно, као студио треће генерације, дигитално-аналогног типа, са синтетизером Synthi 100 као централним уређајем – у то време једним од најмоћнијих у Европи.² Поред разноврсних начина руковања машинама-јединицама у оквиру великог синтетизера и синтетизовања нових звукова, композиторима је на располагању стајала и обрада било којег снимљеног звука. Нажалост, ритам технолошких промена било је немогуће испратити због недостатка финансијских средстава и неразумевања потоњег руководства Радија за неопходност улагања у развој једног непрофитног институционалног тела. Поражавајуће звучи чињеница да је Студио компјутеризован тек 1987. године и то технологијом која је у то време, чак и за наше услове, била застарела.³ Следеће значајно унапређење догодило се тек 1996. године, када је у Студио стигао први РС и вишенаменски програм *Audio Logic*. Током последње деценије ХХ века знатно је опао број композитора који су радили у Електронском студију, па су тако на компакт дисковима *Trideset godina Elektronskog studija Radio Beograda. Elektroakustička muzika* заступљена претежно дела настала у прве две деценије његовог постојања.

Свакако највећа вредност ове ретроспективе композиција реализованих у Електронском студију Радио Београда огледа се у томе што омогућава да се сагледају, у хронолошко-стилском следу, разнолике могућности коришћења синтетизера и компјутерске технологије у циљу стварања разноврсних остварења електроакустичке музике. На првом диску налазе се композиције *Hardware Performance* (1972) Пола Пињона (Paul Pignon), једног од утемељивача Елек-

² Уређај је реализовао чувени британски инжењер Петер Зиновјев (Peter Zinovieff) са својим сарадницима у оквиру Electronic Music Studios (London) Ltd. (EMS).

³ Тонски студио ФМУ, отворен 1986, располагао је са три компјутера *Macintosh* и другом савременом опремом, док је Електронски студио Радио Београда годину дана касније добио компјутер *Atari Mega ST2*, испрва чак и без одговарајућег софтвера.

тронског студија Радио Београда, затим *S For S* (1973) Анджеја Доброволског (Andrzej Dobrowolski), *Дубоки До* (1974) Јосипа Калчића, *Déjà vu* (1984–85) Срђана Хофмана, *Електронске медитације* (1984–85) Душана Радића и *Сазвежђа* (1997) Владана Радовановића. На другом диску су дела *Ноктурно* (1975) Лудмиле Фрајт, *Apeiron E* (1976) Јосипа Магдића, *Студија 4* (1977) Милоша Петровића, *En '85* (1985) Жарка Мирковића, *Khesed-El* (1989) Марјана Шијанеца, *Voci Incontri* (1997)⁴ Томаса Велса (Thomas Wells) и *Трагови сна о далеком небу* (2004) Владимира Јовановића.⁵ Утисак о заступљеним делима и ауторима био би потпунији да су наведене и биографске цртице о композиторима, како би се лакше пратило „смењивање генерација“ које су радиле у Студију; с тим у вези осећа се и недостатак једног краћег есеја о његовом историјату. Иначе, на успешност сарадње композитора са Студиом указује и чињеница да је знатан број композиција остварених у њему добио признања и награде на фестивалима у земљи и свету.⁶

Евидентно је да су на оба компакт диска представљена разноврсна дела, остварена било чисто електронски синтетизованим звуковима, било синтезом звукова добијених електронским путем и природних звукова који су електронски обрађени и трансформисани.⁷

⁴ У информативној књижици која прати компакт диск у списку композиција назначена је 1987. као година настанка дела *Voci Incontri*, у програмском коментару композиције на српском језику година настанка је 1998, а у преводу коментара на енглески наведено је да је дело из 1997. Друге ситне омашке у иначе репрезентативно урађеној књижици односе се на неусаглашене преводе наслова појединих композиција и на различито наведена трајања у списку дела, односно програмским коментарима.

⁵ С обзиром на то да многи од поменутих композитора нису били у довољној мери искусни у електронском медију да би стварали самостално, Владан Радовановић је потписан као коаутор-реализатор или технички реализатор чак шест композиција, а Пол Пињон једне композиције.

⁶ Примера ради, од дела представљених на компилацији, *Hardware Performance* Пола Пињона представљао је Југославију на SIMC-у 1974, композиција *Déjà vu* Срђана Хофмана увршћена је у десет најбољих дела на Југословенској музичкој трибини у Опатији 1985, а дело *Сазвежђа* Владана Радовановића освојило је Прву награду на Међународној трибини композитора у Београду 1998. године.

⁷ У делима заступљеним на компилацији могуће је испратити осциловање естетског фокуса Студија од остварења чисто електронске оријентације (у којима је присутан покушај што већег удаљавања од звучача и обликованих поступака традиционалне вокално-инструменталне музике) до композиција у којима се електронски звук „оживљава“ проучавањем природе вокалних, инструменталних и амбијенталних звукова и пројектовањем њихових својстава на електронски материјал. Видети: Владан Радовановић, „Електронска музичка сфера радија“, у: *Дежурно ухо епохе*, Радио-телевизија Србије, Београд, 2000, 119; такође:

Такође, интересантно је направити паралелу између композитора који су у тренутку стварања у Електронском студију заступали модернистичко, односно постмодернистичко усмерење. У прву групу могу да се сврстају Пол Пињон, Анђеј Добровољски, Јосип Калчић, Владан Радовановић, Лудмила Фрајт, Јосип Магдић и Милош Петровић.⁸ Поред радикалног отклона од традиционално схваћеног тематизма и тоналности, њихова дела одликују се нарочитом врстом звучне „просторности“⁹ – наслојавањем музичких сегмената различите сталности и трајања, чиме се ствара утисак опросторења звучног тока. Било да у композицијама постоји нека врста „фона“ на коме се одвијају други музички догађаји (нпр. у делима Добровољског, Калчича, Ј. Фрајт и Магдића), или су дела изразитије пунктуалистичка (код Пињона, Петровића), утисак је сличан и вероватно је проистекао из природе медија, односно техничке реализације. Но, упркос уоченој сродности стваралачког поступка, у извесним композицијама се јасно уочавају индивидуални поетички трагови – на пример, импровизаторни карактер материјала близак „фри цезу“ код Пола Пињона, призвук „конкретне музике“ код Јосипа Калчича (подражавање певања птица и брујања електронских мотора да би се приказала сеоска идила нарушена индустријализацијом), хиперполифоно писмо композиције *Сазвежђа* Владана Радовановића, која илуструје још једну значајну димензију рада Електронског студија: реализацију електроакустичке музике као компоненте вишемедијског дела.¹⁰

Другој групи остварења припадају дела настала почев од девете деценије XX века: то су дела Срђана Хофмана, Жарка Мирковића, Марјана Шијанеца и Томаса Велса. Најизразитија одлика ових композиција јесте цитатност, која је изразито постмодернистичке природе – дистанцирана, без жеље за реконструкцијом изворног кон-

Владан Радовановић, „Електроакустичка музика у Југославији“, у: *Музички талас*, бр. 29, 2001, 22.

⁸ Овде заступљен композицијом из своје ране стваралачке фазе, која нимало не наликује на остварења из његовог каснијег, зрелог стваралачког периода који се креће у оквирима постмодернистичког усмерења.

⁹ Упоредити са: N. Đ. [= Natko Devčić], „Elektronska muzika“, [u:] *Muzička enciklopedija*, t. 1, gl. urednik Krešimir Kovačević, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, MCMLXXVII, 519. Ипак, овде термин „просторност“ превасходно означава субјективан доживљај односно перцепцију ових дела од стране ауторке приказа.

¹⁰ Иако *Сазвежђа* припадају синтезијској уметности (дело је написано за 12 певача-извођача-ходача, 12 звучно-светлосних кугли, два слајд пројектора, видео-бим и тонску траку), композиција је грађена тако да њен музички слој (тонска трака) може да се изводи и самостално.

текста из кога је узорак потекао. Порекло цитата, као и начин његове обраде, у сваком делу је другачији,¹¹ а самим тим и резултирајућа електроакустичка звучања и општи карактер композиција, што такође сведочи у прилог богатим изражајним могућностима овог медија.

Помало издвојено од ових груписања стоје композиције *Електронске медитације* Душана Радића, која задржава јасније везе са традиционалним композиционим поступцима и поред тога што је реализована у електронском медију, и *Трагови сна о далеком небу* Владимира Јовановића која је настала 2004. године, па тако временски „излази“ из концепције компилације.

С обзиром на то да је двоструко CD издање *Trideset godina Elektronskog studija Radio Beograda. Elektroakustička muzika* опремљено текстовима о композицијама на српском и енглеском језику, евидентна је жеља приређивача да се музика настала у Електронском студију Радио Београда представи и ван граница наше земље, као значајан документ о напорима једне мале, али самосвесне културе да иде укорак са актуелним тенденцијама европске уметничке матице. Поред тога, овим издањем учињен је покушај да се у српској музичкој култури (ре)позиционира Електронски студио Радио Београда као установа која је у прошлом веку одиграла пресудну улогу у приближавању електроакустичке музике и њој иманентне технологије домаћим композиторима и публици, а све то у складу са тренутним (не)могућностима наше средине.

Јелена Јанковић

UDC 78.036:654.191 (497.11 Beograd)

¹¹ Хофман користи аутоцитате, као и фрагменте дела Баха, Хендла и Скарлатија „са наводницима“ (реч је о цитатима из Прелудијума у ес-молу из *Добро темперованог клавира* Ј. С. Баха, из оркестарске свите *Музика на води* Г. Ф. Хендла и из две сонате за чембало Д. Скарлатија), Жарко Мирковић користи „имагинарне цитате“ гуслања, десетерачке епске поезије и нарицања, Марјан Шијанец симулира карактеристичне ритмичко-мелодијске образце индијских рага, а Томас Велс трансформише цитате старијег слоја српског музичког фолклора.

ШТА СЕ ЧУЈЕ КРОЗ ГОРУ ЗЕЛЕНУ?

ПЕВАЧКА И СВИРАЧКА ТРАДИЦИЈА ГОРЊЕ ЈАСЕНИЦЕ

Приредила Јелена Јовановић

Музиколошки институт САНУ, Београд 2007.

Традиционална музичка пракса Горње Јасенице, једне од области централне Србије, обухваћена је детаљном опсервацијом захваљујући преданом истраживању Јелене Јовановић. Њен теренски рад од 1988. до 1991. године изнедрио је аудио издање *Шта се чује кроз гору зелену*. Аутентични снимци традиционалне песме и свирке представљени су са 48 нумера начињених у кућама казивача или у просторијама домова културе. То подразумева и пропратне звукове специфичне за амбијент у коме су снимци настали, што слушаоца на неки начин приближава не само песми и казивачу, већ читавом окружењу у коме се одвија извођење конкретног музичког примера. Компакт диск је опремљен и двојезично уређеном књижицом (на српском и енглеском језику) са коментарима певања и свирања, као и основним подацима о извођачима.

Комплетни вокални и инструментални потенцијал Горње Јасенице приказан је на диску груписањем звучних записа према њиховој функцији: у животни или годишњи циклус обичаја. Жанровска разноврсност огледа се у заступљености песама које су се изводиле на свадби, погребу, или су везане за поједине послове попут жетве, копања, чувања стоке, комишања (љушћења кукуруза), на путовању, седељкама и прелима. Посебно се издвајају примери који се изговарају, а намењени су деци или представљају бајање против града. Специфичност вокалне традиције Горње Јасенице, у односу на целокупни певачки корпус Србије, представљају „бројанице“ у којима се понекад јављају низови стихова у виду припева чији садржај није логички наставак претходно отпеваног текста (попут песме *Ој, дивојко миле моје*, бр. 37). Поред овог типа „бројанице“ заступљен је још један начин извођења заснован на, условно речено, моторичном и остинатном певању читавог примера (као у песми *Ошени га, брај-брале*, бр. 27).

Звучни примери вокалног израза Горње Јасенице указују на значајнију заступљеност двогласног певања у односу на једногласно. Сазвучне карактеристике двогласног извођења издвајају два опозитна музичка слоја: старији и новији. Старија вокална пракса назива се у народној терминологији већине српских крајева певање „на глас“, које се у зависности од функције напева додатно објашњава. На подручју Горње Јасенице старији начин извођења дефи-

нише се и функционалним одређењем напева, као „сватовски“ или „чобански“. Према односу првог и другог гласа и структури сазвука код архаичних вокалних форми могу се разазнати хетерофони, бордунски или хетерофоно-бордунски начин извођења. Основне одлике овог певања приказане на диску читавају се у узаном тонском амбитусу, секундним сазвучима и специфичној артикулацији. Насупрот старинском певачком наслеђу, новији начин, односно певање „на бас“ базирано је на терцним и квинтним сазвучима и тонским односима који су ближи темперованом систему. Посебност извођења певачких група из Горње Јасенице представљају „хибридни“ облици, односно песме које садрже карактеристике и старијег и новијег вокалног наслеђа (као што су *Чувам овце у ливади доле*, бр. 14 или *Ова брда и пусте долине*, бр. 36). Овакав начин певања негују певачке групе које на свом репертоару имају песме и старијег и новијег музичког слоја, а карактеристичне су и за друге области високе Шумадије. Поред двогласних примера, на аудио издању се налази и неколико једногласних мелодија које су отпеване групно (што је ређа појава) или солистички, и углавном припадају старијем наслеђу (попут путничке или крстоношке песме). Изузетак представља свадбена песма *Ој, девојко, румена јабуко* (бр. 4) која је новијег порекла, и распрострањена је на подручју читаве Шумадије. Антипод овом примеру је *Лепо пева за гором девојка* (бр. 32), мелизматичне мелодике и нетемпероване тонске структуре. Посебност овог напева потцртана је његовом функцијом, односно извођењем при превозињу товара запрегом, услед чега певачица повремено узвикује припев шар покушавајући да усмери животињу (краву) на путу.

Музичка посебност вокалне традиције Горње Јасенице настала је у одређеним друштвеним и културним условима, који су одредили естетске критеријуме у музици, као и њене стилске особености. Специфичност певачког наслеђа овог краја читује се највише у примерима старијег вокалног слоја, док се за новије певање може рећи да је углавном слично као и у већини других западних српских крајева. Вешто извођење украсних тонова, уз посебну артикулацију и агогику, те начин изговарања вокала при певању, обликују јединствену музичку слику. Вокали се уобличавају нарочито при дужем издржавању тонова, док их у каденцама жене често затамњују претварајући *a* у *o* или *e* у *oe*. Слична закономерност карактерише старије динарско певање у другим динарским областима. Повремено се у току извођења могу чути и „квоцајући“ звуци који су неодређене тонске висине и јављају се као предудари или постудари. Посебно треба указати на певање свадбених и жетелачких песама, које карактерише узвикивање на крају сваке мелосторфе или на крају читавог примера.

Поред богатог избора вокалних нумера, на диску је представљена и инструментална пракса свирком на листу, двојницама (двојницама), свирали, свиралчету, усној хармоници, виолини и хармоници. Већина инструменталних мелодија је одсвирана солистички, а само је један пример групног музицирања на виолини и хармоници, што показује да се ради о новој извођачкој навици. Разноврсност изабраног инструментаријума говори о потреби да се прикаже богата музичка имагинација кроз различите извођачке форме. Примери медитативне чобанске и путничке свирке, те извођење песме или мелодије уз коју се игра, репрезентују све могућности инструменталног потенцијала. Мелодије које су везане за чување оваца или рабацијање карактерише слободна метро-ритмичка структура, понекад фрагментарне мелодике. За разлику од њих, мелодије народних кола су у giusto ритму и мотивски прегледне. Међу традиционалним играма које су свирали сеоски музичари на аудио издању су *коло у шест, маказице, повозно и жикино*. Поред игара чији су аутори анонимни, свирачки репортоар је у другој половини XX века проширен компонованим колима, као што је *народно коло* Радојке Живковић.

Вокално-инструментално извођење на гулама употпуњује звучни колорит Горње Јасенице. Песма *Погибија великог војска Јорђа Петровића* (бр. 40), аутора Радомира Бећировића Требјешког, један је од ретких примера гусларског наслеђа забележеног на подручју Шумадије. Конкретан пример гусларске праксе представља, према речима казивача, наставак породичне традиције која је пренета у Горњу Јасеницу, досељењем предака из Црне Горе у XVIII веку.

Са етномузиколошког аспекта диск *Шта се чује кроз гору зелену* представља драгоцену музичку монографију хетерогене традиције која се више не може забележити на терену. Зато је ово аудио издање важан научни материјал који доноси пресек сеоске музичке праксе с краја XX века. Иако неке од песама звуче помало неупевано, што констатује и ауторка диска у тексту који прати издање, то не умањује његову вредност. Напротив, то само говори да је пред слушаоцима реална слика народног певања затеченог на терену, дата без улепшавања и интервенције модерних техничких достигнућа. То је звучни документ који сведочи о културноисторијској слојевитости музичке слике шумадијских села, „насликане“ бојама различитих инструмената и гласова. Музичке примере који су се нашли на овом издању извели су певачи и свирачи који су некада исте мелодије певали и свирали у конкретним обредним догађајима. Они су прави репрезенти традиције свог краја, што потцртава ексклузивност вокално-инструменталне грађе на диску. Зато је ово издање неизбежна литература за све оне који се баве проучавањем, очувањем

и извођењем српског певачког и свирачког наслеђа. Аутор и издавач успели су да укажу на вредну музичку традицију, али и да одају захвалност извођачима који су у својој песми и свирци очували стилске специфичности Горње Јасенице.

Сања Ранковић

UDC 781.6:398](497.11)

СА ОПЛЕНЦА КЛИКНУ ВИЛА – ТРАДИЦИОНАЛНЕ ПЕСМЕ –

Приредила Јелена Јовановић
КУД „Опленац“, Топола, 2007.

Последњих петнаестак година пратимо велико интересовање градске омладине у Србији за неговање српског сеоског вокалног израза. Оно је посебно изражено у појединим културно-уметничким друштвима која са својим стручним сарадницима имају узор у сеоским певачким групама, али и другим извођачима популарнијих српских песама. Један од таквих примера је аудио издање које представља пресек рада женске певачке групе КУД-а „Опленац“ из Тополе. Групу чине девојке које су део играчког ансамбла, али истовремено показују интересовање и за учење народног певања. Почеле су са радом 2002. године под руководством једне од најстаријих чланица, Ане Богдановић, и свесрдном подршком тадашњег кореографа, етнологa Мирослава Стефановића. Њихово интересовање почива на новијим музичким жанровима у којима је традиционална музика третирана на различите начине, али су наклоњене и песмама у извођењу старијих генерација сеоских и градских певача. Тако је садржај диска проистекао из интересовања самих чланица групе које је вешто усмерила етномузиколог Јелена Јовановић. Она је своја досадашња етномузиколошка истраживања великим делом посветила проучавању музичке традиције Шумадије, те је ангажовање у раду са младим певачима из КУД-а „Опленац“ био идеалан начин да девојкама из Тополе пренесе своје богато искуство.

Назив диска *Са Опленца кликну вила* проистекао је из истоимене нумере која нас уводи у богат акустички свет разноврсног музичког и поетског садржаја исказаног кроз 24 песме. Прва песма је иста као и последња на диску *Шта се чује кроз гору зелену* чиме се симболично указује да млади певачи из Тополе, на неки начин, представљају настављаче вокалне традиције свог краја. Према географском пореклу звучни материјал са аудио издања можемо сврстати у две велике групе. Најбројније су песме из Шумадије, односно околине Тополе – области Јасенице и Груже. У другу групу песама спадају примери српског певања из Босне, источне и јужне Србије и са Косова. То су песме које су у мелодијском или извођачком погледу атрактивне за младе певаче жељне нових изазова.

Песме из Шумадије, њих шеснаест, представљају пресек вокалне традиције ове области. Хетерогена жанровска одређеност читава се заступљеношћу песама попут свадбених, жетелачких, чобанских, љубавних и др. Оне су у погледу вокалних слојева омогућиле

младим певачима да покажу афинитет и према старијим сеоским песмама „на глас“, као и према новијим песмама „на бас“. Девојке из КУД-а „Опленац“ вешто владају и тзв. „хибридним“ облицима тј. песмама које имају елементе и старијег и новијег певачког стила. Оно у чему женска певачка група КУД-а „Опленац“ плени јесте рафинирани тонски потенцијал у обредним песмама „на глас“ (посебно свадбеним и жетелачким). Преплитање гласова кроз наизменично „предисање“ певача и „сливено“ стапање украса у мелодијску основу указује на зрелост у схватању комплексне музичке структуре напева. Овакво разумевање старијих певачких облика подстакнуто је ослањањем на теренске снимке који су и најбољи извор у процесу подучавања вештини народног певања.

Песме из других географских области: источне Србије, Врања, Косова, и Босне представљене су својим типичним облицима. Оне сведоче о жељи девојака из Тополе да се окушају у певању репертоара који, на први поглед, доноси један другачији духовни свет, али говори о изграђеној свести о значају који има очување вокалне праксе у свим српским крајевима. То подразумева високо развијен осећај за различите вокалне дијалекте у оквиру наше певачке традиције.

Две песме су научене према извођењу Светлане Стевић која је генерацијама уназад узор младим певачима. Пример *Седам сати удара* по први пут је снимљен у двогласном извођењу према упутствима саме Светлане Стевић. Добро је да се група није повела модерним тенденцијама аранжирања и двогласног извођења песама из јужних српских крајева, што је страно аутентичном музичком језику. Тако су градска песма из Врања *Шетнала се кузум Стана* и песма са Косова *Не плачи, Стано, мори, не жали* отпеване једногласно, са стилски препознатљивим елементима. То је свакако заслуга Јелене Јовановић која се потрудила да извођење сваке песме на диску буде максимално верно вокалној традицији краја из ког је напев.

Посебну акустичку боју аудио издању дају напеви из динарских предела. Међу песмама из Босне посебно се издваја пример *Пјева лола, одјекује гора* који се одликује тачно отпеваним уским тонским односима у мелодији првог гласа песме, што је тешко за певаче млађе генерације. Напев *Ој, дјевојко драга душо моја* ретко се може чути на аудио издањима, иако је карактеристичан начин антифоног певања уз игру у пределу северозападне Босне. Необичност ове песме чини промена темпа која се креће од лаганог до веома брзог извођења, које је некада пратило игру и натпевавање две певачке групе.

Уједначен звучни потенцијал групе КУД-а „Опленац“ красе млади и снажни гласови сливени у јединствену боју. Упеваност групе види се кроз могућност звучне трансформације читавог ансамбла

при извођењу песама из различитих географских области. Специфичност вокалног израза исказана је избором различитих водећих гласова што звучну слику чини занимљивијом. Посебно се издвајају поједине девојке које својим извођењем доприносе квалитету интерпретације: Тања Богдановић, Маја Стањевић и Јелена Ђорђевић.

Поред непосредног рада са групом на усвајању и увежбавању песама, Јелена Јовановић је написала све текстове и коментаре који прате аудио издање. То су стручна објашњења која се односе на функцију и географско порекло примера. Целокупано ангажовање Јелене Јовановић на припреми групе и опреми диска представља вредан прилог на пољу оживљавања традиционалног певања, успостављања континуитета вокалне праксе Шумадије и вредан допринос у домену апликативне етномузикологије.

Репертоар који се налази на аудио издању *Са Опленца кликну вила* чине захтевни егзамплари слојевите музичке структуре и сложене интерпретације. Импонује опредељење за неговање локалног музичког језика, уз данас неизбежну музичку радозналост исказану репертоаром у који су укључени напеви из других области. Песме девојака из Тополе показују да су пред нама способни певачи жељни нових сазнања и привржени аутохтоном вокалном наслеђу. Оне ће тек откривати богате музичке дијалекте српске певачке праксе, а у сарадњи са Јеленом Јовановић, стећи ће праву слику и доживљај народне песме.

Сања Ранковић

UDC 784.4.087.68(=163.41)

СКУПОВИ / CONFERENCES

ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ МУЗИКОЛОШКИ СИМПОЗИЈУМ „ЂЕОРЂЕ ЕНЕСКУ“

[Simpozionul internațional de muzicologie „George Enescu“]
Букурешт, 5–8. септембар 2007.

Сваке друге године, током три недеље септембра месеца, у Букурешту се одржава Интернационални музички фестивал, утемељен још 1958. године, у част истакнутог румунског виолинисте и композитора, Ђеорђа Енескуа (George Enescu, 1881–1955). Захваљујући снажној логистичкој и финансијској подршци (која је, заправо, интензивирана тек након политичког преврата, деведесетих година прошлог века) бројних румунских институција и водећих личности из политичког и уметничког миљеа, фестивал је раскошно конципиран, са великим бројем концерата врхунских извођача и разноврсних пратећих програма који су изванредно медијски испраћени.

Као једну од пратећих манифестација која има изузетан значај у контексту самог Фестивала, али и целокупног музичког живота Румуније, треба свакако издвојити Интернационални музиколошки симпозијум „Ђеорђе Енеску“ који је 2007. године приређен почетком септембра, у трајању од четири дана.¹ Тема скупа – „Ђеорђе Енеску из савремене перспективе. Естетичка и стилска разматрања“ – инспирисала је око четрдесет музиколога, естетичара, музичких теоретичара и композитора из Немачке, Француске, Србије, Аустрије, Сједињених Америчких Држава, Израела и, наравно, Румуније. У оквиру шест сесија, са одличном модерацијом програма, уз обезбеђен симултани превод (на енглески и на румунски језик), стриктно одређене термине за дискусију и „паузе“ испуњене инспиративним садржајима,² аутори радова су имали прилику да, проблематизују-

¹ О симпозијуму „Ђеорђе Енеску“, одржаном 2005. године, већ је било речи у шестом броју часописа *Музикологија*. В. Биљана Милановић, „Интернационални музиколошки симпозијум ‘Ђеорђе Енеску’ (Simpozionul internațional de muzicologie ‘George Enescu’), Букурешт, 9–10. септембар 2005.“, *Музикологија*, Београд 2006, бр. 6, 442–446.

² Реч је о церемонији проглашења истакнутог музичког семиолога, Жан Жака Натјеа (Jean Jacques Nattiez, 1945) за почасног доктора Националног музичког универзитета из Букурешта, потом одржаног предавања истог аутора о циљеви-

ћи, по броју композиција скроман опус само једног композитора – Енескуа, покажу колико су разноврсни путеви (и странпутице) данашње музиколошке науке.

Тако су већ у првој сесији, а вероватно и најинтересантнијој, јер је њоме виртуозно председавао семиолог Жан Жак Натје, учесници скупа сучелили своје позитивистичке (Dorothea Redepening, Heidelberg, *George Enescu's Symphonies in the European Context of their Time*), формалистичке (Thomas Kabisch, Trossingen, *Enescu and French Music*), естетичко-идеалистичке (Cornel Țăranu, Cluj-Napoca, *The Hidden Meanings of Enescu's Creation* и Alain Cophignon, Paris, *Enescu in the Heart of the Game between the Entertainment and the Existential Defiance*) и постколонијалне ставове (Valentina Radoman, Novi Sad, *French Impressionists and their Others: "Impressionistic" Works of George Enescu and Miloje Milojević*), долазећи, управо услед различитости својих теоријских платформи, до нових увида у стваралачке домете румунског композитора. Распламсала дискусија о еклектичном музичком идиому Ђеорђа Енескуа и могућим разлозима композиторовог необзирања на круте идеолошке оквире концепта „стила“, подстицана луцидним питањима председавајућег сесије, остаће, нажалост, само у памћењу учесника скупа, док ће сви текстови саопштени на симпозијуму бити накнадно штампани у зборнику.

И друге сесије су биле теоријски, проблемски и методолошки разноврсне, пропраћене конструктивним расправама. Тако су слушаоци скупа имали могућност да чују и коментаришу сада већ „традиционална“, формалистичка, у мањој или већој мери оправдана и убедљива компаративна сагледавања Енескуове композиторске баштине и опуса других аутора, пре свега представника европског музичког канона, попут, на пример, Арнолда Шенберга или Рихарда Штрауса (Lukas Haselböck, Vienna, *Chromatic Voice Leading Models in Arnold Schoenberg's String Sextet Verklärte Nacht op. 4 /1899/ and George Enescu's Octuor for Strings op. 7 /1900/*; Martin Schimek, Vienna, *A Greek German and a Moldavian Orpheus*), потом (поновна) разматрања композиторовог стваралаштва из аспекта романтичарског концепта „генијалног ствараоца“ (Lory Wallfisch, Northampton, *The Multilaterality of Enescu's Genius*), као и занимљиве, али музиколошки неутемељене опсервације учесника који су по вокацији компо-

ма и даметима семиологије, те промоције двеју ауторових књига, *The Confrontation between Chronos and Orpheus* и *The Music, the Research and the Life. An imaginary Dialogue*, преведених на румунски језик, као и о пригодним музичким тачкама.

зители или извођачи (David Williams, Pella, *Enescu's Five Symphonies: A Mirror of the Composer's Life*; Sherban Lupu, New York, *Unity and Diversity in the Treatment of the Thematic Material in George Enescu's Violin Works*). Осим у увек интригантне и дискутабилне интермедијалне компарације (Despina Petecel, Bucharest, *The Unison – an Access Way to the Essence of the Flight. A Comparison between Enescu and Brancusi*), учесници су стекли увид у аспекте рецепције Енескуове музике у стваралаштву млађих генерација румунских композитора (Michaela Caranica Fulea, Essen, *Edmond Fleg among Myth, Sophocles and Enescu*; Laura Vasiliu, Iași, *Romanian Musical Drama after Enescu's Oedipus. Hamlet, by Pascal Bentoiu*; Franz Metz, Munich, *The Organ Music performed in Bucharest after Enescu's Death*), обавестили се о резултатима елементарне анализе појединачних Енескуових дела (Olguta Lupu, Bucharest, *George Enescu – Piano Piece on Fauré's Name*; Rosseline Kassap-Riefenstahl, Paris, *The Second Quartet: Apparent Form, Real Form*), као и о резултатима врло суптилно спроведених аналитичких стратегија, у распону од формалистичких до структуралистичких, примењених у контексту појединих аспеката или параметара Енескуовог музичког идиома (Dan Dendiu, Bucharest, *Enescu and the Critical Romanticism*; Corneliu Dan Georgescu, Berlin, *The „Musical Time“ by Enescu*; Eva Maria Houben, Dortmund, *George Enescu and the Unison: a View on Traditional and Contemporary Music*; Valentin Timaru, Cluj-Napoca, *Remarks on Enescu's Rhetoric*; Livia Teodorescu Ciocănea, Bucharest, *The Complexity of the Structural Levels in Enescu's Musical Language*; Constantin Secară, Bucharest, *Enescu's Finales – from Finis coronat opus to shaping the Perception of Musical Time*; Gheorghe Duțică, Iași, *Monodic Topos and Polymodal Aggregation in Prelude in Unison by George Enescu*; Valentina Dediu, Bucharest, *Comparing Interpreter's Views of Enescu's IIIrd Sonata for Piano and Violin*).

Посебну пажњу румунски музиколози су посветили још увек неопходном расветљавању важних момената из композиторовог живота, великим делом проведеног у емиграцији, у Сједињеним Америчким Државама и Француској, где је уметник и сахрањен (Vasile Tomescu, Bucharest, *George Enescu and the World of Culture*; Elena Zottoviceanu, Bucharest, *George Enescu between the Biographic and the Autobiographic*; Laura Manolache, Bucharest, *George Enescu's Reflections on his own Work*; Viorel Cosma, Bucharest, *Novelty Contributions regarding the Viennese Career of Enescu*; Florinela Popa, Bucharest, *George Enescu in American Mass-media between 1923–1933*; Ruth Guttman Ben Zvi, Tel Aviv, *About George Enescu: Unpublished Documents and Recollections*; Constantin Stan, Lugoj, *Enescu in the*

Consciousness of the People from Banat – The Reflection of George Enescu’s the International Artistic Success in Banat Press; Aurelian Dănilă, Chişinău, Contributions to the Knowledge of Enescu’s Creation in the Interwar Moldavia).

Након одличног искуства доживљеног током Фестивала и музикошког Симпозијума у Букурешту, може се рећи и следеће: залагање румунских културних посленика да се – након дугог (комунистичког) периода прећуткивања значаја Енескуовог опуса – управо путем фестивалских церемонија као видом континуираног колективног подсећања, композиторско наслеђе Ђеорђа Енескуа пре свега „врати“ у институционалне, а тиме и симболичке оквире културног простора ауторове домовине, као и да се учврсти у врху румунског културног канона – врло је мудро осмишљено. У том контексту треба поменути и напоре румунских колега да се Енескуово дело, такође, упркос томе што је протекло већ пола века од ауторове смрти, значајније афирмише и у светским размерама. Таква врста ангажовања указује на чињеницу да је у румунској култури препознато време у којем се до запаженог места на светској културној сцени долази адекватним „културним производом“, али исто тако, као што је већ истакнуто, и изузетно снажном финансијском и логистичком потпором. Колико је борба за такву афирмацију комплексна, сведочи податак о томе да су данас Енескуова дела, с једне стране, нашла своје сигурно место на репертоару многих реномираних извођача/солиста и ансамбала, попут, на пример, Филхармоније из Осла, Париске и Минхенске филхармоније, али да су, с друге стране, готово сва ауторска права и даље у поседу иностраних издавача. Дакле, борба око преузимања моћи у култури на интернационалној сцени, за румунске музичаре, поштоваце музике, а пре свега креаторе културне политике – има и свој скуп наставак.

Валентина Радоман

UDC 78.072(100)

MUSIC AND THE MOVING IMAGE INTERNATIONAL CONFERENCE

[МУЗИКА И ПОКРЕТНЕ СЛИКЕ, међународна конференција]
New York, NYU Steinhardt, May 30 – June 1, 2008

The third *Music and the Moving Image* conference, which took place at New York University at the end of May, was the crowning event of this year's hectic activity of the NYU Steinhardt School of Culture, Education and Human Development and its programme director for film music, Ron Sadoff. Just a couple of months earlier, the school launched a new online journal of the same name dedicated to the relationship between music and 'the entire universe of moving images' published by the University of Illinois Press; it organised a Film Scoring Workshop in Memory of Buddy Baker a week before the conference and had two performances at the Tribeca Film Festival of Rene Clair's *Two Timid Souls* with a new score written by past and present Steinhardt students and conducted by Gillian Anderson, co-editor of the journal and member of the conference committee. A three-day-long conference which hosted 72 delegates from all over the world and presented the latest research dedicated to music and visual media was indeed an impressive way to conclude such fruitful activity.

The keynote address of Jeff Smith, professor at the University of Wisconsin-Madison and best known as the author of *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, set the theme for the most interesting discussions of the first day. Not so long ago, I was convinced, and publicly declared so, that the analytical autopsy of diegetic and non-diegetic¹ music/image relationships in a film has 'lost its theoretical edge', turning the analysis of audio-visual interactions into an inventory of directorial/editorial decisions irrelevant to the comprehensive experience of film, but how wrong I was! Smith's decision to address the delegates with "Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music in Film" and the ensuing discussions proved that the subject is very much alive and steaming with new ideas and contradictory opinions.

Taking Robyn Stilwell's concept of the 'fantastical gap' (which was conceived in a discussion between Stilwell and James Buhler during a panel on film sound/music in 2003) as a starting point for conceptualising the ambivalent space between diegetic and nondiegetic music, Smith

¹ It might be useful to clarify, for those unfamiliar with the expressions diegetic/nondiegetic, that diegetic is the term used to describe sound/music originating from a source within a film's narrative world (diegesis), while nondiegetic comes from a source outside that world.

proposed an analytical approach which considers the definition of music's diegetic/nondiegetic status as not solely related to narrative space but also to the narrative's self-consciousness and the music's aural fidelity. With an example from *Trainspotting* (Danny Boyle, 1995), Smith demonstrated how music's 'detachment' from its source can be interpreted as a 'spatially displaced sound' and how the director's manipulation of music's aural fidelity is not in itself enough to shift its status from diegetic to nondiegetic. Later on that day David Neumeyer addressed the same subject by viewing the term diegetic/nondiegetic historically and in the context of its terminological and perceptive complexities, ultimately supporting Stilwell's concept of the 'fantastical gap' as an appropriate definition for the ambiguous areas in film soundscape.

In the discussions following Smith's and Neumeyer's presentations, Andrew L. Kaye pointed out that the tendency of filmmakers to 'play' with the diegetic/nondiegetic distinction and often cross the boundary between the two without 'ulterior narrative motives', is simply a way of taking advantage of the fluidity of our perception. Giorgio Biancorosso suggested the distinction between a dramatic space and a scene space as a useful way of defining the reach of diegetic sound, while James Wierzbicki pointed out that different levels of narration typical of the 'intensified continuity style' (Bordwell) include more complex and blurred relationships between diegetic and nondiegetic soundscapes than those found in films based on principles of classical Hollywood narrative.

Although the conference wasn't organised in themed panels, there were a number of other topics common to different presenters, ranging from the ever-present interest in Herrmann and Hitchcock (presentations of Alan Houtchens, Dan Blim, Scott Murphy), classical Hollywood scores (Annette Davison, Christina Gier, Joakim Tillman, Nathan Platte), music for animated films (Daniel Goldmark, Jack Curtis Dubowsky) to film's appropriation and re-processing of famous musical works such as Mahler's *Adagio* (Jeremy Barham, Eftychia Papanikolaou) and Barber's *Adagio* (Julie McQuinn). More rarefied areas of interest included presentations on 'cinematographical' aspects in Debussy's piano music (Benjamin Steege), Leni Riefenstahl's cinematic 'ballet' *Olympia* (Patricia Hall), music in 1960s experimental cinema (Rich Housh) and American No-Wave cinema (Laurel Westrup).

New approaches and tendencies in contemporary film practice were presented by Carol Vernallis in her paper about the role music has in "prismatic cinema" of multiple story strands and fast editing, by Rebecca Coyle's examination of a 'compiled', 'composite' score in new Hollywood and Australian musical movies such as *Happy Feet* (George

Miller, 2006) and *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001) and in Dennis Rothermel's analysis of Julie Taymor's musicality.

The contributions about music in European cinema were mostly French-oriented, revolving around Godard's use of popular music (presentations by Patrick Burke and Michael Baumgartner) and the use of pre-existing music in Chantal Akerman's films (Andrew Peterson), while Julie Brown offered a comparison of James Toback's *Fingers* (1971) with its French remake *De Battre mon coeur s'est arrêté* (Jacques Audiard, 2005). Other films of non-English speaking origin were discussed by Katherine Spring ('The Recurrence of Musical Motifs in the Films of Tom Tykwer'), Rachel Lewis ('Gender, Disembodiment and the Female Voice in Maryam Shahriar's *Daughters of the Sun*') and Urszula Mieszkio ('Woman, Longing and Mystery: Vocalises in the Film Music by Wokciech Kilar').

One of the perks of this conference was the opportunity to hear an excerpt from Royal S. Brown's new book presented as a paper entitled 'Listening to Lecter: The Music Track of *Manhunter*'. Brown argued that director Michael Mann created something of a new cine-musical genre by inserting pre-existing songs from alternative rock groups and New Age composers into his TV series *Miami Vice* and he used an example from Mann's film *Manhunter* (1986) to illustrate how this approach resulted in a particular type of music/image relationship defined by Eisenstein as a 'vertical montage'.

The organisers' intention to provide the broadest range of approaches and subjects related to music and 'the entire universe' of moving images included an update on research on the Congruence-Association Model of music and the moving image presented by a professor of cognitive psychology Annabel Cohen; Gregory Zinman's paper on The Joshua Light Show; Po-wei Weng's amusing examination of soundscapes in the Taiwanese techno-mediated *Pili* Glove-Puppet theatre, and even a paper about the musical use of silence in film presented by the author of this report.

The usual historical/theoretical/aesthetic approaches to theorising music's role in film were complemented by several papers written by composers with very different interests in visual media. Thus Leah Curtis offered an insight into her research about composer/director collaborations and common issues arising from scoring very different films while Adam Melvin discussed his experience of composing with moving images for the concert environment.

The most revelatory aspect of this conference, for me at least, was an insight into the scholarship on video/computer games and other inter-

active media. The pioneering nature of these papers was announced on the first day of the conference by Jean-Michel Dumas' fascinating presentation on a 3D modelled real-time audio-visual environment and the possibilities of artistic expression inside a geometry-driven context which allows modelling and content-authoring for both image and sound. Dumas suggests that the 'fusion of audio and image content in one geometric framework provides artists with new grammars for expression and new modalities for the articulation of novel forms'. Erica Kudisch, on the other hand, has applied the well-known concept of *Gesamtkunstwerk* to the new media, arguing that active participation (role-playing) in experimental adventure video games such as *Vagrant Story* (Squaresoft, 2000) possesses outright operatic qualities and allows the player to take a conductor-like role, 'aligning the events of the story with the music, motion, and gesture of the characters and their environment'. Taking *ludic* philosophical discourse (Plato, Huizinga, Roger Caillois) as his starting point, Roger Moseley discussed music-themed video games and the relationship between game mechanics (input methods and rule sets) and the way certain musical practices in video games are determined by different geographical and socio-economic contexts. Considering the high standard and ground-breaking nature of the papers covering the relationship between music and interactive media, Moseley's proposition of introducing the new term of *ludomusicology* for this area might turn out to be justified indeed.

Данијела Кулезић-Wilson

UDC 78.791]:061.3(100)

ИСТОРИЈСКИ И НОВИ ПРИСТУПИ ПРИМЕЊЕНОЈ (АПЛИКАТИВНОЈ) ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈИ*

Први састанак студијске групе за примењену етномузикологију
Међународног савета за традиционалну музику (ICTM)

[HISTORICAL AND EMERGING APPROACHES TO APPLIED
ETHNOMUSICOLOGY. International Council for Traditional Music,
First meeting of the study group for applied ethnomusicology (ICTM)]
Љубљана (Словенија), 9–13. јули 2008.

Замисао о формирању студијске групе за примењену етномузикологију у оквиру Међународног савета за традиционалну музику развила се приликом радних састанака ове организације у Љубљани 2006. и у Бечу 2007. године, када су достигнути договори око радних дефиниција ове гране етномузикологије и формулисана изјава о њеној делатности. Према тим договорима, примењена етномузикологија је „приступ који је вођен начелима друштвене одговорности и који уобичајене академске циљеве ширења и продубљивања знања и разумевања усмерава на решавање конкретних проблема и на деловање унутар и изван типичних академских контекста.“ Она се залаже „за употребу стручног знања у утицају на друштвене односе и ток културне промене. Делује као форум за дуготрајну сарадњу (...).“ Са овим циљевима, организациони одбор Савета у саставу Ерик Аснер (Eric Usner, САД), Клисала Херисон (Klisala Harrison, Канада) и Сванибор Петан (Svanibor Pettan, Словенија), осмислио је три основне теме конференције одржане у Љубљани: *Историја идеје и разумевања примењене етномузикологије у светском контексту; Представљање и вредновање индивидуалних пројеката са нагласком на теорији и методу и Примењена етномузикологија у ситуацијама конфликта*. Скуп су организовали Словеначки национални одбор при ICTM-у, Словеначки Етнографски музеј, Филозофски факултет Универзитета у Љубљани, Етномузиколошки институт ЗРЦ САЗУ, Јавни фонд за друштвене делатности Републике Словеније, Културно друштво Фолк Словенија и Словеначко музиколошко друштво.

Прва сесија на конференцији била је осмишљена као *Питања дисциплине, дефиниције и приступи*. У свом уводном раду, Сванибор Петан је посветио пажњу одређењу домена примењене етному-

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

зикологије у односу на домен саме етномузикологије као науке и указао на важност улоге ове студијске групе у изради стратегија за процесе превазилажења културних и друштвених граница. Ана Хофман (Словенија) спецификовала је проблематику активистичке позиције (activist position) стручњака и указала на потребу задржавања дистанце. Бернард Блајбингер (Bernhard Bleibinger, Јужна Африка) изложио је искуство у раду у области примењене етномузикологије на Одсеку за музику Универзитета Форт Хер у Јужној Африци (учење, решавање конфликта), а Ерик Аснер – најновија искуства и стремљења у северноамеричкој етномузикологији на *ангажованом* (engaged) универзитету XXI века.

Насловом *Примењена етномузикологија као пракса* обухваћен је низ од четири сесије. У првој сесији, *Подстицање и промовисање музичких култура*, изузетан допринос дао је Хуиб Шиперс (Huib Shippers, Аустралија), изложивши могућности обезбеђивања контекста који омогућује преживљавање, опстанак специфичних музичких традиција, како оних „у опасности“ (“endangered”), тако и „успешних“ (“successful”). Обједињене теоријске и практичне приступе теренском раду и извођаштву у области националних музичких традиција представиле су Елена Шишкина (Русија), и Јелена Јовановић (Србија), на основу сопственог искуства у Астрахану (на обали Каспијског језера) и у Тополи (у Шумадији).

У другој сесији из истог низа, насловљеној као *Ангажоване етномузикологије: педагогије и праксе учења у групи* изложени су изузетно вредни радови, који истичу реалност културних и расних граница, указују на постојеће проблеме и на могућности њиховог превазилажења: рад Елизабет Мек Кинли (Elizabeth MacKinlay, Аустралија) описао је остварење интеркултурног дијалога између белих жена етномузиколога и аборигинских жена (сјајан допринос у области студија рода), а Регина Алгајер-Кауфман (Regine Allgayer-Kaufmann, Аустрија) изложила је сопствено искуство стечено приликом руковођења теренским радом на Мадагаскару са студентима етномузикологије бечког Универзитета. Семјуел Араужо (Smuel Aрајо, Бразил) приложио је рад усредсређен на „потенцијале дијалošких етнографија звучних пракси“, у циљу „грађења значајних мостова између ‘локалног’ и ‘страног’, између заједнице и академских аналитичких перспектива, мостова заснованих на знању, као средству за спровођење друштвене промене.“

Трећа сесија у серији, *Апликативни етномузиколози на делу: документовање, сарадња, издавање, представљање* донела је радове сасвим различитог усмерења. Бернд Брабек де Мори (Bernd Brabec de Mори, Аустрија) описао је лично, несвакидашње, али и недо-

вољно научно образложено и аргументовано искуство у лечењу, стечено у контакту са житељима прашума западног Амазона. Катарина Јуванчич (Словенија) истражила је могућности жанра успаванки као дела општег музичког и културног наслеђа и носиоца знатног потенцијала за налажење заједничких тачака у међусобној комуникацији припадника различитих етничких, религијских и културних група у Словенији. Јан Мак Милен (Jan MacMillen, САД) говорио је о „етномузикологији јавног интереса“ и о потреби и могућностима сарадње колега при проучавању исламских музичких пракси у САД.

Четврта сесија исте серије, (*Интер*) културни приступи лечењу уз помоћ музике обухватио је радове Мјуриел Свијхоисен Рајгесберг (Muriel E. Swijghuisen Reigesberg, Велика Британија) и Војка Вершника (Словенија) о активностима у Аустралији и Словенији: о заједничком, хорском певању црквених (протестантских) химни у лечењу пацијената аборицинског и немачког порекла у Аустралији, као и о извођењу тајландских и словеначких песама словеначке деце и тајландског музичког ансамбла, и о улози народних песама у повезивању различитих генерација у Словенији. Ласанти Манаранџани Калинга Дона (Lasanthi Manaranjanie Kalinga Dona, Шри Ланка) приложила је рад о сопственом искуству у настојању да се достигнуте обредне праксе у лечењу преведу из домена обреда у контекст болничког третмана.

Три сесије су биле обједињене насловом *Истраживање примене етномузикологије*. Прва од њих, *Ублажавање конфликта и грађење културног мира* обухватила је рад о искуству стеченом у контакту са племенским друштвима Малезије и Шри Ланке, о чему је писао Ђел Скилстад (Kjell Skyllstad, Норвешка), затим о трагичној, коренитој музичкој промени као последици дугогодишњег рата и природне катастрофе (цунами) у Индонезији, описаној у раду Маргарет Картоми (Margaret Kartomi, Аустралија). Урсула Хеметек (Ursula Hemetek, Аустрија) пажњу је посветила конфликту у Аустрији, где је реч о турској и словеначкој мањини, и интеркултурној стратегији у циљу његовог ублажавања.

Друга сесија у истом низу, *Разумевање конфликта у контексту заједнице, етноса и нације*, такође је донела вредне и информативне прилоге. У раду Брите Сверс (Britta Sweers, Немачка) приказан је концепт ангажовања немачких етомузиколога у циљу отклона од активности неонациста; тај рад је резултирао објављивањем аудио издања са примерима традиција разнородних етничких и културних група, житеља града Ростока. Клисала Херисон је у форми студије случаја обрадила тему социјалних проблема у предграђу Ванкувера,

једном од најсиромашнијих приградских крајева у Канади, и нагласила значај музичких сусрета и сарадње у области музике у циљу превазилажења патње и сиромаштва. Џудит Коен (Judith Cohen, Канада) описала је контексте извођења и представљања сефардске музике у Шпанији, као конструисане реалности, а Јакша Приморац (Хрватска) акценат свог рада ставио је на конфликтне ситуације у Хрватској после последњег рата, и на потребу њиховог решавања путем активности из домена примењене етномузикологије.

Трећа сесија овог низа носила је наслов *Ублажавање конфликта и грађење културâ мира*. Рут Дејвис (Ruth Davis, Велика Британија) посветила је пажњу улози медија у стварању услова за боље разумевање Европљана и житеља Средњег Истока, као и Јевреја и Арапа у Палестини и Израелу, а Мајкл Бајренбаум Кинтеро (Michael Birenbaum Quintero, САД) – питању културне политике која би допринела сузбијању насиља у Колумбији, у чему би музика могла да има важно место. Алба Санфелиу (Alba Sanfeliu, Шпанија) дала је општи поглед на тему *Музика и мир*, и изнела низ квалификација које доприносе дефиницији мира, независно од постојеће, по којој се он, крајње површно, дефинише само као „одсуство рата“.

Сесија посвећена музикотерапији, под насловом *Доприноси етномузикологије клиничкој пракси у музикотерапији: Неколико примера из Падове* донела је три занимљива рада италијанских колега о њиховом искуству у примени практичних знања из области традиционалне музике у клиничком лечењу на Одсеку за клиничке медицинске науке при Универзитету у Падови (Италија). Паола Барзан (Paola Barzan) је образложила потребу да се предавања из области етномузикологије укључе у програме образовања музикотерапеута. Франческо Факин (Francesco Facchin) је донео изузетно занимљив рад о традиционалној музици у рехабилитационој пракси за билингвалну глуву децу, а Алесандра Фарезин (Alessandra Faresin) о коришћењу технике аликвотног певања у терапији код физиолошких и психолошких обољења.

Током два дана конференције, текла су паралелно три округла стола, на теме које се показују као најактуелније у домену апликативне етномузикологије: *Угрожена музика, угрожене заједнице*, затим *Приступи примењене етномузикологије музикотерапији и лечењу* и *Теоријски приступ улози музике у конфликту и стварању мира*. Ови састанци су замишљени као размене идеја и појединачних размишљања на дату тему, а добијени закључци су саопштени јавно на завршетку скупа.

Част да одржи почасно предавање трећег дана конференције припала је Ентони Сигеру (Anthony Seeger), уваженом ауторитету у

области етномузикологије, аудио архивирања и социјалне антропологије. Подсетивши на ставове једног од зачетника идеје апликативне етномузикологије из времена пре Другог светског рата, Чарлса Сигера (Charles Seeger), изложио је сопствена уверења и основне предуслове за развој ове младе гране музичке етнологије, а затим своје виђење три аспекта рада ове врсте за саме његове протагонисте: радост, професионална опасност и потенцијал.

Мноштво вредних саопштења и сродних идеја и размишљања, независно од краја света из којег потичу, учинили су састанак ове студијске групе изузетно плодним. Такође, можда у већој мери него да су у питању стандардне етномузиколошке теме, ангажованост на пољу међуљудске и интеркултурне сарадње провоцира огледање личности самих истраживача у односу на дата питања. Због тога се, генерално, домен етномузикологије као науке повратно обраћа самим њеним протагонистима, јер они, кроз предмет својих истраживања и рада на пољу значајних, општељудских домена апликативне етномузикологије, и сами, као личности, постају део процеса спровођења њених циљева и њихових обликовања, кроз међусобне сусрете и размене искустава.

Јелена Јовановић

UDC 781.6:78.072](100)

IN MEMORIAM

МИЛОШ ВЕЛИМИРОВИЋ (1922–2008)

Свака је смрт прерана,
кад су у питању људи као што је овај.

Иво Андрић, „Знакови поред пута“

Вест да се 18. априла у Брицвотеру (Вирџинија) упокојио Милош Велимировић, изненадила је оне који су га лично познавали. Била је посве неочекивана зато што се није могла довести у везу са ведрином и крепкошћу које су пратиле свако његово извештавање о новим задацима и пословима које себи задаје, и о новим књигама које ишчитава, не скривајући одушевљење за нова открића, нарочито она која „руше”, како је волео да каже, његове теорије. Вест је затекла и све оне којима је са непресушним оптимизмом обећавао да ће се изборити са околностима живота и да ће још бити сусрета и прилика за дуге разговоре. Неприпремљено су, засигурно, на немилу вест реаговали и многи, и старији и млађи истраживачи из различитих делова света који су имали прилику да с њим сарађују и који су, из потребе да из његовог великог научничког искуства и одговорних и непристрасних виђења различитих музиколошких тема црпу нова, драгоцену знања, желели да му се дани живота продуже. Ипак, његов живот био је богат и бројем година, но, још и више, искуством и плодовима проистеклим из његове свестране делатности и интересовања.

Рођен у угледној београдској породици, 10. децембра 1922, Милош Велимировић је уз мајку пијанисткињу стицао прве основе музичког образовања. Године 1940. завршио је београдску Музичку школу, а затим је на Музичкој академији у класи П. Стојановића започео студије композиције и часове на клавирском одсеку у класи Д. Крстић. У ратном вихору успевао је да своја интересовања делатно примени. Оформио је најпре музички ансамбл, а потом и без оркестар, активно је деловао и као пијаниста.

Након одслужене војне службе у 23. дивизији југословенске армије у Словенији, у коју је доспео као ратни заробљеник (комунисти су га ухапсили као припадника војске генерала Драже Михајловића), вратио се у Београд где је наставио са започетим студијама на

Музичкој академији (1947–1952) у класи М. Логара и на Филозофском факултету, где је похађао и завршио историју уметности. Велимировић је 1952. године био први дипломирани студент на новоформираној Катедри за историју музике и музички фолклор на београдској Музичкој академији.

Још током студија постао је стипендиста Музиколошког института САН. У току 1950–1951. као помоћник проф. Алберта Бејтса Лорда (Albert Bates Lord) са Харвардског универзитета, бавио се прикупљањем епске поезије, и то углавном у Босни и Македонији. Исте, 1952. године, када је дипломирао на Музичкој академији, отпочео је магистарске студије на Харварду, где је код Ота Јаноша Гомбошија (Otto János Gombosi) слушао историју музике и музичку палеографију, код Рендала Томпсона (Randall Thompson) – контрапункт, а код Стивена Д. Татла (Stephen Davidson Tuttle) – музичку литературу и курс о енглеским вирциналистима. Хармонију му је предавао Волтер Х. Пистон (Walter Hamor Piston Jr.). Звање магистра уметности стекао је на поменутом универзитету 1953.

Проучавање византијске појачке традиције и неумских нотних система започео је с једним од оснивача музиколошке византологије, Егоном Велесом (Egon Wellesz), 1954. године у оквиру фондације „Dumbarton Oaks“ из Вашингтона, чији је стипендиста Велимировић у међувремену постао. Резултат ове блиске сарадње била је докторска дисертација (1957) са темом *Византијски елементи у раном словенском црквеном појању: Ирмологија (Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Hirmologium)*.

Оставши у Сједињеним Америчким Државама, Милош Велимировић је професорску каријеру градио на познатим универзитетима: Јејлу (1957–1969), Висконсину у Медисону (1969–1973) где је био редовни професор музикологије и, најзад, у Шарлотсвилу у Вирџинији, где је од 1974. до 1977. био управник Катедре за музикологију, а 1990–1993. и директор Центра за руска и источноевропска истраживања.

Нешто мање од две деценије био је главни уредник серије „Collegium Musicum“, која је излазила под покровитељством Катедре за музику Јелског универзитета (1958–1973). С Егоном Велесом приредио је четири тома из едиције „Studies in Eastern Chant“ (прва три тома, 1966, 1971, 1973. у издању Oxford University Press, а четврти том из 1979. у издању St. Vladimir Press – Crestwood). Као коуредник учествовао је у припремању библиографије музиколошких публикација – RILM Abstracts (Repertoire International de Literature Musicale) коју је објавио Graduate Center of the City University из Њујорка, и зборника радова под називом *Christianity and the Arts in*

Russia (Cambridge University Press, 1991), у кооперацији с Вилијамом Брумфилдом (William C. Brumfield).

Главна област вишедеценијског научног рада Милоша Велимировића било је византијско и средњовековно словенско музичко наслеђе. Проучавања музичких извора обављао је у богатим ризницама светогорских и других грчких манастира, као и у светским библиотечким центрима. Као стипендиста фондација Морс и Фулбрајт, у више махова је током 1963. и 1964. године боравио на Атосу и у манастиру Св. Јована Богослова на Патмосу, надалеко познатом по богатом фонду неумских музичких рукописа, а одржао је и серију предавања на универзитетима у тада главним градовима југословенских република.

Више од педесет студија, објављених у реномираним музиколошким часописима и зборницима научних радова, попут *Dumbarton Oaks Papers*, *Studies in Eastern Chant*, *The Musical Quarterly*, *Acta Musicologica*, *Journal of the American Musicological Society*, *Journal of Music Theory* и др., могу се разврстати у неколико категорија. По актуелности закључака који су исход акрибично примењене анализе расположивих извора издвајају се радови у којима се Велимировић бавио уједно и химнографским и музичким облицима. У исцрпној и по резултатима драгоцену докторској дисертацији, која је у две књиге објављена 1960. у едицији *Subsidia* у оквиру *Monumenta Musicae Byzantinae*, Велимировић је проучио *ирмологију* у контексту развоја химнографије – историје канона и из аспетка две самосвојне традиције: палестинске и словенске, у којима су дошле до изражаја разлике у вези са структуром ове врсте појачке књиге. Проблематици *ирмологије*, подједнако и текста и напева, као и истраживањем различитих облика неумских система у којима су ирмолошке мелодије нотиране, посветио је и друге своје чланке.

Од химнографско-музиколошких тема вредно је издвојити његово тумачење појаве и форме древне литургијске драме, али и наслове који убедљиво говоре о његовим личним открићима у домену садејстава и особености византијског и словенског богослужбеног и појачког репертоара: *Unknown Stichera for the Feast of St. Athanasios of Mt. Athos*, *An Unusual Russian 'Spiritual Verse'*, *The Prooemiac Psalm of Byzantine Vespers*, *The Melodies of the Ninth-Century Canon for St. Demetrius*.

Значајне су и студије монографског карактера посвећене композиторима из чувеног музичког рукописа Националне библиотеке Грчке бр. 2406, мелодима Јоакиму, доместику Србије, Јовану Вададзису и Јовану Ласкарису, Петру Лампадарију (у сарадњи са Д. Стефановићем) и митрополиту малоазијском и филаделфијском Теолипу.

Највећи број радова, међутим, Милош Велимировић је посветио разматрању различитих врста утицаја византијске музике на појачке традиције у Русији и јужнословенским земљама, а нарочито у уобличавању руске неумске симиографије (*Evolution of the Musical Notation in Medieval Russia, Problems of Evolution in Meaning in the Russian Neumatic Notation between the 14th and 17th Centuries*). У овим испитивањима долазио је и до занимљивих размишљања у вези с процесом обликовања националних музичких култура, што је за резултат дало бројне студије (*The Bulgarian Musical Pieces in Byzantine Musical Manuscripts, Some Thoughts about the Origins of National Music Cultures among the Slavs, Persian Music in Byzantium, The Slavic Response to Byzantine Musical Influence, Beginnings of National Music Cultures among the Southern Slavs, Some Reflections on Russian Church Music, Serbia's Cultural Legacy: The Middle Ages* и др.).

Будући да је блиско сарађивао с проучаваоцима црквене музике из готово читавог света, те да је учествовао у раду међународних конференција и ревносно пратио објављивање музиколошке литературе, у неколико критичких приказа осврнуо се на новија открића, значајније публикације, методологију у раду и актуелне тенденције на пољу византолошке музикологије, али и музикологије у целини, како у Европи, тако и у Русији и у Америци (*Study of Byzantine Music in the West, Musicology in Language and Area Studies, East Central and Southeastern Europe – A Survey, Musicological Studies in the United States, The Present State of Research in Slavic Chant, The Profession of Musicology: Today and Tomorrow*,). С обзиром на то да је низом година имао удела у заједничким пројектима с оснивачима и водећим представницима уређивачког одбора *Monumenta Musicae Byzantinae* – Хенријем Тилијардом и Егоном Велесом, Велимировић је као непосредни сведок проговорио о њиховим настојањима да унапреде младу научну дисциплину, каква је византолошка музикологија (*H. J. W. Tillyard – Patriarch of Byzantine Studies, In Memoriam Egon Wellesz, Egon Wellesz and the Study of Byzantine Chant, The Attainments and Tasks in the Investigation of Contacts of Byzantium and the Slavs in the Eastern Mediterranean*).

Уз посвећеност старој музици стизао је да објављује радове и држи јавна предавања и на теме које нису биле у директној вези с његовим уским професионалним опредељењем. У чланцима као што су: *Franz Liszt and Spiridon Knežević, An Unpublished Letter from Rimsky-Korsakov, Early Roots of Russian Opera, The Pre-English Use of the Term Virginal, Belgrade as Subject of Musical Compositions, Russian Musician outside of Russia in the Twentieth Century* и др. показао

је да поседује темељно музичко образовање, али, још и више: широко, свестрано интересовање за уметност у целини.

Као реномирани научник Велимировић је позиван да писањем одредница у вези с разноврсним музичким проблемима, композиторима и научним посленицима узме учешће у мање и више познатим енциклопедијским издањима и речницима. Тако је, да наведем само нека издања у којима има више његових прилога, писао за *World Book Encyclopedia*, *Encyclopedia Britannica*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Academic American Encyclopedia*, *Dictionary of the Middle Ages*.

Дугачак је списак свих Велимировићевих јавних наступања на међународним симпозијумима, од оних посве специјалистичких, до широко конципираних, на којима је интригантним избором теме и провокативном егзегезом умео да привуче пажњу слушалаца. Колико је уважавање изазивао међу колегама, сведочи чињеница да су му руски музиколози посветили споменицу поводом 80. рођендана (*Византија и Восточная Европа: литургическије и музикалњне све-зи*), а на предлог грчког музиколога Григорија Статиса (Γρηγόριος Σταθής), 2004. године додељен му је почасни докторат Националног и Каподистријског универзитета у Атени.

Милош Велимировић је непристрасним рецензијама и позитивним препорукама, али засигурно и добронамерним критикама, омогућио излазак из анонимности бројним проучаваоцима византијског и словенског црквеног појања и нотне палеографије. С поносом се његовим ученицима могу назвати и проучаваоци који су истраживања с њим започели у Америци (Dimitri Conomos, Gregory Mayer, Dianna Touliatos-Banker, Alexander Lingas и др.), али и руски музиколози који су га с одушевљењем дочекивали на скуповима у Москви, Петрограду, Кијеву и другим градовима. Последњих година, због околности које су га приморавале на честе селидбе у све мање просторе, био је принуђен да своју раскошну библиотеку распарчава, део по део. Познајући потребе својих ближњих у науци, он се у потпуности предао новој врсти мисије. Слао је пакете књига с најразноврснијим насловима на адресе широм света, у приватне збирке и у библиотеке институција. Знајући за тешку финансијску ситуацију у Србији, нарочито за немогућност размене с иностраним фондовима у последње две деценије, Музиколошком институту САНУ послао је више од три стотине драгоцених и ретких научних публикација из области средњовековне и новије историје музике, укључујући и изузетно важну колекцију микрофилмова неумских рукописа које је у свом раду користио.

Иако се сматрао представником Копенхашке школе и настављачем метода прокламованог у програму *Monumenta Mousicae Byzantinae*, с неподељеном пажњом пратио је дешавања у Грчкој и у Русији, а од ауторке ових редова је у преписци увек тражио исцрпне изештаје о раду младих научника који својим резултатима померају границе његовог, како је с претеривањем истицао, скромног знања. Било је задовољство познавати високо уваженог посвећеника струци коме је објективна научна истина била дража од сопствених теорема или мишљења којима, услед нових открића, валидност бива умањена или чак у потпуности поништена. Ова врста широкогрудости пленила је отуда све оне који су се на његовом примеру уверили да се вредност једног човека и његовог живота не процењује искључиво мером дела која је за собом оставио, него и оним што је био спреман да учини, иако то није стигао.

Весна Пено

МИЛУТИН РАДЕНКОВИЋ
(6. IV 1921 – 27. X 2007)

Последњег дана октобра 2007. године родбина и колеге опростили су се од Милутина Раденковића, ванредног професора Факултета музичке уметности у пензији. Живот је посветио педагошком раду, најпре у средњој музичкој школи а потом и на Музичкој академији, односно Факултету музичке уметности. Својим деловањем дао је допринос развоју теоријске мисли код нас. Оставио је српској музици у наслеђе симфонијска и камерна дела, као и знатан број композиција намењених соло клавиру.

Рођен је у Мостару. Почео је веома рано да свира клавир и да се бави компоновањем. На београдској Музичкој академији студирао је, почев од 1938. г., паралелно на два одсека: Одсек за дириговање и композицију, и то у класи Стевана Христића, завршио је 1945, а у Наставничком одсеку дипломирао је следеће, 1946. године. Био је професор теоријских предмета у београдским средњим музичким школама *Станковић* (1945–1949) и *Славенски* (1949–1958), а затим је постао асистент на Музичкој академији (1958). Већ 1961. године постаје доцент на Катедри за музичку теорију, а у звање ванредног професора изабран је 1970. године. Везујући свој рад за Музичку академију све до одласка у пензију (1986), предавао је готово све теоријске предмете, а посебно се бавио питањима аналитичке хармоније и специфичностима анализе музичког дела. Под његовим менторством десетак студената дипломирало је на предмету Аналитичка хармонија.

У коауторству с Властимиром Перичићем написао је уџбеник *Преглед науке о хармонији*, намењен средњошколском узрасту (1962). Написао је две, својевремено веома запажене студије: *Аналитичка хармонија – општи део*, и *Секвенца у класичној инструменталној фуги*. Разматрања о секвенци и данас се сматрају референтном литературом из ове области. Године 2001. објављена је, у оквиру фонда за умножавање наставне литературе при ФМУ, студија *Метроритмичка основа мелодије и мелодијских токова*. Премда невеликог обима, последњи запис Милутина Раденковића указује на теоретичара склоног прецизном и систематизованом промишљању.

Катедра за музичку теорију у два наврата је организовала промоцију ове студије. Простор за њено будуће проучавање, за сагледавање могућности њене примене у процесу усвајања знања, као и за могуће даље промишљање у правцима које нуди, остаје отворен.

Композиторски опус Милутина Раденковића готово у целости припада половини прошлог века. Кључна дела, претежно неокласичне оријентације, настају педесетих и шездесетих година. Поред симфонијске свите *Утиси из предграђа*, настале током студија, значајни Раденковићев симфонијски и концертантни радови јесу *Концертно за клавир и оркестар* (1958) и *Драматична увертира* (1960). Композиције за соло клавир уобличене су у циклусе: *Етиде* за клавир – пет концертантних етида (1947), *Дванаест прелида* (1951) и *Пет импровизација* за клавир (1962). Веома је позитивно оцењен циклус соло песама *Мртво лишће*, на стихове Момчила Настасијевића, за средњи глас и клавир (1947). Последња песма из овог циклуса *Погреб простог војника* уврштена је у репрезентативну *Антологију југословенске соло песме*. Од камерних дела треба поменути: *Гудачки квартет* и *Клавирски трио*, као и *Свиту за виолину и клавир*. Раденковићева дела одликује прегледност форме, те прочишћена фактура уз умерено коришћење елемената фолклора – никада у виду цитата.

Дуги низ година Милутин Раденковић је писао критике и приказе концерата за водеће дневне листове *Политика* и *Борба*, а био је и сарадник стручног часописа *Звук*. Радио је и на изради сценарија за телевизијске и радио емисије с образовним садржајем. Остао је забележен и његов несебични рад на утемељењу високог музичког образовања у Нишу и Новом Саду. Радио је на сређивању наставних планова и програма и посебно је био ангажован на утемељењу предмета *Анализа музичког дела*. Био је укључен у све реформске процесе који су се одвијали на Музичкој академији.

Својим вишеструким ангажовањем – као композитор, педагог и теоретичар – Милутин Раденковић је оставио видан траг у музичком животу Београда и целе Србије. У сећањима савременика остао је запамћен као стручњак веома посвећен своме раду и посебно ангажован као педагог. Верујемо да ће средина у којој је живео и радио не само сачувати успомену на личност Милутина Раденковића, већ да ће и охрабрити новије, реално сагледавање његовог укупног стваралачког доприноса из научне и теоријске перспективе.

Аница Сабо

АУТОРИ

CONTRIBUTORS

БИЉАНА МИЛАНОВИЋ, музиколог, истраживач-сарадник у Музикошкој институти САНУ. Основне области њеног рада односе се на српско музичко наслеђе прве половине XX века, музичко-драмска дела и аспекте музичког модернизма у различитим културолошким и интердисциплинарним контекстима. Последњих година посвећена је изучавању музике у оквирима студија културе, постколонијалне критике и студија о Балкану. Бави се теоријским и практичним проучавањем колективних идентитета у музици, посебно национализма и етничитета. Аутор је монографије о композитору и књижевнику Миленку Пауновићу, као и опсежних студија у књизи *Аспекти грчке и српске музике* (ур. Katy Romanou). Њени текстови објављивани су на српском, енглеском, француском и грчком језику, а међу њима су *Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје*; *Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етничитета и национализма*; *Колективни идентитети и музика*.

BILJANA MILANOVIĆ, musicologist, research-assistant at the Institute of Musicology, Belgrade. The main fields of her interest include the Serbian musical heritage of the first half of the twentieth century, musical-dramatic works, and the aspects of musical Modernism in different cultural and interdisciplinary contexts. Recently she has become dedicated to the music of the Balkans within the framework of cultural studies and postcolonial critique as well as to the theoretical and practical aspects of collective identities, especially of nationalism and ethnicity, and their articulation through music. She is the author of a monograph about the composer and writer Milenko Paunović as well as a collaborator in the book *Aspects of Greek and Serbian Music* (ed. Katy Romanou). Her articles are published in Serbian, English, French and Greek. Among her studies are: *Studying Serbian Music between the Two World Wars: from Theoretical-Methodological Pluralism to Integral Music History*; *Stevan Stojanović Mokranjac et les aspects de l'ethnicité et du nationalisme*; *Music and Collective Identities*.

СОФИЈА КОНТОСИ, пијанисткиња и музиколог, рођена је у Атини. Дипломирала је клавиру на Уметничкој академији Ђеорђе Енеску (Јаши, Румунија) и усавршавала се на мајсторским курсевима код М. Дешосе, Х. Лејграфа и П. Волпе. За собом има бројне концерте (Грчка, Румунија, Италија, Шпанија, Немачка, Аустрија), као и трајне звучне записе остварене за програме радија и телевизије у Грчкој и Румунији. На Универзитету у Атини ради докторат посвећен музици Л. Зораса (ментор К. Роману). Истовремено је и докторант Универзитета Ђ. Енеску, као стипендиста румунског Министарства просвете. Њени радови најчешће су посвећени грчкој клавируској музици (нпр. 'La musique grecque pour piano seul/ Quelques propositions de répertoire', *Pianistes du XX^e siècle: critique, pédagogie, interprétation* (Ed. Danièle Pistone), Paris, 2007). Од 1996. ради као професор клавира. Члан је Управног одбора Архива Леонидас Зорас.

SOFIA KONTOSSI, pianist and musicologist, born in Athens, graduated in piano at the *Academia de Arte George Enescu* in Jasiu, Romania. She has

taken part in many master classes (with M. Deschaussées, H. Leygraf, P. Volpe), given concerts in Greece, Romania, Italy, Spain, Germany, and Austria, and recorded for the radio and television in Greece and Romania. Since 2003 she has been a candidate for a Ph. D. at the *University of Athens*, studying the music of L. Zoras (supervisor K. Romanou) as well as for a Ph. D at the *University G. Enescu* for which she was granted a scholarship by the Romanian Ministry of Education. Her studies are mostly dedicated to Greek piano music (e.g. 'La musique grecque pour piano seul/ Quelques propositions de répertoire' at *Pianistes du XX^e siècle: critique, pédagogie, interprétation* (Ed. Danièle Pistone, Paris, 2007). She has been a piano teacher since 1996 as well as a member of *Leonidas Zoras Archive* Directory Committee.

ЈАНИС БЕЛОНИС, професор на Одељењу за фолклор и традиционалну музику Технолошког универзитета у Епиру (Арта), дипломирао је на Одсеку за музичке студије Универзитета у Атини (1998) где је одбранио и докторат (*Камерна музика Манолиса Каломириса*, 2004). Кооснивач је и коуредник музиколошког часописа *Polyphonia* (од 2002). У сарадњи са издавачком кућом Филипос Накас, од 2004. предузео је објављивање једног дела оркестарских композиција Јаниса А. Папајоануа. Током 2005–2006. био је ангажован у оквиру научног пројекта *Српска и грчка музика. Компаративна проучавања*, реализованог под руководством Кети Роману. Активно учествује на међународним музиколошким скуповима. Радове је до сада објављивао у грчким научним часописима, а писао је и новинске чланке, као и коментаре за програме Концертне дворане у Атини.

YANNIS BELONIS, professor in the Department of Folk and Traditional Music at the Technological University of Epirus (Arta), graduated from the Department of Musical Studies at the University of Athens (1998) where he received his Ph.D. (*The Chamber Music of Manolis Kalomiris*, 2004). He is co-founder and co-editor of the musicological journal *Polyphonia* (from 2002). Since 2004, in collaboration with the publishing house Philippos Nakas, he has undertaken the editing of part of the orchestral works of the composer Yannis A. Papaioannou. In 2005–2006, Belonis was engaged in the scholarly programme *Serbian and Greek Music. A Comparative Research*, under the scientific supervision of Katy Romanou. The main subject of his studies is the music of Greek National School of composers. He has actively participated in international musicological conferences and his articles have been published in Greek scientific journals as well as in newspapers and in program notes of the Athens Concert Hall.

КЕТИ (ЕКАТЕРИНИ) РОМАНУ, ванредни професор Музикологије на Катедри за музику Филозофског факултета у Атини, магистривала је 1974. године на Универзитету Индијана у Блумингтону (САД), а докторирала 1993. године на Универзитету у Атини. Била је дугогодишњи музички критичар атинског дневника *Катимерини* (1974–1986), уједно и предавач историје музике на конзерваторијима у Атини, Каламати и Волосу. Шеф је грчког тима и уредник за текстове на грчком језику у *Ретроспективном*

индексу за музичку периодику од 1800. до 1950. (*Retrospective Index to Music Periodicals, 1800–1950*) и члан уредништва часописа *Музикологија* и *Полифонија*. Поред бројних чланака у часописима, поглавља у зборницима и одредница у енциклопедијама, објавила је неколико књига на грчком језику: *Лутајућа национална музика 1901–1912*, у два тома (Атина 1996), *Историја новогрчке уметничке музике* (Атина 2000), *Музичка библиотека крфског Филхармонијског друштва* (Атина 2004) и *Грчка уметничка музика савременог доба* (Атина 2006). Уредница је тројезичног зборника под називом *Аспекти грчке и српске музике* (Атина 2007).

KATY (EKATERINI) ROMANOU is a musicologist working in Athens, Greece. She was music critic of the daily *He Kathemerine* (1974–1986) and taught in various music conservatories in Athens, Argos, Kalamata and Volos. Since 1993 she is in the faculty of the Music Department of the University of Athens. Katy Romanou is head of the Greek team and associate editor for the Greek language in RIPM (*Répertoire International de la Presse Musicale / Retrospective Index to Music Periodicals, 1800–1950*) and member of the editorial boards of the Greek periodicals *Musicologia* and *Polyphonia*. She is the author of many articles and chapters (in Greek and foreign periodicals and collective editions) and the books (in Greek language): *Wandering National Music. 1901–1912*, 2 volumes, (Cultura: Athens, 1996), *History of Neohellenic Art Music (1858–1896)* (Ministry of Culture/Cultura: Athens 2004), *The music library of Corfu's Philharmonic Society* (Cultura: Athens 2004) and *Greek Art Music in Modern Times* (Cultura: Athens 2006). She is the editor of a trilingual collective edition entitled *Aspects of Greek and Serbian Music* (Orpheus: Athens 2007).

КОСТАС ПАПАРИГОПУЛОС предаје музику и музичку технологију. На Одељењу за музичке студије Атинског универзитета, под менторством проф. Екатерини Роману, пише докторску тезу *Западни и источни приступи алеаторици у музици Јаниса Ксенакиса и Џона Кејџа у деценији 1950–1960*. Студирао је на Одсеку за музику Универзитета Париз VIII, где је стекао диплому (Licence) за рад *Компјутерски асистирана композиција* и степен магистра (Maîtrise) за рад *Формализације у музици Јаниса Ксенакиса*. Учествовао је на међународним музиколошким конгресима, а објавио је, поред осталог: „Западни и источни приступи алеаторици у музици Ксенакиса и Кејџа. Тезе и контратезе“ (Зборник радова са међународног научног скупа о Јанису Ксенакису, Атина, мај, 2005) и „Ксенакис и пут ка универзалном“ (*Полифонија*, 12, Атина, 2008).

KOSTAS PAPARRIGOPOULOS teaches music and music technology. He is a PhD candidate in the Department of Musical Studies at the University of Athens, with the thesis subject *Western and Eastern Approach of Chance in the Music of Iannis Xenakis and John Cage in the Decades 1950–1960*, under the supervision of Ekaterini Romanou. He studied at the Music Department of the University Paris VIII and he acquired the Licence degree in *Computer Assisted Composition* and the Maîtrise degree with the thesis subject *The Formalisations in the Music of Iannis Xenakis*. He has participated in international musicologi-

cal congresses and his publications include: ‘Western and Eastern Approach of Chance in the Music of Xenakis and Cage. Theses and Contra-theses’ in Proceedings of *International Symposium Iannis Xenakis*, (Athens, May 2005), and ‘Xenakis and the Passage towards Universalism’ (*Polyphonia*, 12, Athens, 2008).

НИКОС ПУЛАКИС, музиколог, докторант је из етномузикологије на Музичком факултету Атинског универзитета. Његова дисертација обрађује грчку филмску музику из шездесетих година XX века. Бави се и компоновањем, а наступа и као извођач на хармоници. Музику је предавао у државним и приватним школама, такође и на Одсеку за народну и традиционалну музику Технолошког универзитету у Епиру (етномузикологију, филмску музику, етнографски филм и мултимедијалне музичке студије). Укључен је у различите музиколошке и пројекте из области музичког издаваштва. Објавио је чланке и поглавља у монографијама у вези с антропологијом филмске музике. Композиције су му извођене у Грчкој и иностранству. Сарадник је Атинског универзитета и фондација „Пропонтис“ и „Сасакава“. Члан је уређивачког одбора музиколошког часописа „Полифонија“ и Међународног истраживачког тима за музику и медије. Електронска адреса: npoulaki@music.uoa.gr.

NICK POULAKIS is a musicologist and a PhD candidate on ethnomusicology at the Faculty of Music Studies at the University of Athens. His thesis is about music in Greek cinema of the 1960's. He is also a composer and accordion player. He has worked as a music teacher in public and private schools and as a special research scientist on ethnomusicology, popular film music, ethnographic film and musical multimedia at the Department of Popular and Traditional Music at the Technological University of Epirus (Arta). He has been involved in various musicological research and music-editing projects. He has published articles and book chapters about the anthropology of film music. His compositions have been performed in Greece and abroad. He is a fellow of the University of Athens, the Propontis Foundation and the Sasakawa Foundation and a member of the editorial group of the musicological journal *Polyphonia* and the International Music and Media Research Group. E-mail: npoulaki@music.uoa.gr.

МЕЛИТА МИЛИН је виши научни сарадник Музиколошког института САНУ. Дипломирала је и магистрирала на Факултету музичке уметности у Београду, а докторирала на Филозофском факултету у Љубљани. Пише о српској музици XX века у европском контексту, са посебним акцентом на опусу Љубице Марић. Била је члан међународног пројекта о препискама музичара на чијем је челу био проф. Хелмут Лос из Лајпцига, а сада је члан истог тима који попуњава базу података о музичарима средње и источне Европе. Заједно са проф. Екатерини Роману руководила је грчко-српским пројектом о српској и грчкој уметничкој музици. Сарадница је неколико српских и међународних енциклопедија. Била је главни уредник првих пет бројева часописа *Музикологија*. Важнији радови: *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–65)*; *Типологија српског музичко-сценског стваралаштва XX века*; *Преживети са звуцима*

– *источна Европа после преокрета 1989; Музикологија и сестринске дисциплине данас; Стара српска црквена музика у делима савремених композитора; Идеја о српској националној музици у 20. веку; „Предачко сећање“ у делима Љубице Марић.*

MELITA MILIN is senior researcher at the Institute of Musicology in Belgrade. She finished her studies in musicology at the Faculty of music in Belgrade, where she also obtained her M.A. degree. She received her PhD degree from the Faculty of Philosophy in Ljubljana. Her main research area is twentieth century Serbian music in European context, with emphasis on the output of Ljubica Marić. She was member of two international projects organised by Prof. Helmut Loos from Leipzig University (on musicians' correspondences and on migrating composers of central and eastern Europe). M. Milin was also head of the Serbian team of the project on Serbian and Greek art music (the head of the Greek team was Ekaterini Romanou). She was editor-in-chief of the first five issues of the journal *Musicology*. Her works include: *The Traditional and the New in Serbian Music after World War II (1945–65); A Typology of 20th-century Serbian Compositions for the Musical Stage; Surviving with Sounds – Eastern Europe after the Turn 1989; Musicology and Sister Disciplines Today; Old Serbian Church Music in the Works of Contemporary Composer; The Idea of Serbian National Music in the 20th Century; “Ancestral Memories” in the Works of Ljubica Marić.*

ВЕСНА ПЕНО, музиколог, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду, магистрала на Академији уметности у Новом Саду, а докторирала на Филозофском факултету у Београду. Црквено појање, византијску музичку теорију и нотацију учила је у Грчкој где је стекла и практична појачка искуства са реномираним грчким појцима. У области византолошке музикологије усавршавала се као стипендиста Александар Оназис и Елени Наку фондације у Солуну, Атини и Копенхагену. Главна област њеног досадашњег истраживања јесте православно црквено појање нотирано петолинијским и неумским писмом, као и поствизантијска појачка традиција сачувана у грчким и хиландарским рукописима. У последње време бави се проучавањем појачких рукописа у српским рукописним ризницама и српске средњовековне литургијске и појачке праксе. Руководи женским хором Света Касијана са којим је снимила два компакт диска. Значајније студије: *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку – на примерима српске и грчке традиције* (магистарска теза), *Из хиландарске појачке ризнице – Викентије Хиландарац* (монографија са компакт диском), *Хиландарско црквено појање 19. века у оквиру светогорске појачке традиције, Традиционално и модерно у црквеној музици – оглед о канону и инвенитивности, Како су српски појци у новијој историји учили да поју, О црквеном појању из Хиландарског типика, Појачки зборници у српским рукописним ризницама од XV до XIX века.*

VESNA PENO, musicologist, research-assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. She studied in Belgrade and obtained her M.A. at the Fac-

ulty of Arts in Novi Sad and PhD at the Faculty of Philosophy in Belgrade. She studied church chant, Byzantine music theory and notation in Greece and gained practical chant experience with renowned Greek chanters. As a scholar of the Alexander Onasses and Eleni Nakou Foundations she did research in Thessalonica, Athens and Copenhagen. Her specialties include Orthodox church chant notated in European and neumatic notations as well as post-Byzantine chanting tradition in Greek and Hilandar manuscripts. Recently, she has written about chant manuscripts collected in Serbian libraries and Serbian medieval liturgical and chant practice. She leads the female choir *Saint Kassiane*. Her publications include: *Orthodox Church Chanting in the Balkans in the 19th Century – according to Examples from the Serbian and Greek traditions (MA thesis)*, *From the Hilandar Chant Treasury – Vikentije from Hilandar (book with a compact disc)*, *Hilandar Church Chant in 19th Century in the Frame of Mount Athos Music Tradition*, *How Have Serbian Chanters Learned to Chant in Recent History*, *Church Chanting in the Hilandar Typikon – An Attempt to Reconstruct the Chanting Practice in the 12th Century Hilandar*, *The Chanting Collections in the Serbian Manuscript Treasures from the 15th to the 19th Centuries*.

РИСТО ПЕКА ПЕНАНЕН је истраживач-сарадник у Друштву за високе студије у Хелсинкију, етномузиколог и историчар идеја, специјалиста за балканске студије. Докторирао је на Универзитету Тампере (Финска). Био је стипендиста Фондације „Александер фон Хумболт“, на Одсеку за музикологију Универзитета Георга-Аугуста у Гетингену (Немачка). Такође, био је истраживач у Школи за оријенталне и афричке студије Лондонског универзитета. Извођач на гудачким инструментима, Р. П. Пенанен је плодан композитор музике за мандолину и цењен мајстор кулинарства. Објавио је радове о разноврсним музичким стилевима Балканских земаља, посебно Грчке, Бугарске и Босне, такође о дискографији, звучној индустрији, као и о музичким канонима Балканског полуострва. Тренутно ради на истраживачком пројекту *Колонијалне репрезентације и дисциплина: музика и бирократија током раздобља аустроугарске владавине (1878–1918) у Босни и Херцеговини*.

RISTO PEKKA PENANNEN is a research fellow at Helsinki Collegium for Advanced Studies. He is an ethnomusicologist and historian of ideas specialising in the Balkans. Pennanen received his Ph.D. from University of Tampere, Finland, and has been an Alexander von Humboldt Research Fellow at the Department of Musicology at Georg-August-University in Göttingen, Germany and a research associate at the School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London. A string instrument player, Risto Pekka Pennanen is a productive composer of mandolin music and an accomplished cook. He has published articles on various Balkan musical styles, especially those of Greece, Bulgaria and Bosnia, and on discography, recording industry and the canons of music history in the peninsula. His current research project is called *Colonial Representations and Discipline: Music and Bureaucracy during the Period of Austro-Hungarian Rule (1878–1918) in Bosnia-Herzegovina*.

НАДЕЖДА МОСУСОВА је научни саветник Музиколошког института САНУ и професор Факултета музичке уметности, у пензији. Завршила је студије композиције на Музичкој академији у Београду, а докторат из музикологије одбранила на Универзитету у Љубљани. Главне теме њене делатности јесу следеће: анализа музичког национализма и романтизма у српској (студије о С. Мокрањцу, П. Коњовићу и С. Христићу) и у музичкој култури других словенских народа (написи о М. Мусоргском и И. Стравинском), историја и естетика опере и балета XIX и XX века (радови о делима за сцену М. Милојевића, Ј. Славенског, С. Рајичића, руских романтичара, Д. Шостаковича и Р. Шчедрина), као и допринос руске емиграције музици и позоришту у Европи и двема Америкама (низ чланака о Руском балету и његовим утицајима). Резултате истраживања приказала је на музиколошким и театролошким конференцијама и конгресима у земљи и иностранству. Сарадник је више домаћих и страних часописа, енциклопедија и зборника, као и *Оперског лексикона* (Београд, 2008, ур. Гордан Драговић). Координатор је пројекта „Савремена српска музичка сцена“ (САНУ). Члан је Удружења композитора и музичких писаца Србије, међународних друштава „Леош Јаначек“, „Фердинанд Гонзет“ (Швајцарска) и „Друштва историчара игре“ (САД). Такође, члан је међународног жирија за награду Нижински (Форум за игру, Монако), председник је извршног одбора Савета за игру Србије и члан извршног одбора Међународног савета за игру УНЕСКО-а (Француска/Грчка). Адреса: Интернационалних бригада 76. 11 000 Београд, Србија, e-mail: Djordje.Zlokovic@sanu.ac.yu

NADEŽDA MOSUSOVA, musicologist and composer, scientific advisor of the Musicological institute SANU and professor of music history at the Faculty of Music (now in retirement), finished her studies and made her career in Belgrade, obtaining her PhD at the Ljubljana University. The main fields of her research include music in Serbia and other Slavonic countries (musical nationalism), opera and ballet of the 19th and 20th centuries, impact of Russian emigration on the music and theatre in Europe and both Americas. As a composer she wrote mainly chamber music. She is author of monographs on Serbian composers, numerous studies concerning analysis and aesthetics of the musical stage, participant of many theatrical and musicological congresses at home and abroad, collaborator of opera and ballet encyclopedias, member of domestic and foreign societies as Union of Serbian Composers in Belgrade, “Leos Janacek Society” and “Society Ferdinand Gonseth” (Switzerland), “Society of Dance History Scholars” (USA) and CID-UNESCO (Paris-Athens). Coordinator of the Project “Contemporary Serbian musical scene of SASA” (Serbian Academy of Sciences and Arts) and former member of the Jury for Monaco Nijinsky Dance Award in Monte Carlo. Address: Internacionalnih brigada 76, 11000 Belgrade, Serbia, e-mail: Djordje.Zlokovic@sanu.ac.yu

ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ дипломирала је, магистрирала и докторирала музикологију на ФМУ у Београду. Била је шеф Катедре за музикологију и етномузикологију; сада је шеф Одсека за музикологију. Аутор је монографија о Вердију (2002) и Дворжаку (2004) и књиге *Облаци и звуци са-*

времене музике (2007). Учествовала је на тридесет националних и међународних симпозијума и штампала студије у часописима и зборницима радова. Креирала је драмолет *Српска музика између два светска рата: од традиционалног до модерног* (2001) и перформанс *Реал-прича о соц-музици* (2005). Наступала је као пијанисткиња изводећи и дела Цона Кејџа за препарирани клавир. Министарство науке Републике Србије доделило јој је награду као једном од најбољих младих доктора наука (2002) и стипендију за постдокторско усавршавање у иностранству (2008). Била је стипендисткиња Универзитета уметности у Београду, Републичке фондације за развој научног и техничког подмлатка и добитница гранта швајцарске Фондације „Паул Захер“ у Базелу (2006/7). Као гостујући професор боравила је на колеџу Бард у држави Њујорк, САД (2008). E-mail: drasnovi@gmail.com

DRAGANA STOJANOVIĆ-NOVIČIĆ received her B.A., M.A. and Ph.D. in musicology from the School of Music in Belgrade, Serbia. She was head of the Department of Musicology and Ethnomusicology, and is now principal of the Department of Musicology. She has written monographs on Verdi (2002) and Dvořak (2004), as well as a book *Clouds and Sounds of Contemporary Music* (2007). She has participated in thirty conferences, published articles in magazines and collections of papers, and created a lecture-performance ‘Serbian Music between Two World Wars: from Traditional to Modern’ (2001) and a performance ‘The real-Story of Soc(realistic) Music’ (2005). Periodically she has been active as a pianist, performing, among other works, Cage’s compositions for prepared piano. She received a special award from the Ministry of Science of the Republic of Serbia as one of the best young Ph.D.’s (2002), and received a scholarship for postdoctoral research abroad (2008). She received scholarships from the University of Arts in Belgrade, the Republic Foundation for Development of Scientific and Technical Youth in Serbia, and the Paul Sacher Stiftung in Basel (2006/7). She was a visiting scholar at Bard College, New York, U.S.A. (2008). E-mail: drasnovi@gmail.com

АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ, музиколог и музички критичар, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Главно подручје његовог научноистраживачког рада јесте историја српске музикографије и периодике XIX и прве половине XX века. Аутор је више студија и расправа, међу којима су: *Војислав Вучковић у „Српском књижевном гласнику“*, *Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века*, *Савремена музичка историографија и проблеми методолошког приступа*, *„Српски књижевни гласник“ и пољска уметничка музика*, *Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића* и др. Био је члан истраживачког тима на грчко-српском научном пројекту *Новогрчка и српска уметничка музика: основна истраживања за упоредну студију* (књига објављена 2007. у Атини). Био је коселектор и уредник за класичну музику у биографском лексикону *Ко је ко у Србији 1995.* и *Ко је ко у Србији 1996.* Сарађује на *Српском биографском речнику* и на *Српској енциклопедији*. Године 2004. одбранио је на Филолошком факултету Београдског универзитета

магистарску тезу *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941.*

ALEKSANDAR VASIĆ, M. A., musicologist and music critic, researcher at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. The main field of his research is the history of Serbian musical criticism and periodicals of the XIXth and the first half of the XXth century. He is the author of numerous studies and articles in musicological and philological reviews and other publications: *Vojislav Vučković in the “Serbian Literary Magazine”*, *“Serbian Literary Magazine” and Avantgarde Music, Contemporary Musical Historiography and the Problems of the Methodological Approach*, *“Serbian Literary Magazine” and Polish Art Music. The Problem of the ‘National Style’ in the Writings of Miloje Milojević* etc. He was a member of the team which worked on the Greek–Serbian project *Greek and Serbian Art Music: Basic Research for a Comparative Study* (book published in Athens, 2007). He was the co-selector and editor for music in the lexicon *Who is Who in Serbia in 1995.* and *Who is Who in Serbia in 1996.* He collaborates on the Serbian *Dictionary of National Biography*, also on *The Serbian Encyclopedia*. A. Vasić obtained his M. A. degree in 2004. in the Department for Comparative Literature and Theory of Literature of the Faculty of Philology, Belgrade University; the title of the thesis: *Music Texts in the “Serbian Literary Magazine” 1901–1941.*

ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ, етномузиколог, истраживач-сарадник у Музикошкоком институту САНУ. Пише о српском традиционалном сеоском певању, првенствено на основу сопствених теренских истраживања у централној Србији (Шумадији) и у румунском Банату, као и о токовима оживљавања традиционалне музике у Србији. Важнији радови: *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији)* (Београд 2002), са др Радмилом Петровић: *‘Еј, Руднице, ти планино стара – Традиционално певање и свирање групе „Црнућанка“* (Београд, Горњи Милановац 2003), *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији* (сакупио С. Л. Илић, приредила Ј. Јовановић, Нови Сад 2006), CD *Певачка и свирачка традиција Горње Јасенице – Шта се чује кроз гору зелену* (Београд 2007), *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији у светлу аутохтоне и преузете музичке праксе* (магистарска теза), *The Power of Recently Revitalized Serbian Rural Folk Songs in Urban Settings, Music Tradition and Music Practice of Serbs Refugees and IDPs Settled in Belgrade during the 1990s.*

JELENA JOVANOVIĆ, ethnomusicologist, M.A., Research Assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. The main area of her research is Serbian traditional folk singing, based on her own field recordings in Central Serbia (Šumadija region) and in the Romanian part of Banat, as well as the revitalization of traditional music in urban areas in Serbia. Her works include: *Traditional Wedding Songs and Customs in Upper Jasenica (in the region of Šumadija)* (Beograd 2002), with Radmila Petrović: *Hey, Rudnik, You Old Mountain – Traditional Singing and Playing of the “Crnućanka” Group* (Beograd 2003), *Musical Heritage of Serbs, Šokci and Karaševci in Romania* (compiled by S. L. Ilić, edited by J. Jovanović, Novi Sad 2006), CD *Vocal and Instrumental Tradition*

of Gornja Jasenica – What Echoes Through the Green Forest (Beograd 2007), *Vocal Tradition of Serbs in Upper Banat in Romania: Autochthonous and Overtaken Musical Practices* (M.A. thesis), *The Power of Recently Revitalized Serbian Rural Folk Songs in Urban Settings, Music Tradition and Music Practice of Serbs Refugees and IDPs Settled in Belgrade during the 1990s*.

ДАНКА ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, етномузиколог, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду, а магистрала на Академији уметности у Новом Саду (теза *Гајде у Војводини*). Бави се проучавањем народних музичких инструмената, инструменталне и вокално-инструменталне музике, а првенствено је заинтересована за епiku. Објавила је књигу *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој* (Подгорица 2004). Учествовала је на више међународних скупова у Србији, Чешкој, Русији, Пољској, Републици српској и Босни и Херцеговини. Објавила је већи број студија у научним часописима и зборницима радова, од којих су новији *Гуслар: индивидуални идентитет и традиција*, *Временска димензија епских песама*, *Порекло гусле у светлу историјата гудачких инструмената*, *Фолклорни текст и контекст на примеру српске епске традиције*. Активан је теренски истраживач у оквиру пројеката Матице српске и САНУ. Члан је Управног одбора Српског етномузиколошког друштва. E-mail: dankalm@eunet.rs)

DANKA LAJIĆ-MIHAILOVIĆ, ethnomusicologist, M.A., Assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. She graduated from the Faculty of Music in Belgrade and obtained her M.A. at the Academy of Arts in Novi Sad (with the thesis *Bag-Pipes in Vojvodina*). The main fields of her research are folk musical instruments, instrumental and vocal-instrumental music, and - particularly – the epic tradition. She has published a book *Wedding Customs and Songs of the Montenegrins in Bačka* (Podgorica 2004). She has participated in several international ethnomusicological conferences in Serbia, Czech Republic, Russia, Poland, Republic of Srpska, and Bosnia and Herzegovina. She has also published numerous articles in scientific journals and symposia proceedings, among which are *The Guslar: Individual Identity and Tradition*, *The Temporal Dimension of Epic Songs*, *The origin of the gusle in the light of bowed instruments` history*, *Folklore text and contexts: The Example of the Serbian Epic Tradition*. She is an active field researcher as a collaborator in projects of Matica Srpska (Novi Sad) and SASA (Belgrade). Being a member of the main board of the Serbian ethnomusicological society, she has successfully organized several of its most important projects. E-mail: dankalm@eunet.rs

ЈОРГОС ВЛАСТОС је рођен у Атини 1974. године. Студирао је клавир на Конзерваторијуму и музикологију на Универзитету у Атини. Наставио је студије музикологије на Сорбони у Паризу где је 1998. стекао степен Д.Е.А. Године 2005. у Атини је одбранио тезу из музикологије чији је наслов *Схватање грчке антике у француској музици на почетку XX века: 1900–1918*. Учествовао је на симпозијумима у Грчкој, Чешкој и Швајцар-

ској. Члан је грчког тима за R.I.P.M. Његови радови су оријентисани пре свега према музици XIX и XX века, поглавито француској.

GEORGES VLASTOS est né à Athènes en 1974. Il a suivi des études de piano (diplôme du Conservatoire d'Athènes), et de musicologie à l'Université d'Athènes. Il a continué ses études de musicologie à Paris (Sorbonne) et a obtenu son D.E.A. en 1998. En 2005, à l'Université d'Athènes, il a soutenu une thèse en musicologie, ayant pour titre: "La conception de l'antiquité grecque par la musique française du début du XXe siècle: 1900–1918". Vlastos a participé aux Congrès en Grèce, République Tchèque et Suisse. Il est membre de l'équipe grecque de recherche pour le R.I.P.M. Ses travaux de recherche sont surtout orientés vers la musique du XIXe et du XXe siècle et principalement vers la musique française.

ДАНИЈЕЛА КУЛЕЗИЋ-ВИЛСОН, музиколог и филмски теоретичар, дипломирала је музикологију на Факултету музичке уметности у Београду, а докторску дисертацију одбранила је на Универзитету Улстер у Великој Британији. Тренутно предаје документарни филм на Националном универзитету Ирске у Мејнуту и држи семинаре о филмској музици на универзитетима широм Ирске. Док је живела у Београду била је члан редакције часописа *Музички талас*. Такође, радила је као музички сарадник у радио драмама, документарним, кратким филмовима и на телевизији. Бави се проучавањем филма као инхерентно музикалног медија, као и аналогијама и интерактивним односима између музике и филма. Међу важнијим њеним студијама објављеним у часописима у Америци, Ирској и Србији налазе се: *Музички приступ филму: хип-хоп и композиционе техно-технике и структурални обрасци у филму Дарена Арнофског π*; *Музикалност филма и Мртав човек Џима Јармуша*; *Музички и митски обрасци у филму Магнолија Пола Томаса Андерсона*; *Музикалност филмског ритма*; *Музичка четврте димензије*, и *Како преживети убиство: увод у музички и уметнички живот Југославије*.

DANIJELA KULEZIĆ-WILSON, musicologist and film theorist, obtained her MA in musicology at the University of Arts Belgrade and her PhD at the University of Ulster, UK. She teaches documentary film at the National University of Ireland, Maynooth, and has given a number of seminars about film music at different universities throughout Ireland. While living in Belgrade, she was a member of the editorial board of the journal *Musical Wave*. She also worked as a music supervisor on radio-dramas, documentaries, short films and television. Her research is focused on exploring film as an inherently musical medium and on investigating the analogous and interactive relationships between music and film. Her essays, which have been published in journals in the USA, Ireland and Serbia, include *A Musical Approach to Film-making: Hip Hop and Techno Composing Techniques and Models of Structuring in Darren Aronofsky's π*; *The Musicality of Film and Jim Jarmusch's Dead Man*; *Musical and Mythical Patterns in Paul Thomas Anderson's Magnolia*; *The Musicality of Film Rhythm*; *Music of the Fourth Dimension*, and *How to Survive a Murder: An Introduction to Music and Artistic Life in Yugoslavia*.

