

ЧАСОПИС
М

МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

Музика и империја

Music and Empire



2016

1(20)

МУЗИКОЛОГИЈА
Часопис Музиколошког института САНУ

MUSICOLOGY
Journal of the Institute of Musicology SASA

I (20)

2016

Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности



Institute of Musicology
Serbian Academy of Sciences and Arts

MUSICOLOGY
Journal of the Institute of Musicology SASA

I (20)

Editorial council

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

Editorial board

Aleksandar Vasić, Danka Lajić Mihajlović, Biljana Milanović,
Melita Milin, Vesna Peno, Katarina Tomašević

Editor-in-chief

Jelena Jovanović

Editor of the Main Theme

Ivana Medić

Editorial assistant

Jelena Janković-Beguš

Belgrade 2016

МУЗИКОЛОГИЈА

Часопис Музиколошког института САНУ

I (20)

Уређивачки савет

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

Редакција

Александар Васић, Данка Лајић Михајловић, Биљана
Милановић, Мелита Милин, Весна Пено, Катарина Томашевић

Главни и одговорни уредник

Јелена Јовановић

Уредник Теме броја

Ивана Медић

Секретар редакције

Јелена Јанковић-Бегуш

Београд 2016.

Часопис *Музикологија* је рецензирани научни часопис који издаје Музиколошки институт САНУ (Београд) од 2001. године. Посвећен је истраживању музике као естетичког, културног, историјског и друштвеног феномена. Поред примарне оријентисаности на музиколошка и етномузиколошка разматрања, часопис је отворен према различитим сродним или мање сродним дисциплинама (историја, историја уметности и књижевности, етнологија, антропологија, социологија, комуникологија, семиотика, психологија музике итд.) као и према интердисциплинарним подухватима. Излази два пута годишње. Обавештења о позивима за радове као и упутства за израду прилога налазе се на адреси: <http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/MuzikologijaR.htm>.

The journal *Musicology* is a peer-reviewed scientific journal published by the Institute of Musicology SASA (Belgrade) since 2001. It is dedicated to the research of music as an aesthetical, cultural, historical and social phenomenon. It is primarily focused on musicological and ethnomusicological research, but it also favours approaches from diverse scientific disciplines (history, history of art and literature, ethnology, anthropology, sociology, comunicology, semiotics, music pshychology etc.) as well as interdisciplinary projects. It is published semianually. Call for papers and instructions for authors can be found on the following address: <http://www.music.sanu.ac.rs/English/MuzikologijaR.htm>.

Издавач / Publisher

Музиколошки институт САНУ / Institute of Musicology SASA

Кнез Михаилова 36/IV, Београд / Belgrade

<http://www.music.sanu.ac.rs/>

и-мејл / e-mail: music_inst@music.sanu.ac.rs; muzikologija@yahoo.com

Лектори и преводиоци / Proofreaders and translators

Александра Антић (српски језик / Serbian), Esther Helajzen, Ивана Медић (енглески језик / English)

Дизајн / Design

Јован Глигоријевић

Графичка обрада / Layout

Борјан Милијић, Владимир Миновић

Штампа / Printed by

Colorgrafx, Београд / Belgrade

Тираж / Circulation

200

Часопис је у целини индексан у <http://www.doiserbia.nb.rs/>, <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/> као и у међународној бази података ProQuest.

The journal is indexed in <http://www.doiserbia.nb.rs/>, <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/> and in the international database ProQuest.

Објављивање часописа помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Министарство културе Републике Србије.

The publication of the journal is financially subsidized by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, and Ministry of Culture of the Republic of Serbia.

Садржај / Contents

<i>Реч уредника</i>	9
<i>Editors' Foreword</i>	11

Тема броја: Музика и империја *The Main Theme: Music and Empire*

ANNA GIUST, Catherine II's <i>The Early Reign of Oleg</i> : Sarti, Canobbio and Pashkevich Working Towards an Ideal	15
АНА ЂУСТ, <i>Рана владавина Олеџа Каџарине II</i> : Сарти, Канобио и Пашкевич у стремљењу ка идеалу	29
ÁKOS WINDHAGER, Playing with Anthems: The Formation of the Cult of Empress Elisabeth in Hungarian Music	31
АКОШ ВИНДХАГЕР, Поигравање химнама: формирање култа царице Елизабете у мађарској уметничкој музици.	51
ЖАННА КНЯЗЕВА, “Быть одновременно и сильным и цивилизованным — очень трудно...” Музыковеды о политике: Жак Гандшин и Ижини Англес, из писем 1930-х годов	53
JEANNA KNIAZEVA, “To be strong and civilized at the same time is very difficult...” Musicologists about Politics: Jacques Handschin and Higiní Anglés, from the Correspondence of the 1930s	68
VERICA GRMUŠA, Star Persona and National Identity in the Age of the Empire: The Role of Maja Strozzi-Pečić in Petar Konjović's Opus	69
ВЕРИЦА ГРМУША, Појам звезде и проблем националног идентитета у доба империја: допринос Маје Строци-Печић стваралаштву Петра Коњовића	85
JOSEPH SCHULTZ, Aram Khachaturian and Socialist Realism: A Reconsideration.	87
ЏОЗЕФ ШУЛЦ, Арам Хачатурјан и социјалистички реализам: ново разматрање	99

САЊА РАНКОВИЋ, Традиционална музика Призренске Горе у сенци Отоманске империје	101
SANJA RANKOVIĆ, Traditional Music of Prizren Gora <i>in the Shadow</i> of the Ottoman Empire	132

Varia

ВЕСНА САРА ПЕНО и ИВАНА ВЕСИЋ, Српско црквено појање у служби националне идеологије	135
VESNA SARA PENO and IVANA VESIĆ, Serbian Church Chant in the Service of National Ideology	150

АНА СТЕФАНОВИЋ, Traditional Vocal Music as a Reference in Contemporary Serbian Art Song	151
АНА СТЕФАНОВИЋ, Традиционална вокална музика као референца у савременој српској соло песми	170

САЊА РАДИНОВИЋ, Васиљевићеви зборници народних мелодија: српско музичко благо	171
SANJA RADINOVIĆ, Vasiljević's Collections of Folk Melodies: a Serbian Musical Treasure	197

ДАНКА Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ и СМИЉАНА Ж. ЂОРЂЕВИЋ БЕЛИЋ, Певање уз гусле и музичка индустрија: гусларска извођења на првим грамофонским плочама (1908–1931/2)	199
DANKA R. LAJIĆ MIHAJLOVIĆ and SMILJANA Ž. ĐORĐEVIĆ BELIĆ, Singing With Gusle Accompaniment and the Music Industry: the First Gramophone Records of Gusle Players' Performances (1908–1931/2)	222

МИККО LAGERSPETZ, Music as Intersubjectivity – A Problematic for the Sociology of the Arts	223
МИКО ЛАГЕРСПЕЦ, Музика као интерсубјективност – питања за социологију уметности	239

Научна критика и полемика
Discussions and Polemics

- КАТАРИНА ТОМАШЕВИЋ, БОГДАН ЂАКОВИЋ, *Божослужбени и уметнички елементи у српској црквеној хорској музици у периоду између два светска рата (1918–1941)*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Академија уметности – Матица српска, 2015. 243
- СЕЛЕНА РАКОЧЕВИЋ, ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ / Jelena Jovanović, *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији: сведочанства на истреку XX века / Vocal tradition of Serbs in Upper Banat in Romania: testimonies at the end of the 20th century*, Београд – Тимишвар: Музиколошки институт САНУ – Савез Срба у Румунији / Belgrade – Timișoara: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts – Union of Serbs in Romania, 2015 248
- ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ И МИРЈАНА ЗАКИЋ, Сања Ранковић (прир.), *„Врбице, врба зелена” - традиционално музичко наслеђе Призренске Горе*, Компакт диск са пропратном књижицом. Београд: Етнолошко-антрополошко друштво Србије, 2013.. . . . 252

РЕЧ УРЕДНИКА

Почев од овог јубиларног, двадесетог издања часописа *Музикологија*, уредничке дужности ће бити подељене између главног уредника и уредника рубрике *Тема броја*.

Тема овог броја носи наслов *Музика и империја*, а њен уредник је др Ивана Медић. Тема је инспирисана стотом годишњицом Првог светског рата, а припремљена је у сарадњи са Групом за проучавање руске и источноевропске музике (REEM) у оквиру Британског друштва за словенске и источноевропске студије (BASEES). Избијање Првог светског рата представљало је катализатор за распад европских царстава, након чега су се формирале националне државе. У прилозима који су представљени у овој рубрици разматрају се важна питања као што су: улога музике у формирању „национализма мале државе” у доба империје; дисциплине фолклора и етнографије и њихова улога у креирању империјалних идеологија; музичко представљање и конструисање националног и империјалног идентитета, уз манифестовање оријенталистичких или егзотизујућих тенденција; музичке последице даљег постојања империје и „империје” у XX веку; музичка историографија империје и њена улога у успостављању и одржавању националних и империјалних идентитета; као и ефекти које су пропаст и распад империје и „империје” имали на конструисане музичке идентитете, идеологије и званичне културне политике у области музике. Тако, Ана Ђуст (Anna Giust) посматра оперу *Рана владавина Олега* (1790) Катарине Друге у контексту њеног „грчког пројекта”, при чему се дело тумачи као синтеза која персонификује визију Русије као империје која је спремна да прихвати наслеђе Византије. Акош Виндхагер (Akos Windhager) прати формирање култа Царице Елизабете и музичка отелотворења тог култа у делима композитора Франца Листа, Корнела Абрањија, Кароља Доплера, Ференца Доплера и Ференца Еркела. Жана Књазева (Jeanna Kniazeva) анализира међуратну преписку између музиколога Жака Хандшина и Ижинија Ангlesa и показује како су њихова политичка схватања утицала на њихове научне концепте. Верица Грмуша разматра појам „звезде” на примеру сарадње између сопрана Маје Строци-Печић и композитора Петра Коњовића, где се звезда сматра и за оличење националног идентитета и за кључног агента у формирању сопствене личности. С друге стране, Џозеф Шулц (Joseph Schulz) се бави совјетском „империјом” и скрајнутом фигуром Арама Хачатурјана, Јерменина који се уобичајено посматра као најбољи пример и „совјетског колонијализма” и социјалистичког реализма. Шулц се фокусира на улогу коју су у том схватању одиграли совјетски музиколози, примењујући дискутабилне критичке конструкте на наводно осредње

и самозадовољно стваралаштво Хачатурјана. Једини прилог из области етномузикологије у оквиру теме *Музика и империја* посвећен је сеоској музици становника Призренске Горе. Њене карактеристике приказују утицаје музичке културе Отоманске империје, која је владала овом територијом током више векова, али такође и елементе старе (словенске) вокалне традиције која је остала имуна на оријенталне утицаје.

Рубрика *Varia* садржи музиколошке и етномузиколошке прилоге у којима се разматрају разнолике теме. Прва три чланка нуде нове погледе на нека од најактуелнијих питања у вези са српском црквеном, уметничком и народном музиком. Прва студија, чији су аутори Весна Сара Пено и Ивана Весић, бави се провокативним (и још увек релевантним) питањем генезе српског народног црквеног појања, у односу на концепте националне културе и идентитета и друштвено-политичке тенденције у Србији током XIX и на почетку XX века. Следећи чланак, чији је аутор Ана Стефановић, осветљава третман образаца преузетих из српске традиционалне музике у оквиру савремене српске соло песме, где они попримају различите референцијалне статусе: структурални (који произилази из архитектонских односа) или статус постмодернистичког интертекста, који захтева њихово превредновање. Трећи чланак, из пера Сање Радиновић, представља резултат детаљног критичког сагледавања дванаест штампаних збирки народних песама, које је сакупио и уредио Миодраг Васиљевић, најзначајнији сакупљач фолклорног музичког блага и оснивач модерне етномузикологије у Србији. Његов мелографски рад се историјски поставља у контекст свеукупне етномузиколошке активности у нашој земљи. Последња два прилога су интердисциплинарног карактера. Студија Данке Лајић Михајловић и Смиљане Ђорђевић Белић, посвећена снимцима певања уз гусле који су објављени на грамофонским плочама у првој половини XX века, бави се повратним утицајем ових плоча на гусларску традицију (и у текстуалној и у музичкој димензији) и комуникативним моделом певања уз гусле. Коначно, Мико Лагерспец (Mikko Lagerpetz) пише о интерсубјективном, дељеном искуству посредством музичке интеракције, што отвара могућности за даље расправе из социолошког и културолошког угла посматрања.

Рубрика *Научна критика и ѿлемика* садржи три прилога, који су посвећени рецентним музиколошким и етномузиколошким публикацијама објављеним у Србији – два монографијама и једном аудио издању.

др Јелена Јовановић, главни уредник
др Ивана Медић, уредник Теме броја *Музика и империја*

EDITORS' FOREWORD

Starting from this jubilee issue No. 20 of the journal *Musicology*, the editorial duties will be split between the Editor-in-Chief and the Editor of the rubric Theme of the Issue.

This issue features the topic *Music and Empire*, edited by Dr Ivana Medić. This theme was inspired by the centenary of the World War I and prepared in collaboration with the BASEES Study Group for Russian and East European Music (REEM). The outbreak of World War I catalysed the disintegration of European empires and the subsequent establishment of national states. The articles gathered in this rubric discuss the important issues such as the role of music in the formation of small state nationalism in the age of Empire; the disciplines of folklore and ethnography and their role in the creation of imperial ideologies; the musical representation and construction of national and imperial identities and manifestations of orientalisising or exoticising tendencies; musical consequences of the continuation of empires and 'empires' in the twentieth century; the musical historiography of the empire and its role in establishing and maintaining national and imperial identities; and the effects of the decline and dissolution of empires and 'empires' on constructed musical identities, ideologies and official cultural policies in regard of music. Thus Anna Giust discusses Catherine II's opera *The Early Reign of Oleg* (1790) in the context of Catherine's 'Greek project', with this opera understood as a synthesis embodying the vision of Russia as an Empire ready to receive the heritage of Byzantium. Ákos Windhager retraces the formation of the cult of Empress Elisabeth and its musical embodiments in the works by Franz Liszt, Kornél Ábrányi, Károly Doppler, Ferenc Doppler and Ferenc Erkel. Jeanna Kniazeva analyses the interwar correspondence between musicologists Jacques Handschin and Higinio Anglès and shows how their political beliefs influenced their scientific concepts. Verica Grmuša uses the example of the collaboration between the soprano Maja Strozzi-Pečić and the composer Petar Konjović to discuss the notion of 'star persona', with the star regarded both as an embodiment of a national identity and a key agent in the creation of her own persona. Joseph Schulz, on the other hand, tackles the Soviet 'Empire' and the neglected figure of Aram Khachaturian, an Armenian commonly regarded as a prime example of both 'Soviet colonialism' and Socialist Realism. Schulz focuses on the role played by Soviet musicologists in placing questionable critical constructs on Khachaturian's supposedly mediocre and complacent career. The only ethnomusicological contribution to the theme *Music and Empire* is dedicated to the village music of the inhabitants of Prizren Gora, whose characteristics show-

case influences of the musical culture of the Ottoman Empire which had dominated this area for many centuries, but also the elements of the old (Slavic) vocal tradition that has remained immune to these influences.

The rubric *Varia* contains musicological and ethnomusicological contributions dealing with diverse topics. The first three articles offer new insights into some of the most pressing issues of Serbian church, art and folk music. The first article coauthored by Vesna Sara Peno and Ivana Vesić deals with the provocative (and still relevant) topic of the genesis of Serbian folk church singing with respect to the concepts of national culture and identity and socio-political tendencies in Serbia throughout the nineteenth and in the early twentieth century. The next article by Ana Stefanović brings forth the treatment of patterns transferred from Serbian traditional music into contemporary Serbian lied, where they acquire various referential statuses: the structural one (derived from architextual relations) or the status of a postmodern intertext which implies their reevaluation. The third article, by Sanja Radinović, is a result of a minute critical assessment of twelve published collections of folk songs assembled and edited by Miodrag Vasiljević, the preeminent folk song collector and the founder of modern Serbian ethnomusicology; his melographic work is historically positioned in the context of the total ethnomusicological activity in our country. The last two papers are interdisciplinary. A study by Danka Lajić Mihajlović and Smiljana Đorđević Belić dedicated to the recordings of singing with the gusle released on gramophone records in the first half of the twentieth century deals with the reverse influence of these records on the guslars' tradition (both in its textual and musical dimensions) and the communicative model of singing with the gusle. Finally, Mikko Lagerspetz writes about the intersubjective, divided experience through an interaction with music, which opens up the possibilities for further elaboration from the viewpoints of sociology and culturology.

The rubric *Discussion and polemics* contains three texts dedicated to recent musicological and ethnomusicological publications in Serbia – two monographs and one edition of audio material.

Dr Jelena Jovanović, Editor-in-Chief
Dr Ivana Medić, Editor of the rubric *Music and Empire*

Музика и империја

Music and Empire

DOI: 10.2298/MUZ1620015G

UDK: 782(470)''17''

321.61 Катарина II Велика

Catherine II's *The Early Reign of Oleg*: Sarti, Canobbio and Pashkevich Working Towards an Ideal

Anna Giust¹

Independent researcher

Abstract

This paper focuses on Catherine II's *The Early Reign of Oleg* (1790) as a demonstrative performance of the sovereign's policy. In the context of Catherine's early nationalistic pride and her 'Greek project', the performance is understood as a synthesis embodying in music the vision of Russia as an Empire ready to receive the heritage of Byzantium, thanks to Sarti's use of modes combined with the Russian folk elements introduced by Canobbio and Pashkevich. In this context, Nikolay L'vov represents the joining link, having theorised that Russian folk music originated from ancient Greek music.

Keywords

Catherine II, Oleg, Russian opera, opera seria, Greek project

For a long time the history of 18th-century Russian musical life was understood as the history of Italian music in Russia, until the appearance of Mikhail Glinka, who was posthumously presented as a lone genius with no predecessors in his country, who single-handedly gave Russia the gift of art music. The watershed position of Glinka's output, in particular of his first opera *A Life for the Tsar* (1836), is still recognized, together with its outdated ideological underpinnings: we have 'true history' only after 1836, while everything before is just 'prehistory.' As a consequence, pre-Glinka music theatre was considered 'imitative', 'pseudo-Russian', and of no real aesthetic worth. This scheme of understanding was perpetuated with particular zeal by the critic Vladimir Stasov, who strove to promote the activities of his fellow countrymen over the foreign *maestri di cappella*, who had certainly dominated the Russian musical life for a long period. This frame of mind faded in the early years of the 20th century, but it was given a new lease of life by Stalin-era musicologists, once nationalism became an important ideological prop for the Soviet Union from the mid-1930s onwards. Moreover, it was established in standard works of Soviet musicology on pre-Glinka opera (e.g. Rabinovich, Gozenpud), and was welcomed almost uncritically by 20th-century scholars such as Rosa Newmarch (1914), Michel-Dimitri Calvocor-

¹ annagiust@teletu.it

essi (1944) and Rubens Tedeschi (1980), who inherited their ideas from uncritical readings of Russian secondary sources, and thus became the heirs and spokespersons of Stasov's ideas in the West.

Among the different genres of music practiced in Russia, this traditional vision affected the history of opera most of all, conditioning music historiography in the field of 18th-century opera in Russia. Recent discussions of historiography of opera in Russia (e.g. by Taruskin 1993; 1997 and Frolova-Walker 2007) have spearheaded the revision of this traditional scheme, hence the position according to which the Russian elite was interested in fostering only foreign productions (Calvocoressi 1944) is nowadays overturned (Kostyukhina 2010; Giust 2014).

In my research in the field of opera in the 18th century I have noticed that Catherine II not only supported *opera komicheskaya* as an equivalent of Italian opera *buffa*, French *opéra-comique* or German *Singspiel*, but also contributed directly to the enlargement of its repertoire by writing her own librettos in this genre, a fact that is itself evidence of her support to the development of Russian national theatre. Catherine was the author of five librettos of comic operas: *Fevy* (1786), *Boeslavich, the hero of Novgorod* (1786), *The brave and fearless knight Arkhideich* (1787), *The ill-fated knight Kosometovich* (1789), and *Fedul and his children* (1791).

These librettos, often written in collaboration with the tsarina's secretary Aleksandr Khrapovitsky (who was the author of at least one libretto – *Pesnolyubie*, 1790), have often been judged to be feeble attempts of dramaturgy, also due to the scant knowledge of the language by a woman of German origins, for whom Russian was not a native language. Due mostly to the mentioned prejudices against 18th-century music, combined with the Soviet bias preventing any evaluation of the production of Imperial Russia, these librettos have not been fully understood, so that much work remains to be done by musicologists with regard to this production. Catherine's output deserves to be studied, for instance, as a manifestation of the cultural and political trends of her reign, notably as evidence of the growing national consciousness in its official declination.

Trying her hand at the specific brand of Russian comic opera, she was undoubtedly aware of the resonance her librettos would have as the product of a sovereign, so that they worked as a message about the role she wanted this genre to have in public performances.² The impression that one gets is that the tsarina expected more than “trifles, means of distraction” from her political responsibilities, as Karlinsky wrote (Karlinsky, 1985: 90). This is particularly true if applied

² This idea is supported by Mooser, who acknowledges that her librettos helped in establishing the genre *opera komicheskaya* among the Russian audience (Mooser (II) 1951: 239).

to the two historical dramas written in 1786, *Nachal'noe upravlenie Olega* (The early reign of Oleg) and *Istoricheskoe predstavlenie iz zhizni Ryurika* (Historical representation from the life of Ryurik). Both of these were not only successfully staged, but also printed and translated into French and German, to be acknowledged internationally. On the one hand their conception was possibly influenced by the renewed taste for archaeology and Classical antiquities that had spread across Europe, anticipating Romanticism. On the other hand, they are a further manifestation of Catherine's interest towards history, which she considered to be a means of transmitting the sovereign's ideological message and the image of the State. According to the historian Hans Rogger, alongside language and literature, history had been one of the Russian Academy's primary concerns since the beginning of Catherine's reign, and the collection and publication of treasured memorials of the deeds of ancestors were among its foremost tasks (Rogger 1960).

This paper focuses Catherine's *The Early Reign of Oleg*. As stated in the complete title, it is an "imitation of Shakespeare without observing the usual rules of theatre". In the play the classical unities are completely ignored, in particular the unity of place, the action being set in Moscow, Kiev, and Constantinople. However, this freedom from the rules of classical theatre seems to be exactly what, according to Khrapovitsky, casts the performance in the genre of opera. On 6 September 1789, he noted in his journal: "Nous verrons quel succès aura Oleg? Il n'y a pas d'unité de lieu. C'est plutôt un opéra" (Gennady 1990: 205). The collocation of the play in this genre is nonetheless limited by the absence of the typical forms of aria and recitative. It comprises rather a quick and heterogeneous succession of spoken dialogues interspersed with music numbers, often in the form of choruses or instrumental pieces.

The performance was premiered on 15 October 1790³ at the Hermitage theatre, in the presence of a very select audience, and with an extraordinarily pompous staging (Daudet 1907). It was accompanied by the publication of the libretto, issued in Saint Petersburg in 1791 at the government's expenses, together with the full score of the play (Canobbio et al. 1791). This publication, as we shall see, is at the same time a rare printed testimony to the coeval musical production and a declaration of intent. In 1893, the score was reprinted by Jurgenon in Moscow (Canobbio et al. 1893).

³ In other sources *the first staging is dated 26 October 1790*. Findeyzen gives 22 October 1790 (Findeisen 1933: 338). According to Larisa Kirillina, the first three stagings took place on 25, 27 and 29 October. In November and December 1791 the opera was played six times at the Kamenny (Stone) Theatre for a wider audience (Kirillina 2013: 53).

The Early Reign of Oleg is a celebration of pre-Petrine Russia, in line with the new form of nationalism, or rather discovery (or re-discovery, or creation *ex novo*) of national values that characterized the second part of Catherine's rule.

In the plot, after the death of Rurik, his son Igor', prince of Novgorod, rules under the regency of his uncle Oleg. The play rapidly presents the foundation of Moscow by Oleg (Act I), his journey to Kiev in order to respond to the city's emissaries who reported Oskold's will to instil Christianity in the realm without the authorization of the central power; Oskold's departure from Kiev (Act II); the wedding between Igor' and Prekrasa (Act III); Oleg's campaign against Constantinople (Act IV), his victory, and the celebrations organized by the Greek Emperor Leo in his honour, with dances and the staging of three scenes drawn from Euripides's *Alcestis* (act III, scenes 1, 2 and 3). In the final scene, Oleg hangs the shield of Igor' in the hippodrome, so that it can be admired by his descendants, and Emperor Leo declares him to be wise and courageous ruler.

The material for the text was drawn, as stated in the anonymous introduction that precedes the score (Canobbio et al. 1791: *Preduvedomlenie* /Foreword/: pages not numbered), from Catherine's *Notes on the Russian History* (1787). This suggests that the performance was intended to represent the tsarina's vision of history, and thus, of politics. Indeed, the performance extolled Russian military power – the recent victories in the second Turkish War of 1787–91 and the preparation of the invasion of Constantinople: in 1792 the Yassy treaty was to be signed, establishing the Russian rule in Bessarabia and Caucasus and the political liquidation of the Crimean Khanate, which was annexed to the Russian Empire as a buffer zone serving to protect the southern boundaries from the Turks.

The expansion of the Russian Empire during Catherine's reign was one of the main criteria of identification of the country that the Empress tried to put emphasis on. According to the historian Richard Wortman, "Imperial patriotism with a Great Russian coloration was a theme of late eighteenth-century history and literature. Catherine the Great, the only Russian ruler since Rurik to have no Russian parent, extolled the glory of the Great Russian elite, who had achieved the conquest of empire" (Wortman 2006: 66). The emphasis on conquests was part of the image of Russia that Catherine kept constructing during her reign. The annexation of the Southern territories was celebrated with the six-month journey she undertook in 1786–87, during which the tsarina dramatized the military and cultural successes of her reign. In the synthesis offered by Wortman,

Catherine believed that such displays would refute foreign beliefs that Russia was a great desert. [...] The spectacle of happiness and transformation was presented to an audience of court dignitaries and foreign envoys – of Britain, France, and Austria.

On the way to and from the new territories, Catherine participated in numerous staged demonstrations of mutual fealty between herself and the Russian nobility (Wortman 2006: 70).

The expansion was accompanied by emphatic statements of Russia's equivalence with ancient Empires. According to Wortman, "Russia's expansion to the south was glorified not merely in terms of national greatness of interest, but as a recreation of Hellenic antiquity. Poets invoked Greek referents to glorify the southern conquests" (Ibid: 68).

This trend was possibly recognized and carried on by Western authors in order to pay homage to Russian sovereigns: on the occasion of their journey undertaken in 1781–82,⁴ Catherine's son and heir Pavel Petrovich and his spouse Mariya Fyodorovna were greeted in Parma with the staging of *Alessandro e Timoteo* (Mocchetti 1816; Pasolini Zanelli 1883). The opera was written by Count Carlo Castone Della Torre di Rezzonico⁵ and set to music by Giuseppe Sarti, who at that time was working as *maestro di cappella* at Milan Cathedral, before leaving for Saint Petersburg in 1784 (Pasolini Zanelli 1883).⁶ The urge to establish a link with Greek musical culture was expressed by the librettist himself on two occasions. The former is the opera's *Argument*, a preface to the libretto printed in 1782, and reprinted in the full collection of the poet's work edited in the 19th century by Francesco Mocchetti (Mocchetti 1816). The latter is a commentary by the author himself, entitled *Observations on the 'dramma' Alessandro e Timoteo*, printed in the same collection (Ibid: 243-318). Moreover, in an ar-

⁴ In September 1781 the Grand Duke of Russia Pavel Petrovich and his second wife, the Grand Duchess Mariya Fyodorovna, undertook a journey in Western Europe, which was to last fourteen months. The royal couple travelled under the pseudonym of 'the Count and Countess Severny' (of the North). The couple were well known to be enthusiastic about music, and so they were honoured with important musical events: among the most famous works dedicated to them there figure Joseph Haydn's String Quartets Op. 33, nicknamed the 'Russian Quartets', premiered on Christmas Day 1781 at the Grand Duchess Viennese apartment. A day earlier in Joseph's palace in Hofburg the couple assisted in a rivalry in keyboard virtuosity between Mozart and Clementi (Brover-Lubovsky 2013: 68; Macek 2012; Murara 2011).

⁵ A polymath with profound knowledge in archaeology, mathematics, physics and philosophy, Carlo Castone Della Torre di Rezzonico (1742–1796) was the most outstanding local figure in letters, and a good violin player too (Brover-Lubovsky 2013: 70).

⁶ I would like to thank Professor Andrea Chegai of the Department of Greek-Latin, Italian and stage-musical studies of University La Sapienza of Rome for the reference to this opera and its correlated texts.

ticle advertising the forthcoming premiere, the *Gazzetta di Parma* of March 29, 1782 stated that

The ancient Greek modes will be presented with all the modern knowledge, and will be joined, as in those distant times, with poetry and dance. Thus it can be said that this drama can be defined as an effort of the music and of Italian arts to approach that of the Greeks, and also to acquire confidence in those marvels reportedly done by Timotheus in the epoch of Alexander (Brover-Lubovsky 2013: 68).⁷

Political motivations are not mentioned in these texts, but references to great rulers of the past were a typical way in which *opera seria* celebrated modern sovereigns, and the references to the similarity between ancient tragedy and opera in the libretto recalls the aesthetic choices Sarti was to apply in *Oleg* almost a decade after *Alessandro e Timoteo*. Moreover, it was after being highly impressed by Sarti's opera in Parma, that the Grand Duke Pavel Petrovich suggested to his mother to offer Sarti a position as director of the imperial chapel in Saint Petersburg in order to replace Giovanni Paisiello, who was to leave Russia in 1783.

Even though the couple's voyage had no political aims, the idea of recalling the Eastern question and Russian rivalry with Turkey for dominance on the southern territories possibly also inspired the commission of Mozart's *Entführung aus dem Serail*, which was initially foreseen as part of the festivities planned at Viennese National Singspiel for the visit of the Russian couple scheduled for the middle of September. Even clearer is the reference to ancient Greece in the operas that were actually performed on that occasion: Gluck's *Iphigenie en Tauride* and *Alceste*.

Depicting an event taken from the early history of Russia (Rus'), *The Early Reign of Oleg* dramatized Catherine's preparation for the famous but yet unrealised "Greek project", which was intended to revive the Greek Empire from the ruins of the Ottoman Empire, and to put Catherine's grandson Konstantin Pavlovich (1779–1831) – Pavel Petrovich's son – on the Greek throne. The idea never received public

⁷ In the *Argomento*, Della Torre di Rezzonico recalls the use of Greek modes, namely the Phrygian and the Lydian, with which the ancient Greek poet Timotheus used to arouse emotions in Alexander the Great (Della Torre di Rezzonico 1782: viii). Brover-Lubovsky and Kirillina demonstrate in their essays that in order to respond to the Greek modes mentioned in Rezzonico's text, Sarti used the ethical and emotional qualities of the dithyramb and ode, coupled with their inherent poetic meters, but he did not actually recreate the authentic tonal structures – an approach that was common to the contemporary aesthetics of the revival of ancient music (Brover-Lubovsky 2013; Kirillina 2013; some discussion Sarti's use of Greek modes can be found in Levidou-Romanou-Vlastos 2016, notably in the contribution authored by Marina Frolova-Walker).

formulation, but was fully expressed by Catherine in her letter to Joseph II, dated 10 September 1782, and discussed by the tsarina in her correspondence with her former favourite and secret husband Grigory Potyomkin, particularly during the second Russo-Turkish war. As evidence of the existence of the project, and in accordance with it, the birth of Konstantin Pavlovich was celebrated with the forging of a new coin showing the image of the Saint Sophia Cathedral on the reverse; Greek poetry was recited in the original on special events dedicated to his birth. The Grand Duke was raised by a Greek nanny, and his first servants and childhood friends were Greek. These circumstances underline the concreteness of Catherine's project: since his birth, her grandson was prepared to become the emperor of the restored Byzantine Empire.

As I will try to demonstrate, the music of the play reflects these two thematic moments present in the play: the proto-nationalism of the second part of Catherine's rule and the reference to ancient Greek as an ideal empire.

The Empress commissioned the music from her *maestri di cappella*. As Khrapovitsky recalls in his memoirs, the music was initially requested from Domenico Cimarosa. In 1789 he composed a *Chorus of warriors*, possibly intended for this performance. On 5 September, 1789, Khrapovitsky records in his diary that the Empress did not appreciate the chorus, and decided to send the text of *Oleg* to Potyomkin, in order to have it set to music by Sarti.⁸ The music was finally entrusted to Giuseppe Sarti, Carlo Canobbio⁹ and Vasily Pashkevich.

⁸ Cimarosa's chorus for *Oleg* was not appreciated: "Cela ne peut aller: I have sent *Oleg* to the Prince, in order for Sarti to compose it" (Gennady 1990: 205). Moreover, a reference to the commission can be read in a letter to Potyomkin dated 3 December 1789: "Moreover, my friend, I beg you to remember, in your free time, to order Sarti to set to music the choruses for *Oleg*. I have one of his choruses and find it very good, while here they cannot compose so well. Please, do not forget" (Lopatin 1997: No. 1020). In November 1790 Sarti was paid for the music on the occasion of the third performance of the opera: "With this courier I send to Sarti 10000 roubles and a present for the music for *Oleg*. Today *Oleg* is going to be staged for the third time in the city, it has a great success, and on Sunday all the places were sold out. The performance is, as everyone acknowledges, really unprecedented" (Lopatin 1997: No. 1092).

⁹ Violin player, composer and music director, Carlo Canobbio was probably born in Venice (in 1741?), where he was initially associated to Luigi Marescalchi as a publisher, and later as a ballet composer. In 1773 he gave two ballets for S. Samuele Theatre: *L'eroico amor d'Alceste* and *La pastorella impertinente*. Two years later (1775) he gave *Andromeda e Perseo*, and in 1776 *Andromaca*, a ballet included in Sarti's opera *Farnace*, again for S. Samuele Theatre, where he worked as a music director and violin player. In 1778 he composed the ballet *La schiava fedele* on G. Amendola's scenario, and some other small vocal works. When, on 24 February 1779 he performed as a violin player together with the singer Anna Morichelli-Bosello in Trieste, he was announced as future artist of the Russian empress's theatre, as annotated by a contemporary. He was engaged by the Russian Court on 30 May 1779 as director of the Italian opera and composer of ballet music. He wrote the music score for the ballet that were introduced

Canobbio composed the music for the overture, the five entr'actes and a march in the third act; Pashkevich composed the three choruses of act III, whereas Sarti was the author of the four great choruses and the final scenes of act V, that is the scenes drawn from Euripides' *Alceste* (Act III, scenes 1, 2 and 3 of the tragedy).

Canobbio was responsible for the most stylistically neutral elements of the score. In any event, he introduced Russian folk themes, such as the traditional tune *Kamarinskaya* in the entr'acte to act III. Here is an excerpt from the 1893 piano reduction, which shows that the composer presented the tune in the rhythm of a regular court minuet. The theme is worked out in variations that anticipate Glinka's custom known as 'changing-background' or 'ostinato' variations ('Glinka variations' to Russian and Soviet musicologists), as showed for instance in his *Overture* for orchestra of the same name (1848):

Example 1. C. Canobbio, *The Early Reign of Oleg*, Entr'acte to act III, bars 1–4 (Canobbio et al. 1893: 27).



in Paisiello's *L'idolo cinese* (Tsarskoe Selo, 30 August 1779) and *Alcide al bivio* (Court theatre at the Winter Palace, 6 December 1780). In 1781 he gave the great ballet *Don Juan*, in three acts, on a scenario by Francesco Rosetti. After a period of activity in Italy, during which he created the ballet *Cupido trionfatore* for Antonio Pio's *Nettuno ed Egle* (Venice, 1783), and *La discesa d'Ercole all'Inferno*, danced during the staging of Francesco Antonelli's *Catone in Utica* (Naples, 1784), Canobbio went back to St. Petersburg in 1784 and created some music for the 'dramma giocoso' *Amore artigiano*, on Goldoni's libretto. The indication on the libretto, issued in St. Petersburg in 1785, suggests that Canobbio composed the music for the opera, but it is more likely that he composed, as usual, the music for the ballets. In fact, the *Archives of the Imperial Theatres* record an opera with the same title, the music of which was ascribed to the Czech composer Florian-Leopold Gassmann, given in Vienna in 1767 and in the Russian capital in 1785–86. On 20 November 1789 Canobbio set to music the ballet *Arianna e Bacco*, in one act, the scenario of which had been conceived by Giuseppe Canziani. After composing the music of *Oleg* Canobbio created the ballet *Piramo e Tisbe*, in four acts on a scenario by Giuseppe Canziani (St. Petersburg's public theatre, 20 September 1791). In the same period, due to the difficult financial conditions of the Court's theatres, Canobbio lost his position of music director, while keeping those of ballet composer and first violin in the Court's orchestra. When in 1795 the Italian composer Gennaro Astaritta arrived in the capital and took with him the new private troupe of opera *buffa*, Canobbio continued to work as a music director for that troupe's stagings. In 1797 he issued his *Six sonates pour la guitarre accompagnées d'un violon avec sourdine, oeuvre II*, whereas in 1803 he gave his last work, the 'ballet héroico-pantomime en 5 actes' *Castor et Pollux*, by Charles Le Picq, the scenario of which was issued the same year in St. Petersburg. He died in St. Petersburg on 6 March 1822.

Pashkevich's three-part female choruses, which set to music the wedding between Igor' and Prekrasa (Act III), recall other similar moments of *devichnik* (a hen party) in some of the coeval comic operas, such as Ablesimov's *The Miller Magician, Cheat and Matchmaker* (1779) or his *Saint-Petersburg Bazaar* (1782):

Example 2. V. Pashkevich, *The Early Reign of Oleg*, Act III, First chorus – vocal parts, bars 1–10 (Canobbio et al. 1893: 28)

Larghetto.

Сопрано 1. ЖЕНСКИЙ ХОРЪ

Сопрано 2.

Контральто.

1 Пе - ре - кат - но крас -
 2. - ре - хо - жа на -
 3. - дилась за ду - бо - вый столъ за

Пе - ре - кат - но крас -
 Пе - ре - хо - жа на -
 - дилась за ду - бо - вый столъ за

- но сол - ныш - ко, пе - ре - кат - но, и
 - ша по - дру - жинь - ка, гор - ни - цы во гор - ни -
 скатертьми за бра - ны - ми, си - дю - чи о - на за

- но сол - ныш - ко, пе - ре - кат - но, и
 - ша по - дру - жинь - ка, гор - ни - цы во гор - ни -
 скатертьми за бра - ны - ми, си - дю - чи о - на за

Russian tunes could not have been excluded from the most Russianized section of the plot, and in order to give the piece the necessary *colour locale* Pashkevich included three folksongs in the choruses. The use of folkloric elements by Canobbio and Pashkevich is not only due to the coeval vogue of popular tunes. It serves also as a display of the aforementioned political trend of Catherine's rule. *Oleg* can thus be considered as a sort of manifesto of an ideological moment in the reign of Catherine II.

Within this proto-nationalistic frame, *Oleg* shows some peculiar features that cast the staging in the more precise ideological moment of the mentioned "Greek project". These features can be found in the music by Giuseppe Sarti.

The composer was responsible for the four solemn choruses of Act V, whose texts were borrowed from Mikhail Lomonosov's poetry,

as well as for the scenes drawn from the Greek tragedy – Euripides’s play within the play staged at the hippodrome of Constantinople. In his music setting, Sarti resorted to the ancient Greek modes. In modern times, his choice was criticised by Calvocoressi, who, perhaps recalling the recollections of count Esterházy, stated that the composer gave “proof of considerable rigidity and certain arrogance” (Calvocoressi 1947: 32). And yet, according to Bella Brover-Lubovsky,

Notwithstanding the Russian subject matter and those folk musical elements deliberately employed by Sarti’s colleagues in order to construct a national identity, this stylized representation of ancient Greek music was conceived as the artistic apex of the entire work (Brover-Lubovsky 2007: 275)

Calvocoressi must not have fully understood the reasons that stood as the basis of Sarti’s choice, which I am going to suggest here. Sarti’s idea and its legitimacy are declared in an explanatory note that precedes the score, apparently written by the composer himself and translated into Russian by the ethnographer, writer and architect, Nikolay A. L’vov. This commentary exists in two versions – French and Russian. The former is the manuscript entitled *Eclaircissement sur la Musique composée pour Oleg* (Clarification of the Music composed for *Oleg*), housed at the Civic Library of Faenza – Sarti’s hometown (Sarti, without date). The latter is printed as an introduction to the full score published in 1791. It carries the Russian title of *Ob’yasnenie* (Explanation), and it is the exact translation of the French text. In this commentary, the author upholds his choice stating that: “The scene from Euripides, for its place and nature, must be represented according to the ancient Greek taste, so that also the music must observe that character; therefore I have composed completely Greek music, in regard to the vocal parts [...]” (Canobbio et al. 1791: iii). Further in the text the author clarifies single dramatic moments and the relative modes chosen for their music setting, with abundant references to ancient sources.

Sarti’s artistic maturation had occurred in a local spirit that developed a cultural tradition of glorifying ancient music and blaming the progress of modern music for losing both the moral purpose to which the ancient Greeks had destined it and the quality previously reached by means of “pureness and simplicity”.¹⁰ Described by his contemporar-

¹⁰ For instance, the author of *Alessandro e Timoteo* Carlo Castone della Torre di Rezzonico, wrote in the preface to the printed libretto (*Argomento*), that “the distinguished maestro [Sarti – A. G.] will make evident the impossibility of reaching the Greeks, until the powerful melody which dominated the souls with its pureness and simplicity, will be corrupted by the simultaneous harmony”. Moreover, in the same text the Italian poet recalls that “the most learned Brown with an exact series of incontrovertible facts proved that the three sisters Arts [melody, dance and poetry – A. G.], which for a long time were not being divided by the ancient people, were separated by the development

ies as one of the most learned composers of his epoch, he had studied with Francescantonio Vallotti, who represented the Pythagorean branch in North-Italian musical thinking, and later with Giambattista Martini (Padre Martini), the foremost adept of ancient music revival. As Brover-Lubovsky points out, as a disciple of such maestros Sarti was well acquainted with the Greek heritage (Brover-Lubovsky 2007, 2013).

Meanwhile, other reasons, more consistent to the content of the text, explain the Greek element of *Oleg's* music.

In his article *M. I. Glinka's Ruslan and Lyudmila. For the 50th anniversary of this opera on the stage*, published in the same year of the 19th-century edition of *Oleg's* score, Vladimir Stasov pointed out Sarti's attempt at introducing in the themes features belonging to the ancient melodies – Greek and sacred. Although considering Sarti's attempt a failure, due to the insufficiency of the composer's talent and creative strength (!), Stasov pointed out his merit toward the history of Russia, and saw it as an important precedent to the use of *kant* in 19th-century opera, suggesting the possibility that the Italian maestro exerted some influence on Glinka (Stasov 1893)¹¹.

Moreover, the Russian critic casts serious doubts on Sarti's actual authorship of the idea, suggesting that Nikolay L'vov was not a simple translator of the explanatory note, but its real creator, the composer being a simple executor of his idea (Stasov 1893). In modern times his theory was definitely accepted by Mooser and Margery Stomne Selden (Mooser 1951 (III); Kirillina 2013). Nowadays there is no evidence, as far as I know, to attest or deny this theory, apart from some considerations: on the one hand hardly Sarti could have supported his cultivated introduction while being 'exiled' in Crimea as he was when the music was written¹²; on the other hand, the manuscript actually exists, and, although it carries no autograph signature, it attests that the composer edited the text himself. If we assume that

of the civilian society; therefore the Music among Modern people lost its force and honour, of which it was charged by the laws of the Maestros – the simplicity of costumes and the tempered balance of the parts that formed it". The poet considers opera as the only way to get closer to that "unreachable excellence in which the Greeks stand out" (Della Torre di Rezzonico 1781: *Argomento*, pages not numbered).

¹¹ Both this late publication of *Oleg's* score and the link established by Stasov between Greek (mediated by Sarti) and Russian music are in line with the second flowering of ancient Greece that Russian culture experienced from the 1890s on, which has been pointed out by Marina Frolova-Walker, who also consider Catherine II's *Oleg* as part of the trend of 'imagining antiquity' that characterized the late 18th century. Frolova-Walker, Frolova-Walker 2016: 2–34.

¹² At this time Sarti, who had been hired as Kapellmeister in St. Petersburg in 1784, held no position at the Court chapel, having left the city due to the rivalry with the singer Luisa Todi (Pasolini Zanelli 1883, Mooser 1951). In 1787 he was hired by Prince Potyomkin, and followed him in his estates in the South of Russia. After the success gained with *Oleg* and Potyomkin's death, occurred in the following year, he returned to the capital, and in 1793 was taken on again as court Kapellmeister (Kirillina 2013, Pasolini Zanelli 1883).

L'vov is the inventor or co-author of the text, some considerations emerge that deserve our attention.

In the years when the opera was prepared and staged, L'vov was working on his *Collection of Russian Popular Songs*, published in 1790, for which he gathered tunes that were to be arranged by Johann Pratsch, and prepared the introductory text. L'vov was a great admirer and connoisseur of ancient Greek culture and of its music, and in the introduction to the collection (*On Russian Folk Singing*) he draws a parallel between the Russian tunes he was studying and their possible origin from Greek music:

The ancient Greeks developed music from the Egyptians, together with other arts, taking it to such perfection, [...] that its effect seems to us a miracle or the mirage of a miracle. They divided their music into Theoretical or Intellectual, and Practical or Performed. The latter was in turn divided into two branches, Melody and Rhythmic, that is Melody and Harmony. This distinction of the music made by the ancient Greeks fits much naturally also to our popular singing. We call Harmonic the drawn-out songs [*prot'yazhnye* – A. G.], and Melodic the dance songs [*plyasovye* – A. G.].

[...] For the pleasure of the lovers of ancient music Father Kircher and Mr Burette, after long and hard research found and transcribed in modern notation two fragments of ancient Greek music – the Hymn of Nemesis and Pindar's Ode. Having deeply studied the latter, we find out with wonder that in our popular singing we inherited from the ancient Greeks not only its distinction into two parts, but also considerable similarities of their Melody and composition of the drawn-out songs: because our ancient song No. 34 [“The hawk soars aloft” “*Vysoko sokol letaet*”] and many others begin with the entry of one voice, and then the whole chorus responds. Pindar's Ode is structured like this, having the character of singing, which the Italians call ‘Canto fermo’. A great part of our drawn-out songs have the same character (Belyaev 1955: 38–9).

L'vov points out the similarity of other genres of popular songs to Greek ancient music:

Our *svyatochnye* and *podblyudnye* songs demonstrate once more that in our popular singing we absorbed much from the Greeks. The ancient Greek game and song still known nowadays under the name of Klidon is the same as our *podblyudnye* songs. [...]

To the Russian Klidon the Slavs added their favourite refrain, which the Greek did not have: they repeatedly sang, and we too, “slava” [glory], which is the main divinity of the Slavic people, the name of which they inherited from their great deeds, and which they often used not only in songs, but also in proper names for people. “Zhiv zhiv kurilka” [The ember is alight, is alight], too, is a Greek game (Belyaev 1955: 41).

This idea was later continued by Guthrie in his *Dissertations sur les Antiquités de Russies* (1795), in which the myths, rites, and other Russian customs were, as the full title reads, “compared to similar objects among the Ancients, and notably among the Greeks” (Guthrie 1795). In the preface to his work, Guthrie expansively refers to the considerable personal interest Catherine herself had in scholarly research, focusing on the relationships between ancient Greek and Russian art. In turn, these theories recall similar research that was being developed in the field of linguistics, which aimed at demonstrating the relationship between the Russian and the Greek language.

The relationship between ancient Greek music and Russian folksong, in which L’vov and Guthrie believed, appears to be used in *The Early Reign of Oleg* in order to embody Catherine’s own interest in the cultural link between Russian and Ancient Greek empires, which was a legitimization of her geopolitical project. The passage from folk quotation to its Greek ancestor in the opera seems to represent a wider vision of Russia as the Empire it was to become, folksong having ascended to a wider, *universal* dimension. According to Lurana Donnels O’Malley, notably the performance of *Alcestis* “reveals the apparatus of Catherine’s ownership of the display”:

By emphasizing the containment of Euripides within *Oleg*, she also emphasizes the containment of Russia’s historical past within her own contemporary Empire. One has only to raise a curtain to be drawn into ninth-century Byzantium, and to raise yet another curtain to be transported to ancient Greece. Time, culture, space, style – all are collapsed and contained by the boundaries of the performance of *Oleg* for which Catherine herself raised the curtain (O’Malley 2006: 166).

In this sense, the idea of combining Greek modes with Russian folksong appears consistent with the entire project of the opera, and more generally with the wider idea of kinship between the two Empires that characterized Catherine’s ideology.

The form of this performance too, staged with magnificence and including large masses of extras and singers for the choruses, recalls that of a Baroque spectacle and the manner of Gluck’s *tragédie lyrique*. At the same time, it testifies to the widened concept of ‘people’ that had developed from Anna Ioannovna’s time on, which was gradually including the nation in the rhetoric of happiness and love as addressee of this early idea of Empire.

By the end of the century, Russian Opera – it being understood that *Oleg* can only partially be included in the genre, – seemed to have replaced Italian *seria* and its most distinguished exponents in

its function as a vehicle for the ‘scenario of power,’ and in the celebrative role it played when it was imported to the country. A process that explains also the non-exclusively Italian commission for the music, which included the composer Pashkevich as the leading figure of Russian musical identity. While the most distinguished Italian maestros had left Russia and the Italian Court troupe had been disbanded in 1791 due to financial troubles, by the end of the 18th century a first loop seems to close down in the history of Italian opera at the Russian Court. Even if Italian music was going to play a key role for some time still in the musical life of the Russian country, this was going to be achieved by different protagonists in different ways.

LIST OF REFERENCES

- Belyaev, V. M. (ed.) (1955) *Sobraniye narodnyh russkikh pesen s ikh golosami N. A. L'vova i I. Pracha*, Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.
- Brover-Lubovsky, B. (2008) “The Early Reign of Oleg: Catherine the Great, Giuseppe Sarti, and the musica antica revival”, in A. Sitarz (ed.) *Early Music: Context and Ideas 2*, Kraków: Institute of Musicology of the Jagiellonian University, 272–285.
- Brover-Lubovsky, B. (2013) “The ‘Greek Project’ of Catherine the Great and Giuseppe Sarti”, *Journal of Musicological Research* 32/1, 28–61.
- Calvocoressi, M.-D. (1944) *A Survey of Russian Music*, Harmondsworth: Penguin.
- Canobbio, C., Pashkevich, V. and Sarti, G. (1791) *Nachal'noye upravleniye Olega* [Начальное управление Олега] (score), Libretto di Caterina II di Russia, Sankt Petersburg: Tipografiya gornogo uchilische.
- Della Torre di Rezzonico, C. G. (1782) “Argomento”, in: *Alessandro e Timoteo*. Drama per musica da rappresentarsi nel R. D. Teatro di Corte nella primavera dell'anno 1782, in Parma, nella stamperia reale, without date [libretto].
- Donnels O'Malley, L. (2006) *The Dramatic Works of Catherine the Great: Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*, Aldershot and Burlington: Ashgate.
- Findeisen, N. [Findeyzen, N. F.] (1933) “The Earliest Russian Operas”, translated by M. D. Calvocoressi, *Musical Quarterly* 19, 331–340.
- Frolova-Walker, M. (2007) *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*, New Haven and London: Yale University Press.
- Frolova-Walker, M. (2016) “Inventing Ancestry, Imagining Antiquity: Classical Greece in Russian Music”, in K. Levidou, K. Romanou and G. Vlastos (eds.) *Musical Reception of Greek Antiquity, From the Romantic Era to Modernism*, Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2-34.
- Gennady, G. N. (ed.) (1862/1990) *Khrapovitsky, Alexander. Pamiatnye zapiski*, Moscow: Glavnaya redaktsiya teatral'noy literatury.
- Giust, A. (2014) *Cercando l'opera russa, La formazione di una coscienza nazionale nel repertorio operistico del Settecento*, Milan, Amici della Scala – Feltrinelli.
- Gozenpud, A. A. (1959) *Muzykal'ny teatr v Rossii. Ot istokov do Glinki*, Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.
- Guthrie, M. (1795) *Dissertations sur les antiquités de Russie: contenant l'ancienne mythol-*

- ogie, les rites païens, les fêtes sacrées, les jeux ou ludi, les oracles, l'ancienne musique, les instrumens de musique villageoise ... ; comparés avec les mêmes objets chez les anciens, & particulièrement chez les Grecs*, Saint Petersburg: De l'imprimerie du Corps impérial des cadets nobles.
- Karlinsky, S. (1985) *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kirillina, L. (2013) "In modo antico: the 'Alceste' scene in *The Early Reign of Oleg*", *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* 1, 53–67.
- Lopatin, V. S. (ed.) (1997) *Ekaterina II i G. A. Potemkin, Lichnaya perepiska 1769-91*, Moscow: Akademia Nauk.
- Mocchetti, F. (ed.) (1816) *Opere del Cavaliere Carlo Castone G. Rezzonico, Conte della Torre di Rezzonico, Patrizio Tomasco*. Como: Presso lo stampatore provinciale Carlan-tonio Ostinelli.
- Mooser, R.-A. (1951) *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle*, III, Genève: Mont-Blanc.
- Newmarch, R. (1914) *The Russian Opera*, New York: Dutton.
- Pasolini-Zanelli, G. (1883) *Giuseppe Sarti, musicista del secolo XVIII*, Faenza, Ditta tipografica Pietro Conti.
- Rogger, H. (1960) *National Consciousness in Eighteenth-Century Russia*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- Stasov, V. V. (1893) "Ruslan i Lyudmila M. I. Glinki, K pyatidesyatileiyu etoy opery ma stsene", S.-Peterburg, Tipografiya Imperat. Spb. Teatrov (Glavn. Upr. Udelov).
- Tedeschi, R. (1980) *I figli di Boris: l'opera russa da Glinka a Stravinskij*, Milan: Feltrinelli.
- Taruskin, R. (1981/1993) *Opera and Drama in Russia: As Preached and Practiced in the 1860s*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press; republished, University of Rochester Press.
- Taruskin, R. (1997) *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essays*, Princeton: Princeton University Press.
- Wortman, R. S. (2006) *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*, New Abridged One-Volume Edition, Princeton: Princeton University Press.

Ана Ђусић

РАНА ВЛАДАВИНА ОЛЕГА КАТАРИНЕ II:
САРТИ, КАНОБИО И ПАШКЕВИЧ
У СТРЕМЉЕЊУ КА ИДЕАЛУ

(Резиме)

Опера *Рана владавина Олега* је други покушај Катарине II на пољу историјске драме. Постављена је у Ермитаж театру 1790, на музику Карла Канобија, Ђузепе Сартија и Василија Пашкевича; њено извођење било је праћено објављивањем оркестарске партитуре. У оквиру партитуре штампано је *Објашњење*, које је потписао Сарти (а на руски вероватно превео Николај Љвов), у којем је елаборирана употреба античких модуса у музици ове опере, тачније у сцени из Еурипидове *Алчестје* укључене у пети чин као „представа у представи”.

Сматран једним од најученијих композитора своје генерације, Сарти се интересовао за рестаурирање наслеђа античке грчке музике. Сарти је већ претходно користио античке модусе 1782. године, када је компоновао музику на либрето *Alessandro e Timoteo* грофа Карла Гастонеа дела Тора ди Рецоника у Парми. Овом приликом, референце на грчку културу биле су у вези са руским интересовањем за јужне територије, а само извођење је уприличено поводом посете Катариноног сина Павела Петровича са супругом.

У опери *Олеџ* позивање на античку културу је још јасније, а употребу модуса је могуће објаснити демонстративном природом опере, која је изражавала царску политику. Извођењем је слављена руска војна моћ, скорашњи успеси у рату против Турака и припрема за инвазију на Константинопољ, а са дугорочним циљем реализације Катариноног „грчког пројекта”, који је подразумевао рестаурацију Источног римског царства и постављање Константина Павловича на његов трон. На плану културе, овај политички тренд охрабрио је истраживање аналогичности између Руског царства и античких империја – што је био један од одлучујућих фактора позитивне самоидентификације руске државе, као и легитимизације власти њене „немачке царице”.

Из ове визуре, употреба грчких модуса, комбинованих са руским народним темама инкорпорисаним у Канобијеву партитуру и са женским хоровима у руском стилу које је Пашкевич компоновао за сцене венчања у трећем чину, могу се интерпретирати као конзистентни са идеолошком садржином либрета. Фигура Николаја Љвова такође се указује као спона између руских и грчких елемената, пошто је Љвов у предговору своје *Збирке руских народних њесама* спекулисао да руска народна музика потиче од античке грчке музике. Упркос томе што је компонована „шесторучно”, музику за *Олега* не треба посматрати као пастиш, већ као синтезу која је требало да демонстрира сродност између две државе, односно визију Русије као царства спремног да прихвати културно и политичко наслеђе Византије.

Submitted 30 April, 2016

Accepted for publication 24 May, 2016

Original scientific paper.

DOI: 10.2298/MUZ1620031W

UDK: 78(439)''18''

316.75(439)

Playing with Anthems: the Formation of the Cult of Empress Elisabeth in Hungarian Music

Ákos Windhager¹

Hungarian Academy of Arts,

Research Institute for Art Theory and Methodology

Abstract

In this paper I reveal how the cult of Empress Elisabeth affected the reception of three different volumes of Hungarian music. These three works are: *Erzsébet-emlény* (*Elisabeth Memorial Album*, 1854) edited by Kornél Ábrányi; *Erzsébet* (*Elisabeth*, 1854) opera by Károly Doppler, Ferenc Doppler and Ferenc Erkel; and *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (*The Legend of Saint Elisabeth*, 1865) by Franz Liszt. In spite of their high artistic level, the first two works were banned by the cultural elite who interpreted them as Habsburgian political music after the downfall of the dual state. On the other hand, the intentionally apolitical oratorio by Franz Liszt was regarded by the same cultural elite as the highest standard of artistic representation of the Empress. As a consequence of parallel distribution of both imperially and nationally constructed memories, a strange diffusion appeared in the social sphere, especially in Hungarian cultural memory. Conflicting memories emerged due to the discrepancy between the original Hungarian political myth (Kossuth-myth) and Empress Elisabeth's cult. Using the terminology introduced by Claude Lévi-Strauss, I have labeled this situation as the clash of the cold and hot society in Hungary during the 19th century.

Keywords

Empress Elisabeth, Sissi, Erzsébet, Franz Liszt, Hungarian cultural elite

“O Ungarn, geliebtes Ungarnland!
Ich weiß dich in schweren Ketten.
Wie gern böt ich meine Hand,
Von Sklaverei dich zu retten!”
O könnt ich Euch den König geben!

Empress and Queen Elisabeth, 1886.²

¹ windhager.akos@gmail.com

² The title of the poem is *O könnt ich Euch den König geben!* (*I wish I could give you the King!*) The quoted poem is not included in the publication of Empress Elisabeth's *Das poetische Tagebuch* (*The Poetic Diary*; Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1984). I found it in: Wallersee 1935: 255. Here is a rough English translation: “*Oh, Hungary, beloved Hungarian land, / I know you in heavy chains. / How I'd scratch my hands / You to save from slavery.*”

Introduction

This article sheds the light on the musical pieces aimed at creating and spreading the cult of Empress Elisabeth in Hungary. While various facets of this cult have been discussed, the representation of Empress Elisabeth in contemporary music of that period has rarely been touched upon. I am focusing on Hungarian sources to discuss three volumes of music: *Erzsébet-emplény* (*Elisabeth Memorial Album*, 1854) edited by Kornél Ábrányi (1822–1903); *Erzsébet* (*Elisabeth*, 1854) opera by Károly Doppler (1825–1900), Ferenc Doppler (1821–1883) and Ferenc Erkel (1810–1893); and *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (*The Legend of Saint Elisabeth*, 1865) by Franz Liszt (1811–1886). These three works became the standard cannon pieces of her cult until the downfall of the dual state. In order to compare the relevance of Hungarian subjects I will apply some aspects of Claude Levi-Strauss' cultural memorial studies.

This is the first part of an ongoing research on the Austro-Hungarian imperial political images present in music. Thus, I refer both to some already known and speculative sources, documents and items. I begin with a short introduction on Empress Elisabeth's image in music and cultural memory; afterwards I present some examples of how Austrian Imperial Anthem was included in the pieces named after her; finally, I discuss the aforementioned works of Hungarian music dedicated to her.

Empress Elisabeth's Image in Music

There have been numerous studies dedicated to the aspects of Franz Joseph's and Elisabeth's cults. Beyond their political roles, their private lives, personalities and their cultural importance are all well-known. In the Austrian part of the former Habsburg Empire, the Empress was called Sisi, while in the Hungarian part of the dual state her official name, *Erzsébet királyné* (Queen Elisabeth) became the popular version. The official definition of her position was the Ruler Consort, which means that she was the Empress consort (Kaiserin) of Austria, and the Queen consort (királyné) of Hungary, Croatia and Bohemia. In order to avoid further misunderstandings and difficulties, I will identify her either as Empress or Queen, depending on the political context.

Her cult contains some well-known imagery based on her biographical background:

- Elisabeth as the young, independent, liberal princess;

- Elisabeth who became an empress “all of a sudden”;
- Elisabeth as a beautiful woman;
- Elisabeth as a “Mater dolorosa” — a mother in pain (Unterreiter 2005: 16).

The real facts and mythical elements of these images have already been discussed many times (most recently in Hain 2015). However, there are very few scholarly analyses of the musical pieces dedicated to Empress Elisabeth. Brigitte Hamann was the first scholar who focused on Empress Elisabeth’s life, political role and special activities aimed at her musical affirmation. In 1987 Hamann described the Empress’ musical taste, skills and some pieces of music dedicated to her (Hamann 1987). Günther Brosche discovered the collection *Huldigung der Tonsetzer Wiens* (*In Honour of Vienna Composers*, 1854) containing 91 pieces written for the Empress on the occasion of her wedding. He recounted the story of the honouring collection and identified the composers as well (Brosche 1987). He discovered that Johann Vesque von Püttlingen (1803–1883), the leader of *Die Gesellschaft der Musikfreunde* (The Society of the Friends of Music) was the organiser and editor of the *Huldigung der Tonsetzer Wiens*. This collection was also discussed by Ulla Fischer-Westhauser, who edited and introduced the ceremonial gifts received by the just married ruling couple in 1854 in a decorative album (Fischer-Westhauser 2007).

Another wedding song collection was uncovered and released by Walter Deutsch (Deutsch 1997: 19). He discovered that, simultaneously with Vesque, a young composer, Carl Anton Spina (1827–1906) edited another song collection, the *Oesterreichische National Melodien* (*Austrian National Melodies*) (Ibid). Deutsch presents the circumstances of Spina’s collection mentioning the rearrangement of the *Kaiserhymne* (*Austrian Imperial Anthem*) and an application of the anthem in other honouring music pieces. However, the works dedicated to Empress Elisabeth are discussed most detailedly by Gabriele Praschl-Bichler and Gerhard Bruckner in their book *Sisis Melodien: Die Musik der Kaiserin Elisabeth* (*Sisi’s Melodies, The Music of Empress Elisabeth*) (Praschl-Bichler and Bruckner 1998). This study summarises all the aforementioned music collections, the Elisabeth-titled pieces, and especially Strauss’ compositions, and shows the empress’ musical representation.

Reviewing all these Austrian studies I can detect that all these compositions were the gesture of the dynastic honour towards Empress Elisabeth. All of them were written for various occasions and celebrations; Ulla Fischer-Westhauser lists the following celebrations: the betrothal, the wedding, the birth of their children, important visits, the enthronement with the Hungarian regalia, the 25th anniversary of her husband’s reign, the 25th anniversary of their marriage, the weddings of their children, and Elisabeth’s death

(Fischer-Westhauser 2007: 27). Musical pieces written by Austrian composers had almost no political overtones, irrespective of whether they were written in the more or less popular times of Elisabeth's life (Hamann 1997: 233).

In contrast, Hungarian musical works dedicated to Elisabeth were inspired by many difficult political ambitions. Their contemporary interpretation and reception depended absolutely on the political situation. A few examples of her Hungarian honouring music are mentioned in the aforementioned studies, but a systematic scientific research of these works has only just begun in the twenty-first century. While the *Erzsébet-emlény* (*Elisabeth Memorial Album*, 1854) has only been mentioned in some history books, the *Erzsébet* (*Elisabeth*, 1854) opera was discussed by Katalin Szacsvai Kim in her doctoral thesis (Szacsvai 2012). My final example, Franz Liszt's *Die Legende von der heiligen Elisabeth* was analysed by many scholars again and again (recently in Saffle 2003: 3–25). Nevertheless, the research on the Empress' memorials in Hungarian music has just begun. Two of the honouring art works, the *Erzsébet-emlény* and *Erzsébet* opera lost their importance after the downfall of the dual state and disappeared from Hungarian cultural life. Liszt's oratorio is still a part of the Hungarian concert life; however, as I aim to show, its interpretations both by musicologists and historians are full of false nostalgia for Empress Elisabeth.

Empress Elisabeth in Cultural Memory

In the middle of the nineteenth century the sovereign's political representation fell into two channels: protocol events and artistic manifestation. The protocol art works are usually literary texts, musical pieces, paintings and photos. These works are two-faceted: they aim to be eternal – as their artistic value could indeed have been timeless — but they are often ephemeral. This duality gives them a special, sinister aura, which makes it difficult to assess their value. Although we do not regard *Wellington's Victory* by Ludwig van Beethoven or the *1812 Overture solennelle* by Pyotr Tchaikovsky as their masterpieces, these art works emphasise the political interpretation, putting behind the historical and artistic aspects.

The pieces dedicated to Empress Elisabeth contain the same features: very few of them can be viewed as timeless art, but they do represent her image. In Hungarian context, it was more important to present her political image than any other historical or artistic aspects. In Hungary, Queen Elisabeth's cult was based on three different political components: the (feudal) reverence towards the ruling dynasty, the symbolism of the ambitions towards Hungarian

independence and Saint Elisabeth of Hungary's cult. As these components supported each other, a new image of Elisabeth was born: "the Loveable Habsburg" (Gerő 2016: 160). As Alice Freifeld wrote: "Elisabeth filled the public sphere with the glamour of a new monarchism and gave royalty a human face" (Freifeld 2007: 139).

This image was created and supported by the Hungarian political elite and the imperial management, although their aims were quite different. On the one hand, the Hungarian elite's memory amounted to historical facts about the suppressed war of independence, the disintegration of the state, as well as political ambitions to reach a beneficial consensus with the ruler. On the other hand, the imperial management expected the Hungarian elite's collaboration with the unchanged *status quo*. The cult, which was created and nourished by accidental occasions and strategic decisions, emerged for the first time as a real political-cultural phenomenon in 1866 (Vér 2006: 16).

The cult itself was also two-faceted. While the political expectations towards the queen were illusory (Gerő 2016: 172), some scholars agree that Elisabeth played a dominant role in the political events of the so-called Austrian-Hungarian compromise in 1867 (Hamann 1997: 231–234). Otto von Habsburg (1912–2011) interpreted Empress Elisabeth's political role in following terms: "It is always the emperor, who decides. ... She behaves like a woman in a proper marriage. The husband is the commander, but the commands are given by the wife" (cf. Szabó 1998: 7).

Queen Elisabeth became the key figure in the imperial identity of the Hungarian society. Between 1867 and 1916 she was the subject of both traditional feudal and modern political adoration. It is quite unusual that the imperially constructed Elisabeth-cult could push the original Kossuth-myth³ to the background (Freifeld 2007: 148). Her counter-myth was to tell the story, dubbed by Jan Assmann as a *counter-history* (Assmann 1999: 84). Thus, the conflict between the *hot and cold societies* described by Claude Lévi-Strauss emerged within the Hungarian community. Lévi-Strauss defined his invention by the following:

"I called [them] 'cold' and 'hot' societies: the former seeking through the institutions they gave themselves to annul the possible effects of historical factors on their equilibrium and continuity in a quasi-automatic fashion;

³ Lajos Kossuth (1802–1895) was the political leader of the war of independence in 1848–1849. His myth was one of a strong national identity: for example he was called "Our Kossuth-Father". His political activity was met with much criticism. He died in emigration in Torino. Due to the trauma of the suppressed war of independence, the Hungarian society turned to be a cold one, and its rearranged myth became the *Kossuth-myth*. It had a long historical background for many former national tragedies, and its essence is that Hungary would be a martyr of the European history.

the latter resolutely internalizing the historical process and making it the moving power of their development” (Lévi-Strauss 1966: 233–234).

Although Levi-Strauss’ idea was criticised by a number of scholars (for example Assmann 1999: 69), in order to understand the emergence of the cult of Elisabeth, it is important to note that a cold society prefers the myth instead of the history, while a hot society accepts true historical facts. Thus I argue that Queen Elisabeth’s very popular and successful cult provided an opportunity for Hungary to become a hot society.

Queen Elisabeth’s Political Representation in Hungarian Music

1854: The Austrian Imperial Anthem and Empress Elisabeth

In the first period of the cult formation Empress Elisabeth was portrayed in musical works by a quotation both of the Austrian Imperial and the Bavarian Royal Anthems. For her wedding the Empress received two honouring collections of music, mentioned earlier. Carl Anton Spina (1827–1906) collected songs (and one dance) from all the nations of all states of the Empire (Deutsch 1997: 19). For example, he included two Hungarian songs, one from the Hungarian Kingdom and one from Transylvania (he also added a Saxon melody and Romanian melodies from Transylvania). However, Spina edited the album in such way that the *Kaiserhymne* was presented on the very first pages. The album, thus, symbolises the entire Habsburg Empire.

The *Huldigung der Tonsetzer Wiens* was edited and released by Johann Vesque von Püttlingen (1803–1883), the leader of *Die Gesellschaft der Musikfreunde* (the Society of the Friends of Music) (Fischer-Westhauser, 2007: 14). Following his invitation, 88 composers sent him 91 compositions. The pieces were composed by the cultural elite and bureaucratic imperial management. Among the composers who contributed their pieces one finds conductors, chamber musicians, high ranking officers and diplomats; however, the famous composers did not send their scores (Deutsch 1997: 20). The collection features many songs and waltzes.

In spite of Vesque’s original intention, the most famous Austrian composer of that period, Johann Strauss Jr. (1825–1899) did not contribute to this collection. However, he composed – independently – his own musical offering, the waltz *Elisabeth-Klängen* (*Tunes for Elisabeth*, 1854).⁴ Other popular dance-composers of this time, like

⁴ Strauss, Johann Junior, *Die Elisabeth-klängen* (Op. 154, 1854). In: *Thematisch-Bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauß (Sohn), Strauß-Elementar-Ver-*

Philipp Fahrbach Sr. (1815–1885), August Lanner (1835–1855) and Joseph Gungl (1810–1889) composed a march, waltz or czardas with the title of Elisabeth.⁵ We learn from biographies that Anton Bruckner (1824–1896) and Bedřich Smetana (1824–1884), who were totally unknown that time, composed music for the wedding celebration.⁶

While Smetana composed a *four-movement* symphony on the variation of *Kaiserhymne*, Carl Haslinger (1816–1868) in his *Österreichische Jubel-Overtüre (Austrian Festive Overture, 1854)* and Johann Strauss Jr. in his *Elisabeth-Klänge* applied the same political anthem and the Bavarian Royal Anthem (Hamann 1987: x). The application of the *Austrian anthem* is the first symptom of the empress' representation. These applications did not have any deep political meaning; they represented her highest imperial rank.

1857: The Hungarian Honouring Music Pieces

In 1857 the reigning couple visited Hungary – ruled the Habsburg dynasty since 1849 – for the first time. The goal of the emperor was to demonstrate his power to the subordinated country. Elisabeth was just a kind of a decorative figure on the emperor's side. This role of hers did not change during the tour, but her attitude did, for example she decided to study Hungarian to be able to communicate with the people (Vér 2006: 14). The official events were suddenly interrupted

zeichnungnis (SEU) (*Thematic-Bibliographic Catalogue of Johann Strauss Jr.'s Works, Strauss-Elementary-Dictionary*), Edited by Wiener Institute für Strauß-Forschung, Hans Schneider, Tutzing, 1992, 226. Further information: Hain & Hain, 2015: 50 and Hamann 1997: 73.

The author later replaced the title with *Myrthenkränze (Myrtle-Wreath)*. The long version of the title is: *Myrthenkränze. Walzer zur allerhöchste Vermählungsfeier Seiner k. k. apostolischen Majestät. des Kaisers Franz Josef I mit Ihrer königlichen Hoheit der Herzogin Elisabeth von Bayern (Myrtle-Wreath, Waltz for the Highest Wedding Celebration of his Majesty Emperor and King Franz Josef with Her Royal Duchess Elisabeth of Bavaria)*. The title is readable on the front page of its first publication: Strauss, Johann, *Myrthen-Kränze*, Carl Haslinger quondam Tobias, Wien (1855?)

⁵ The details listed below require further research. I found them on a professional, but not scientific web dictionary of The Johann Strauss Society of Great Britain.

Philipp Fahrbach, *Erzsebeth Marsch (Elisabeth-March)*, Op. 21, 1854, <http://www.johann-strauss.org.uk/composers-a-m.php?id=204>

August Lanner, *Kaiser-Braut-Ankunfts-Marsch (The Arrival of the Emperor's Fiancee – March)*, Op. 18, 1854, <http://www.johann-strauss.org.uk/composers-a-m.php?id=134>

Joseph Gungl, *Elisabeth-Csárdás*, Op. 375, 1854, <http://www.johann-strauss.org.uk/composers-a-m.php?id=205>

⁶ Anton Bruckner, *Laßt Jubeltöne lauter klingen! (Let the exultation sound loud!)*, WAB 76, 1854. Its first performance: Linz, 22 April 1854. See Hawkshaw 2001: 481.

Bedřich Smetana, *Triumpf-Sinfonie mit Benützung der österreichischen Volkshymne (Triumph Symphony with the Applyig of the Austrian Anthem)*, Op. 6, 1854 (rev. 1881). See Ottlova 2001: 550.

by the death of Archduchess Sophie (1855–1857), the couple's first child. Although Hungarian society hated the Emperor, it sympathised with the mourning mother. At this point an emotional relation was born between the Empress and the Hungarian society.

The political establishment forced Hungarian cultural elite to celebrate the ruler. The composers were obliged to offer their music to the majesties. Twelve composers sent honouring pieces to the Publisher Rózsavölgyi; these were placed in an embellished album titled *Erzsébet-emlény* (*Elisabeth Memorial Album*, 1857). The leading musicians of the Nemzeti Színház (National Theater) composed the *Erzsébet* (*Elisabeth*, 1857) opera in cooperation. Although both of these were produced for a specific occasion, excerpts from these works were performed on several later occasions.

Erzsébet-emlény (Elisabeth Memorial Album)

As soon as the date of the ruler's visit became known (September 1856), the founding director of the Rózsavölgyi Music Edition assigned one of the most popular composers of the period, Kornél Ábrányi (1822–1903) to edit an illustrated album for the occasion (Ábrányi 1900: 243). The idea was the same as Vesque had in 1854 — to collect piano pieces. Ábrányi and Rózsavölgyi demanded pieces written in *style hongrois* to emphasise the Hungarian *couleur locale*. Their idea was that the themes of compositions had to correspond with the ruler's itinerary in Hungary. The most difficult dilemma was who to involve in the project. For example, they did not invite the leading composer of the time, Ferenc Erkel (1810–1893), because they were aware of his duty to compose an opera for the same occasion (see later). Finally, they chose the following musicians and their compositions:

1. Ábrányi Kornél *Magyarország határnál* [On Hungary's Border]
2. Bartay Ede (1825–1901) *Ünneplőinduló* [Festive March]
3. Brand Michael (1815–1870) *Pusztaiélet* [Pushta Life]
4. Doppler Ferenc (1821–1883) *Pásztorhangok* [Pastorale]
5. Doppler Károly (1825–1900) *Magyar idylla* [Hungarian Idyll]
6. Huber József (1823–1878) *Magyar hangok* [Hungarian Tunes]
7. Huber Károly (1828–1885) *Magyar cigány dal* [Hungarian Gypsy Song]
8. Merkl József (1811–1887) *Magyar impromptu* [Hungarian Impromptu]
9. Pető János (1822–1881) *Szerenáda* [Serenade]
10. Schmidt Gyula (1810–1865) *Capriccietto*
11. Székely Imre (1823–1887) *Hóniüdvözlet* [Greetings from the Homeland]
12. Thern Károly (1817–1886) *Csajka dal* [Boat Song] (Ábrányi 1854).⁷

Almost all composers were happy to contribute to the album,

⁷ I used the original Hungarian form of the names in the list to present the composers in an alphabetical order. The composers, even the Dopplers, the Hubers or Merkl used Hungarian version of their names in that period, as seen in the score.

except for Michael Brand. He refused the invitation many times, explaining that he had never composed music in *style hongrois* (Ábrányi 1900: 242). However, he changed his mind and wrote his *Pusztai élet* (*Life on the Great Plane*, 1857), which is the most remarkable piece of the whole album; it was played even by Franz Liszt. Brand was so inspired that he devoted the rest of his life to become “The Hungarian Composer”, who elevated the *style hongrois* to European standards. He even changed his name into a Hungarian version: Mosonyi Mihály (Bónis 2001: 183).

Compared to other Hungarian compositions of the time, the pieces from the album were composed in the most advanced style. The composers employed various keys throughout the album (sometimes even within one piece). Among the scales the *style hongrois* became the most significant. The pieces were written in simple times (duple and quadruple), as their structures appear usually in the ternary form. On the other side, we can find plenty of genres, for example march (Bartay), song (Thern), piece for saloon (Merkl), and short through-composed (Doppler-brothers). All compositions showcase a high entertaining character; the style is derived from the dances and songs, but realised on the level of the abstraction. Although each piece can be seen as a separate composition, a hidden narrative of the whole album can also be discovered. In the ensuing analysis I interpret four thematic cycles corresponding to the plot, character and place of the pieces in the album.

– The *Overture* – The Arrival

The first two introductory pieces depicts the beginning of the ruler’s journey. Ábrányi’s *Magyarország határánál* (*On Hungary’s Border*, 1854) is a typical programmatic salon piece. It is divided into six parts; while four of them (*Maestoso*, *Più mosso*, *Meno mosso*, *Marcia*) have a special theme, two transitional episodes (*Più allegretto*, *Presto*) vary the formal themes. The first theme is a sorrowful fanfare, the second is a serious march, the third is a dance and the fourth recalls Beethovenian tunes. The program of Ábrányi’s piece resembles the ceremony of a royal visit. People hear the fanfare which draws their attention. Then the guards and the sovereign march in. The dance forms a part of the greeting celebration. Finally, people sing a hymn to pray for the ruler’s safe arrival. The piece begins in a dark, gloomy B flat minor, then goes through C major and ends in a bright B flat major. The interchange of minor and major keys could have an auxiliary meaning: the way the travellers cross the border of Hungary. The piece can be called considered an overture on his own due to its length, thematic content and structure. This serenity is broken by Ede Bartay’s joyous *Ünnepi induló* (*Festive march*, 1854), which uses a ternary form with Trio in C major.

Example 1. K. Ábrányi's *Magyarország határánál*

- The *Scherzo* – The *Couleur Locale*

I call the next five pieces (by Brand, the Doppler- and Huber-brothers) the *Scherzo*-cycle. Their common genre is the musical picaresque, which guides the listeners to the regions that the reigning couple have visited. The editor's aim could have been to emphasise the Hungarian *couleur locale*.

Magyarország határánál

Themes of *On Hungary's Border*

K. Ábrányi

Maestoso - A Fanfare
1. bar 6

Piu mosso - A Dance
18-19. bar

Meno mosso - Beethoven-like melody
28-29. bar

Marcia
67. bar

Example 2. M. Brand's *Pusztai élet*

Pusztai élet

Themes of *The Life on the Grand Plaine*

M. Brand

Adagio
2-3. bars

Allegretto
30-33. bars

Allegretto
40-43. bars

Allegretto - Quotation of the Austrian Imperial Anthem
138-145. bars

Brand's *Pusztai élet* (*Life on the Great Plane*) piano fantasy comprises eight sections. It begins with a long, cadenza-like *Introduction*, then the fast *Allegretto* part intercepts the slow episodes (*Adagio*, *Largo* and *Andante*) three times; it ends with an *Andante*. In the *Introduction* we hear a long and sorrowful violin-like melody in D minor. The central theme is presented for the first time in the second part, which is a passionate *style hongrois* theme in D minor. The marching theme in F major arrives after several short episodes and leads to the culmination of the piece. After the climax, the *Kaiserhymn* begins in D major in quiet dynamics. The volume of the anthem gradually increases until it blasts triumphantly. As the anthem comes to the end, none of the themes return and we can only hear scales in piano *montuno*. The piece concludes in a quiet D major. It implies a hidden aim: instead of the final culmination of Hungarian themes, the imperial anthem appears (Bónis 1960: 68). However, it is also significant that after the anthem none of the formal tunes can be heard. Brand realised that the *style hongrois* tunes and the imperial anthem do not match. The programme of the *Pusztai élet* can be interpreted using the narrative of the whole album: the people of the *puszta* sing about their daily life, when the emperor arrives (Kassai 2001: 95). A certain amount of political irony can be found in the musical incompatibility of the Hungarian melodies and the imperial anthem.

Example 3. Themes from the *Erzsébet-emlény*

Themes from the *Erzsébet-emlény*

F. Doppler: *Pásztorhangok* (*Pastorale*)



K. Huber: *Magyar cigány-dal* (*Hungarian Gypsy Song*)



The four pieces by the Doppler- and Huber-brothers are also picaresque images of the romantic idylls set in the *puszta*. Ferenc Doppler's *Pásztorhangok* (*Pastorale*) uses the dotted rhythm, syncopated patterns and a quart-theme, all of which were popular in the period. The quart-theme may have reminded the contemporary audience of the politically banned *Rákóczi-March*. The *Pásztorhangok*

is defined as a capriccio by the author; it starts in A minor *lento* and arrives to an A major *Allegretto*.

Károly Doppler's *Magyar Idylla (Hungarian Idyll)* has a different character. It opens with a harsh, instrumental theme in A flat major. In the middle section the theme is played in D flat major. The last section presents a monumental marching theme, which returns to the opening key. József Huber's *Magyar hangok (Hungarian Tunes)* is also based on two violin-like themes. The music of *Andante* in B minor transforms to the *Allegro*'s B major coloured by the Hungarian scale. Finally, the melody of Károly Huber's *Magyar cigány-dal (Hungarian Gypsy Song)* sounds like it were sung by a human voice. Its theme is quite simple, likewise its tonal design which departs from A minor and ends in the light A major.

- The *Serenade* – Personal Respect for the Empress Elisabeth

The next three short pieces can be regarded as a *Serenade* cycle. József Merkl's *Magyar impromptu (Hungarian impromptu)* is really a sparkling piano improvisation. It falls into three sections, each of them built around its own theme. Although it contains only two tempo markings, a slow (*Lento di molto*) and a fast one (*Poco Allegro*), the keys vary. The opening section is realised in a tragic F minor, which is followed by a bright C major. However, when the opening theme returns the key also changes back to F minor. Finally, the piece finishes in the relative major of the opening key.

János Pető's *Szerenád (Serenade)* beginning in C minor and ending in C major, and Gyula Schmidt's *Capricietto* opening in E major and ending in E minor are written in the same capricious and whimsical style. Schmidt's counterpoint technique merges German melody type with Hungarian scales and rhythm. The tragic overtone of the third cycle provides an almost prophetic vision to the album.

- The *Finale* – The Farewell

The last two pieces can be regarded as the finale. Imre Székely's *Hóni üdvözet (Greetings from the Homeland)* is a vivid farewell song, opening in A minor and ending in its relative major key. Just like Schmidt's composition, it originates from the German *Lied*-tradition (e.g. in its dramaturgy and structure), but employs *style hongrois*. Finally, Károly Thern, the popular opera composer, put his *Csajkás dal (The Boatsong)* in E major to the end of the album. Its text is as follows:

Ússzál szívem hajója!
 Ringassatok, habok!
 A Balatonnak tükrén
 Két ég között vagyok:
 Majd fölfelé a kék ég
 Felé kíváncszom
 Majd mélyen a zöld öledbe,
 hullámzó Balaton!

Swim the ship of my heart!
 Rock me, waves!
 On Balaton's surface
 I am in the middle between two skies:
 I am longing towards the blue sky,
 Up and Up,
 Then towards thy green depth,
 Oh, waving Balaton! (Garay 1854: 32)

Other Themes from the *Erzsébet-emlény*

Merkl: Magyar Impromptu (Hungarian Impromptu)

Lento di molto



Poco Allegro



Pető: Szerenáda (Serenade)

Andantino



Schmidt: Capricietto

Andante



Thern: Csajkásdal (The Boatsong)

Andantino



Although the pieces follow each other alphabetically in the album, the titles and programs suggest a conscious narrative that can be summarised as a warning to the rulers of an uncertain outcome of their journey by comparing it to a boat travel. The boats, as it is known, rock. They can easily overturn. It is true that the boat can transfer the passengers to the other bank, but one may never know what will happen on the river or on the other side.

The Reception of the Album

According to Ábrányi's interpretation in 1900, all composers were deeply touched by the respect shown for the queen. He said: "May the God bless the name of Queen Elisabeth, which had such magic power, that it was strong enough to transform the lost Shauls into Hungarian musical Pauls" (Ábrányi 1900: 246). This pathetic sentence seems to be a belated illusion that appeared in Ábrányi's consciousness in retrospect. However, there is a symbolic drawing on the album cover. The twelve composers' figures stand around the queen's marble bust and raise their eyes to her. This position – twelve people surrounding a central figure – resembles the usual positioning of the apostles and Jesus Christ in Christian visual presentations. Thus, the album image implies secondary sacredness. This drawing can verify Ábrányi's late retrospect, by suggesting that the album was not just addressed to the Empress, but highly inspired by her.

The album was published on 4 May 1857, on the day when the Emperor and Empress visited Pest. This edition was displayed in the shop window to catch the audience's attention, who were indeed highly interested in it. Finally, the pieces by Kornél Ábrányi, Michael Brand, Ferenc Doppler, Imre Székely and Károly Thern became popular (Ibid: 244).

The Erzsébet Opera

The same occasion drove the director of the National Theatre to invite Ferenc Erkel to compose an opera addressing the Empress (Szacsvai 2012: 151). Due to the fact that the director made the offer in September 1856, and the visit was due to take place in May 1857, there was not enough time to compose a *grand opéra*. Hence Erkel decided to compose a *bel canto opera* and shared the assignment with his musician colleagues – the aforementioned Doppler brothers. They contributed one act each. The favourite librettist of that time, József Czanyuga (1816–1894) wrote the drama with the title of *Erzsébet* (Elisabeth) about Saint Elisabeth's fictional romance.

In the first act, which takes place in the early thirteenth century, German crusaders go to the Holy Land and pass across Hungary. Among the knights, the Landgrave Ludwig, the fiancé of Princess Elisabeth, visits Hungary to find out if his spouse would fall in love with him. Ludwig and his friend disguise themselves as lute players. The princess also puts on a disguise to attend the diamond wedding anniversary of her friend's grandparents. Ludwig and Elisabeth have a brief encounter and they fall in love with each other. In the first finale the princess attends the wedding anniversary.

In the second act Elisabeth is torn by her faithfulness to her fiancé and her new burning passion. She gives food to the beggars and goes with them to a chapel to pray. Ludwig comes in and demands her to answer his love. Elisabeth tells him the truth about her engagement, sends him away and returns to the royal court. The king organises a tournament for the knights.

In the third act Ludwig wins the tournament and it is Elisabeth's duty to put the winner's crown on his head. They recognise each other and marry happily. When the opera was renewed in later decades, the directors omitted the last act and the story ended with the second finale substituted by the wedding of Elisabeth and Ludwig. The Dopplers and Erkel created their own operatic style by merging *bel canto*, the *style hongrois* and the early German Romanticism.

As to the political symbolism of Elisabeth, Erkel wrote his act with enthusiasm. It was his first opera after recovering from depression caused by the unsuccessful war of independence. He had to make a compromise to write an opera dedicated to the rulers, but in terms of music he had considerable freedom. Since he liked the light romantic plot of the opera, he composed one of his best scores. His cabalettas, duets, ensembles, finale and symphonic intermezzo are quite advanced when assessed against contemporary Hungarian music, and even his own earlier oeuvre. However, he remained loyal to his rebellious liberal ideas, by including two of his earlier, politically motivated compositions in the second act.

In the beginning of the second act Princess Elisabeth is walking around in a valley and gives bread to the beggars, who praise her benevolence. In the nearby chapel the bells call people to pray. Elisabeth and the beggars go there and, while praying, they sing the Hungarian anthem, composed by Erkel in 1845. The first verse of the anthem is close to the religious hymns, thus it is appropriate for this scene.⁸ The Hungarian national anthem had not been performed to the rulers until that moment, hence the Emperor did not recognise it. While it was not a banned political music, as the *Rákóczi-march* was, its political significance could hardly be denied. The audience immediately understood the symbolic political gesture. It was a roguish nod between the composer and the audience.

⁸ The Hungarian anthem was written by Ferenc Kölcsey (1790–1838) with the title of *Himnusz* (*Hymn*, 1823). Its poetic English translation by William N. Loew:

“O, my God, the Magyar bless
With Thy plenty and good cheer!
With Thine aid his just cause press,
Where his foes to fight appear.
Fate, who for so long did'st frown,
Bring him happy times and ways;
Atoning sorrow hath weighed down
Sins of past and future days.”

In Loew 1881: 103.

Another Erkel's similarly politically symbolic gesture is that he included the *Magyar induló* (*Hungarian March*, 1850) in the finale of the second act.⁹ This popular march was written by Erkel as a memorial of the war of independence. In the opera its patriotic text was replaced with a neutral one about knights and fights. Thus these two political musical pieces did not stir any scandal and remained constant parts of the opera in later renewals too.

The opera was premièred with great success on 6 May 1857 in the presence of the ruling couple. All the omens suggested a huge operatic triumph. Franz Joseph, who usually insisted on his Austrian Imperial uniform, donned a Hussar-uniform for this celebration (Freifeld 2007: 144). The Empress also wore an attire resembling a Hungarian costume. As Franz Joseph had low affinity for music, he did not find any problems with the melodies. He and his wife enjoyed the melodious, dynamic love-story about a young royal couple. The ruler's favourable opinion supported the success of the opera. Due to its popularity it was played many times and renewed in further three decades. However, in the twentieth century the opera received exaggerated criticism, with its detractors claiming that it was a poorly constructed occasional work.

The opera *Erzsébet* is one of the earliest appearances of Queen Elisabeth's specific Hungarian image: it focuses on Saint Elisabeth, but addresses the Queen as a living person. The success of the opera was great thanks to its charming love story, passionate style and the two political music pieces included. This gesture was well received by the audience. The application of Hungarian anthem in a musical work of highest importance is one of the first symptoms of the memorial clashes mentioned earlier. Erkel's quotation represents an original symbol of a cold society, although the opera was meant to be a cultural memorial work of a hot society. While Brand applied the *Kaiserhymne*, Erkel confronted the audience with the national anthem. Hence the clash between the two memorial intentions began with Brand's and Erkel's works.

However, Erkel's playing with the anthem could be perceived as the best advantage of Queen Elisabeth's political representation: it allowed a Hungarian national gesture within the legal borders. However, the cold society's (hot) expectation that the political borders could be expanded by the support of the cult of Saint Elisabeth's proved to be an illusion.

⁹ The story of *Magyar induló* (*Hungarian March*) is an adventurous one; see Szacsvai 2012: 178.

Epilogue: The Legend of Saint Elisabeth

The factual relationship between the two Elisabeths (Queen Elisabeth is the fifteenth descendent of Saint Elisabeth) was emphasised by the Hofburg on many political platforms (Gerő 2016: 111). For example, at the eve of the aforementioned opera première Empress Elisabeth received an illustrated hagiography, *The Legend of Saint Elisabeth* from *Szent István Társulat* (the Saint Stephen Association) (Ibid: 179). Even though the honour gift was a beautiful book, it was not given to celebrate an important biographical relationship, but in order to mask the resistance of the Hungarian poets. The poets invited to contribute to an honouring panegyrics-album hardly sent any poems; thus, the hagiography seemed like a more respectful gift than a very slim volume of poetry.

In the Central European folklore the image of Queen Elisabeth was sometimes associated with the cult of the saint. For example, there are stories that she went to the poor Hungarians and usually gave them bread (Magyar 2010: 139). The angry Franz Joseph ran to her and demanded to tell him what she was carrying in her basket. She said they were *only roses*. Another anecdote tells a story that the Queen visited and helped a sick soldier as well.

Since 1866 the relationship between the Saint and the Queen became the main focus of many works of art, including the oratorio *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (*The Legend of Saint Elisabeth*, 1862) by Franz Liszt. Musicians, politicians and even historians interpreted the oratorio, which had its premiere in Pest in 1865, as a political address to Queen Elisabeth (Ábrányi 1900: 320; Gerő 2016: 179; Freifeld 2007: 148). Notwithstanding the fact that Liszt composed some political music (e.g. *Missa Coronationalis – The Coronation Mass*, 1866), *The Legend of Saint Elisabeth* was not intended to be such work.¹⁰ In his letters Liszt mentioned the reasons that inspired him to deal with the saint's fate:¹¹ he sympathised with her and found similarity between the life of the saint and his own. Both of them had to leave their homeland and live in a small German region (Wartburg and Weimar respectively). Furthermore, they shared Franciscan devotion. Finally, she became an ideal figure due to her strong faith, charity and modesty.

¹⁰ Liszt applied concrete and direct political references in many compositions. For example, in the *Missa Coronationalis* he applied direct quotation from the politically banned *Rókóczi-March*. The Hungarian audience was aware of the thematic application. Thus, the lack of any concrete political quotation in the oratorio also has a profound political meaning, as I will argue below.

¹¹ Haburger 2000: 348. The letter was written on 2 December 1862 in Rome. Liszt's personal inspiration is discussed in Walker 1970: 32.

Since there are some well known analyses of this oratorio,¹² I focus only on the recent topic of the inclusion of anthems. Liszt chose the genre of oratorio rather than the opera. He presented the saint's life in a prelude and six scenes, using five main themes for the musical narrative containing seven chapters. He employed the motives not as Wagnerian leitmotifs, but with respect to the dramaturgy of the symphonic abstraction.

Liszt searched for a long time for the melodies relating to Saint Elisabeth.¹³ The first and central motif is an old Gregorian chant, the *Quasi stella matutina*, which was widely popular in Hungary. The second one is also a religious song, the *Cantio de Sanct Elisabetha Hungariae Regis Filia*, which was believed to be a mediaeval psalm.¹⁴ In order to evoke the Hungarian *coelour locale* Liszt included a favourite dance-song in, which was suggested to him by his friend, the famous violin player Ede Reményi (1828–1898). He chose the tune *Schönster Herr Jesu*, which was believed to be an old crusader pilgrim's melody, to represent German knights. Finally, there is a key motif, which is present in every scene: the cross. Thus, he applied two Gregorian chants, Hungarian and German songs and, finally, a very personal motif as a musical self-portrait. In Liszt's musical interpretation, Hungarian and German histories are just episodes in the universal story of the saint. The story is not about a woman, a princess or an empress, but about universal fate, faith and bearing the cross.

The Hungarian cultural elite used Liszt's personal confession of his faith to be a symbolic landmark of the *cold social* movements. The cultural (and political) elite interpreted the oratorio as a masterpiece honouring the Queen. This interpretation could have seemed right in the light of the Erkel-Doppler-opera, which also managed to sing about the saint while addressing the queen. The reception of the oratorio was supported by the political establishment that sought escape in Queen Elisabeth's cult. In 1865, when both the imperial and Hungarian political elites needed social support, the première of the oratorio was a good choice to demonstrate the image of a strong nation and a good Queen. Both the Habsburgs and the Hungarian elite could see the oratorio as a symbolic vision of the Austro-Hungarian compromise.

A decade later, when the political powers did not support the performance of the oratorio, it became a mere musical event and the

¹² A recent analysis is found in Saffle 2003: 3–25.

¹³ Further information in Liszt 1986: 458.

¹⁴ The Hungarian editor of *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, Imre Sulyok had discussed the story of the mentioned *Cantio*... and the crusaders' song: *Schönster*... The *Cantio* is a Baroque hymn composed by György Náray (1645-1699), the *Schönster Herr Jesu* is a late baroque song from the 18th century. SÜLYOK Imre, "Preface", In: LISZT, 1986, Ibid, VII.

very same Pest audience did not appreciate it (1877) (Legány 1986: 76–77). However, on the occasion of Elisabeth’s official funeral the Hungarian Royal Opera performed the oratorio (Ábrányi 1900: 320), thus establishing a tradition that on every 18 November – the Saint Elisabeth Day – the oratorio would be performed. And every year the Opera house was crowded on that day, because everybody in attendance was aware of the double meaning of *The Legend of Saint Elisabeth*.

LIST OF REFERENCES

- Ábrányi, K. (1900) *A magyar zene a 19-ik században*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Ábrányi, K. (ed.) (1854) *Erzsébet-émlény*, Pest (sic!): Rózsavölgyi.
- Assmann, J. (1999) *A kulturális emlékezet*, Budapest: Atlantisz.
- Bónis, F. (2001) “Mihály Mosonyi”, in S. Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17, Oxford: Oxford University Press, 183.
- Bónis, F. (1960) *Mosonyi Mihály*, Budapest: Editio Musica Budapest.
- Brosche, G. (1987) “Einleitung”, in Brosche (ed.) *Huldigung der Tonsetzer Wiens an Elisabeth Kaiserin von Österreich (Wien, 1854)*, Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, VII-IX.
- Deutsch, W. (1997) “Musikalische Anmerkungen zur Liedersammlung C. A. Spina”, in G. Mraz (ed.) *Österreich Ungarn in Lied und Bild*, Wien-München: Verlag Christian Brandstätter.
- Fahrbach, P. Jr. (1854), *Erzsebeth Marsch* Op. 21, in The Johann Strauss Society of Great Britain’ web dictionary, <http://www.johann-strauss.org.uk/composers-a-m.php?id=204>
- Fischer-Westhauser, U. (2007) *Geschenke für das Kaiserhaus*, Wien: Brandstätter.
- Freifeld, A. (2007) “Empress Elisabeth as Hungarian Queen: The Uses of Celebrity Monarchism”, in L. Cole & D. Unowsky (eds.) *The Limits of Loyalty: Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy (Austrian and Habsburg Studies)*, New York: Bergham Books, 138-160.
- Garay, J. (1854) “Csajkás dal”, in K. Ábrányi (ed.) *Erzsébet-émlény*, Pest (sic!): Rózsavölgyi, 32.
- Gerő, A. (2016) *Ferenc József és a magyarok*, Budapest: Habsburg Történeti Intézet.
- Gungl, J. (1854) *Elisabeth-Csárdás* Op. 375, in The Johann Strauss Society of Great Britain’ web dictionary, <http://www.johann-strauss.org.uk/composers-a-m.php?id=205>
- Haburger K. (ed.) (2000) *Franz Liszt’s Briefwechsel mit seiner Mutter*, Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung.
- Hain, W. & R. (2015) *Kaiserin Elisabeth und die historische Wahrheit*, Norderstedt: BoD Books on Demand.
- Hamann, B. (1987) “Einführung, Elisabeth und die Musik“, in G. Brosche (ed.) *Huldigung der Tonsetzer Wiens an Elisabeth Kaiserin von Österreich (Wien, 1854)*, Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, IX-XI.
- Hamann, B. (1997) *Elisabeth, Kaiserin wider Willen*, Wien-München: Amalthea.
- Hawkshaw, P. (2001) “(Anton Bruckner’s) Work List”, in S. Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 4, Oxford: Oxford University Press, 481.

- Kassai, I. (2001) "Adalékok a Mosonyi-kutatáshoz", in F. Bónis (ed.) *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korokról*, Budapest: Püski, 95-106.
- Lanner, A. (1854) *Kaiser-Braut-Ankunfts-Marsch* Op. 18, in The Johann Strauss Society of Great Britain' web dictionary, <http://www.johann-strauss.org.uk/composers-a-m.php?id=134>
- Legány, D. (1986) *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886*, Budapest: Editio Musica Budapest.
- Lévi-Strauss, C. (1966) *The Savage Mind*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Liszt, F. (1986) "Schlussbemerkung", in I. Sulyok (ed.) Liszt Ferenc (sic!), *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, Budapest, Editio Musica Budapest, 458.
- Loew, W. N. (1881) *Gems from Petőfi and Other Hungarian Poets, with a Memoir of the Former, and a Review of Hungary's Poetical Literature*, New York: Paul O D'Esterhazy.
- Magyar Z. (2010) *Die Habsburgerin der mitteleuropäischen Folklore*, trans. by Tibor Schäfer, Herne: Gabriele Schäfer Verlag.
- Ottlova, M. (2001) "(Bedřich Smetana's) Work List", in S. Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 23, Oxford: Oxford University Press, 550.
- Praschl-Bichler, G. & Bruckner, G. (1998) *Sisis Melodien: Die Musik der Kaiserin Elisabeth*, Graz: Stocker.
- Saffle, M. (2003) "Liszt and the Birth of the New Europe", in M. Saffle & R. Dalmonte (eds.) *Liszt and the Birth of Modern Europe, Annalecta Lisztiana III*, Hillsdale, New York: Pendragon Press, 3–25.
- Sulyok, I. (1986) "Preface", in I. Sulyok (ed.) Liszt Ferenc (sic!), *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, Budapest, Editio Musica Budapest, VII.
- Szabó, P. (1998) "Sisi és a Habsburg-ház", *Nők Lapja*, 9 September 1998, 7.
- Szacsvai, K. K. (2012) *Az Erkel-műhely, közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1857)*, unpublished doctoral thesis, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/szacsvai_kim_katalin/disszertacio.pdf
- The English version:
http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/szacsvai_kim_katalin/tezis_en.pdf
- Unterreiter, K. (2005) *Sisi, Mythos und Wahrheit*, Wien-München: Verlag Christian Brandstätter.
- Vér, E. V. (2006) "Erzsébet királyné magyarországi kultusza", *Budapesti Negyed*, XIV/2 (52).
- Walker, A. (1970), *Franz Liszt, The Man and His Music*, New York: Taplinger Publishing.
- Wallersee, M. L. von (1935) *Kaiserin Elisabeth und ich*, Leipzig: Goten-Verlag Herbert Eisentraut.

Акош Виндхаџер

ПОИГРАВАЊЕ ХИМНАМА: ФОРМИРАЊЕ КУЛТА ЦАРИЦЕ
ЕЛИЗАБЕТЕ У МАЂАРСКОЈ УМЕТНИЧКОЈ МУЗИЦИ

(Резиме)

У Мађарској је култ Царице Елизабете успостављен услед политичких очекивања (и илузија) усмерених према њој. Царици су посвећена бројна музичка дела, нпр. маршеви, песме и игре. Два остварења су се, међутим, издигла изнад уобичајеног нивоа ових музичких посвета: збирка клавирских комада *Erzsébet-emlény* и опера Еркела и Доплера посвећена Елизабети.

У комаду *Pusztaiélet* (из албума *Erzsébet-emlény*) Михаел Бранд цитира *Kaiserhymne* у свечаном маниру. Међутим, након мађарског мелоса, за којим следи царска химна, композитор не развија првобитне теме, већ музички ток само меандрира док не стигне до финалног акорда Де дура. Овиме је по први пут „иностраност” царске химне рефлектована у мађарској инструменталној музици. Ференц Еркел такође указује на политичке тензије у својој интерпретацији приповести о Светој Елизабети. Он је у своју оперу *Елизабетџа* инкорпорисао мађарску химну и бунтовни марш из доба мађарског рата за независност; цар и царица су на премијери одслушали ове „политички некоректне” мелодије, али их нису препознали. Док, дакле, царска химна звучи чудно у Брандовом комаду, мађарска химна и марш су идеално уклопљени у музички садржај Еркелове опере. Франц Лист се није приклонио култу Царице Елизабете, али је његовим делима ипак приписана таква намера. Уместо мађарске или царске химне, Лист је у ораторијум посвећен Светој Елизабети инкорпорисао грегоријанске напеве, као и немачке и мађарске песме. Његова намера била је да култ Свете Елизабете издигне изнад актуелне политичке платформе, али су његове политичке импликације ипак остале валидне.

Мађарско пре-модерно друштво имало је две могућности, према терминологији Клода Леви-Строса: или да остане „хладно” (тј. загледало у митове) или да постане „топло” (тј. да прихвати актуелну политичку реалност). Култ Царице Елизабете имао је преимућство да је могао да подржи и концепт „топлог” друштва. Царичин култ је потиснуо пређашњи мит о Лајошу Кошуту. Сукоб ова два култа био је очигледан чак и на примеру протоколарних музичких остварења, као што су биле збирка *Erzsébet-emlény* и опера *Erzsébet*. Напокон је култ Елизабете превладао и обојио све културалне наративе митско-политичким преливима, чак и у случају наизглед аполитичних уметничких остварења, попут Листовог ораторијума. Тако је један од погона модернизације „топлог” друштва постао препрека истој.

Изван сукоба меморијалних наратива, политичка представа Царице Елизабете постала је све сложенија и све удаљенија од стварне личности. Њен политички „имиџ” и друштвени култ били су оруђа у рукама њеног супруга. Пошто је Франц Јозеф одбио да игра улогу „доброг владара”, култ његове жене као лепе и добре владарке је ојачао, а затим и „надживео” како смрт саме царице, тако и распад Аустро-Угарске.

Submitted 25 July, 2016

Accepted for Publication 7 September, 2016

Original scientific paper.

DOI: 10.2298/MUZ1620053K

UDK: 78.071.1 Гандшин Ж.

78.071.1 Англес И.

327(4)“1930/1940”

“Быть одновременно и сильным и цивилизованным – очень трудно...” Музыковеды о политике: Жак Гандшин и Ижини Англес, из писем 1930-х годов

Жанна Князева¹

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург

Abstract

This article is based on the correspondence between two important European musicologists of the second quarter of the 20th century, Jacques Handschin and Higinì Anglès. I analyse the political problems discussed in these letters as well as the influence of the political beliefs of the both scientists on their scientific concepts.

Keywords

Jacques Handschin, Higinì Anglès, correspondence, 1930s, musicology, politics

Предлагаемая статья основана на материалах переписки двух крупных европейских музыковедов второй четверти XX века – Жака Гандшина и Ижини Англеса; статья рассматривает лишь один аспект и один временной отрезок этой переписки, а именно, – содержащиеся в письмах 1930-х годов высказывания ученых по вопросам актуальной тогда политики.

Конечно, оба музыковеда не были политологами, и их суждения по этому вопросу не профессиональны.² Однако размышления ученых о происходившем вокруг дают нам шанс взглянуть на эпоху глазами ее интеллектуалов. Кроме того, эти размышления позволяют выявить некоторые внепрофессиональные убеждения двух крупных музыковедов-историков, – увидеть их страхи, надежды, изучить их мнения, их реакцию на известные политические события 1930-х, – что помогает лучше понять их как мыслителей. При этом субъективность высказывания (в

¹ jeanna.kniazeva@mail.ru

² Хотя в ситуации с Гандшиным этот вопрос не столь однозначен. В молодости он изучал в Университетах Базеля и Мюнхена, среди прочего, историю и национальную экономику. Поэтому его взгляд на политические вопросы эпохи не был в полном смысле дилетантским. Похоже, и сам ученый не считал себя дилетантом в этом вопросе: ранее (в 1919–1921 гг.) он опубликовал целый ряд аналитических статей о Первой мировой войне и событиях большевистской революции в России. (Князева 2011с).

письме к другу, – жанре, как правило, спонтанном и доверительном) оказывается повышено информативна: она приоткрывает сферы, обычно скрытые для анализа.

Однако дело не только в частных убеждениях. И Гандшин и Англес в 1930-е годы имели прямое отношение к крупным научно-организационным структурам, оказывали влияние, а то и определяли политику этих структур. Речь идет о столь важных для академического музыковедения институциях, как Международное Музыковедческое Общество (IMS, вице-президентом которого с 1933 по 1958 гг. был Англес, а Гандшин в 1936–1949 гг. входил в Директорию) и музыковедческий семинар Базельского университета (которым Гандшин руководил в 1935–1955). Частные высказывания, таким образом, становятся серьезным материалом к истории музыкознания в столь сложную и драматичную эпоху, каковой были 1930-е годы.

Жак Гандшин и Ижини Англес стали тогда свидетелями, а то и участниками, колоссальных исторических событий. Это конец (печальный исход) Веймарской республики – и официальное вступление в силу, мощный подъем нацистского режима в Германии. А равно и все связанные с этим события, среди которых – раскол в среде интеллектуалов (на сторонников и противников новых германских властей), бегство многих немецких ученых в Швейцарию, Англию и США. Однако важны не только события в Германии. В 1930-е годы резко возросло напряжение во Франции, как внутри страны (в связи с укреплением там левых сил и созданием Народного фронта), так вокруг нее, поскольку военная мощь победительницы в Первой мировой войне (мощь иллюзорная, как скоро выяснилось) казалась тогда несокрушимой – и пугала в ситуации видимой угрозы коммунистического переворота в этой стране. На востоке же простирался бескрайний Советский Союз. По словам одного из лидеров эпохи, Уинстона Черчилля, “две тоталитарные империи (Германия и СССР – Ж. К.), в равной мере не желавшие сдерживающих моментов морального свойства, стояли друг напротив друга вежливые, но неумолимые” (Черчилль 2010b: 585). Разразившаяся в середине десятилетия, ужасающая по своей жестокости гражданская война в Испании стала началом собственно военных потрясений. Мир вступил в период “сумерек войны”, и как писал тот же Черчилль, “звук набата уже почти висел в воздухе” (Черчилль 2010a: 306).

Как и в какой степени наши герои оказались причастны историческим событиям эпохи? Несколько слов о каждом из них.

Органист и музыковед Жак Гандшин (Jacques Handschin; 1886, Москва – 1955, Базель) переехал в 1920 г. из России, где он родился, вырос и с 1909 по 1920 г. руководил органом классом

Санкт-Петербургской консерватории³ – в Швейцарию. В Швейцарии Гандшин стремительно (в 1921 и 1924 гг.) защитил две диссертации (обе по западной музыкальной медиэвистике). Ему пришлось расстаться с карьерой органиста-виртуоза, отчасти из-за прогрессирующей болезни рук, отчасти из-за изменения ракурса интересов: отныне он целиком посвятил себя науке, и оказался в этой области не менее успешен, чем в концертном исполнительстве. В 1935 г. после кончины Карла Нефа Гандшин стал ординариусом, т.е. возглавил музыковедческое отделение (музыковедческий семинар) Базельского университета. Он оставался в этой должности до конца жизни, т.е. до осени 1955 г. За годы научной работы Гандшин опубликовал множество трудов в самых разных сферах музыкознания, на нескольких европейских языках (Stroux 1962) и завоевал огромный авторитет в научном мире. Этот авторитет не пошатнулся и поныне: сегодня Гандшина относят к крупнейшим представителям академического музыковедения XX века,⁴ а последние годы принесли отчетливый подъем интереса к научному наследию этого выдающегося российского швейцарца.⁵

В интересующую нас эпоху Гандшин жил и работал в нейтральной Швейцарии, относительно (но лишь относительно) незатронутой мировыми потрясениями. С середины 1930-х гг. он, будучи главой базельского музыковедческого семинара, обладал влиянием и даже некоторыми (пусть небольшими) финансовыми возможностями. В сложившейся после 1933 г. обстановке, это был сложный и в высшей мере ответственный пост. Ведь именно немецкоязычному Базелю выпала тогда задача держать уровень свободной, открытой международным контактам немецкоязычной науки. Нужно было умудриться пройти между несколькими опасными “огнями”: принять хлынувших из Германии беженцев – коллег и студентов (или, по крайней мере, оказать им содействие в дальнейшем пути на Запад), не потерять при этом собственного своеобразия (не раствориться в потоке немецких интеллектуальных сил) и еще поддерживать контакты с иными школами, с англо- и франкоязычными коллегами. При

³ О российском периоде жизни и творчества Гандшина см. Kniazeva 2011.

⁴ Сошлось в данном случае на мнение столь крупных представителей современного западного музыкознания как профессора Райнхард Стром (Strohlm; Гамбург/Оксфорд) и Герман Данузер (Danuser; Берлин), высказанное в беседах с автором этих строк весной и летом 2014 года. Запись этих бесед сейчас готовится к публикации на страницах *Временника* РИИИ.

⁵ Укажу на исследования М. Майера (M. Maier; Берлин), М. Кирнбауэра (M. Kirnbauer; Базель), Х. Циммерманн (H. Zimmermann; Базель), А. М. Буссе Бергер (A. M. Busse Berger; Дэвис/Берлин). Полная библиография современной гандшинианы будет приведена в сборнике *Жак Гандшин и музыковедение XXI века*, который в настоящее время готовится к совместному изданию в Петербурге и Базеле.

этом Швейцария всегда была и оставалась нейтральной страной, и сотрудничества с официальной наукой гитлеровской Германии тоже никто не отменял.

Гандшин возглавлял всю эту работу.⁶ Он был в контакте (переписке) с коллегами-представителями самых разных стран и, кажется, всех сторон политического, а затем военного конфликта. Среди его учеников (и корреспондентов) были еврейские беженцы из Германии (в недалеком тогда будущем – крупные американские музыковеды) Манфред Букофцер (Bukofzer) и Отто Гомбози (Gombosi). С другой стороны, кругу корреспондентов Гандшина принадлежал ныне скандально известный музыковед Хайнрих Бесселер (Besseler), сторонник нацизма, член НСДАП.

Среди корреспондентов Гандшина был и испанский священник и музыковед Ижини Англес, пытавшийся (как истинный служитель церкви) “стоять над схваткой” в столь драматичной ситуации.

Ижини Англес (Higini Anglès; 1888, Маспужолс близ Таррагоны, Каталония –1969, Рим) всю жизнь служил Святому Престолу: он принял сан в 1912 г., а уже после Второй мировой войны (в 1948) был призван в Рим, где возглавил Папский институт церковной музыки (Istituto Pontificio di Musica Sacra) и руководил им до своей кончины.

В предшествующий, барселонский, период своей жизни, Англес работал сотрудником (с 1917), а затем руководителем (с 1944 по 1958) Музыкального отдела Национальной Библиотеки Каталонии. Как и полагается истинному каталонцу, ученый был патриотом своего отечества; при этом в научной деятельности он нередко оказывался первым: Англес первым сделал крупные публикации образцов старинной испанской музыки и их анализа. Эти работы и сегодня имеют огромную ценность для специалистов в данной области и входят в базу музыковедческого образования в Испании.⁷ В 1943 г. Англес стал основателем и первым директором первого Испанского Института музыкознания (Instituto Español de Musicología del CSIC [Consejo Superior de Investigaciones Científicas]). Первым из испанских музыковедов Англес получил и международное признание: как уже указано, он долгие годы входил в директорию IMS, на протяжении двадцати пяти лет был его вице-пре-

⁶ Его размышления о задачах современной тогда швейцарской науки см.: Hand-schin 1957. Анализ деятельности Гандшина на посту главы базельского музыковедческого семинара дан в статье Kirnbauer, Zimmermann 2000.

⁷ Назову две крупнейшие монографии Англеса: *El Còdex Musical de Las Huelgas* (Anglès 1931) и *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio* (Anglès 1943–1964). Обзоры музыковедческой деятельности Англеса предлагают статьи: Cisteró, L., J. M^a 1999, Bernadó 2001.

зидентом. Сегодня Ижини Англес считается одним из основоположников испанского академического музыковедения, имя его высоко почитается в кругах далеко не только специалистов по музыкальной иберистике.

Два момента существенны для понимания Англеса как ученого. Во-первых, музыковедению он учился в Германии, у крупных представителей старшего поколения немецких музыковедов-историков, Виллибальда Гурлитта (Gurlitt; в 1923–1924 гг.) и Фридриха Людвиг (Ludwig; в 1928 г.). С этих ученических пор Англес навсегда привязался к немецкой культуре и самой стране, стал убежденным адептом немецкой научной школы. Он хорошо овладел немецким языком и вел переписку с немецкоязычными коллегами только по-немецки. Англес питал огромный пиетет перед немецкой научной школой и, невзирая ни на какие политические повороты и катаклизмы эпохи, всегда имел в Германии массу дружеских контактов.

Второй момент состоит в том, что, несмотря на национальную ориентированность Англеса–ученого, его всегда интересовала *международная* организаторская деятельность. Англес был убежденным сторонником развития интернациональных структур в организации науки. Одним из его деяний в этом направлении стал ныне знаменитый музыковедческий конгресс 1936 года в Барселоне.⁸

Обратимся теперь к переписке ученых. Эта переписка хранится сегодня в двух архивных собраниях: 1) Оригиналы писем Гандшина и несколько черновиков писем Англеса (общим числом 76 единиц) – в Барселоне, в фонде Ижини Англеса (Музыкальный отдел Национальной Библиотеки Каталонии),⁹ 2) Письма Англеса и машинописные копии писем Гандшина (общим объемом 142 единицы) – в Институте музыкознания Университета Вюрцбурга (Германия).¹⁰ Лишь недавно (в 2014 г.) впервые сведенная воедино и каталогизированная, переписка насчитывает 182 письма за период с 1926 по 1954 год. Ни один документ из этой коллекции пока не опубликован.¹¹

⁸ На последней всемирной встрече IMS в Риме (2012) барселонскому конгрессу 1936 г. даже посвятили специальное заседание (круглый стол), в котором приняли участие исследователи из многих стран; организаторами дискуссии выступили Х. Каррерас (Испания) и К. Эррендейл (Великобритания).

⁹ Fons Iginí Anglès: Correspondència. Biblioteca de Catalunya. Secció de Música, M 7084/74; далее: ВС.

¹⁰ Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg. Jacques Handschin Nachlass, В 1/21; далее: НН.

¹¹ Рабочий каталог этой корреспонденции хранится (в электронном виде) у автора данной статьи; его публикация (наряду с каталогами других корреспонденций) планируется на страницах монографии, посвященной эпистолярному наследию Жака Гандшина, работа над которой в настоящее время ведется в РИИИ.

Изучая эти письма, следует постоянно иметь в виду, что мы наблюдаем в них диалог двух, хотя и длительное время друживших, но, по-человечески очень разных людей. Англес, – убежденный служитель церкви, со склонностями к католической святости. Главным делом его жизни была помощь людям. При этом терпение и смиренность нрава Англеса почти безграничны. (Возможно, в непростых ситуациях ему помогали крепкие корни семьи: ученый был выходцем из сельской Каталонии, и Гандшин писал как-то о “добром крестьянском стиле” Англеса (Handschin – Besseler 11.02.46). Однако как живой человек Англес явно тяготел к ипохондрическому типу: постоянно хворал, жаловался на слабость здоровья (и тем не менее, пережил Гандшина на немалых четырнадцать лет).

Жак Гандшин – совсем иной тип. В “первой” (русской) жизни – концертный виртуоз, звезда имперской столицы, познавший вкус славы и успеха у публики. При этом – молодой и смелый позитивист–антиромантик, стремившийся все проверить любимой им математикой (яркий талант к которой он унаследовал от базельских предков). А затем, в Швейцарии, “вдруг” – рассеянный кабинетный ученый, профессор, который, бывало, в самый неподходящий момент целиком уходил в свои мысли, теряя контакт с аудиторией. К тому же в поздние годы (возможно в силу пережитых в связи с отъездом из России потрясений) – человек крайне нервозный, мнительный, вечно и всюду подозревавший интриги и козни против себя.

Что объединяло этих столь разных людей и удерживало их диалог на протяжении почти тридцати лет? Первое знакомство со всем корпусом документов показало несколько сквозных тем. Это, прежде всего, наука (в нескольких аспектах) — а также актуальная политика: коллеги и старые друзья делились друг с другом впечатлениями и размышлениями о происходящем вокруг, рассказами о личных событиях в водоворотах эпохи.

Музыковед-историк Пауль Ланг (общий знакомый и Гандшина и Англеса), беженец 1930-х годов из Германии, писал о науке Германии тех лет:

[...] (Новое поколение) нашло себя не в лоне традиционной немецкой науки, спокойно занимавшейся своими исследованиями, а в центре бурлящего мира, и оно не могло остаться нейтральным. Крупные ученые, еще недавно считавшие науку важнее всего в мире, теперь поки-

дали солидные основы учений и ступали в направлении, что вело по опасным зыбучим пескам. Политики уже не были в науке чужаками. И если в былые времена ученых занимала чистая научная мысль, то теперь страсти и предрассудки встречались на каждом шагу. Золото мира превратилось в грязь, а равно – в небылицу. Многие, отнюдь не только изгнанники, пытались защитить чистоту и свободу мысли от духа, который между двух мировых войн постепенно трансформировал благородную интеллектуальную традицию старой Германии в арену антиинтеллектуальных политических схваток. Научная “башня из слоновой кости” уже более не являла собой святилища, но стала местом сражений. Подобно древнему божеству, Германия пожирала свое собственное потомство (Lang 1956).

Мысль о крайней политизированности науки 1930-х годов справедлива не только по отношению к Германии. Открытость политическим ветрам затронула в те годы, пожалуй, весь европейский научный мир, хотя и проявилась по-разному. Швейцария несла сложное бремя ответственности за судьбы немецкоязычной науки. Наука же Испании, после первых надежд на республику, уже в середине десятилетия оказалась изувеченной, почти погребенной под руинами страны, раздираемой гражданской войной.

Тем не менее, в переписке Гандшина и Англеса политическая тема долгие годы не затрагивалась вообще, и веймарский период прошел словно бы незамеченным. Да и впоследствии эта тема обсуждалась учеными хоть и активно, но никогда пространно. Мы видим в их письмах не развернутые размышления (как, например, о делах научных), но россыпь кратких реплик. Это понятно, ведь в столь сложное время даже близкие друзья могли оказаться сторонниками разных точек зрения. Поэтому, ценя отношения, лучше было не рисковать.

Первым «звонком», пробудившим политическую тему в переписке, стал приход республики в Испании в апреле 1931 г. Жак Гандшин – давно интересовавшийся политикой и к тому же переживший в Петрограде потрясения 1917 г. – теперь проявлял живой интерес в ходу испанских дел. *“Вы довольны йереворотом в Исйании?”* – спрашивает он Англеса (в самом конце длинного письма и словно бы невзначай) весной 1931 г. (Handschin – Anglès 31.05.31). Обратим внимание, Гандшин пишет “переворот”, а не “республика” (хотя, как известно, республиканцы пришли к власти в Испании в результате легитимных выборов). Вероятно, воспоминания о Российской советской социалистической республике не стерлись в его памяти, и такой поворот исторических событий есть для него “переворот”.

Ответ Англеза спокойный. На его взгляд, ничто не предвещает беду:

Мы были очень довольны приходом республики. Мы надеемся, что со временем все успокоится, и у нас будут твердая песета и хорошая культура (Anglès – Handschin 31.05.31).

Англес и правда настроен оптимистически, он верит в грядущее успокоение и национальный подъем. И в обстановке фатально нарастающего в стране напряжения и наступающего со всех сторон хаоса, он (бесконечно уговаривая и успокаивая приглашенных коллег) проводит в апреле 1936 г. упомянутый выше всемирный конгресс IMS. А в июле, – когда ученый отдыхал в родной Таррагоне от треволнений только проведенного им масштабного научного мероприятия и поправлял вечно шаткое здоровье – в Испании грянула гражданская война.

Как известно, республиканцы всегда были настроены очень антиклерикально. Но то, что они творили со священнослужителями с начала войны, просто неопишимо. Потрясенный происходящим и буквально спасая свою жизнь, Англес бежал (по некоторым данным, пешком, по малым сельским дорогам, передевшись торговцем скотом) сначала во Францию, а затем уже поездом в Германию. После некоторых первых проблем с устройством (известно, что нацисты тоже не жаловали священников) Англес нашел себе приют в одном из монастырей Мюнхена. Благодаря помощи и поддержке немецких коллег он смог остаться в Германии, дабы переждать испанские события.

Ученый оплакивал ситуацию на родине:

Я по-прежнему мрачен и подавлен ужасными новостями из Испании. Бедная страна! Все рушится и гибнет. Я редко получаю вести из Барселоны (Anglès – Handschin, s.a. [1936?]).

Испанская война продолжается; все гибнет, и люди, живущие на территориях, занятых красными, страдают и умирают от голода и нужды (Anglès – Handschin 15.12.38).

Однако уже скоро воспитанная в нем немецкая дисциплина мысли и стоицизм священнослужителя сделали свое дело, и Англес нашел в себе силы вернуться к науке. Контакт с отвоёванной франкистами (Англес называет их “Nationalen” – “национальные силы” (Ibid.) частью Испании дал ему возможность получить микрофильмы музыкальных рукописей и начать работать с ними (Ibid.).

Забегая вперед, скажу, что в Испанию Англес вернется через три года, в 1939, когда закончится гражданская война. Он будет измучен и потрясен. Однако собственно на этом период великих

катастроф для него закончится. Взглянув на деяния республики (которой, как мы видели, он поначалу симпатизировал), Англес станет убежденным сторонником генерала Франко и прекрасно впишется в его режим. Испанское отечество, усмиренное диктатурой, со своей стороны, признает заслуги ученого и будет всячески поддерживать его деятельность. Благодаря этому в трагические для многих 1940-е годы Англес окажется вне Второй мировой войны.¹² И период, потрясший, а то и погубивший немало его коллег, для него самого станет благополучнейшим временем, – периодом расцвета его научной деятельности в Испании.¹³

Однако вернемся в поздние 1930-е годы, к диалогу с Гандшиным. Очевидна особость положения обоих ученых в тот период. После возвращения Англеса на родину, можно сказать, что наступавшую, а затем и вспыхнувшую Вторую мировую войну они оба наблюдали из незатронутых ей впрямую стран: из нейтральной Швейцарии и закрытой франкистской Испании. Однако при этом ученые не остались неприкосновенны, ведь к тому времени оба уже хорошо знали, что такое *бейсйиво*. Гандшин тоже пережил эмиграцию (еще в 1920 г. из России; и он потерял, вследствие испытанного тогда, обоих своих детей, – страшная плата за прежний, необоснованный политический оптимизм).

Обратимся теперь к нему. Каковы были взгляды Гандшина на испанские события середины и конца 1930-х годов?

С началом войны в Испании Гандшин страшно обеспокоился за коллегу: «Дорогой друг, [...] поскольку я мало читаю газеты, то не знал, в какой Вы опасности [...]» (Handschin – Anglès 13.10.36). Гандшин помогает Англесу, чем может, устраивает ему (крайне нуждавшемуся тогда в деньгах) лекции в Базеле. В дни этих лекций Англес живет у него дома.

Гандшин следит за испанской ситуацией, знаком с деталями. Например, в сентябре 1938 г. он размышляет:

[...] я часто думал о Вас, ведь в Испании все так ужасно долго тянется. Возможно, все бы было скорее, если бы Санхурхо остался в живых. Франко кажется образцом мужчины, т.е. он мог бы стать королем, однако не таким как Наполеон (который в свою очередь не подходил к роли императора) (Handschin – Anglès 11.09.38).

¹² Как известно Франко так и не вступил в войну, бесконечно затягивая этот вопрос – и приводя тем самым Гитлера в неистовство.

¹³ В 1941 г. Англес стал членом Каталонского научно-исследовательского Института (Institut d'Estudis Catalans), а в 1943 г. членом Академии изящных искусств (Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando) в Мадриде. Тот же 1943 год ознаменовался открытием Испанского института музыковедения (напомню: основателем и первым директором которого был Англес), и основанная им еще в 1941 г. издательская серия «Памятники испанской музыки» стала с этого года выходить под грифом Института.

Ученый упоминает здесь имя Санхурхо. Это именно тот политический и военный деятель, который намеревался стать диктатором постреспубликанской Испании (а отнюдь не Франко), однако, погиб в загадочной авиакатастрофе. Судя по данной реплике, Гандшин симпатизировал Санхурхо, вероятно, видя в нем масштабную и сильную личность, способную к действию – способность, которую Гандшин крайне ценил в политиках (и которая в свое время привела его даже к временному сотрудничеству с большевиками (См.: Князева, Михайлов 2011). А вот диктатор Франко для Гандшина – хоть и “образец мужчины”, однако мелок для императора, как даже и сам Наполеон! Остается загадкой, кто же был для Гандшина образцом императора, и из чьей истории он брал этот образец.

В период “сумерек войны” в письмах наших героев и их размышлениях о происходящем вокруг можно различить три постоянных мотива, имеющие географические имена. Это Франция, Германия и Россия.

Англес приписывал всю вину за испанскую трагедию коммунистам, и в частности влиянию Франции (в которой, напомню, были сильны позиции левого Народного фронта). Он писал Гандшину: “Испанская война с самого начала – никакая не гражданская, а интернациональная. И вина Франции в этом велика!” (Anglès – Handschin 12.01.37).

Гандшин также не питал (точнее, более не питал) симпатий к коммунистам (ведь они лишили его первого отечества, России). Однако тут же между учеными возникают разногласия. Российский франкофил Гандшин¹⁴ категорически не желал разделять антифранцузских настроений Англеза; он писал: “[...] я все же никогда не подпишусь под часто произносимым [подч. авт. – Ж. К.] сегодня ‘это Франция всему виной’” (Handschin – Anglès 12.01.37). По его убеждению, ненавистные коммунисты натворили бед и во Франции. И он убежден, что германский Рейх совершает огромную ошибку, “заигрывая” с новейшими политическими силами Франции и противопоставляя себя “национально ориентированным французам” (как их называет сам ученый, и кому он всемерно сочувствует).

Так возникает еще одна общая для обоих ученых тема: чужая (в смысле, не родная), однако не чуждая обоим Германия.

Англес ни при каких условиях не терял контакта с этой страной, ставшей ему второй родиной. Пока мне не удалось найти его высказываний о новом германском режиме. Англес был предельно

¹⁴ См. об этом подробнее: Kniazeva 2004

осторожен, пользуясь гостеприимством приютившей его в трудную минуту страны, а позднее – питая благодарность за это. Но и в принципе, он всегда на стороне Германии. (Так же как Гандшин всегда на стороне Франции). Замечу, что столь долгое (и практически деятельное¹⁵) отношение позже принесло Англесу свои плоды: уже после войны он был награжден государственными наградами Германии за заслуги перед этой страной и культурой.

У Гандшина отношение к Германии сложнее. Он швейцарец, и немецкий язык – его первый родной язык. К тому же, будучи учеником Макса Регера и Карла Штраубе, он тоже чувствовал себя причастным немецкой школе. Однако родная ему Россия и любовь к Парижу (тоже окрашенная серьезностью российского франкофильства) иначе сформировали сознание. Что мы видим в его письмах середины 1930-х годов о Германии, – в период, когда многое в мире уже произошло, многое уже почти ясно?

В 1936 г. Гандшин пишет Англесу: “Стоит признать, что в области политики немцы многое делают правильно” (Handschin – Anglès 13.10.36). Можно предположить, что ученый здесь имеет ввиду усиление государства при нацистах. Гандшин – убежденный государственник еще со времен российской молодости. И даже опыт страны советов не изменил этой его убежденности. Тем не менее, в отношении к Рейху много “но”. Они вновь связаны с Францией. Гандшин пишет почти с возмущением:

Даже в науке будь то бы только германское должно быть важным и интересным; в школах французский язык заменяют английским; а благодаря чему Германия стала в культурном отношении великой, как не благодаря постоянному оплодотворению и диалогу с французской культурой? (Handschin – Anglès 12.01.37).

Он дистанцируется от коллег, слишком, на его взгляд, увлекшихся новыми германскими идеями (“Бесселер пригласил меня в Берлин; но мне не хочется [ехать]; этот экстремист наоборот, тоже мне не симпатичен” (Ibid.)). А пользуясь положением нейтрального швейцарца (и чувствуя свою силу в Базельском университете), он и самому Бесселеру пишет о том же и с той же эмоциональной интонацией:

Зачем только в области гуманитарных наук такое бесконечное подчеркивание всего немецкого, будто бы оно особенно интересно и существенно? Как много интересного и существенного мы можем почерпнуть как раз из истории романских народов, именно в плане их большого отличия! (Handschin – Besseler [??].03.37).

¹⁵ В послевоенные годы Англес немало усилий приложил для возвращения немецких ученых-музыковедов, отвергнутых после войны международным научным сообществом (в т.ч. Х. Бесселера), в мировой научный процесс.

Еще в 1936 г. в письме к Англесу Гандшин завершает свои изложенные в том послении размышления о современной Германии и остальном европейском мире словами: “Нам нельзя в такой мере отдаляться от старых источников европейской культуры”. И резюмирует: “Быть одновременно и сильным и цивилизованным, кажется, очень трудно (Подч. авт. – Ж. К.)” (Handschin – Anglès 13.10.36).¹⁶

Ясно, что один из главных “старых источников европейской культуры” для Гандшина, – это Франция, а еще точнее – старая, традиционная Франция (к современным французским левым у него тоже нет симпатий).

Однако для Гандшина есть и другой несомненный компонент этой культуры, еще один ее старый источник, – это Россия. В письмах Англесу Гандшин неоднократно сравнивает испанские события с теми, свидетелем которым он был в 1917–1920 годах в России, и замечает: “И все же в Вашей стране все наладится скорее, чем в России” (Handschin - Anglès, 30.05.38). А позже, осенью 1942 г., наблюдая ужасы на немецком восточном фронте, – блокаду любимого им Петербурга/Ленинграда, но уже и разгром немцев под родной ему Москвой, – он будет размышлять: “[...] Но как пойдут дела в моем первом отечестве? От этого многое зависит, не только лично для меня...” (Handschin – Anglès 15.09.42).

Как это ни странно, но в “русской теме” Гандшина конца 1930-х годов есть даже событийный ряд. Недавно (и именно по его переписке с Англесом) выяснилось, что осенью 1938 г. (т.е. всего за год до начала мировой войны, когда она уже буквально “висела в воздухе”) Гандшин предпринял немислимое путешествие. Возможно в предчувствии того, что многое вскоре изменится, а что-то и безвозвратно исчезнет, он из Базеля отправился... на остров Валаам! 11 сентября 1938 г. Гандшин писал Англесу:

Я сейчас в пути из Базеля в Берлин. Еду через Ригу – Ревель – Гельсингфорс в один русский монастырь на Ладожском озере (Валаам). А оттуда домой, наверное, через Уппсалу (Handschin – Anglès 11.09.38).

Прочитав это известие, Англес пришел в ужас. (Можно представить, что для него, каталонца, Валаам вообще был почти “за краем света”):

¹⁶ Похоже, Гандшин не впервые для себя приходит к такому выводу. Возможно, не осознанно для него самого, в этом высказывании резонируют его прежние слова о большевистской диктатуре в России. Тогда (еще в 1919 г.), размышляя об успехах пришедших к власти сил, он писал: “Остается, лишь сожалеть, что группа, показавшая себя наиболее дееспособной, оказалась одновременно самой убогой по культуре и образованию” (Handschin 1919).

Ужасная война уже стояла у порога, а Вы осмелились на путешествие в столь дальние края! (Anglès – Handschin 15.12.38).

Сюжет с этой поездкой Гандшина на Валаам еще ждет своего исследования.¹⁷ Пока отмечу лишь тот, вытекающий из этой информации факт, что Россия¹⁸ всегда была – и оставалась даже в столь сложные времена – так сказать, на географической карте Гандшина, в том числе в поле его реальных перемещений. Она была частью его жизни и неотъемлемо входила в те самые “старые источники” европейской культуры, отдаляться от которых этой культуре, по его убеждению, опасно, и без постижения которых невозможно понимание самой этой культуры. Много ранее, еще на заре 1920-х годов он писал:

Россия нужна Западной Европе, как Европа нужна России. Все более зловещие экономические перспективы (если упомянуть только их), в значительной степени, – следствие подрыва контактов с Россией. Это показывает, что нельзя безнаказанно отделять одну часть единого организма от другой. Или считается, что Россия не составляет единства с Европой, а принадлежит Азии? Так может говорить только тот, кто не знает России и всего хода европейской истории (Handschin 1921).

Размышления о России и ее сложной вплетенности в европейскую историю резонируют в поздние 1930-е годы еще в одном аспекте мысли Гандшина. В уже цитированной выше переписке тех же лет с Г. Бесселером Гандшин размышляет об одном сложном и тонком понятии:

признаюсь, что как историк, я изначально не могу рассматривать народный принцип [нем.: “das völkische Prinzip” – один из ведущих культурологических терминов нацистов – Ж. К.] как доминирующий. Интереснее мне представляется понятие “взаимозависимости традиций” [нем.: Traditionszusammenhang – Ж. К.]. Нация, понятая как Traditionszusammenhang, – больше чем народ (Handschin – Besseler 09.05.37).

В этих словах мы встречаем немецкоязычный термин “Traditionszusammenhang”. Думается, о нем стоит сегодня вспом-

¹⁷ Пока можно лишь предположить, что Гандшина влекла на Валаам монастырская библиотека. Возможно, он надеялся найти там певческие рукописи конца XIV-начала XV веков из старого монастырского собрания (утраченного, как сегодня предполагают исследователи, после разорения монастыря шведскими войсками еще в 1611 г.). О судьбе библиотеки Валаамского монастыря и ее рукописях см.: Охотина-Линд 1996а, 1996б.

¹⁸ Точнее то, что Гандшин ассоциировал с Россией, ведь Валаам осенью 1938 г. юридически принадлежал независимой Финляндии.

нить: он помогает нам выйти за рамки национальных (а, следовательно, политических) интересов и допускает важный ныне *региональный* момент, не суживая при этом общего дискурса.

Для Гандшина эта *взаимо-связь*, взаимозависимость традиций важна. Мы видели, что в основе *западноевропейского* для него лежит (старо)французское. Но при этом Гандшин не отождествляет “западноевропейское” и собственно “европейское”. Позже (в 1948 г.) он издаст свою “Историю музыки” (Handschin 1948), и сразу же задумает второе ее издание, с расширенной главой о музыкальной Византии. Но и в первом (так и оставшемся единственным) издании он называет эту главу “Европейский восток” и большую ее часть посвящает рассказу о великолепии и глубине русской музыкальной традиции, уже на третьей странице цитируя Пушкина (*ibid*: 137).

В именно таким образом выстроенной картине мира для Гандшина-ученого заключена подлинная Европа, европейская “взаимосвязь традиций”, определяющая неповторимый облик этой культуры, как и ее исторический путь. И в этом – особенность интонации “западного” Гандшина, Гандшина-историка, – той ноты, которую он нес в свои (западно)европейские диалоги, передавал коллегам и ученикам вплоть до середины 1950-х годов. Учитывая масштабность фигуры ученого, его влияние на западное академическое музыкознание XX века, а равно и современный интерес к нему со стороны сразу нескольких культур, думается, имеет смысл изучить эти диалоги. Представленные материалы переписки с Ижини Англесом – лишь малая их часть.

LIST OF REFERENCES

- Anglès, H. (1931) *El Còdex Musical de Las Huelgas. Música a veus dels segles XIII-XIV*. I-III. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans (Facsimile edition with commentary).
- Anglès, H. (1943-1964) *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico*. I-II. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona – Biblioteca Central.
- Anglès – Handschin, 31.05.31 in HN.
- Anglès – Handschin, s.a. (1936?) in HN.
- Anglès – Handschin, 02.01.37 in HN
- Anglès – Handschin, 15.12.38 in HN.
- Bernadó, M. (2001) “Higini Anglès, musicòleg”, in *Catalunya música. Revista musical catalana* 197: 30–32.
- Черчилль, У. (2010а) *Війорая Мировая война*. 1. Надвигающаяся буря. Москва: Альпина нон-фикшн.
- Черчилль, У. (2010б) *Війорая Мировая война*. 2. Их звездный час. Москва: Альпина нон-фикшн.

- Cisteró, L., J. M^a (1999) “Anglès, Pamies Higinio”, in Casares E. (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, I: Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 467–470.
- Gómez, M. (1999) “Anglès (Anglés), Higinio (Higinio, Higiní)”, in Finscher, L. (Hg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, I. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter & Stuttgart-Weimar, Metzler, 726–728.
- Handschin, J. (1919) “Aus dem bolschewistischen Rußland”, *Neue Schweizer Zeitung* (28. August).
- Handschin, J. (1921) “Über Russland”, *Neue Schweizer Zeitung* 18 (12. Februar).
- Handschin – Anglès, 10. 05. 31 in HN, BC.
- Handschin – Anglès, 13. 10. 36 in BC.
- Handschin – Anglès, 12. 01. 37 in HN.
- Handschin – Anglès, 30. 05. 38 in HN.
- Handschin – Anglès, 11. 09. 38 in BC.
- Handschin – Anglès, 15. 09. 42 in BC, HN.
- Handschin – Bessler, ?? 03. 37 in HN.
- Handschin – Bessler. 09. 05. 37 in HN.
- Handschin – Bessler, 11. 02. 46 in HN.
- Handschin, J. (1948) *Musikgeschichte im Überblick*. Luzern: Verlag Räber & Cie.
- Handschin, J. (1957) “Belange der Wissenschaft”, in H. Oesch, (Hg.) *Gedenkschrift Jacques Handschin*, Bern-Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 60–69.
- Kirnbauer, M., Zimmermann, H. (2000) “Wissenschaft in keimfreier Umgebung? Musikforschung in Basel: 1900-1960”, in A. Gerhard (ed.) *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart & Weimar: Metzler, 321–346.
- Kнязева, J. (2004) “Jacques Handschin in St. Petersburg”, in T. Mäkelä, T. R. Klein (eds.) *Mehrsprachigkeit und regionale Bindung in Musik und Literatur. Interdisziplinäre Studien zur Musik*, 1. Frankfurt/M.: Lang, 49–57.
- Kнязева, J. (2011). *Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte*. Red. Kirnbauer, M. und Mosch, U. Basel: Schwabe Verlag (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik. 1).
- Князева, Ж. (2011a) “Жак Гандшин в воспоминаниях Елены Агриколы”, *Сийаринная музыка* 3-4: 41–52.
- Князева, Ж. (2011b) “Жак Гандшин в Петербурге: у истоков мысли ученого-музыковеда”, *Известия Российской государственной педагогической университетей им. А. И. Герцена* 146: 127–136.
- Князева, Ж. (2011c) “Жак Гандшин о событиях 1917 года: советская Россия глазами ‘нейтрального швейцарца’” *Музыковедение* 8: 41–47.
- Князева, Ж. (2011d) “Из истории одной исчезнувшей диссертации”, *Opera Musicologica* 1(7): 40–76.
- Князева, Ж., Михайлов А. (2011) “Научное сотрудничество музыковеда Я. Я. Гандшина и физика В. И. Коваленкова: создание петроградской акустической лаборатории”, *Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного Политехнического университета* 2 (124): 124–129.
- Lang, P. H. (1956) “Manfred F. Bukofzer (1910–1955)”, *Acta musicologica* XXVIII: 7–8.
- Охотина-Линд, Н. (1996a) “Рукописное наследие Валаамского монастыря XV—начала XVII веков”, *ИРЛИ (Пушкинский дом). Труды отдела древнерусской литературы*, 49, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Охотина-Линд, Н. (1996b) Сказание о Валаамском монастыре, Санкт-Петербург: Глагол.
- Stroux, Ch. (1962) “Jacques Handschin: Index scriptorum”, in Ed. H. Anglès, G. Birkner [et al.] *In memoriam Jacques Handschin*, Strasbourg: P. H. Heitz, Argenorati apud: 2–26.
- Westrup, J. (1994) “Anglès, Higiní”, *New Grove Dictionary of Music*. Vol. 1. 1994: 428.

Jeanna Kniazeva

“TO BE STRONG AND CIVILISED AT THE SAME TIME
IS VERY DIFFICULT...” MUSICOLOGISTS ABOUT THE
POLITICS: JACQUES HANDSCHIN AND HIGINI ANGLÈS,
FROM THE CORRESPONDENCE OF THE 1930S

(Summary)

This article deals with the correspondence between two prominent European musicologists of the second quarter of the 20th century: Jacques Handschin (b. 1896, Moscow, Russia – d. 1955, Basel, Switzerland) and Higinì Anglès (b. 1888, Maspujols, Spain – d. 1969, Rome, Italy). A total of 182 letters from the period 1926 to 1954 are preserved today in two archives: the Handschin archive in the Institute of Musicology at the University of Würzburg, Germany, and in the National Library of Catalonia in Barcelona, Spain.

The article focuses on political matters discussed in the letters from the 1930s. At this time both musicologists were first hand witnesses of fundamental changes in the world politics, such as the unfortunate demise of the Weimar Republic and the installation of the Nazi government, the growing tensions inside France (due to the strengthening of the leftists) as well as the fear of its military power by its neighbours. The outbreak of the Spanish civil war was at the same time the beginning of a long warlike period, which Winston Churchill called the ‘Twilight War’.

Both Handschin and Anglès were musicologists, not political scientists, but their comments on political matters have enabled me to paint their intellectual and historical profiles. Also, during this period both scholars were protagonists of significant changes in scientific structures: in the International Musicological Society (IMS), where Anglès acted as Vice President and Handschin was a board member, and in the Institute of Musicology at the University of Basel, directed by Handschin. Therefore their political opinions led directly to developments in their discipline.

Handschin and Anglès discussed at length the events of the Spanish Civil War. Although both of them were on the side of the Nationalists and General Franco, disagreements occurred. Their differences of opinion were rooted in the difference between their views of France and Germany: Anglès, who was trained in the German scientific tradition and who passed the years of the Civil War in Munich, was anti-France and accused France to be guilty of the conflict in Spain. The Francophile Handschin did not agree: for him France was one of two main cradles of European culture, while the other one was the so-called European East (including Russia). He followed attentively what was going on in the East and he wrote to Anglès already in 1942 that the outcome of the siege of Moscow would be important for the future. In his view the connection between France and Eastern Europe (i.e. Russia) constituted the base of European culture; in this respect he was opposed to Anglès, who favoured German culture. This view was Handschin’s very specific “intonation” in the scientific musicological circles of the 1930s.

Submitted 22 April, 2016

Accepted for Publication 24 May, 2016

Original scientific paper.

DOI: 10.2298/MUZ1620069G

UDK: 78.071.2 Строчи-Печић М.

78.071.1 Коњовић П.

Star Persona and National Identity in the Age of the Empire: The Role of Maja Strozzi-Pečić in Petar Konjović's Opus

Verica Grmuša¹

Goldsmiths, University of London

Abstract

This study explores the collaboration between the soprano Maja Strozzi-Pečić and the composer Petar Konjović. It sheds light on the relations between the star and the musical work, as well as the notions of gender and genre, reinstating the performer to the centre of the historical stage within the epoch and the genre of music not usually associated with stardom. It examines the star as both the product and the producer, and as an embodiment of a national identity, highlighting the star's agency in the creation of her own persona and the co-authoring of the works that she performed.

Keywords

Maja Strozzi-Pečić, Petar Konjović, art song, stardom, national identity

Introduction

Despite an engagement with the issues of *body* and *voice*, particularly in popular music, research into Balkan musical identities centres largely on composers and their works. This is particularly the case with the research on the role of music in the formation of small-state nationalism in the Balkans at the beginning of the 20th century, with the role of the performer largely passed over. Though traditional notions of the 'work-concept' and the role of the performer have been challenged in the last couple of decades, with studies on the careers of famous singers, studies on body and voice and performance studies all finally changing the commonly perceived role of singers as 'megaphones' – that is, instruments to amplify the composer's voice – the singers' contributions have not been explored further (Strohm 2002).

The story of Croatian soprano Maja Strozzi-Pečić (1882–1962) shows how, even in the realm of art song, star production and the performer could shape the repertoire, deploying nationalism to

¹ vericagrmusa@yahoo.co.uk

promote both the star and the music. Strozzi-Pečić was a top opera singer who subsequently turned into an active promoter of a ‘national repertoire’, collaborating with a number of composers.² She formed a particularly close partnership with Petar Konjović (1883–1970), who dedicated all of his songs to her.

In this article I argue that the role of Strozzi-Pečić in the genesis of this repertoire was manifold: as a performer, authoring distinct performance mannerisms which helped shape the composers’ melodic lines; as an inspiration for folk song collections and arrangements; and as a performer whose dramatic interpretations shaped both the works and the public reception of the songs that she performed as expressions of a ‘national’ identity. I will particularly examine the role of Strozzi-Pečić’s star factor in this process.

Issues of voice and national identity

Among the many meanings that the term voice has for scholars, I draw on Strohm’s definition to interpret the evidence found. The term *voice* encompasses a multitude of facets, embracing the vocalist’s instrument, casting history, personality and the qualities that he or she is famous for. According to Strohm, the singer’s *voice* interacts with other voices creating the work, with the work performed eventually made up of a ‘conglomeration of voices’ – stories, authors, fictional characters, performers and listeners/readers (Strohm 2002: 53–58). Although he discussed it in the realm of *dramma per musica*, it can be applied to Serbian art song as well. Just as *dramma per musica* often revolved around a particular singer, Konjović’s output was centred on Strozzi-Pečić, calling thus for this research and a belated recognition of her contribution. The emphasis on the information about historical reception is vital both for the evaluation of Strozzi-Pečić’s star status with audiences and critics, as well as the reception of the repertoire presented as the newly established ‘national music’.

The question of national identity in the Balkans has been a highly politically charged issue throughout the history. Creating a distinctive cultural identity was a key task for small nations fighting for independence from two Empires (Ottoman and Austro-Hungarian) at the beginning of the 20th century. The emerging Yugoslav idea and subsequent formation of the joint Yugoslav state further complicated the musical landscape (Djokić 2003). The ‘locality’ of composers posed more questions at times as many of them lived and

² The term ‘national repertoire’ stands here for the repertoire written by the composers from the territory of the former Yugoslavia. I will look closer into the definition of ‘national’ later in the text.

worked in countries other than the ones of their origin, often being appropriated by their ‘adoptive’ environments (including parts of the newly established Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes i.e. Kingdom of Yugoslavia).³ Konjović spent most of his early career in Croatia, gaining initial recognition as a composer there. His studies in Prague as well as the time spent in Croatia broadened the borders of his ‘imagined homeland’. He shared the dominant idea among South Slavic intellectuals of the early 20th century – the idea of Yugoslavism, understood mostly as a cultural union of kindred but separate nations⁴ (Trgovčević 2003). Konjović’s five-volume song collection *Moja zemlja* [My Country], subtitled *100 jugoslovenskih narodnih pesama za glas i klavir* [100 Yugoslav Folk Songs for Voice and Piano] can be regarded as his musical manifesto of Yugoslavism (Tomašević 2014: 89).

In the time of shifting borders and changing ideology, the terminology used by the composers was inevitably fluid. Konjović was no exception to the composers’ practice at the time to use both national/ethnic (Serbian/Croatian/Slovene) and Yugoslav attributes in their works, as well as Balkan and Slavic ones (Vasić 2004; Milanović 2008; Atanasovski 2011). Defining the ‘national’ in these complex identity grids within which Konjović and Strozzi-Pečić were operating is beyond the scope of this article. I use the term ‘national’ as an umbrella for the repertoire composed, as well as for the composers’ projections of emerging musical identities in the territory of the former Yugoslavia. Rather than focus on explaining the variable terminology within the context of Konjović’s ‘integral Yugoslavism’, I will use the terms ‘Serbian’, ‘ours’ and ‘Yugoslav’ as he used them in his writings.⁵ I will explore whether Strozzi-Pečić’s agency helped Konjović to shape and draw the borders of his ‘imagined homeland’; also, how her performances delivered these ideas to the audiences and whether her projection of a ‘national’ music identity corresponded to his.

³ Best known are the cases of Davorin Jenko (1835–1914), an ethnic Slovene, and Josip Slavenski (1896–1955), an ethnic Croat, who both lived and worked in Serbia.

⁴ Historians have often overlooked the musicians’ role in creating national identities. Ljubinka Trgovčević (2003) mentions no musicians, be it composers, critics or performers, although she writes about writers, painters and sculptors. Further complicating the question of national identity was formation of new states during the 20th century, with political establishments accordingly recognising and re-appropriating certain composers (Milin 2014; Marković 2009).

⁵ For more information about Konjović’s evolving political profile see: Tomašević 2014.

Who is singing?

Recent studies on music in the Balkans have filled the void of previously almost nonexistent literature on the topic in English.⁶ They deal with different aspects of musical life in the region, but one important avenue usually remains closed. Who was performing the repertoire? Performers in general, and singers in this particular case, are rarely ‘heard’, with existing studies on performers usually focused on popular music and recent history.⁷ Classical singers are still denied claims to authorship and their agency in the creation of a musical work during the performance, and in the case of the national identity as well, remains unrecognised. There are various examples of acknowledged chauvinism in discourses of music history, whether towards small nations, gender or various minorities groups, and the oversight of performers is no exception. In a system run by music historians, an ‘outsider’ view by a singer can provide a different insight by shifting the focus from grand narratives to music as a performing art; exploring agencies, events and practices rather than works (Fulcher 2011).

The Composer and his Muse – Recovering the Lost Voice of Maja Strozzi-Pečić

Strozzi-Pečić was born in Zagreb into an artistic family. Her mother was a famous Croatian actress Marija Ružička-Strozzi, herself an aspiring singer who switched to acting after an illness. After initial studies in Zagreb, Strozzi-Pečić went to Vienna where she studied singing with J. Gansbacher. Following her operatic debut in 1901 in Wiesbaden as Zerline (Auber, *Fra Diavolo*), she joined Opera in Graz in 1903. She joined Zagreb Opera as Rosina (Rossini, *The Barber of Seville*) in 1910, where she sang until her retirement from the operatic stage. Her roles included Madame Butterfly (Puccini), Rusalka (Dvořák), Lucia di Lammermoor (Donizetti), Mimi (Puccini, *La Bohème*), Melisande (Debussy, *Pelléas et Mélisande*), Marguerite (Gounod, *Faust*), Desdemona (Verdi, *Otello*) and Violetta (Verdi, *La Traviata*) – her signature role.

Strozzi-Pečić was a world-famous Violetta of her time. Thomas Mann in his novel *Doktor Faustus* described her as “perhaps the

⁶ For more information on historiography see: Romanou 2014. There has been a surge in scholarly interest in the last couple of years, partly fuelled by the centenary of the beginning of World War I. Recent publications include Samson 2013; Milin and Samson 2014; Medić and Tomašević 2015.

⁷ Samson discusses ‘divas’ in ‘turbo folk’ music in the Balkans (Samson 2013: 605–611); and Petrov deals with the success of Yugoslav popular music in the Soviet Union in the 1950s and onwards (Petrov 2014).

most beautiful voice of both hemispheres” (Mann 1948: chapter 37), and, amongst many other composers, Igor Stravinsky dedicated four songs to her.⁸ However, there are virtually no scholarly works about her. While modern scholars acknowledge Konjović’s role in forging an early twentieth-century Serbian musical identity within the supranational Yugoslav identity, Strozzi-Pečić’s contributions have gone largely unnoticed.⁹

At the time when Strozzi-Pečić was already a famous opera singer, Konjović was still a fairly unknown composer. Born in Čurug – then within the borders of Austro-Hungarian Empire, nowadays in Vojvodina, the northern province of Serbia – he was a self-taught musician by the time he submitted his first opera *Ženidba Miloševa* [The Marriage of Miloš] to Prague Conservatory in 1904. He was accepted to the second year of studies and graduated in 1906. He was director of both Opera (1921–1926) and Croatian National Theatre in Zagreb (1933–1935), Rector and Professor at the Music Academy in Belgrade, and the founder and first director of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

Konjović first met Strozzi-Pečić in a concert organised by the Serbo-Croat Academic Youth Organisation in Budapest in 1914.¹⁰ In 1916 Konjović and Strozzi-Pečić started their collaboration in Zagreb, with an impromptu session resulting in *Sabah* [Morning] – one of Konjović’s most vocally demanding songs, to which I will return later.¹¹ The following year Strozzi-Pečić premiered Konjović’s songs in Zagreb, and afterwards regularly performed them until one of her last concerts in 1951.¹² They collaborated both on the concert and opera stages, including the Yugoslav premiere of *Pelléas and Mélisande* in Zagreb in 1923, which Konjović conducted with Strozzi-Pečić singing the title role.

Although Strozzi-Pečić actively performed until the 1930s, there are unfortunately no recordings of her voice. The only evidence available is in the ‘ventriloquistic detritus’: descriptions by critics, admirers and the like, with a wealth of surviving visual evidence overwhelming the lost voice¹³ (Smart 1994: 32). Recordings

⁸ Igor Stravinsky, *Quatre Chants Russes Pour Voix et Piano*, London: J&W Chester, 1920.

⁹ For the most up-to-date list of writings on Petar Konjović see: Tomašević 2011.

¹⁰ On 28 February 1914 Strozzi-Pečić sang two songs (*Jesenja Elegija* and *Japan*) by Miloje Milojević (1884–1946), Serbian composer and a close friend of Konjović. Pianist Rajna Dimitrijević performed Konjović’s piano piece (*Legenda*).

¹¹ Konjović composed *Sabah* to his own lyrics about unrequited love.

¹² Strozzi-Pečić celebrated her seventieth birthday with a recital in the concert hall Istra in Zagreb on 8 December 1951. She sang Konjović’s song *Umre, umre Rajole* from his song collection *Moja zemlja* [My Homeland].

¹³ Maja Strozzi-Pečić’s collection held in *Hrvatski glazbeni zavod* (HGZ) [Croatian Music Institute] in Zagreb holds a vast amount of photo-postcards, photographs,

from the early 20th century showed that singers produced bright vowels and quick vibrato; used more portamento and rubato, and transposed or omitted high notes more often (Crutchfield 2012). The extensive body of research into performance practice based on recordings of singers from that era can be used to extrapolate the same conclusions about Strozzi-Pečić's vocal style, although these remain inevitably speculative (Day 2002; Cook et al 2009; Leech-Wilkinson 2009).¹⁴

The most detailed account on Strozzi-Pečić is actually by Konjović, in his essay *Maja de Strozzi*; the essay was first published in a journal *Savremenik* in 1918, i.e. just a year after Strozzi-Pečić premiered his songs in Zagreb:

Her voice is not big and it does not affect one with its volume; its virtues lay elsewhere. She is an unusually delicate soprano, slightly covered in the middle range, which gives it a certain edge, dark and fluid in the lower range. Vibrant and elastic, without tremolo though slightly nervous at times, it is able to paint the finest lines in music, from the Italian fioraturas and coloraturas to the melancholy of our folk song. Her artistic self oscillates between those two simultaneously existing poles (Konjović 1920: 106).

Konjović praised not just Strozzi-Pečić's vocal technique, but also her acting skills and her psychological portrayal of coloraturas, setting her apart from all other performers. He particularly found it evident in her role in *La Traviata*, where she managed to surpass the failings of a "frail libretto" and transform a "poor and meager piece" into an impressive dramatic creation that evokes the strongest emotions on "our" stage (Ibid: 108–109).

programmes. According to the curator Nada Bezić, the amount of material implying Maja Strozzi-Pečić's star status exceeds that of any other singer of that time. Another significant Strozzi-Pečić collection is held in *Muzej grada Samobora* [Samobor Town Museum].

¹⁴ It is therefore of particular interest to read Konjović's review of Elena Gerhardt's concert in Zagreb in 1918, both to help 'recover' the voice of Strozzi-Pečić and review the changes in performance practice (Konjović 1920: 170–173). Elena Gerhardt (1883–1961), German mezzo-soprano and Strozzi-Pečić's contemporary, was famous for her Lieder performance. Konjović praised her performance, which would be considered "frankly appalling" by today's standards (Leech-Wilkinson 2009: chapter 4, paragraph 1), for her colossal vocal technique, an even vocal production in all registers and an amazing breath control. Konjović criticised her lack of passion though, a trait that he valued highly in Strozzi-Pečić's performances. Strozzi-Pečić was an opera singer who ventured into Lieder later in her career, as opposed to Gerhardt who specialised as a concert singer from the start. Strozzi-Pečić's operatic experience may have influenced her emotionally charged performances that Konjović approved of. His stand corresponds with a general trend towards more emotionally expressive performances in all kinds of music during the first four decades of the 20th century (Leech-Wilkinson 2009: chapter 4, paragraph 23).

Particularly valuable is Konjović's witness account of Strozzi-Pečić's transition into the concert repertoire and, subsequently, national repertoire. At the beginning of the World War One Strozzi-Pečić took a two-year break from the operatic stage due to a dispute with the Opera House management. Bela Pečić, her husband, an excellent amateur pianist, undertook a mission to facilitate his wife's evolution into a Lieder singer. He diverted her professional path from theatre into a 'noble' performance of art song (Ibid: 112–116). After performing works by French, German and Russian composers, Strozzi-Pečić turned to the 'national' repertoire. I will later explore in detail her activity in this field, but at this point I wish to highlight the extent to which 'national art' and Strozzi-Pečić's part in creating it were the main focus for Konjović: "her biggest merit is the fact that she dedicated herself completely to the service of national art, and with her artistic skills she raised the standard of our singing tradition" (Ibid: 105). Konjović disagreed when Strozzi-Pečić complained that "Composers' art is a lasting one, performers' art is a fading one"; in his view, the power of a performer's artistic persona determines the audience's reception of the piece: it is the performers who shape collective memory and the audience's taste, give the artwork a stamp and help decide the work's destiny (Ibid: 104–105):

The art song, where the souls of a poet and a composer meet to create the most honest of all music forms, needs the input of the third soul – the performer's. The performer has to eliminate the poet, the composer, and the voice itself, creating thus the work as the purest impression (Ibid: 170–171).

Critics at the time acknowledged Strozzi-Pečić input: "Together with Konjović and Nikolić [lyrics], she was the third author of this song" (*Obzor*, 6 March 1917). However, despite what composers and critics wrote about Strozzi-Pečić, there is still hardly any mention of her in scholarly studies. Perhaps if composers were writing the music histories, since they are more acutely aware of the unique value that the right performer can bring to their pieces, the performers' contribution would be appreciated more.

Maja Strozzi-Pečić – a Star

A champion of the 'national' art song, as well as a celebrated prima donna, Strozzi-Pečić was arguably more influential than Konjović in the first decades of the twentieth century. There are numerous reviews of her unrivaled status with the audiences and critics, but could she be called a *star*? Do any of the scholarly criteria of stardom apply to her? Could it be argued that the economic, social

and technological conditions needed to allow the stars to reflect the audiences' tastes were met in Croatia at the time?¹⁵ Considering the surge in interest in stardom and celebrity in contemporary popular discourse and the perceived change in the nature of modern stardom, it is easy to disregard the past. There have been shifts in the nature of fame, with apparent move towards a culture of 'attributed' celebrity, emerging from concentrated media representation, rather than previous 'achieved' celebrity, linked to talent and accomplishment (Rojek 2001). However, many of the concepts of stardom discourse, starting with Dyer's focus on stars and ideology, remain universal (Dyer 1979). Musicologists in the Balkans have not looked into how scholarship on modern day stars may have a bearing in the cases of specific singers who shaped the repertoire.

The concept of stardom encompasses different criteria depending on the field of study. For musicologists, a star is a performer of unparalleled virtuosity. For theatre and cinema scholars, a star is a commodity with a unique value depending on their irreproducibility. A star's value is conditioned by consumer demand and scholars recognise stardom when a performer becomes essential to the marketing and dissemination of an entertainment¹⁶ (Joncus 2010: 277). I argue that Strozzi-Pečić fulfills all of these criteria.

Virtuosity

Konjović was not alone in admiring Strozzi-Pečić's outstanding coloraturas and acting skills. There are numerous reviews of her operatic performances, praising her coloraturas in *Lucia di Lammermoor*, or her acting skills in *La Boheme* and *La Traviata*; reports of enthralled audiences and numerous curtain calls. She is often distinguished from other singers, the characteristic deemed essential for the acquisition of a star status (Morin 1962):

Audience, usually not generous when praising local artists, yesterday called Maja for ten curtain calls after [Lucia's] madness scene (*Male novine*, 14 March 1913).

While performances of this [Lucia's] aria by Hempel, Kurz or Bosetti [sopranos performing in Croatian Opera] sound dazzling and spectacular,

¹⁵ Joncus (2010) examines the sociological parameters of stardom and their applicability to *dramma per musica*. The surplus of labour in the entertainment market, entertainment that is centralised and specialised, as well as consumers with purchasing power, were the conditions mostly met in Croatia at the time of Strozzi-Pečić's and Konjović's collaboration.

¹⁶ Joncus uses the model proposed by Barry King (1987) to identify stardom at work in *dramma per musica*. I argue that it can apply to these particular circumstances as well.

in the performance by Mrs. Strozzi coloratura is in service of musical expression; we forget virtuosity because we are enchanted by art (*Hrvatski pokret*, 15 March 1913).

Strozzi-Pečić's comeback to the opera stage after her self-imposed break was described as a revelation: "the audience did not realize the artistic value they enjoyed in her performances until they lost it" (*Pokret*, 20 January 1915).

Irreproducibility

The concert in Budapest in 1914 where Konjović and Strozzi-Pečić met for the first time proved to be pivotal for Konjović's work. Although he first heard her perform in Belgrade Opera in 1911, the Budapest concert was the first time he heard her sing the 'national' repertoire. According to Konjović, that concert was a sign that Strozzi-Pečić's calling was to promote the artistic folk song among Yugoslav people in her concerts:

In Budapest... in the young composer Miloje Milojević's heartfelt gratitude, whom she helped so much in achieving success, Maja felt all the lure and power of her [newly discovered] artistic mission (Konjović 1920: 111).

This quote highlights Strozzi-Pečić's contribution to the songs' success. When, two years later, Konjović was trying to organise his first concert in Zagreb, there was no doubt in his mind who should be performing his songs:

I am still waiting for a reply from Maja Strozzi, to decide if there will be a concert. She has been in a dispute with the Opera management since before the war started and has not performed in Zagreb since. I am not putting my hopes too high up, but I will not go ahead without her (Mosusova 1971: 163).¹⁷

Strozzi-Pečić agreed to perform Konjović's songs, and the concert was held on 3 March 1917 in the concert hall of the Croatian Conservatoire. Strozzi-Pečić and baritone Marko Vušković (1877–1960) sang eleven songs.¹⁸ Such was the success of the concert that it was repeated only three weeks later, on 24 March 1917. For a young composer wishing to present his work for the first time, to rather

¹⁷ This quote is from a letter to Tihomir Ostojić (1865–1921), a distinguished literary historian and music connoisseur, who was Konjović's professor at Grand Serbian Orthodox High School in Novi Sad. For more on Konjović's and Ostojić's friendship see: Tomašević 2014.

¹⁸ Strozzi-Pečić sang *Chanson*, *Iščekivanje*, *Večernja pesma*, *Pod pendžeri*, *San zaspala*, *Nane*, *kaži tajku* and *Sabah*. Vušković sang *Minadir*, *Ukop*, *Noć* and *Čekanje*.

not have it performed if not by Strozzi-Pečić is a telling sign of her unique value. Though it can be argued that he chose Strozzi-Pečić simply because of her vocal skills, I believe it not to be the case. She was not only a good singer, but a singer whose performing gifts let her uniquely make his music a force for binding together members of a community.

Strozzi-Pečić's Star Persona and the Creation of the 'National'

So far I have explored the collaboration between Konjović and Strozzi-Pečić and her role in the creation of his vocal oeuvre, as well as her links with the 'national' repertoire written by other composers. She was a performer whose vocal qualities influenced the composers' melodic line and prompted the collection of folk songs that the composers elevated to the level of an art song by tailoring them to her strengths. I will now argue that her input went even further, and that she served as an interpreter whose dramatic representations shaped the public reception of the songs performed as expressions of the 'national' identity.

Melodic Lines

In case of at least one song we have Konjović's direct testimony of Konjović's and Strozzi-Pečić's 'co-authorship'. In a letter to Ostojić dated 25 June 1916 Konjović wrote that Maja de Strozzi spoke to him about her artistic plans involving the national repertoire and asked to see his songs. The following day they met again, and Konjović was so fascinated by how she sang the songs he had brought, that they had an impromptu session improvising a new song (Mosusova 1971: 158). The song in question was the aforementioned *Sabah*, Konjović's most vocally demanding and, with its fioraturas and an optional ending on the high C in piano dynamics, his most 'operatic' song. In Strozzi-Pečić's collection in HGZ there is Konjović's sketch of this song with his dedication "Improvisation - to Maja de Strozzi" dated 15 June 1916. The extent to which both sides were impressed with their budding collaboration is evident from Konjović's passing comment in the same letter: only a few days after their meeting, Strozzi-Pečić sent Konjović a telegram asking urgently for sheet music of his songs. *Sabah* was hugely successful with the audiences and the critics alike: "The way she sang *Sabah* was a crown she placed on the composer" (*Obzor*, 6 March 1917). But although she was praised for her performance, her role in creating the song was never recognised. However, it cannot be ignored though its fioraturas

match the tessitura, the outline and even some notes of the first Violetta/Alfredo duet, and the ending of the song matches the end of Violetta's second aria, undoubtedly as the result of Strozzi-Pečić's improvisation on her signature role.

Though Konjović's melodic lines became more elaborate during this time, the creative collaboration with Strozzi-Pečić did not end solely with his song opus:

While talking about the *sevdalinka* style, she [Strozzi-Pečić] asked me if it would be possible to compose an opera in that style. I told them [Strozzi-Pečić and Bela Pečić] about *Koštana*, the one that I have been carrying in my heart for some time now, in the hope that the passionate motifs from Vranje [a town in the southern part of Serbia] could create a new Carmen. The enthusiasm she showed, and the way she understood instantly the soul of this music with her supple voice and passionate heart fuelled my desire and nothing will quench my angst till my dream becomes a finished work (Mosusova 1971: 158).¹⁹

Konjović worked on his most popular opera *Koštana* with Strozzi-Pečić in mind. However, the realisation of the project took longer than expected and by 1931, when it premiered, she was no longer actively performing on opera stage. However, for ten years from their first creative meeting they collaborated extensively on Konjović's song opus. There are Konjović's sketches in Strozzi-Pečić collection showing he was sending her his musical ideas in initial stages. At times these were no more than a couple of bars long phrases of vocal line, as if asking for her opinion or validation of the folk motives he chose to arrange.

Folk Song Arrangements

Konjović started arranging folk songs during his student days in Prague, publishing the five-song collection *Iz naših krajeva* [From our lands] in 1906.²⁰ His interest in this repertoire intensified during his time in Croatia, resulting in the aforementioned collection *Moja zemlja*. Tomašević uses these two collections to explore the shifting borders of Konjović's imagined homeland (Tomašević 2014). *Moja zemlja* includes arrangements from all parts of the former Yugoslavia, composed between 1905 and 1925. Konjović worked on it mostly while he lived in Croatia and it would certainly be farfetched to claim

¹⁹ Mosusova mentions briefly Strozzi-Pečić and *Sabah* (Mosusova 2011), but only in the context of Konjović's opera *Koštana*.

²⁰ The first song in this collection, *Pod pendžeri* [Under your window] is Konjović's original work – he wrote both the lyrics and music.

that Strozzi-Pečić was the crucial factor influencing his broadening of the geographical area covered by the songs. However, their ongoing exchange of the music material that he worked on, documented in the song sketches preserved in HGZ, indicates that she was actively involved in the process of creating the collection. She regularly performed songs from *Moja zemlja* alongside Konjović's original songs, which was certainly an incentive for such an increase in their number. Telling of her role is also the chronology of Konjović's song opus. He arranged the bulk of the songs from the collection *Moja zemlja* while he lived in Zagreb and actively collaborated with Strozzi-Pečić. After he left Zagreb in 1926, he not only stopped arranging folk songs, but he never again composed a single original song either.²¹

Maja Strozzi-Pečić – The Face and Voice of National Identity

Moja zemlja was not the only instance of Strozzi-Pečić's active part in the creation of the 'national' repertoire. Rather than merely arranging the folk songs, Konjović and other composers set poems specifically with her in mind. Antun Dobronić (1878–1955), Croatian composer and music critic, wrote a review to mark Strozzi-Pečić's celebration of 25 years in Croatian Opera. He singled out Violetta as the "role and *face* [my italics] she is best known for". However, just like Konjović, Dobronić put an emphasis on her transition to concert activity, the fact he credited her husband for. According to Dobronić, the actual scope of this [national] repertoire is largely due to the efforts of this "artistic power-couple", as Bela Pečić "literally chased and nagged" the composers to compose more songs for them to perform. He listed composers "who should feel personally indebted to Maja and Bela" [in the following order] – Konjović, [Božidar] Širola, [Jakov] Gotovac, [Zlatko] Grgošević, [Marko] Tajčević and himself (*Narodne novine*, 4 April 1936).

Strozzi-Pečić's transition to the 'national' repertoire can itself be viewed in the light of her star production. The change of genre is often a tool for reinventing the failing star, as giving the old image a new framework allows the star persona to be reread through the lens of a new genre. It could be argued that, rather than a patriotic sentiment, Strozzi-Pečić's change of genre was simply a clever assessment of then current consumer demand which she used to rebrand her star persona. It could also be argued that she chose the

²¹ Konjović focused on instrumental music and opera after leaving Zagreb. There is a manuscript of one unfinished song (*Jesenja pesma* [Autumnal Song]) in the archive of the Institute of Musicology SASA (catalog number PK172), which dates after this period.

genre of art song for being the last refuge for autonomous art work, one not being tainted with celebrity consumer driven opera world that she had a conflict with. Stepping out of that opera world into the realm of the ‘noble art’ provided a ‘magical’ moment, giving her the necessary ‘it factor’ (Roach 2007). Regardless of the driving force behind it, starting from the concert in Budapest in 1914, she was an established promoter – the *face* of the ‘national’ repertoire. When Konjović chose Strozzi-Pečić to premiere his songs, he did not choose her merely as an accomplished singer. The fact that she premiered a certain repertoire gave it double gravity, marking it both as the work of high artistic standards and the representative of the ‘national’ repertoire – a highly sought-after trait at that time:

Maja Strozzi was born to be an apostle of *our* [my italics] folk song, which she performs with her artistic instinct and her vast musical culture like no one before her (*Obzor*, 6 March 1917)

(She) is famous for her operatic and demanding concert repertoire, but we were surprised how, using the simplest natural means, particularly her clear diction and supple voice, she made these [Konjović’s] songs particularly enchanting. She is, without a doubt, the best performer of the lyrical folk song (*Nezavisnost*, 26 May 1917)

Strozzi-Pečić toured extensively accompanied by Bela Pečić, performing both Konjović’s folk arrangements and original songs, embodying and shaping the national identity that the composer created. Her reputation as a champion of the ‘national’ art preconditioned the audiences’ reception of the repertoire she presented. A detailed analysis of her concert programmes calls for a separate study, but in general, the ‘national’ identity she projected was Yugoslav. She sang songs by composers from all parts of the territory that would form the Kingdom of Yugoslavia. When choosing the folk song arrangements for her concerts, she selected songs from across the region and performed them as par to the original songs. She used the ‘Yugoslav’ attribute in her concert programmes, referring both to the music and the composers. Of particular interest is a concert held on 19 January 1919 in Zurich, titled “A Night of Slavic songs – Works by Yugoslav, Czech-Slovak and Russian Composers”. According to Ernst Isler (1879–1944), this concert proved that *Yugoslav* music [my italics] existed, and could be compared in value to Russian and Czech traditions.²² Isler found that some of Konjović’s songs had an operatic quality [among other songs Strozzi-Pečić performed *Sabah*]; he particularly valued the fact that his music drew both its melodic

²² The quote is from Strozzi-Pečić’s personally annotated interview notes, held in HGZ.

line and harmony from the characteristics of the language, a comment which would have been the ultimate compliment for Konjović who wrote extensively on this topic.

Numerous reviews of Strozzi-Pečić's enthralled audiences give an overwhelming evidence of Strozzi-Pečić's binding power for the nationalist ambitions articulated by the composers whose works she performed. The following excerpt may be read as a common patriotic manifesto of that time, but it also highlights the complexity of the national landscape in the region:

Maja de Strozzi was no longer an artist supposed to entertain the audience. That night, her art was intertwined with the audience's national feelings, as if her soul whispered after each song: "yes, I am yours, we belong to each other".

She was supposed to finish the concert with Konjović's song *Sabah*, but it was not to be. It was as if with this song she touched everyone's emotions and lifted them in thoughts to 'Allah', and as if in *The Nightingale* [a character in the song] she depicted our people, who are crying for freedom that was promised by 'Allah'... (*Primorske novine*, 30 May 1917).

Strozzi-Pečić, a Croatian singer, sang a song by a Serbian composer that evokes Bosnian *sevdalinka* tradition and calls Allah. None of these facts seemed to get in the way for the Croatian audience in Rijeka, then part of the Austro-Hungarian Empire, to applaud the performer and share the 'national' sentiment.

Conclusion

While there are numerous studies of the ideas that Konjović promoted in his music and writing, so far there has hardly been any mention of Strozzi-Pečić, the singer who was the first voice and face of his songs. By exploring the role that Strozzi-Pečić played in Konjović's creative output, I have attempted to give the performers their rightful place as co-authors of the work. Though it would be an exaggeration to claim that this repertoire would not exist without Strozzi-Pečić, it is certain that she was instrumental in its creation, with *Sabah* and *Moja zemlja* as the most obvious examples of Konjović's and Strozzi-Pečić's collaboration. Her input went further than that, as she also played a vital role in the audiences' reception of this repertoire. Would it be met with the same response if someone else was singing it? Could it have been another soprano or a male singer? Without going into discussion about the male gaze, scopophilia or the effects of a female voice (Mulvey 1975), it is worth noting that the

champions of the national repertoire in both Croatia and Serbia were women. Soprano Ivanka Milojević (1881–1975) was the first concert singer in Serbia and an active promoter of the ‘national repertoire’. In the patriarchal environment of Serbia and Croatia at that time, both sopranos performed almost exclusively with their husbands as accompanists: Strozzi-Pečić with Bela Pečić, and Ivanka Milojević with Miloje Milojević. The testimonies about Ivanka Milojević are much more scarce due to the fact that she did not command the same star status as Strozzi-Pečić – possibly because she did not sing opera, the most visible form of vocal performance in Belgrade at that time. Their gender, however, opens a significant question beyond the scope of this paper: that of the role of a female as a binding force in identity formation.

Strozzi-Pečić, an internationally recognised performer, a celebrated prima donna, a star, was the winning choice to advocate Konjović’s ideas – i.e. to integrate Serbian art music, as part of Yugoslav music, into the modern European musical nations’ landscape:

We are not the ones to estimate the musical value of these songs, but Mrs. Strozzi sang them in such a way that the audience, by approving her interpretation, also approved this upcoming composer’s work (*Nezavisnost*, 26 May 1917).

It could be debated whether her shift to the “national” repertoire was a calculated move in order to reinvent her star persona or a sincere patriotic quest for the national musical identity. What is evident, however, is that, thanks to the attention commanded by her status of an operatic star and the resulting publicity, she embodied for the audience the nationalist ambitions articulated by the composers that she promoted. Her agency in the creation of her own persona and the co-authoring of the works that she performed needs to be recognised by the scholars in the same way as it was recognised by her audience, thus opening new ways to address the persistently neglected performers’ role in shaping musical works.

LIST OF REFERENCES

[Anonymous] press reviews (in chronological order):

- Male novine*, 14 March 1913
Hrvatski pokret, 15 March 1913
Pokret, 20 January 1915
Obzor, 6 March 1917
Nezavisnost, 26 May 1917
Primorske novine, 30 May 1917
Narodne novine, 4 April 1936
- Atanasovski, S. (2011) "The Ideology of Yugoslav Nationalism and Primordial Modernism in Interwar Music", *Muzikologija/Musicology* 11: 235–250.
- Cook, N. et al. (eds.) (2009) *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Crutchfield, W. (2012) "Vocal Performance in the Nineteenth Century", in C. Lawson and R. Stowell (eds.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Day, T. (2002) *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, New Haven and London: Yale University Press.
- Djokić, D. (ed.) (2003) *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea. 1918–1992*, London: Hurst and Company.
- Dyer, R. (1979) *Stars*, London: British Film Institute.
- Fulcher, J. (2011) *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Joncus, B. (2007) "Producing Stars in *dramma per musica*", in B. Joncus and M. Bucciarelli (eds.), *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer.
- Konjović, P. (1920) *Ličnosti*, [Personalities], Zagreb: Čelap i Popovac.
- Leech-Wilkinson, D. (2009) *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM, www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/
- Mann, T. (1948) *Doctor Faustus*, New York: Alfred A. Knopf.
- Marković, T. (2009) "Balkan Studies and Music Historiography: (Self)Representation between "Authenticity" and Europeanization", *Kakanien Revisited*, 25 August 2009, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/balkans/TMarkovic1.pdf>
- Medić, I. and Tomašević, K. (eds.) (2015) *Beyond the East-West Divide. Balkan Music and its Poles of Attraction*, Belgrade: Institute of Musicology and Department of Fine Arts and Music, Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Milanović, B. (2008) "The Balkans as a Cultural Symbol in the Serbian Music of the First Half of the Twentieth Century", *Muzikologija/Musicology* 8: 17–26.
- Milin, M. (2014) "Writing National Histories in a Multinational State", in M. Milin and J. Samson (eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 29–46.
- Milin, M. and Samson, J. (eds.) (2014) *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Morin, V. (1962) "Les Olympiens", *Communications* 2: 105–121.
- Mosusova, N. (1971) "Preписка između Petra Konjovića i Tihomira Ostojića" [Petar Konjović and Tihomir Ostojić's Correspondence], *Zbornik Matice srpske za književnost i umetnost /Matica srpska Journal of Stage Arts and Music* 19 (1): 153–169.

- Mosusova, N. (2010) "Jubilej opere *Koštana* Petra Konjovića. Osamdeset godina od trostruke jugoslovenske premijere" [Jubilee of Petar Konjović's Opera *Koštana*. Eightieth Anniversary of the Triple Yugoslav Premiere], *Muzički talas* 39: 16–26.
- Mulvey, L. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16 (3): 14–35.
- Petrov, A. (2014) "A Window Towards the West: Yugoslav Concert Tours in the Soviet Union", in M. Milin and J. Samson (eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 127–142.
- Roach, J. (2007) *It*, Michigan: The University of Michigan Press.
- Rojek, C. (2001) *Celebrity*, London: Reaktion Books.
- Romanou, K. (2014) "Serbian Music in Western Music Historiography", in M. Milin and J. Samson (eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 17–27.
- Samson, J. (2013) *Music in the Balkans*, Leiden and Boston: Brill.
- Smart, M. A. (1994) "The Lost Voice of Rosine Stoltz", *Cambridge Opera Journal* 6 (1): 31–50.
- Strohm, R. (2002) "Zenobia: Voices and Authorship in Opera Seria", in S. Paczkowski and A. Zorawska-Witkowska (eds.), *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart: Studien zur Still- und Quellen-problematik*, Warsaw: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.
- Tomašević, K. (2011) "Prilog za biobibliografiju: Petar Konjović (1883–1970)" [A Contribution to the Biobibliography of Petar Konjović (1883–1970)], *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku / Matica srpska Journal of Stage Arts and Music* 44: 153–164.
- Tomašević, K. (2014) "Imagining the Homeland: The Shifting Borders of Petar Konjović's Yugoslavism", in M. Milin and J. Samson (eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Trgovčević, Lj. (2003) "South Slav Intellectuals and the Creation of Yugoslavia", in D. Djokić (ed.), *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea, 1918–1992*, London: Hurst and Company.
- Vasić, A. (2004) "Muzikografija Srpskog književnog glasnika i ideologija jugoslovenstva" [Music in Serbian Literary Magazine and Yugoslav Ideology], *Muzikologija/Musicology* 4: 39–59.

Sources

- Archival material from Hrvatski glazbeni zavod (HGZ) [Croatian Music Institute]
 Archival material from Muzej grada Samobora [Samobor Town Museum]

Верица Грмуша

ПОЈАМ ЗВЕЗДЕ И ПРОБЛЕМ НАЦИОНАЛНОГ
ИДЕНТИТЕТА У ДОБА ИМПЕРИЈА: ДОПРИНОС МАЈЕ
СТРОЦИ-ПЕЧИЋ СТВАРАЛАШТВУ ПЕТРА КОЊОВИЋА

(Резиме)

Упркос скорашњим разматрањима проблема *џела* и *џласа*, посебно на подручју популарне музике, проучавање музичких идентитета на Балкану углавном је усмерено на композиторе и њихова дела. Ово је нарочито видљиво када се проучава улога музике у формирању национализма малих држава на Балкану у доба великих империја, при чему је проучавање доприноса извођача у потпуности занемарено. Разматрање животног пута хрватског сопрана Маје Строци-Печић (1882–1962) указује како су, чак и у домену уметничке песме, статус звезде и извођач могли да утичу на обликовање репертоара, при чему је национализам стављен у службу промовисања и саме звезде и музичких дела.

Као прослављена хрватска оперска звезда, Строци-Печић је доследно промовисала новонастајући „национални” репертоар, изводећи премијерно велики број како уметничких песама тако и обрада народних песама из пера хрватских, српских и словеначких композитора тога доба. Захваљујући бројним турнејама на којима је изводила овакав репертоар, она је пројектовала идеју југословенства, доминантну међу јужнословенским интелектуалцима почетком XX века. Српски композитор Петар Коњовић (1883–1970) упознао је Мају Строци-Печић на концерту који је организовала Српскохрватска академска омладинска организација у Будимпешти 1914. године, да би затим готово све своје соло песме посветио њој. Коњовић и Строци-Печић започели су сарадњу у Загребу 1916. године; као плод једне пробе на којој се импровизовало настала је песма *Сабах*, једна од Коњовићевих вокално најзахтевнијих песама. Следеће године Строци-Печић је премијерно извела Коњовићеве песме у Загребу, а затим их је редовно изводила све до свог последњег концерта одржаног 1951. године. Премда данашњи музиколози признају Коњовићеву улогу у креирању српског музичког идентитета унутар сложеног југословенског идентитета у првим деценијама XX века, допринос Маје Строци-Печић је у потпуности занемарен.

У овом чланку заступам тезу да је, као амбасадорка „националне” уметничке песме, али и као прослављена примадона, Строци-Печић била утицајнија од Коњовића у првим деценијама XX века. Моје истраживање је показало да је њен успех подстакао Коњовића и друге композиторе да се посвете компоновању песама на српском и хрватском језику, као и да обрађују народне песме. На основу композиција које је Маја Строци-Печић изводила и публицијетета који је пратио, у овом чланку анализирам како је она привукла у окриље своје звездане ауре тек исковану (југословенску) уметничку песму као отелотворење „националног” музичког идентитета, обједињујући притом националистичке амбиције које су на другим местима артикулисали композитори чије је стваралаштво промовисала.

Submitted 12 May, 2016

Accepted for Publication 24 May, 2016

Original scientific paper.

DOI: 10.2298/MUZ1620087S

UDK: 78.071.1 Хачатуријан А. И.

78.036.1

Aram Khachaturian and Socialist Realism: A Reconsideration

Joseph Schultz¹

PhD candidate, University of Durham

Abstract

Aram Khachaturian remains a neglected figure in scholarship on Soviet music, his work often held as exemplifying Socialist Realism at its most conformist. In this article I suggest that folk music strongly influenced his style well before the imposition of Socialist Realism, and that his musical language and aesthetics have much more in common with those of contemporary composers in the West than has previously been assumed. A central focus of the paper will be to examine the role played by Soviet musicologists in placing questionable critical constructs on Khachaturian's career and creative achievement.

Keywords

Khachaturian, Socialist Realism, folk traditions

Despite his position of indisputable significance in Soviet musical life, the scholarly literature on Aram Khachaturian (1903–1978), especially in the West, is surprisingly sparse. Furthermore, it often tends to be dismissive of (or at best ambivalent towards) Khachaturian's output, and adopts a stereotypical view of it. His work seems long overdue for a comprehensive, more sympathetic reappraisal.

When one examines the manner in which Western commentators have written about Khachaturian in reference works and general studies of Soviet music, it is difficult not to be struck by the tone of dismissiveness and condescension that is consistently in evidence towards him as both person and artist. Almost without exception, these depict Khachaturian as a loyal lackey of the Communist Party, most notably in relation to his perceived contribution to the Stalinist project of creating national musical cultures in the Caucasian and Central Asian Republics of the USSR. Even if the authors do not say so explicitly, one gathers that he is regarded by them as morally culpable for his apparent willingness to collaborate with the regime and artistically culpable for writing bland orientalist kitsch. Andrey Olkhovsky sneeringly described him as having been “kept in

¹ joseph.schultz@durham.ac.uk

Moscow by the Committee for Art Affairs as an exhibit for export” (Olkhovsky 1955: 263). Similarly, Stanley Dale Krebs claimed that “Soviet ideological demands fettered Khachaturian as an ‘Armenian’ composer in the mid-thirties” and that he subsequently “travelled a creative path into triviality” (Krebs 1970: 217, 232).

Boris Schwarz could find little better to say than to suggest that Khachaturian “represented socialist realism at its best” – a decidedly back-handed compliment (Schwarz 1980). In his book *Music of the Soviet Age: 1917–1987* Levon Hakobian is frankly dismissive, suggesting that “the critique of our epoch is inclined to ignore Khachaturian [...]” (Hakobian 1998: 142). Francis Maes similarly seems to regard Khachaturian as being a composer who is at best of minor significance: insofar as he discusses him at all, Maes characterises him as the best-known composer to work on the “colonialist” project (Maes’s adjective) of Stalinist musical nation-building and describes his work as derivative of the orientalist styles of Glinka, Balakirev, and Borodin (Maes 2002: 259).

More openly negative views of the composer are encountered in the writings of Richard Taruskin and Marina Frolova-Walker. Taruskin, who unequivocally considers Khachaturian to be a composer of the second rank (Taruskin 2009: 280), contends that he was forced by the Soviet regime to exaggerate nationalist traits in his work and “to compose in Borodin’s patented ‘Polovtsian’ style”, which the broader Soviet milieu regarded with a “pretense of admiration” (Taruskin 2000: xvi). Similarly, Frolova-Walker asserts that Khachaturian’s music “does not even begin to challenge the Russian Orientalist style. He never dissociated himself from the traditions of Russian music, and came to be regarded in Moscow as a mouthpiece of the whole Soviet Orient, sweeping up all the diverse traditions into a grand generalization once more” (Frolova-Walker 2007: 337–338).

These sweeping generalisations about Khachaturian’s work deserve closer examination. Although the influence of Borodin and the rest of the *kuchka* upon Khachaturian’s musical style is not in dispute (indeed, the composer openly acknowledged his indebtedness to both Transcaucasian folk music and to nineteenth-century Russian precedents) (Arutyunov 1983: 15), they seem particularly questionable in two respects: first of all, that the composer’s style can be so casually reduced to a pallid facsimile of this tradition, entirely disregarding his considerable debt to contemporary Western musical modernism; and secondly that his musical language was shaped – either partially or wholly – by the demands of the regime in enforced conformity with the doctrines of Socialist Realism. The possibility that Khachaturian may have felt himself to be exploring an authentic vein of creativity is not considered at all.

The first question that should be asked is whether there was a strong causal relationship between Stalinist cultural policy in regard of music and Khachaturian's neo-nationalist musical language. Accompanying the rapid development of national musical institutions in the Caucasian and Central Asian Republics of the USSR after 1934, which saw the establishment of conservatoires, opera houses, and orchestras in these regions, composers were actively encouraged to use native folk-musics as a basis for their creative work, following on from nineteenth-century *kuchkist* traditions. Because of the generally-held perception that Khachaturian sought to adhere to this quasi-official policy of developing nationalist styles (especially in having recourse to oriental elements), and perhaps also due to his own Georgian/Armenian nationality, commentators have consequently assumed that the composer's musical language transpired as a direct response to this policy. However, it is important to emphasise that the surface connections in much of Khachaturian's music with the musical practice of the *kuchka* – features such as drone-like pedal points, modal melodic writing and extended string techniques – should not be taken as proof of a conscious conformism with official policy. Even a superficial investigation of some of the well-known works which Khachaturian composed before 1934 indicates that his style did not differ markedly from those written subsequent to the imposition of Socialist Realism. In his early student composition the *Song of the Wandering Ashug* (1925), for instance, Khachaturian's distinctive neo-nationalist style is already clearly perceptible in the work's modal violin melodies and oriental arabesque-like figurations, and there is no obvious break in style between this work and the works written after the imposition of Socialist Realism (that is, from the First Symphony onwards).

Indeed, this 'nationalist' style was a consistent feature of the works of the pre-Socialist Realist period. Folk influences permeate the Clarinet Trio (1932) to a striking degree: from the first movement's numerous winding arabesque-like figurations giving the impression of an extended improvisation, its use of drone-like pedal points, frequent modality, techniques of developing variation and cadenza-like passages, to the second movement's irregular rhythms and imitation of drone-folk instruments, the work reads as an extremely colourful emulation of *kuchkist* compositional procedures that were held up as models for Soviet composers to imitate. Likewise, the famous *Toccata* (1932) evokes the sound-world of Balakirev's *Islamey* with its rapid repeated notes and short motivic fragments, developed by means of a background-variation technique ultimately deriving from Glinka's *Kamarinskaya*. It is worth reiterating here that Khachaturian himself made no secret of the fact that such material

had always been a great source of inspiration for him, suggesting that he consciously desired to develop the Russian traditions before the imposition of Socialist Realism:

[Russian Oriental music] showed me not only the possibility, but also the necessity of a rapprochement between, and mutual enrichment of Eastern and Western cultures, of Transcaucasian music and Russian music... the Oriental elements in Glinka's *Ruslan*, and in Balakirev's *Tamara* and *Islamey* [...] were striking models for me, and provided a strong impulse for a new creative quest in this direction (Arutyunov 1983: 15).

The student works listed above also clearly betray the influence of Debussy and Ravel in their harmonic vocabulary and piano writing. Khachaturian encountered these composers during his visits to the pianist Elena Bekman-Shcherbina, a professor at the Moscow Conservatoire who hosted frequent musical gatherings and was a noted interpreter of French Impressionist keyboard works. While Grigory Shneerson and Viktor Yuzefovich, the authors of the two biographies of Khachaturian readily available in an English translation (Shneerson 1959; Yuzefovich 1985), make passing reference to this early influence of Debussy and Ravel, other Western musical influences – apparent in Khachaturian's oeuvre both before and after the advent of Socialist Realism – have been significantly played down by Soviet commentators, and this important facet of the composer's music is rarely given sufficient attention. Unlike a composer such as Reinhold Glière, who can be regarded as conforming largely to this quasi-*kuchkist* style (in his famous ballet *The Red Poppy*, for instance) Khachaturian's music is considerably more individual, and is far from being what Frolova-Walker has already been quoted in this article as terming a “grand generalization [of the] traditions of Russian music”.

The deviation from *kuchkist* norms is especially true with regards to the composer's harmonic vocabulary, which manifests in a number of ways. First of all, in spite of his utilisation of familiar *kuchkist* devices such as pedal points and octatonic scales, Khachaturian deploys these in strikingly inventive ways. With regards to the former, for instance, this tonal staticity is often maintained for what can seem like almost excessive periods of time – one case in point would be the middle section of the second movement of the Second Symphony (1943). With regards to the latter, a work such as the Violin Concerto-Rhapsody (1961) makes use of octatonic chordal writing as a harmonic tool, rather than the more frequently-encountered melodic octatonicism of a figure such as Rimsky-Korsakov.

Just as importantly, however, Khachaturian's harmonic language itself is often remarkably dissonant, making use of trenchant bitonality and polytonality and sometimes bordering even on atonality. An examination of the Third Symphony (1947) makes clear the lengths to which Khachaturian was willing to go in having recourse to extreme dissonance. The most initially striking features of this score, which is scored for the unusual combination of large symphony orchestra, organ, and fifteen additional trumpets, are the extraordinarily disparate nature of its musical material – a fact that seems to have escaped the attention of all commentators – and the strangeness of this thematic content in a work that supposedly adheres to the tenets of Socialist Realism (it was written for the celebrations marking the thirtieth anniversary of the October Revolution). The first subject group of this one-movement symphony is particularly remarkable. It comprises two principal ideas; the first (bars 1–54) is a fanfare-like idea stated by the massed trumpets. The entire passage is constructed from reiterations of a handful of motifs that are taken up by all of the trumpets in turn, developing into a complex multilayered polyphony. It is noteworthy that this material does not define a stable tonal centre; on the contrary, it is surprisingly dissonant, featuring harsh polytonal clashes and complex chords built of stacks of thirds. Furthermore, the character of this material, far from suggesting a festive mood of celebration, establishes a highly sinister atmosphere in its obsessive rhythmic repetitions and strident timbres. The upper voices are consistently in a very high register, which lends a piercingly insistent sonority to the whole, and the mass of trumpets establishes itself as a loud, steely, unyielding presence, seeking to overwhelm and dominate from the outset (Example 1).

The second idea of the First Subject group is even more surprising. This is stated by the organ, which interrupts dramatically as the trumpet fanfares reach their climax in bar 53. Khachaturian's use of the organ throughout the symphony is most unusual: it is utilised not only as a means of reinforcing orchestral sonorities at climaxes but is additionally allotted a prominent solo part. The intrusion of its timbral character at this point in the music is completely unexpected, and even startling. It presents contrasting material which takes the form of highly virtuosic figurations in turbulent sextuplet semi-quavers ranging brilliantly over the entire compass of the keyboard. Once again, this material does not establish a stable tonal centre, and is highly chromatic and dissonant. The musical temperament remains darkly sinister with a fierce manic energy (Example 2). The trumpet fanfares subsequently return and are superimposed onto the organ music (bar 78), generating even higher levels of dissonance and tension; indeed, as the First Subject group reaches its main climax, the harmonic language becomes virtually atonal.

Example 1. Aram Khachaturian, Symphony No. 3, bars 44–46

Musical score for Example 1, Aram Khachaturian, Symphony No. 3, bars 44–46. The score includes parts for Trombone, Tuba, Timpani, Snare Drum, and a section of Trumpe in Bb. The Trombone, Tuba, and Snare Drum parts are marked with *ff* (fortissimo). The Trumpe in Bb section consists of ten staves, with the first four staves showing a rhythmic pattern of eighth notes and the last six staves showing a more melodic line with accents.

Example 1. Khachaturian, Symphony No. 3, bars 44–46

Example 2. Aram Khachaturian, Symphony No. 3, bars 53–54

Musical score for Example 2, Aram Khachaturian, Symphony No. 3, bars 53–54. The score is for Organ and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in both the treble and bass clefs. The notes are grouped into measures of six, indicated by the number '6' above and below the notes.

Example 2, Khachaturian, Symphony No. 3, bars 53–54

The idea that a composer such as Khachaturian could deviate so markedly from Socialist Realist stylistic norms escapes many prominent commentators, including Hakobian, who has ironically described Khachaturian’s art as “sane” Socialist Realism (Hakobian 1998: 198), and especially Maes, who notes that “*even Khachaturyan*” [my emphasis] was reprimanded for musical formalism due to

the Third Symphony in 1948 (Maes 2002: 347). Writing about the official condemnation of the work, Maes explains that “Khachaturyan blamed his own temporary deviation from socialist realism on the noxious influence of critics and musicologists who had urged him to overcome the limitations of his strict Armenian national style. He accordingly returned to the folkloristic and heroic style he had developed in his ballet *Gayaneh* (1942)” (Ibid: 312).

However, even if the Third Symphony represents something of an extreme in this regard, Khachaturian nevertheless used such devices extensively in his more well-known works. The famous Piano Concerto (1936) features an abundance of chromatic and tritonal figurations, as well as harmonic progressions which frequently extend past the usual major/minor relations. Similarly, the Second Symphony situates folk-like melodic material over extremely dissonant orchestral backgrounds. A case in point for the latter is the tonally indeterminate opening of the third movement, with a dirge pattern simultaneously stressing the semitonal clash between B \flat and B \natural . Though it has been asserted by commentators such as Yuzefovich that these dissonances arose as a response to the folk instruments Khachaturian heard in his childhood (Yuzefovich 1985: 261), the point should be stressed that such techniques were also employed by contemporary Western composers such as Karol Szymanowski.

Indeed, many aspects of Khachaturian’s style and musical language, if viewed in a wider international context, seem far from exceptional, and one wonders whether Western commentators may be fundamentally incorrect in assuming that the ‘exotic’ and ‘nationalist’ traits of his work resulted from a capitulation to Socialist Realist dictates, and that he could have written very differently under other circumstances – perhaps exploring more avant-garde idioms. It is important to bear in mind that idioms such as atonality or serialism were by no means universally adopted in the West before the 1950s. Indeed, many composers remained sceptical about the value of such idioms. The English composer Arnold Bax, for instance, wrote that it was “improbable that healthy and natural things like the coming of spring, young love, or any gay or happy idea can ever be associated with so turgid a medium [that is, atonality]” (Bax 1943: 63). Figures such as Ralph Vaughan Williams and Zoltán Kodály also represent good cases in point. Such composers not only saw no reason to break violently with tradition, but also had no difficulty writing appealing works of a more accessible nature alongside their more serious compositions. Vaughan Williams, for instance, was capable of writing such popular pieces as his *English Folk Song Suite* (1923), whose sound-world is far removed from that of his violent and dissonant Fourth Symphony (1935). Moreover, many Western composers cultivated neo-nationalist styles of various kinds that displayed continu-

ities with nineteenth-century traditions. It is interesting to recall Kodály's comments made in the 1930s concerning his desire to cultivate a Hungarian national music:

A long series of endeavours in Hungarian composed music was unsuccessful because they were not rooted in folk music but tried to imitate various foreign forms as did literature a long time ago with German, French and Latin schools (Kodály 1974: 222).

Nor is it warranted to assume that scores by Khachaturian such as *Gayane* (1942), though undeniably of a lighter and more conservative idiom than the Piano Concerto or Second Symphony, were not composed with sincerity. Even Shostakovich, frequently held as the model of the dissident composer, was happy to produce lighter works when required, such as the *Festive Overture* (1954). Indeed, to quote Vaughan Williams:

We are too apt to divide our music into popular and classical, the highbrow and the lowbrow. One day perhaps we shall find an ideal music which will be neither popular nor classical, highbrow or lowbrow, but an art in which all can take part (Vaughan Williams 1934: 39).

All of these considerations raise the question of why Khachaturian's music was singled out for much dismissive criticism by Western commentators. Arguably, this problem has its source in the fact that Western views of the composer have been deeply influenced by Soviet writings about him, many of which present a highly tendentious image of him as a dutiful adherent to Socialist Realism. A further obstacle for the Western scholar is the fact that, as previously noted, there are only two readily-available substantial biographies on Khachaturian in English,² both of which are themselves translations of Soviet sources. Despite the fact that both Shneerson and Yuzefovich knew the composer personally, these works nevertheless display the typical shortcomings of Soviet musicological publications. As Patrick Zuk has observed:

Even the best of these have significant limitations (Soviet biographies, for example, mostly present their subjects in a highly idealized manner); and

² Other works in the English language do exist, but these are not detailed enough to warrant the title of biography; indeed, Geoffrey Norris' entry in *The Oxford Companion to Music* quotes entirely from Yuzefovich (Norris 2011). Of note, however, should be mentioned Svetlana Sarkisyan's writing in *Grove Music Online* which consults an extensive bibliography of foreign sources (Sarkisyan 2001), Hakobian's aforementioned Soviet history (Hakobian 1997), and Stanley Krebs' work in his *Soviet Composers and the Development of Soviet Music* (Krebs 1970).

at worst, they are not only of poor quality, but written from tendentious perspectives. Not infrequently, such publications are more notable for what they omit to mention than what they reveal. As Detlef Gojowy observed, the advent of perestroika confronted musicologists with nothing less than the task of thoroughgoing and radical reassessment: “How many allegedly established ‘facts’ that have been reiterated as certitudes in book after book must now be called into question and revised?... Entire biographies must be rewritten afresh.” Until new biographies and studies of individual composers’ outputs grow considerably more numerous, there is a danger that the music of this period will continue to be appraised on the basis of questionable assumptions (Zuk 2014: 358).

This is not to overlook the genuinely valuable aspects of the major Soviet publications on Khachaturian; for instance, Shneerson’s monograph (Shneerson 1959) makes a number of insightful observations regarding technical features of Khachaturian’s compositions: the significance of the composer’s innovative contribution to symphonism (Ibid: 7) via “an organic unity of the two sources of music coming from the East and from the West” (Ibid: 99), in particular in the “conflict between free improvisation and a deep sense of the laws of classical sonata form” (Ibid: 60) is noted, for instance, as is the use of taut motivic development in the First Symphony:

The melodies of the introduction, ‘the quintessence of the entire work,’ to quote Khachaturian’s own words, play a very important part in the further development of this musical epic. Thus the agitated and impassioned melodic elements of the introduction give rise to a majestic and manful, if somewhat elegiac, theme stated for the first time by the cellos and basses. Then this theme is elaborated in a variety of ways and followed by contrasting themes whose melodic and rhythmical elements – curious to say – are derived from the main theme itself (Ibid: 35)

Similarly, Georgi Khubov’s monograph (Khubov 1962) contains an entire chapter demonstrating Khachaturian’s extensive indebtedness to stylistic features of Armenian folk music, and features reasonable discussions on a variety of musical topics such as the formal plan of the first movement of the First Symphony.

Unfortunately, however, these publications have consistent recourse to questionable arguments in an attempt to show that Khachaturian’s body of work is closely aligned with the core tenets of Socialist Realism. This is perhaps most notable in their frequent application of phantom programmes, a term coined by Frolova-Walker to describe an imaginary ideological programme given to an abstract work by a commentator (Frolova-Walker 2013). Such

ideological motives wholly permeate the books, attempting to portray Khachaturian as the model Soviet composer which many Western commentators have subsequently appropriated. Shneerson claims, for instance, that “[t]he theme of love of his country, of his people, is manifest in all of his work. His full-blooded and joyous music is imbued with the spirit of our days, of the novel features of socialist society” (Shneerson 1959: 10), and that “[w]ith each new work grew the popularity and fame of the composer, whose works vividly and optimistically portrayed Soviet life” (Ibid: 79). Though writing many years later, Yuzefovich nonetheless sought to portray the composer as a committed Communist (Yuzefovich 1985: 2) and an exemplary model for younger Soviet artists. In some passages, this idealised portrayal borders on the ludicrous: Yuzefovich claims Khachaturian was able to predict that Arno Babajanyan would have a “wonderful musical career” while the latter was still in kindergarten (Ibid: 35). Moreover, Yuzefovich deliberately downplays Khachaturian’s significant debt to contemporary Western classical music, to the point of distorting the evidence. When discussing his reminiscences of his composition teacher Nikolay Myaskovsky, for example, Yuzefovich stresses that Myaskovsky brought his students up on the Russian classics (Ibid: 43), but omits to mention that Myaskovsky also introduced his students to the work of contemporary Western composers such as Bartók, Stravinsky, Hindemith, Berg, and Schoenberg (Myaskovsky 1964: 301–302). As Khachaturian explicitly remarks, “[Myaskovsky] encouraged curiosity in his pupils” about *Western modernism* (Ibid: 302).

Despite the usefulness of the interviews with Khachaturian in Yuzefovich’s book, others written around the same time such as Georgi Tigranov’s 1987 book are content to rehash earlier publications and resort to familiar clichés and stereotypes about Khachaturian’s work without examining the music closely. The opening paragraph of Tigranov’s book illustrates the tone and general tenor of the work:

The history of art knows many artists whose creations shine like sunbeams. Through storm and stress they carry faith in life, an exultation of freedom and happiness. Such a creator was our marvellous contemporary, the outstanding Soviet composer Aram Il’ich Khachaturian. [...] He could melt down the multifaceted phenomena of life, complex social and moral problems of the epoch, thoughts and feelings of his contemporaries in truly living music, displayed concretely, expressive and clear to the nth degree. His music is thrilling, sincere speech, addressing the people. Khachaturian is one of those artist-enthusiasts, composer-narrators, of which all his versatile activities asserted [...] the lofty ideals of Communism. All of his life and creative path was inseparably connected with the fate of his country [...] the thoughts and aspirations of the Soviet nation (Tigranov 1987: 5).

On the whole, these Soviet publications devote far more space to discussing Khachaturian's supposed ideological commitment than to musical analysis (Khubov's monograph apart); Shneerson's book, for instance, confines itself merely to superficial description of the Violin and Cello Concertos, and Khachaturian's return to a more diatonic musical language in the former is interpreted as a direct response to Socialist Realism:

Khachaturian's Violin Concerto is extra proof of the fact that modern music (modern in the strictest sense of the term) can win popularity with broad democratic audiences and yet remain original and new. A searching and original composer, Khachaturian does not strive to obey the dictates of modernistic fashion. He is fully aware of his duty as a humanist artist, of his responsibility to his people and to his art. That is why, unlike some composers who, faced with the audience's indifference to their work, haughtily declare that they are writing the 'music of the future,' Khachaturian composes for his contemporaries. He addresses himself to them and from them he expects a response. (Shneerson 1959: 53).

The appropriation of phantom programmes is most clearly discernible in discussions of the Second Symphony, which is presumed to have a programmatic basis reflecting the composer's artistic response to the events of the Second World War. Shneerson asserts that Khachaturian sought "to depict the heroic struggle of the people fighting against a terrible and cruel enemy, to glorify the spiritual beauty and grandeur of the people defending their music" (Ibid: 62). Writing about the first movement, he claims that the "tempestuous development section, filled with acute conflicts and reminding one of the tragic days of war, is interrupted by short episodes of calm – reminders of the carefree past. But the visions of peace are all too short-lived; we hear again the mournful tread of the main songful theme bringing us back to the thoughts of our suffering country, of the fierce battle with the forces of evil" (Ibid: 65). Though the work is undoubtedly suggestive of conflict, these hermeneutic strategies are highly dubious.

Other Soviet commentators followed suit. Khubov described the Second Symphony as embodying "[t]he idea of the life-asserting fight, binding at the start the tragic and the heroic [...]" (Khubov 1962: 239), and "[...] a dramatic poem of war, executed with connected hatred to the enemy, the high ideals of freedom trampling them, of love, beauty and justice; we hear sorrow, calling to vengeance, and an exciting son about the spirit of great national heroism, overcoming grief, sufferings and laborious death, in thorny paths to victory over the grim forces of evil..." (Ibid: 237). Tigranov writes in a similar vein:

Created in the years of the Great Patriotic War the Second Symphony – a heroic-tragic episode narrating of the fight for freedom and independence of the Motherland, about the greatness of the spirited exploit of the nation, about the patriotism of the Soviet people. [...] Like the Seventh and Eighth of Shostakovich, the Fifth of Prokofiev, the Second Symphony of Khachaturian is permeated with a genuine humanism, with the belief in the victory of the Soviet nation (Tigranov 1987: 64).

By way of conclusion, it is worth noting the composer's own writings on the matter of official interference in musical matters. One of the most interesting of these indicates that the composer was not in slavish conformity to the dictates of Socialist Realism, and was far from uncritical of that doctrine. Writing shortly after the death of Stalin in the November 1953 edition of *Sovetskaya muzika* he remarked:

So-called 'monumental' works were produced for choirs and grand orchestras, and with nothing in them! But one had to put up with it just because the title had something about 'Love for the Soviet Homeland' or 'Struggle for Peace' or 'Friendship among the Nations'. But in the end life itself gave a proper estimate of these works: they were forgotten overnight. [...] no good art is produced by people constantly afraid of 'saying the wrong thing' (Frank 1954: 80).

As Alan Frank has observed, it seems remarkable that these intriguing comments were published at all. Further research on Khachaturian, drawing on previously unconsulted archival documentation available since *glasnost* may well offer a very different view of the composer than the obedient conformist depicted in Western writings.

LIST OF REFERENCES

- Abraham, G. (1943) *Eight Soviet Composers*, London: Oxford University Press.
- Arutyunov, D. (1983) *A. Khachaturian i muzika Sovetskogo Vostoka: Yazik, stil, traditsii*, Moscow: Muzyka.
- Bax, A. (1943) *Farewell, My Youth*, London: Greenwood Press.
- Edmunds, N. (ed.) (2004) *Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle*, London and New York: Routledge.
- Frank, A. (1954) "Radio Music", *The Musical Times*, 95 (1332): 80–82.
- Frolova-Walker, M. (2007) *Russian music and nationalism from Glinka to Stalin*, New Haven; London: Yale University Press.
- Frolova-Walker, M. (2013) "Music is obscure": textless Soviet works and their phantom programmes", in Walden, J. (ed.) *Representation in Western Music*, Cambridge: Cambridge University Press: 47–63.

- Hakobian, L. (1998) *Music of the Soviet Age: 1917–1987*, London: Melos Music Literature.
- Khubov, G. (1967) *Aram Khachaturian: A Monograph*, Moscow: Muzyka.
- Kodály, Z. (1974) *The Selected Writings of Zoltán Kodály*, London: Boosey & Hawkes.
- Krebs, S. D. (1970) *Soviet Composers and the Development of Soviet Music*, London: George Allen and Unwin Ltd.
- Leonard, R. (1956) *A History of Russian Music*, Westport: Greenwood Press.
- Norris, Geoffrey (2011) “Khachaturian, Aram (6 June 1903)”, *The Oxford Companion to Music*, published online January 2011.
- Maes, F. (2002) *A History of Russian music: from Kamarinskaya to Babi Yar*, Berkeley; London: University of California Press.
- Olkhovsky, A. (1955) *Music under the Soviets: the agony of an art*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Sarkisyan, S. (2001) “Khachaturian, Aram (died 1978), composer, conductor, teacher”, *Grove Music Online*, published online January 2011.
- Schwarz, B. (1972) *Music and musical life in Soviet Russia: 1917–1981*, Bloomington: Indiana University Press.
- Schwarz, B. (1980) “Khachaturian, Aram”, in Fortune, N. and Sadie, S. (eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Oxford University Press.
- Shneerson, G. (1959) *Aram Khachaturyan*, Moscow: Foreign Languages Publishing House.
- Shlifstein, S. (ed.) (1964) *Myaskovsky, N. Y.: Articles, Letters, Recollections*, Moscow: Muzyka.
- Taruskin, R. (2000) *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton: Princeton University Press.
- Taruskin, R. (2009) *On Russian Music*, Berkeley: University of California Press.
- Tigranov, G. (1987) *Aram Il'ich Khachaturian*, Moscow: Muzyka.
- Vaughan Williams, R. (1934) *National Music*, London and New York: Oxford University Press.
- Yuzefovich, V. (1985) *Aram Khachaturyan*, New York: Sphinx Press, Inc.
- Zuk, P. (2014) “Nikolay Myaskovsky and the ‘regimentation’ of Soviet composition: a reassessment”, *The Journal of Musicology*, 31 (3): 354–393.

Џозеф Шулиц

АРАМ ХАЧАТУРЈАН И СОЦИЈАЛИСТИЧКИ РЕАЛИЗАМ: НОВО РАЗМАТРАЊЕ

(Резиме)

Премда се, на први поглед, највећи део опуса Арама Хачатурјана приклања нормама соцреалистичке естетике, посебно када су у питању његове стилизоване евокације грузијске и јерменске фолклорне музике, као и коришћење тропâ оријентализма и егзотизма, западноевропски аутори који су писали о овом композитору обично су превиђали чињеницу да су ови стилски елементи били присутни у његовом опусу много пре успостављања социјалистичког реализма као званичне естетике. Нема неких упадљивих разлика у композиторовом музичком језику пре и после 1934. године, што опонира тврдњама изнетим у стандардној литератури коришћеној на Западу да се Хачатурјан добровољно приклонио стаљинистичком „колонијалистичком”

пројекту стварања националних музичких култура на Кавказу и у централноазијским републикама Совјетског Савеза. Претпоставка да је Хачатурјан био у обавези да пише бледа неоромантичарска дела по узору на традицију *Њејорке* представља драстично погрешно тумачење његове композиторске естетике.

Хачатурјанов музички језик је далеко сложенији него што је сугерисано оваквим квалификацијама. Мада је руска музичка традиција играла значајну улогу у формирању његовог стила, чак и рана дела попут *Трија* (1932) и *Плесне свиће* (1933) рефлектују широк дијапазон западноевропских модернистичких утицаја (а нарочито Равеловог опуса); њих одликује смео третман хармоније и звучних боја. Ова тенденција је настављена у Хачатурјановим наредним делима; чак је и у остварењу попут Треће симфоније, премијерно изведене 1947. године тј. на врхунцу Ждановљеве кампање, приметно одступање од конвенција социјалистичког реализма у неколико веома важних аспеката. У овом чланку заступа тезу да Хачатурјаново стваралаштво заслужује једно објективније разматрање, мање оптерећено предубеђењима него што је досад био случај. У закључку анализирам на који начин су вредносни судови о његовом опусу рефлектовали актуелну естетику и стилске предрасуде из доба Хладног рата.

Submitted 6 May, 2016

Accepted for Publication 24 May, 2016

Original scientific paper.

DOI: 10.2298/MUZ1620101R

UDK: 784.4(497.115)''14/18''

Традиционална музика Призренске Горе у сенци Отоманске империје*

Сања Ранковић¹

Факултет музичке уметности, Београд

Апстракт

Продор турске империје на Балканско полуострво довео је до исламизације становништва и стварања специфичних културних услова, нарочито код оних заједница које су сачувале и неке навике из периода хришћанства. У области Гора, на обронцима Шар-планине, живи становништво чији говор припада групи словенских језика и које у својој обредно-обичајној пракси светкује исламске и поједине хришћанске празнике: сунет, Бајрам, Божић, Ђурђевдан и друге. У светлу овако специфичних културних околности сложеног идентитета, рад разматра музичкофолклорну грађу Горе кроз контекст и текст. У оквиру сагледавања музичког корпуса разазнају се поједини елементи који упућују на период пре прихватања ислама, као и на сферу турско-источњачких културних утицаја.

Кључне речи

Гора, оријентални утицаји, ислам, хришћанство, традиционална музика

Османлијско царство је у замаху освајања, нарочито током XVI века (Ђоровић 1989: 152–156), заузело приличан простор ширећи свој утицај ка Европи, великом изазову за султане. Балканско полуострво је било територија на којој су се смењивали стратешки потези надируће Оттоманске империје и Аустроугарске монархије, која је чувала позиције хришћанства (Ваген 2002: 82–84). У судару двеју великих војних сила, религија и култура, народи Балкана су се нашли у вртлогу, који је понекад водио и до потпуне или делимичне промене етничког и културног идентитета. Продором Османлија на Балкан средином XIV века (Ђоровић 1989: 113), турско-источњачка културна сфера се највише ширила исламизацијом хришћанског становништва (Vukanović 1986: 153). На тај начин су хришћани, уз поистовећивање са освајачима, покушали да уз религиозну мимикрију опстану у новим

* Ова студија је резултат рада на пројекту *Музика и иџрачка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије* (бр. 177024), финансираног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ sanjaetno@gmail.com

историјским околностима. Конверзија вероисповести била је масовна појава и захватила је Босну и Херцеговину, области јужно од планине Рогозне и Новог Пазара, простор Косова и Метохије, Албанију и делове Македоније и Бугарске (Цвијић 1987: 310).

Мале етничке заједнице које су под утицајем Османлија мењале своје навике нису битно утицале на саму империју, али су формирале специфичне локалне идентитете. Оне су егзистирале у *сенци* моћне државе стварајући свој културни микро-свет, који је филтрирао новоприхваћене вредности и прилагођавао их већ установљеним оквирима. У том смислу, нарочито се издваја исламизовано православно становништво Торбеша у Македонији и Помака у Бугарској (Цвијић 1987: 310). Такву групу чине и Горанци или Горани, који живе на обронцима Шарпланине у области Гора, по којој су и добили назив. Гора као географска и етничка целина не припада у потпуности Србији, јер је након Првог светског рата комисија за разграничења доделила деветнаест села Краљевини Југославији (седамнаест се налазе у данашњој Србији, два у Македонији), а девет Албанији (Лутовац 1955: 5). Термин *Призренска Гора* ближе одређује највећи део Горе, који територијално припада Републици Србији и позициониран је на граници са Албанијом и Македонијом. На падинама Шаре и у њеној близини налазе се још три жупе чије је становништво делило сличне историјске и културне прилике: Опоље, Сиринић и Средска.

Житељи Горе су прошли кроз буран процес редефинисања идентитета у историјској димензији, а њихова културна посебност описана је у етнографској, антропогеографској, етномузиколошкој и другој литератури.² Поред појединачних радова, расветљавању горанског идентитета допринео је и Географски институт САНУ „Јован Цвијић” покренувши интердисциплинарни научни пројекат, деведесетих година прошлог века, под називом „Развојно-програмске и фундаментално-апликативне научне основе убрзаног развоја шарпланинских жупа Гора, Опоље и Средска”.³ У оквиру овог пројекта имала сам и сама прилику да спроведем теренска истраживања на поменутом простору.

Проучавање музичкофолклорне грађе Горе и њене трансформације, у контексту османлијских освајања и источњачких утицаја, веома је сложено за успостављање дијахронијске перспективе будући да је прва етномузиколошка истраживања овог простора започео тек 1946. године Миодраг Васиљевић

² У том смислу, од непроцењивог су значаја етнографски подаци руског филолога и конзула Ивана Степановича Јастребова из друге половине XIX века (Јастеребов 1995), као и географа Милисава Лутовца из прве половине XX века (Лутовац 1955).

³ Овај пројекат интердисциплинарног карактера трајао је од 1991–1994. године, окупивши десетине стручњака. Његов најзначајнији резултат је зборник радова (Антонијевић и Радовановић 1995).

(Васиљевић 1950). Он је записао и објавио четрдесет шест једногласних песама, доминантно мушких певача, а у мањој мери на основу групног женског извођења, без осврта на контекстуалну раван. Значајан помак у опсервацији традиционалне горанске музике дала је и данска истраживачица Бирте Треруп (Birthe Traerup) са потпуно другачијом методологијом теренског рада и детаљнијим описима музичког „окружења” (Traerup 1972, 1974, 1980).⁴ Горанска певачка пракса је научно интригирала и македонске истраживаче шездесетих и седамдесетих година XX века. Резултат вишегодишњих истраживања је збирка песама са укупно 400 примера, коју је приредио етномузиколог Трпко Бицевски (Бицевски 2001).

Теренски рад на територији Горе, односно њеног дела који припада Републици Србији, спровела сам током 1992. и 1993. године. Истраживачки процес је у почетку подржала Вукова задужбина, а касније сам се прикључила истраживачком тиму Географског института САНУ. Резултате бележења традиционалне музике Горе објавила сам у неколико мањих радова (Станковић 1995; Ранковић 2013), као и у дипломском раду одбрањеном на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, под менторством др Драгослава Девића и коменторством др Оливере Васић (Станковић 1993). Од укупно 17 горанских насеља на Косову и Метохији, током истраживања сам обишла њих 12, међу којима су: Враниште, Глобочица, Рапча, Брод, Рестелица, Љубовиште, Млике, Орђуша, Радеша, Баћка, Лештане и Драгаш. Поред опсервације у самој Гори, наставила сам са проучавањем ове етничке групе и у Београду, будући да велики број Горанаца данас живи у српској престоници. Поред тога, пратила сам горанску традиционалну музику и кроз прегледе савременог видео-материјала снимљеног у Гори, као и путем упознавања са интернет порталима у оквиру којих се могу пронаћи приватни снимци драгоцени за праћење културног наслеђа Горанаца. У фокусу истраживања била је горанска традиционална музика, а посебно певање, као најочуванији и најживалнији сегмент њихове музичке праксе. Поред истраживача који су боравили у српском делу Горе, почетком овог века, од 2008. до 2012. године, уследило је и етномузиколошко истраживање Горанаца у Албанији, које је иницирала Веселка Тончева (Тончева 2012). Она је у оквиру свог рада експлицирала вокалну праксу два горанска села из Албаније (Шиштевац и Борје). Нажалост, горанска села у Македонији, Урвич и Јеловјане, нису била предмет етномузиколошких истраживања и детаљније научне анализе.

⁴ Бирте Треруп у Гори је боравила од 1959. до 1966. године и снимила је 470 магнетофонских снимака и звучни филм у боји у трајању од 45 минута.

Свеобухватним погледом досадашњих истраживања уочава се да традиционална музика Горанаца географски простор чини „опипљивим” и маркира индивидуални и колективни културни идентитет. Из њеног слојевитог садржаја биће ишчитани најтранспарентнији оријентални утицаји, настали као плод културног контакта. Да би се идентификовали означитељи „нових” уплива потребно је дефинисати етнички идентитет Горанаца спознајом процеса исламизације као важног и често иницијалног фактора у културним променама, сагледати музику у контекстуалној равни, као и појединачне музичке текстове и појаве.

Исламизација Горе и етнички идентитет Горанаца

Географска позиција Горе и близина Призрена, допринеле су да се ова област нађе у саставу средњовековне српске државе и Душановог царства. Први писани документ у коме се помињу горанска села датира из XIV века, када се у „Хрисовуљи” цара Душана наводе обавезе сељака који напасају манастирску сточу (Шафарик 1862: 307). Житељи Горе су, према етнографским подацима, у том периоду били православни Срби, познати по номадском сточарству, што је подразумевало да лета проводе у Гори а зиме у топлијим крајевима, углавном на пашњацима Македоније, Грчке и Турске (Лутовац 1955: 15). Поред сточарства, обрађивали су земљу и крчили шуме, а временом су се определили и за печалбу, будући да није било довољно обрадивих површина како би се становништво прехранило (Јастребов 1995: 127; Лутовац 1955: 24–26).

Падом српске државе под турску власт, Призрен је освојен 1455, када почиње израженија доминација Османлија на овом простору (Јастребов 1995: 32). Према истраживањима Татомира Вукановића, упоредо са војничким освајањима Турци су почели исламизацију становништва у косовскометохијској области крајем средњег века (Vukanović 1986: 153). Утицај мухамеданске вероисповести се огледао у грађењу џамија, претварању православних цркава у џамије, „турчењу” хришћана, као и у другим сегментима живота (Јастребов 1995: 32–33). У Гори је процес исламизације отпочео у XVI веку,⁵ а завршен је средином XIX века, када је у селу Брод 1855. године умрла последња хришћанка Божана (исто: 136–137). Горанци су прихватили нову веру на печалби или при сточарским номадским кретањима како би лакше

⁵ Према речима Јастребова, процес исламизације је био изразит од XVI века „када су судије при парницама давали за право Горанцима само ако промене веру. Људи су мењали веру како би на суду или где другде нанели зло свом сународнику” (Јастребов 1995: 136).

пролазили кроз Османско царство. Промену религије је додатно убрзало уништење Пеће патријаршије, бекство патријарха Арсенија IV Јовановића и намети грчких владика и свештеника (исто: 137–138). Пре исламизације житељи Горе су највише контактирали са Србима из Средачке жупе, као и са суседним Опољем. Међутим, Опољци су упоредо са верском конверзијом уместо српског почели да говоре албански језик, што их је додатно удаљило од Горанаца (исто: 128). Исламизовани Албанци су у XVIII и XIX веку били „најверније слуге и чувари Турске” покушавајући да албанизују становништво исламске вероисповести различите етничке припадности (Барјактаровић 2014: 220–221).

Иако су прихватили ислам, Горанци су током XIX века и даље поштовали места на којима су били остаци православних цркава и манастира (Јастребов 1995: 130–134). Антропологеографска истраживања др Милисаву Лутоваца доносе бројне податке о материјалним доказима који сведоче о присуству православља у Гори (Лутовац 1955: 43–44). У XIX веку је у селу Брод још увек постојала црква Светог Николе, у коју су долазиле жене како би палиле свеће и делиле колач за душе умрлих (Јастребов 1995: 139). У том периоду, према наводима Јастребова, Горанци нису били нарочито религиозни и у читавој области је било само 7 цамија (исто).

Након исламизације су лична имена у Гори промењена (Лутовац 1955: 15), а после Другог светског рата горанска презимена су насилно албанизована уз прећутну сагласност тадашње политичке власти (Томашевић 1989: 53; Барјактаровић 2014: 221).⁶ Оно што их у потпуности одваја од Албанаца јесте језик, будући да Горанци не говоре албански (Томашевић 1989: 51). Етнографска и друга литература из XIX и прве половине XX века упућује на то да се у Гори користи српски језик (Јастребов 1995: 135; Лутовац 1955: 43).⁷ Лингвистичка истраживања у оквиру пројекта Географског института САНУ „Јован Цвијић” донела

⁶ У првој половини прошлог века у сећању становника још увек су била позната некадашња презимена фамилија попут Драгашевца у Драгашу, Павковца у Љубовишту или Радића у Диканцу (Лутовац 1955: 43). Током истраживања ауторке овог рада уочена је тенденција враћања старих презимена или додавања албанском презимену наставка *-ић* (тако да је, на пример, презиме Ибрахими постајало Ибрахимовић). Ова тенденција је заустављена НАТО бомбардовањем Србије, тако да већина Горанаца и даље има иста имена и презимена као албанско становништво.

⁷ У анализи горанског језика Јастребов је оставио следећи запис: „Горани не воле да говоре арнаутски и пре ће сва Гора говорити турски, него арнаутски. Власти се труде да сасвим потурче Гору, намећући женама турски језик, за то су направили у Гори школу за турски језик за дечаке и девојчице. Узалуд су се трудили! Докле Горанци не буду ступили у сродничке везе са Арнаутима, дотле ће знати само свој језик” (Јастребов 1995: 136).

су обухватнију анализу, у којој је горански говор дефинисан као прелазни. На његово формирање утицао је дијалекатски контакт и сродност са суседним говорима: западномакедонским и метохијским српским говорима (Младеновић 1995: 110, 112). Он је претрпео и унутрашњи развој под бројним утицајима, од којих је најстарији влашки, а новији су турски и албански (исто: 110, 112). Упркос томе, словенска основа језика није нарушена, чему доприноси чињеница да се деца у Гори и данас школују на српском језику.

Поред српских аутора, горанским идентитетом и језиком бавили су се и други научници, доносећи различите закључке. Према наводима Веселке Тончеве, бугарски лингвисти сматрају да Горанци говоре „чист бугарски” језик (Тончева 2012: 65), док се у македонској литератури горански говор разматра као дијалекат македонског језика (Дрвошанов 2012: 268–292).

Будући да је у горанском културном систему кроз примање ислама и контакт са отоманском културом дошло до промена, поставља се питање њиховог етничког идентитета и односа према другим заједницама. Радован Томашевић је у другој половини прошлог века истраживао Гору, Средску и Призренски Подгор; становништво ових области дефинисао као „поисламљене Србе” и условно их називао „нашинцима” (Томашевић 1987: 47–57). Према тумачењу Татомира Вукановића, ради се о „флотантној етничкој скупини” (Vukanović 1986: 208–211), што говори о недовољно стабилном и „колебљивом” идентитету (Томашевић 1989: 51–55; Радовановић 1995: 47). Милован Радовановић је предложио да идентитет становника Горе буде исказан у оквирима локалне идентификације кроз назив Горанци, како не би дошло до процеса албанизације и потпуног нестанка ове етничке групе.⁸ Он је констатовао да се горанска заједница по свом „културном и етнопсихичком ентитету битно разликује од свих осталих муслиманских популација у земљама претходне Југославије” (Радовановић 1995: 14). У свакодневном животу њихова примарна идентификација је исказана појмом Горанац, чиме се сублимира укупност сложених културних процеса кроз које је прошла ова етничка група. Термин Горанци није актуелан само кроз самоидентификацију већ и кроз идентификацију групе од стране других.

⁸ До шездесетих година прошлог века, у оквиру бивше СФРЈ, становништво исламске вероисповести је могло да се определи кроз следеће одреднице: Срби Муслимани, Хрвати Муслимани, Македонци Муслимани и неодређени Муслимани (Радовановић 1995: 15). Међутим, политичка одлука да се сви припадници мухамеданске вероисповести означавају као Муслимани довела је до тога да се евидентне разлике које постоје код појединих група потпуно занемаре.

Позната Гора⁹: *контекстуална равна*

Музичка и плесна традиција Горанаца живи у различитим контекстуалним равнима. У оквиру специфичног обредно-обичајног оквира чврсто установљене праксе су основ за хомогеност културе и етничког идентитета. Њиховом деконструкцијом могу се евидентирати различити утицаји, што се ишчитава из годишњег и животног циклуса обредних догађаја. На основу истраживања која је спровео Географски институт САНУ „Јован Цвијић”, у другој половини прошлог века, запажа се да Горанци током године празнују Божић, Богојављање, Ђурђевдан и два Бајрама, док је животни оквир сваког појединца обележен сунетом, *йоклоном*, свадбом и сахраном. Прослављање Божића, Богојављења, Светог Трифуна и Ђурђевдана на акционом плану је сведеније него у областима настањеним припадницима православне вероисповести. Становништво Горе је обележавало Божић, Богојављање и Светог Трифуна само у појединим местима, док је Ђурђевдан, односно *Ђурен*, прослављан у читавој Гори. По дужини празновања, разноврсности обредних активности и богатству музичко-плесне праксе, Ђурђевдан и свадба заузимају централно место у вредносном систему Горанаца.

Божић се светкује у селу Брод,¹⁰ где се обављају само неке од радњи типичних за православне вернике: кување житарица, кићење врата куће и економских зграда храстовим гранчицама (Антонијевић 1995: 83) и мешење божићног колача, у који се ставља „јака пара” (Станковић 1993: 22). У Броду је забележена и двогласно изведена песма коју су певачице окарактерисале као божићну (исто: 22), али која по својим музичко-поетским карактеристикама не кореспондира са примерима истог жанра у другим крајевима Србије и Балкана.

Поред Божића, у Гори се као значајан празник помиње Свети Трифун, који је у селу Диканце познатији као *Бабин дан*. Направљена лутка у облику бабе бацана је тог дана у реку, чиме се симболично терала зима из села, уз речи: „Атанас, танас, врати лето на нас...” Поменути пракса се повезује и са традицијом балканских сточара Влаха али и хришћанским Св. Атанасом као добротинитељем и заштитником сточара (Антонијевић 1995: 84). Иако обележавање Светог Трифуна не подразумева посебан

⁹ *Познајта Гора* је опозит наслову књиге Веселке Тончеве *Непознајта Гора*, којим је потпуно пренебрегнута чињеница да су знања о култури Горе стечена и раније, захваљујући истраживањима стручњака из Србије, пре посвећивања Тончеве овој теми. Самим тим, док је албански део Горе пре истраживања Тончеве био непознат, српски део Горе је био познат културној и научној јавности.

¹⁰ Прослављање Божића је, према до сада познатим подацима, забележено само у насељу Брод.

музички репертоар, важно је издвојити и поменути овај празник, који као реликт претхришћанског (исто) и хришћанског периода постоји и у оквирина ислама.

Након Светог Трифуна, пролећне светковине почињу *џо-клоном*, односно разменом дарова пре свадбе.¹¹ Међутим, централно место у годишњем следу обичаја заузима Ђурђевдан, као хришћански и сточарски празник, који се прославља неколико дана, а најчешће од 5. до 9. маја (Станковић 1993: 18–19).¹² Интересантно је да је навика прослављања толико укорењена у горански идентитетски кôд да и данас, када је сточарство у мањој мери заступљено а хришћанство потпуно избрисано из религиозне праксе, Горанци празнују Ђурђевдан. Акциони план светковине подразумева брање различитог биља, плетење венца, који се ставља изнад врата, крмљење стоке, свирање дечака у врбове свирале – *борије*, љуљање девојака, игру на отвореном простору (на ливади или крај лековите воде), стављање масла у жито, пародију свадбеног обреда¹³ итд. (исто: 18; Антонијевић 1995: 85, 87). Прослављање Ђурђевдана прати богата музичка пракса: вокално извођење жена, мушка или мешовита игра уз пратњу зурли и тупана, и игра девојака уз песму и даире. Целокупна музичка и плесна активност у оквиру ђурђевданског окупљања одвија се у природи.¹⁴ Тренутак у коме се пева није тачно утврђен, али је важно да песму интерпретирају жене или девојке на отвореном простору и да су текстови посвећени светковању Ђурђевдана.

Поред Ђурђевдана, највећа пажња читаве заједнице усмерена је на одржавање свадбене церемоније. У прошлости се овај обред обављао најчешће лети, јер су у то време печалбари долазили у завичај, те је постојала могућност да се обаве венчања. Зато се, у случају горанске традицијске културе, свадба која се одвија у летњем периоду може тумачити не само као део животног већ и као део годишњег циклуса. Важну улогу на свадби имају *џуџани* у саставу *џајфи*, како Горанци називају инструменталне саставе које чине три зурлаша и три тупанције (Треруп 1980: 483). Свирачи су Роми из Призрена, без којих свадба има камернији и не тако помпезан карактер, какав добија са снажним

¹¹ То је био тренутак у коме су учествовале само жене и девојке, односно младожењине рођаке које су одлазиле код младе на ручак. Након јела, уследило би даривање, а онда игра и песма уз даире или *мзике* (усна хармоника), које би свирала нека од присутних жена.

¹² Први дан прославе Ђурђевдана је 5. мај и назива се *џрафке*, други дан је 6. мај и Горанци га зову – *џојке*. Назив *џрафке* се односи на траве и биље које се током празника сакупља у пољу, док семантика речи *џојке* за сада није утврђена.

¹³ Поред песме и игре, током Ђурђевдана у селу Млике мушкарци су изводили и својеврстан театар правећи пародију на свадбени обред са трансвестираним ликовима (Антонијевић 1995: 87).

¹⁴ У селу Враниште то је било место Влашка, а у селу Млике Млички мост, итд.

звучком зурлашког састава. Уколико није било свирача на зурлама и тупанима, свадбени ток је пратила свирка кавала, певање обредних песама или певање уз даире (исто).

Бирте Треруп је посебно истраживала инструменталну музику на горанској свадби и бавила се њеном комплексношћу, класификујући је на: ритмички знак, музику која прати поворке, *небеџ* или *нибеџ* (низ импровизација или песама), музику уз коло и музику уз спортске игре (исто: 484–485). Ова подела исходи из контекста у коме се музика изводи јер је, на пример, ритмички знак тренутак када момци из младожењине куће излазе у сусрет музичарима. *Нубеџ* се изводи за домаћина или госте и представља мелизматичну зурлашку свирку у *rubato* метроритмичкој организацији. Музика која је пратила свадбене поворке углавном је заснована на песмама различитог порекла: горанским, турским, ромским, албанским, македонским и другим (исто: 486). Бирте Треруп је забележила и једну турску песму која носи назив *Ел ѓазилер* (исто), а која током каснијих теренских опсервација крајем прошлог века није идентификована.

Сеир је у прошлости био део горанске свадбе у оквиру кога су организоване трке коња, витешке игре, те борбе пеливана који су долазили из Турске и Македоније (Станковић 1993: 18; Антонијевић 1995: 88). Том приликом је зурлашка интерпретација такође долазила до изражаја пратећи читав ток такмичења. На основу усмених сведочанстава може се претпоставити да је овај део обреда у Гори нестао током друге половине XX века с обзиром на то да током 1990-их више није био у пракси.

Плесна активност у оквиру свадбе и данас се изводи уз зурле и тупане, мада су последњих деценија све популарнији модерни електрични састави у којима је главни инструмент клавијатура. У оквиру свадбеног обреда, коме сам присуствовала деведесетих година прошлог века, уочена су два кључна момента у којима игра има значајну улогу. Први је женска игра која се у току ноћи изводи у центру села, а коју Горанци називају *машала* (Станковић 1993: 14). Том приликом нису играле само жене већ и мушкарци, али су главни актери, на месту коловође током извођења – девојке.¹⁵ Други важан моменат је другог дана свадбе и такође представља вишечасовну ноћну игру у центру села, при чему је коло водио младожења са својим пријатељима и рођацима. Овом игром су младенци припремани за прву брачну ноћ, јер је то био тренутак када су први пут могли да играју

¹⁵ Улогу првог играча у колу има млада, која је касније првенство у игри предавала сестри или некој другој рођаци. На тај начин се *млајнесџа* опраштала од читаве заједнице, јер је овом догађају присуствовало читаво село – неки у својству играча а други у својству посматрача. Доминантни играчки образац и овом приликом припада типу *лакоџ кола* током вишечасовног плесног тока (Станковић 1993: 17).

једно поред другог. Током свадбе постоји извесна родна подела, јер жене учествују у ритуалним сегментима свадбе, док мушкарци доминирају у деловима обреда који понекад изискују већу слободу у понашању.¹⁶

Поред инструменталног извођења на зурлама, целокупан свадбени ток пратило је обредно двогласно певање жена, које су измишљале текстове песама које је било пригодно рећи у одређеном тренутку (пример бр. 2), а посебно када младу *шарају*, при опраштању од родитеља или када *срамује*.¹⁷ *Шарање* се одвијало вече пре одласка из родитељске куће и подразумевало је фарбање руку и косе каном, док су се на лице наносиле специфичне боје, тако да делује као маска са тачком – *ишом* на челу. Шарање лица је заступљено и код осталих исламизованих словенских група у Средњој јупи на Косову и Метохији, Македонији, Бугарској и код Горанаца у Албанији (Тончева 2012: 116–117).

Поред свадбе, сунет или обрезавање спада у важан сегмент животног циклуса и део је исламског верског обреда који је у прошлости изводио сеоски хоџа. Овај свечани тренутак подразумевао је да се деца облаче у народну ношњу која се прави специјално за њих. Сам чин сунета и примање дарова потпуно кореспондирају са извођењем овог обичаја у другим исламским заједницама. Зурле и тупани су такође неизбежан део прославе, посебно за имућније породице. Читав догађај пратило је обредно певање старијих жена које су, као и на свадби и Ђурђевдану, смишљале одговарајуће текстове за дечака за кога се организује сунет (пример бр. 3).

Музичко маркирање њросиџора

Музика својом перформативношћу омогућава да се одређени простор, у овом случају географски, означава и препознаје као место у коме се одражава одређени културни идентитет (Bohlman 2012: 4). На тај начин она својим физичким „присутством” маркира тај простор и чини га културно „опипљивим” и „видљивим”. У том смислу се музичка традиција Призренске Горе сагледава као слојевита и сложена, јер се у њој препознају

¹⁶ Својеврсни елементи театра и „спектакла” видљиви су у извођењу мушке игре под маскама – *чичевци*. У њој учествује трансвестирани мушки лик – невеста, коју је од насртаја других мушкараца бранио младожења са маском деде (Антонијевић 1995: 88).

¹⁷ Централни догађај у кући младожење, након доласка невесте, јесте да она *срамује*. То је значило да млада неколико сати стоји готово непомично без комуникације са осталима и без конзумирања хране. Док је млада стајала, у соби су били изложени њени дарови и девојачка спрема.

различити културни утицаји кроз вокално, вокално-инструментално и инструментално извођење. Сагледавањем традиционалне музике и њеног испољавања у *сенци* Отоманске империје, интригантно је спознати да ли је и како оријентална култура усмерила музичке процесе у Гори вршећи „спољашњи утицај” – акултурацију (Merriam 1987: 303). Иако се већина османских утицаја у етномузиколошком дискурсу тумачи као део оријенталног културног система, не треба заборавити да је у процесу преношења источњачке естетике Византија првобитно одиграла значајну улогу (Девих 1983: 123; Јовановић 2012). У музици балканских народа Драгослав Девих је запазио и елементе које је дефинисао као спорадичан утицај арапско-персијске мелодике (Девих 1983: 123). Међутим, тешко је увек прецизно распознавати различите културне творевине источњачког порекла, па се то компензује уопштеним називима оријентални, турски или источњачки. Оно што их обједињује јесу Турци и њихова војна и друштвена доминација, која је на различите начине учврстила „оријентални дух” у традицији многих народа. Стационарањем Турака на подручје Косова и Метохије дошло је до снажних друштвених трансформација и контакта двеју различитих културних сфера. Према тумачењу Радмиле Петровић, њиховом интеракцијом, почевши од XVI века настала је „оријентална акултурација” (Petrović 1974: 156–157). Чак и након Балканских ратова и турског повлачења, творевине источњачке провенијенције остале су укореване у културне праксе балканских народа (Petrović 1974; Девих 1983; Милојевић 2004: 37; Pennanen 2008: 127–147; Јовановић 2012: 183–202). Да би се говорило о оријенталним утицајима у горанском музичком језику, потребно је сагледати шта је у досадашњим етномузиколошким истраживањима дефинисано као *оријентално* или *турско*.

Увид у музичкофолклорни материјал који је до сада записан на Косову и Метохији показује да у коментарима прикупљене грађе не изостаје бављење словенским, или општебалканским као отелотворењем српског у музичком тексту, и са друге стране „другостима”. Тумачења музичког материјала у светлу источњачких утицаја су бројна и налазимо их код већине етномузиколога и мелографа (Ђорђевић 1928: 20; Васиљевић 1950: 341; Bartók 1951: 59–65; Petrović 1974; Милојевић 2004: 29; Јовановић 2012). Драгослав Девих је разматрао оријенталне упливе на музичкофолклорни материјал Косова и Метохије коментаришући музичку грађу композитора Милоја Милојевића. Он се посебно осврнуо на градске и сеоске песме, које је Милојевић назвао песмама „горњег” и „доњег слоја” (Милојевић 2004: 29). Сеоске песме су означене као форме које имају „обележја словенске културе”,

док су градској музици приписани елементи западноевропске и „источњачке културне сфере”, што је означено као карактеристика „балканских песама” (исто). Ову констатацију не треба узети без резерве, с обзиром на то да је готово немогуће да се ниједан елемент турско-источњачких утицаја није одразио и на сеоску музику, као и то да је музика из градских средина прихватана и у сеоским подручјима. Традиционална музика руралних средина на Косову и Метохији није довољно истражена, посебно код становника који су прихватили ислам, што би сигурно пружило нова сазнања за разматрање ове теме. У неким случајевима као последица културних контаката настају нове форме, те је тешко јасно разграничити „другост” од онога што идентификујемо као део установљених вредности једне праксе. С обзиром на Милојевићеве опаске, као и Девићеву научну надградњу, може се рећи да се источњачки елементи испољавају кроз репертоар, инструменте и музички текст у виду игре „на калаџојно”, певања уз окретање тепсије, употребе оријенталних инструмената,¹⁸ као и кроз појаву прекомерне секунде, макама и мелизматике (исто: 28, 34–39). Поред Девића, и код других аутора се запажа интересовање за источњачке елементе који се понекад ишчитавају кроз анализу лествица (Ђорђевић 1928: XV; Bartók 1951: 59–65; Pennanen 2008: 127–147; Jovanović 2012: 183–202).

Оријентални упливи на плану музичког корпуса у науци се исказују изразом *алатурка* (O’Conell 2005: 177–178; Pettan 2007: 89–98), који значи „на турски начин” (O’Conell 2005: 177–178). Сванибор Петан је експлицирао овај концепт у оквиру српске и ромске музике на Косову и Метохији и супротставио га западноевропском наслеђу, које је исказано у називу *алафранџа* (Pettan 2007: 89–98). Алатурка карактеристике у српској музичкој традицији Петан је дефинисао кроз појаву прекомерне секунде, асиметричне ритмичке структуре и турских речи у виду рефрена (исто: 93). Он је указао на алатурка стил и у ромској музици, који је видљив у женском певању уз пратњу даира или окретању тепсије и различитим врстама инструменталних састава (исто: 94).

Ослањањем на О’Конелов концепт дијахронијске анализе другости (O’Conell 2005: 177), на примеру горанске музичке праксе није могуће тачно утврдити када је један музички систем замењен новоусвојеним вредностима. Међутим, могуће је го-

¹⁸ У својим тумачењима Милојевићеве грађе Драгослав Девић је навео употребу неких оријенталних инструмената у „чалгијама”, али не апострофира конкретне инструменте. Међутим, када је говорио о инструменталним транскрипцијама албанског етномузиколога Лоренца Антонија, он је поменуо и састав чалгије, те се претпоставља да је мислио на неке од инструмената које је Антони записао: кларинет, три виолине, бугарија, деф, тарабука (Милојевић 2004: 28).

ворити о руралној, локалној традицији, која евидентно не припада источњачком корпусу (временски је претходила овим утицајима), као и о елементима који су прихваћени у току верске конверзије, која је завршена у XIX веку. Релевантни закључци који се могу извести о горанској традиционалној музици и турско-оријенталним утицајима биће сагледани претежно на основу два најобухватнија истраживања: Бирте Треруп и ауторке овог рада. Она пружају свеобухватне податке о музичкој традицији Призренске Горе, која је експлицирана кроз сагледавање контекста, музичке терминологије и анализе музичких текстова. У збиркама Миодрага Васиљевића и Трпка Бицевског изостаје опис прикупљеног материјала иако су истраживања рађена у приближно сличном периоду као и теренска опсервација Бирте Треруп. На основу Васиљевићевих записа стиче се утисак да је певање у Гори било искључиво једногласно, што оповргавају сва каснија истраживања.¹⁹ То поткрепљује и констатација Бирте Треруп, која током вишегодишњег боравка у Гори није забележила једногласно певање и експлицитно тврди да је оно реткост, те да је везано углавном за извођење успаванки (Тгаеруп 1972: 345). Међутим, деведесетих година прошлог века, током мог истраживања, у Гори су песме интерпретиране и једногласно и двогласно (Станковић 1993; Ранковић 2013). Двоглас су у различитим приликама изводиле удате жене, махом у обредном контексту, док су девојке певале једногласно, посебно при игри уз пратњу даира, што, уз одређене елементе музичке структуре оваквих песама, упућује на одређене закључке, који ће бити изложени у наставку овог рада. Однос елемената старије сеоске и оријенталне музичке праксе, као и њихова заступљеност у горанској музичкој традицији, биће разматрани кроз двогласно певање на *џлас*, певање уз даире, вокално-инструменталну и инструменталну праксу.

Научне интерпретације двогласног певања Горанки, које је дала Бирте Треруп (Тгаеруп 1972: 345–347), подударују се са анализом мојих примера снимљених деведесетих година и касније, када је више пажње посвећено вокалној пракси, функцији гласовних деоница, а нарочито емској терминологији, коју Бирте Треруп није посебно разматрала. Сагледавањем свих елемената музичко-поетске и контекстуалне анализе, запажа се да у оквиру музичке равни није било појава које се могу тумачити утицајем других култура, док се тако могу посматрати једино турцизми који се јављају на поетском плану (примери бр. 1 и 3).

¹⁹ На основу мелодике песама које су интерпретирале девојке (Васиљевић 1950: пр. бр. 15, 260), може се претпоставити да недостаје мелодија другог гласа будући да су сличне примерима који су снимљени у време мојих истраживања (Станковић 1993: пр. бр. 31)

То говори о стабилности женског вокалног система у Гори, који практикују чак и жене које данас живе у Београду. Овај вид музичког изражавања сигурно не представља традицију усвојену из оријенталне културе, којој није својствен двоглас секундног сазвучја. Синоним за женско двогласно извођење је термин *на ѓлас* (примери бр. 1, 2 и 3) и интерпретирају га две жене које при певању стоје једна крај друге прислоњених глава. Свака од њих има одређену улогу у обликовању напева: прва – *води*, а друга – *џера њо на*. Читав мелодијски ток се креће у обиму кварте (*g-as-a-b-c*) и умањене (*f-g-as-b-ces*) или чисте квинте (*f-g-as-b-c*), са низом правилности у кретању гласова. Основни амбитуси мелодијског распона најчешће садрже нестабилну хипертонику (*a/as*), чије се обе реализације јављају у оквиру исте мелострофе. У том случају први глас не изводи највиши тон амбитуса, а други глас не пева најнижи тон – хипотонику (примери бр. 1, 2 и 3). На тај начин је двоглас који настаје међу гласовима заснован на хетерофонији и доминантном звуку интервала секунде, при чему је деоница певачице која *џера њо на* виша од деонице певачице која *води* (примери бр. 1, 2 и 3). Овако развијено секундно двогласно певање не постоји у другим деловима Косова и Метохије сем у Призренској Гори (Станковић 1993: 24–43), а може се пратити и у записима Трпка Бицевског (Бицевски 2001: примери бр. 11, 12, 13, 14, 15 итд). У грађи коју је Веселка Тончева записала у албанском делу Горе нема пуно двогласа, а у примерима у којима је заступљен није ни изблиза тако развијен као у Призренској Гори (Тончева 2012: примери од 1–70). Слично је и у Средачкој жупи, где сам забележила повремено хетерофоно извођење српских жена у коме је фреквенција секундног интервала такође мање заступљена него у Гори.²⁰ Певање Српкиња Средачке жупе и Горанки је слично и по извикивању на крају мелострофе (Закић и Ранковић 2013: 13), као и по заступљености „квоцајућих звукова” – *clucking sounds* (Bartók 1951: 77), које Бирте Треруп назива „фалсетним форшлазима и нахшлазима” (Треруп 1972: 346). Међутим, разликује се по тембру, извођењу вокала који су у Гори „светли”, а у Средачкој жупи „тамнији”, као и по интонацији, која је нешто виша у Гори него у Средској.

Певање *на ѓлас* изводи се у *rubato* метроритмичком систему (примери 1, 2 и 3), у оквиру којег се поетски садржај импровизује, то јест ствара се у тренутку када се и пева. На овај начин се интерпретирају песме за *џоклон*, Ђурђевдан (пример бр. 1),

²⁰ У Средској је овакав начин интерпретације везан за Ускрс, при певању у колу или када старије жене припремају *лазарице* за обилазак села (Закић и Ранковић 2013: 13).

свадбу (пример бр. 2), сунет (пример бр. 3), при испраћају мушкараца у печалбу и у другим приликама.²¹ Доминантни версификациони оквир је асиметрични осмерац, код којег се последња три стиха једне мелострофе у следећој позиционирају на самом почетку (пример бр. 1). Жанровску ознаку на поетском плану чине први чланак стиха и екскламација. Већина свадбених песама почиње речима *ја, а, млајнесто* (Станковић 1993: 25), а ђурђевданских: *ја, а, бојодала* или *Курто будала* (исто).²² Изузетак чине песме које се певају за време сунета, чији жанровски и оријентални значај, на пољу текста, представља рефрен *бербер`оца*, инкорпориран између чланака стиха (пр. бр. 3).

Занимљиво је да су мелодијски модели већине песама *на ѓлас* веома сродни без обзира на жанровску припадност (исто). Једно од тумачења ове појаве је повезаност обреда, будући да се и свадба и *ћоклон*, као део животног процеса, код Горанаца изводе у утврђено доба године (исто). У прошлости су поједини обреди извођени симултано и колективно, што је вероватно подразумевало исти начин певања. Јастребов је у XIX веку забележио колективно сунетисање и свадбовање у селу Рестелица 23. августа, на месту где се некада налазила црква и Манастир Свете Варваре. При том веселу, Горанци су доводили зурлаше и пеливане, који су се борили тако да је све изгледало, како сам Јастребов каже, као „театар ристалички [рестелички]” (Јастребов 1995: 132). Мелодијски модели су, по наведеним претпоставкама, и после раздвајања обреда остали сродни (Станковић 1993: 42–43). Женско певање *на ѓлас* свакако чини старији музички слој, на којег културни талас Отоманског царства није имао знатнији утицај. Оно по већини својих особина подсећа на старије сеоско певање распрострањено у Србији: емска терминологија, тонски низови, амбитус, кретање гласова, сазвучна компонента, метроритам, извикивање и друго (Големовић 1996: 11–22). Упливи „другости” видљиви су само на плану текста услед бројних турцизама, и контекста (уколико се песме *на ѓлас* изводе у оквиру сунета).

Други начин вокалног изражавања жена јесу песме које се *ћућујају со дауре* и изводе уз игру. Певају их две жене и у случају када су то старије особе, песме су махом хетерофоне (пр. бр. 4), а при извођењу девојака јавља се једногласна интерпретација (пример бр. 5, 6 и 7).²³ Једногласно певање забележено у

²¹ Према казивањима певачица, у блиској прошлости, након Другог светског рата песме *на ѓлас* су могле бити интерпретиране и антифоно, уз учешће две групе певачица.

²² Ђурђевданске песме из села која су позиционирана у жупном делу Горе – *долојићу*, почињу речима *ја а бојодала*, а из планинских насеља синтагмом *Курто будала*.

²³ Током истраживања 90-их година прошлог века, девојке су *ћућујале со дауре*

збиркама Миодрага Васиљевића (Васиљевић 1950) и Трпка Бицевског (Бицевски 2001) по својим карактеристикама одговара једногласном певању девојака уз даире, јер је свака песма могла да се изведе уз овај инструмент. Вероватно су неке од песама у њиховим студијама изведене уз даире, али о томе нема ближих података. Амбитуси једногласних песама су ширег опсега у односу на певање на *џлас* и крећу се у распону од кварте до октаве (Станковић 1993: пр. бр. 38–48). У оквиру тонског потенцијала не може се говорити о присуству макама у правом смислу речи, али је зато прекомерна секунда у оквиру „оријенталног тетрахорда” (Reppanen 2008: 130–131) честа појава (Васиљевић 1950: пр. бр. 87, 117, 135, 167, 346в; Станковић 1993: пр. бр. 34; Бицевски 2001: пр. бр. 38, 39, 84 итд.). Чак и у примерима који не поседују прекомерну секунду јављају се мелодијско-ритмичке комбинације, које асоцирају на мелодије оријенталног порекла, попут каденцијалних обрта у којима се снижени хиперфиналис и финалис комбинују са синкопираним ритмом (пример бр. 5). Разноврсност једногласних песама на версификационом и мелодијском плану сведочи о њиховом новијем сеоском пореклу (Станковић 1993: 40). Оне су најчешће љубавног садржаја, са рефренима који у неким случајевима реферирају на турско говорно подручје (пример бр. 6). Ритмичка основа песама које се *џуџају со даире* доминантно је исказана у мерама две четвртине (примери бр. 4, 5 и 7), али и у асиметричним: осам осмина или седам шеснаестина, седам осмина и девет осмина (исто: 38; пример бр. 6). Према досадашњим подацима из литературе, пракса певања уз даире и асиметрична метричка структура везује се за оријентално наслеђе (Pettan 2007: 94). Будући да се уз даире пева и хетерофоно, евидентно је да је дошло до споја две праксе, тако да је настала „нова форма” музичког изражавања (пример бр. 4). Секундни сазвук у песамама уз даире није тако чест и доминантан као у певању на *џлас*, карактеристичном за Ђурђевдан, свадбу или сунет. Један вид хетерофоног певања уз деф забележио је и Лоренц Антони у селу Брезна у Опољу (Antoni 1975: 21). Он је записао спорадичан двоглас искључиво у женском извођењу песама уз интересантан коментар: „На Косову на сличан начин певају још само суседни Горанци на једном старосрпском дијалекту” (исто: 22). Сличност коју Антони наводи остатак је културне везе ове две жупе, о којој је било речи, а која је прекинута услед албанизације Опоља (Томашевић 1989: 47–55).

и неке новокомпоноване песме које су чуле на радио-програмима. Током истраживања у селу Радеша 1991. године, забележила сам групу девојка које су отпевале уз даире и песму *Поздрави је, њоздрави* која је широко позната по интерпретацији Мирослава Илића (аутор Д. Александрић).

Вокално-инструментална пракса Призренске Горе базирана је углавном на певање уз пратњу тамбуре. Овај инструмент су донели Турци на Косово и Метохију при освајању Балкана, током XIV и XV века (Васиљевић 1950: 363). Миодраг Васиљевић је тамбуру окарактерисао као инструмент који „није сељачки” (исто)²⁴ и прво је прихваћен од стране муслиманског становништва (Gojković 1989: 187–188).²⁵ Код Горанаца тамбуре свирају искључиво мушкарци који певају, али се практикује да инструменталиста прати и другог певача. Током свог истраживања забележила сам коришћење овог инструмента и у оквиру ансамбла који је деловао као непотпун чалгијски састав, а који су поред певача чинили тамбура и даире (Ранковић 2013: пр. бр. 8). Међутим, у Гори чалгијско свирање у правом смислу речи није правило, мада је током деведесетих година прошлог века било повремених удруживања појединих инструмената (на пример даире и кавал). Примери певања уз тамбуру код Горанаца нису довољно истражени и пружају могућност за опсервацију и доношење нових закључака у будућности. На основу свог искуства у посматрању ове појаве запазила сам да је реч о песмама већег амбитуса (исто, пр. бр. 8), које карактерише специфична назална интерпретација (која захтева потискивање тона ка носу), као одлика интерпретације оријенталних певача. Према тврђењима Бирте Треруп, мушкарци су шездесетих година прошлог века радије певали групно, а при њиховом извођењу се могла запазити „реминисценца двогласа” (Traeger 1972: 345). Током мог теренског истраживања деведесетих година XX века није било двогласног, као ни групног певања мушкараца, већ најчешће солистичког, уз тамбуру.

Поред тамбуре, Горанци свирају солистичке, чобанске, инструментне, попут кавала, полукавала и шупељке. Кавал је инструмент источњачког порекла, који је на територији Балкана распрострањен у јужним и југоисточним пределима (Zakić 2007: 44; Закић и Јовановић 2013: 12). На њему се махом изводе медитативне нумере или мелодије песама, што је данас реткост. Након 1999. године и промене друштвено-политичке ситуације на Косову и Метохији, дошло је до потпуног нестанка појединих облика из музичког искуства Горанаца, а ту спада и свирање на шупељци и полукавалу.²⁶

Зурлашку свирку Горанци идентификују као део свог културног идентитета иако сами не свирају зурле и тупане, уз које

²⁴ Васиљевић сеоским тамбурама сматра инструменте као што су *ишиерлија* и *карадузен* (Васиљевић 1950: 363).

²⁵ Сам назив инструмента је персијско-арапског порекла (Gojković 1989: 187–188).

²⁶ Током истраживања деведесетих година имала сам прилику да забележим и групно свирање и певање у селу Враниште, при чему је инструментални састав био сачињен од даира, кавала, тамбуре и солистичког певања.

праве готово сва своја весела. За ту прилику они позивају ромске свираче из Призрена, за које издвајају велике новчане своте. Већ је речено да *џајфе* чини шест свирача, од којих музички ток изводи само њих четири (две зурле и два тупана). Зурле и тупани, као инструменти оријенталне провинијенције (Zakić 2007: 54), били су заступљени и код српског становништва (Јанковић и Јанковић 1951: 62), које их је заменило другим оркестарским саставима након турског повлачења са Балкана. Томе у прилог иде и Васиљевићева белешка о овој појави: „Одмах иза одласка Турака народ у Србији је побацао зурле и таламбасе, прво у Београду, а затим и у осталим градовима...” (Васиљевић 1950: 345). Међутим, становништво исламске вероисповести и данас ужива у извођењу ових ансамбала. Зурла је управо у Гори имала и свој особен назив – *сврла* (Gojković 1989: 180), који је забележила и Бирте Треруп (Traerup 1980: 483–488), а који није био у употреби током мојих истраживања деведесетих година прошлог века (Станковић 1993: 12). Бирте Треруп је коментарисала популарност зурлашке музике током свадбеног весела, када је при изливу среће неко од момака могао да се баца у реку (Traerup 1980: 486). Оријентални утицаји се очитују и у већини назива игара које су свирали зурле и тупани: *џеџкоџо* и *калачојна, сам ѿо сам, ѓоранско оро, Кара Јусуфова, џоскалиска* (исто: 484).²⁷ Драматургија испредања музичког тока у зурлашкој свирци развија се у смени унисоног, хетерофоног или бордунског извођења, што динамизира мелодијску линију. Основни начин свирања подразумева извођење мелизматичних таласа, у којима око упоришних тонова обигравају китњасто позиционирани украси (Ђорђевић 1928: 15), што је типично за мелодику оријенталног порекла. Инструментална зурлашка традиција је утицала на вокалну праксу кроз извођење инструменталних варијаната турских, албанских и других песама. Може се претпоставити да је мелодика ових песама, кроз инструменталну музику, постала блиска становницима Горе и тако пронашла пут до једногласног певања, у које је инкорпорирана прекомерна секунда и асиметрични ритам. Данас Горанци све више ангажују свираче који свирају на савременим електричним инструментима (најчешће клавијатурама), покушавајући да у импровизацијама и тонској боји њихова музика буде слична зурлашкој.

²⁷ Данас је доминантни начин игре уз песме и равно учешће полова, при чему доминира образац *лакоџ кола*, што је и у прошлости био најчешћи начин извођења (Јанковић 1937: 36).

Негде између

Очигледно је да су горански етнички идентитет и традиционална музика, као његов саставни део, веома комплексни. Испреплетаност културних елемената из доба које је претходило хришћанству, затим из саме хришћанске фазе, те на крају из времена од када су Горанци примили ислам, доприноси стварању сложеног обредно-обичајног комплекса. Горанци прослављају хришћанске празнике (Божић и *Ђурен*), а одржавају и оне који су део исламске праксе (сунет и два Бајрама). Оваква дихотомија, на релацији хришћанство–ислам карактеристична је и у горанским селима у Албанији (Тончева 2012: 86–105), као и у другим областима на Балкану у којима је становништво православне вероисповести примило ислам (Цвијић 1987: 380).²⁸ Изузев Ђурђевдана и Божића, остали празници у којима се препознају обриси хришћанства се обележавају симболично, јер је нова религија видно преовладала. Чини се да је велика приврженост религиозном животу нарочито изражена крајем XX века и да је вероватно изразитија него у време отоманског царства (Јастребов 1995: 139).

Досадашња истраживања такође су маркирала оријенталне утицаје на традиционалну музику Призренске Горе (Станковић 1993: 5). Може се претпоставити да на предотомански период упућује пракса женског певања на *џлас*, које према терминологији и музичким карактеристикама показује сродност са српском вокалном традицијом у другим крајевима. Присуство инструмената попут даира, кавала, тамбура и зурли показује јак турско-источњачки утицај на традиционални музички корпус. Он је посебно видљив у ромском музицирању на зурлама, које најчешће подразумева комбинацију традиционалне музике различитих народа, а нарочито турске и албанске (Petan 2010: 52). То не чуди, будући да Роми посебно имају афинитет према турској музици (исто: 30–31) и да нису никада свирали српске традиционалне инструменте, већ само инструменте оријенталне провинијенције попут зурли, кавала, дефа, дарабуке и других (Petrović 1974: 157). Према речима Радмиле Петровић, Роми су били „посредници између две музичке културе”, при чему се мисли на оријенталну и аутохтону (исто). Будући да су скоро све етничке заједнице на Косову и Метохији за своје породичне и селоске светковине ангажовале професионалне ромске свираче, то је допринело преношењу мелодија и инструмената из једне кул-

²⁸ Цвијић је током својих истраживања на Балканском полуострву забележио примере мухамеданских братстава из околине Бара који су сачували обичај ношења литије и слављења славе (Цвијић 1987: 380).

турне сфере у другу. Срби су у прошлости на подручју Косова и Метохије такође ангажовали зурлаше и тапанције, али су, према наводима Сванибора Петана, касније одбацили ове инструменте као „(етнички) ’албанске’ и (верски) ’муслиманске’” (Petan 2010: 48). Међутим, заједнице које су исламске вероисповести, попут Горанаца, нису напуштале праксу ангажовања ромских музичара, те су на тај начин дуже и интензивније биле под утицајем доминантно турско-источњачке музике.

Сагледавањем горанске музичке праксе и „другости” у дијахронији (O’Connell 2005: 177), евидентно је да оно што је у прошлости била другост сада представља интегрални део идентитета и његову *сенку*, то јест културни траг контакта са Отоманском империјом. Установљене праксе пре ислама, као и оне које је донела ова религија, испољене су и на плану контекста и на плану текста. Чак и у синхронијском погледу постоје разлике на емска и етска тумачења једне те исте појаве. Научна тумачења која поједине творевине дефинишу као оријенталне утицаје не подударају се са народним интерпретацијама, које их ишчитавају као део горанске културе. Очито је да су Горанци у вишевековним културним превирањима створили сопствену музичку уникатност. На крају се поставља питање: да ли ће Горанци у времену које долази успети да очувају аутентичност свог идентитета, или ће се приклонити утицају неког од већих народа на Балкану? Да ли ће успети, као и до сада, да остану негде између свега и између свих?

НОТНИ ПРИМЕРИ

Пример бр. 1.

Те 'де да шета Зејнепа

(Ѓурђевданска песма "на глас")

Рефија Ризвани рођ. А.џиљи (1951) и
Љифа Ризвани рођ. Билали (1940)
село Млике

$\text{♩} = 71$

И, ја - а, бо - јо - да - ла, ће 'де да ше - та

Зеј - не - - па, И, ја - а, ће'де да

ше - та Зеј - - не - па, И!

И, ја, а, бојодала, ће 'де да шета Зејнепа,
и, ја, ће 'де да шета Зејнепа, и!

Те 'де да шета Зејнепа
за овја међа Ѓурђевден.
Да берем травке зељене,
воде да деца ок'пем,
за овја међа Ѓурђевден,
сме го сва зема чекале.

Снимила (1992) и транскрибовала: Сања Ранковић

Пример бр. 2.

Машала, шо си пристала

(песма "на глас" која се изводи на свадби)

♩ = сса 69 село Радеша

Е, млај - не - сто, ма - ша - ла шо се пре -

- ста - лај. е, ма - ша - ла шо се

јо - о - о - о ба - - вај.

Е, млајнесто, машала шо се престала(j),
е, машала шо се јобава(j).

Машала, шо си пристала,
машала, шо си убава.
Да те от оче небедо
ће де се венај до теј
спрати нашегo јуначе,
шо те је рада свекрва.

Снимила (1992) и транскрибовала: Сања Ранковић

Пример бр. 3.

Шо нема те, ти да дојдеш?

(песма "на глас" која се изводи за сунет)

Хатица Илијази рођ. Зурапи (1949) и
Шефија Селими (око 70 година)
село Драгаш

♩ = сса 62

И ја, шо не - ма се бер-бер о - ца, те да

дој - деш, и ја бер-бер о - ца

ти да дој - до - о - а - И!

И, ја, шо нема се, бербероца, те да дојдеш,
и, ја, бербер оца, ти да дојдоа, и!

Шо нема те ти да дојдеш?
Те чекаје луде деца,
да ге чиниш сунетлије,
да ти биде лака рука.

Снимила (1992) и транскрибовала: Сања Ранковић

Пример бр. 4.

Врбице, врбо зељена

(ђурђевданска песма уз игру)

♩ = 100

Амидија Силмапи рођ. Ашими (1955), Вахида Макеути рођ. Скелдери (1945)
и Расима Рамадани рођ. Хасани (1949), село Враиште

Даире
соло

Вр - би - це, вр - бо, зе - ље - на, вр - бо, зе - ље -
на. Ђур - ђсв - де - но - ва, што си се
ра - но раз - ви - ла, И!

Врбице, врбо, зељена,
врбо зељена, ђурђевденова,
шо си се рано развила?

„Врбице, врбо зељена,
шо си се рано развила?
Не ли си гајле имала,
не ли те мајка карала?“
„Врбице, врбо зељена,
овчара сом го имала,
до поноћ сом го чекала,
од поноћ сом преспивала,
со тељ ситарка на глава,

со кораништа на себе,
со нашарене ручице.
Ја ће ви остаим нашија,
овчара да не зимате!”

Снимила (1992) и транскрибовала: Сања Ранковић

Пример бр. 5.

Не ме викај, дејке ти

♩ = 60

Дестани Алиса (1974), Зарија Маљоки (1977) и
Дестани Сеһипа (1978), село Рапча

Не ме ви-кај, деј-ке ти, не ме ви-кај не сом сам,
не ме ви-кај не сом сам, со дру-га-ри ја шс-там,
не ме ви-кај, не сом сам, со дру-га-ри ја шс-там.

Не ме викај, дејке ти,
не ме викај, не сом сам,
не ме викај, не со сам,
со другари ја шетам,
не ме викај, не со сам,
со другари ја шетам.

Не ме викај, дејке ти,
не ме викај, не сом сам,
со другари ја шетам,
друге дејке ја гљедам,
тебе ће да остављам.
Не се фаљи, дејко ти,
не се фаљи, дејкем ти,
ја за тебе да патим.
Ходи вечер, бећару,
вечер да ти избегам.
Вечер ће ме давае,
за твуево другара.

Снимила (1993) и транскрибовала: Сања Ранковић

Пример бр. 6.

Во наше село Малово

(песма уз игру)

село Орбуша
призренска Гора

$\text{♩} = \text{сса } 128$

Во на-ше се - ло Ма ло - во и - ма деј - че при - ста - ло.

Во на-ше се - ло Ма ло - во и - ма деј - че при - ста - ло.

А - ман, а - ман, а - ман, а - ман, да - до, бре, и - ма деј - че

при - ста - ло. А - ман, а - ман, а - ман, а - ман, да - до, бре,

и - ма деј - че при - ста - ло.

Во наше село Малово,
има дејче пристало.

Во наше село Малово,
има дејче пристало.

Аман, аман, аман, аман, дадо бре,
има дејче пристало.

Аман, аман, аман, аман, дадо бре,
има дејче пристало.

Во наше село Малово,
има дејче пристало.

Мори, дејче пристало,
да ли би ме сакало?

Ја би тебе сакало
ка' би кућа имало.

Снимила и транскрибовала: Сања Ранковић

Пример бр. 7.

Црна књига од дома ми дојде

Мирзада Абдула (1971) и Раима
Пајазити (1975), село Љубовиште

♩ = 373

Цр - на књи - га, бре мај - чи - це, од до - ма ми дој - де,
и све цр - но, бре мај - чи - це, ми пи - шу - је, и све цр - но,
бре мај - чи - це, ми пи - шу - је.

даирс *sempre simile*

Црна књига, бре мајчице, од дома ми дојде,
и све црно, бре мајчице, ми пишује,
и све црно, бре мајчице, ми пишује.

Другар ми се жени, нане, муа дејка зима,
муа дејка зима, прва гледаница,
муа дејка зима, прва гледаница,

Посред село, бре мајчице, тупани тупаје,
Тупани тупаје, Севда оро води,
‘Не ме гледај, Севдо, оро ће изгрешиш!’

Напомена: Записан је целовит текст услед честе промене версификације.
Снимила (1993) и транскрибовала: Сања Ранковић

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Antoni, L. (1975) „Polifoni oblici u vokalnoj narodnoj muzici Albanaca Gege u Jugoslaviji” [“Polyphonic Forms in the Vocal Folk Music of the Gege Albanians in Yugoslavia”], *Zvuk* 1, Sarajevo: Savez kompozitora Jugoslavije, 20–34.
- Антонијевић, Д. (1995) „Етнички идентитет Горанаца”, *Шарпланинске жује Гора, Средска и Опоље (антропoгеoграфско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике)*, посебна издања, 40/II, Београд: Географски институт САНУ, 76–108 / Antonijević, D. (1995) „Etnički identitet Goranaca”, *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, socio-*

- loške i kulturološke karakteristike*), posebna izdanja, 40/II, Beograd: Geografski institut SANU, 76–108 [“Ethnic Identity of the Gorani People”, *The Communes of Gora, Sred-ska and Opolje of the Šarplanina Mountain (antropogeographic-ethnologic, demograp-hic, sociological and cultural characteristics*, Special Editions, 40/II, Belgrade: Institute of Geography of the SASA].
- Барјактаровић, М. (2014) „Међуетнички односи Срба и Арбанаса”, *Косово и Метохија у издањима Етнографског института САНУ (1951–1998)*, Београд: Етнографски музеј у Београду; Етнографски институт САНУ, 213–239 / Barjaktarović, M. (2014) „Međuetnički odnosi Srba i Arbanasa”, *Kosovo i Metohija u izdanjima Etnografskog instituta SANU*, Beograd: Etnografski muzej u Beogradu, 213–239 [“Interethnic Relations of the Serbs and the Albanians”, *Kosovo and Metohija in the Publications of the Ethnographic Institute of the SASA*, Belgrade: Ethnographic Museum in Belgrade].
- Bartók, B. (1951) *Serbo-Croatian Folk Songs*, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies, New York: Columbia University Press.
- Бицевски, Т. (2001) *Народна пјесна на Горанима*, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков” / Vicevski, T. (2001) *Narodnata pesna na Goranite*, Скопје: Institut za folklor „Marko Cepenkov” [Folk Song of the Gorani People, Скопје: Institute for Folklore “Marko Cepenkov”].
- Bohlman, Ph. V. (2002) “Sounding the Spaces between Two Worlds: Rupture, Resistance, and Revival in the Re-Membering of German and American History”, Presented at *The Sounds of Two Worlds: Music as a Mirror of Migration to and From Germany conference* (September 2002), mki.wisc.edu/publications/online_papers (приступљено: 25. 01. 2016 / pristupljeno [accessed on] 25. 01. 2016).
- Цвијић, Ј. (1987) Балканско полуострво, В. Чубриловић (ур.) Јован Цвијић – Сабрана дела 2, Београд: САНУ, Књижевне новине, Завод за уџбенике и наставна средства / Cvijić, J. (1987) *Balkansko poluostrvo*, V. Čubrilović (ur.) *Jovan Cvijić – Sabrana dela* 2, Beograd: SANU, Književne novine, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva [The Balkan Peninsula, V. Čubrilović (ed.) *Jovan Cvijić – Collected Works* 2, Belgrade: SASA, Književne novine, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva].
- Ђоровић, В. (1989) *Историја Срба*, други део, Београд: Београдски издавачко-графички завод / Đorović, V. (1989) *Istorija Srba*, drugi deo [The History of the Serbs, Part Two], Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Девић, Д. (1983) „Оријентална или балканска лествица у народним песмама Србије и Македоније”, у Л. Каревски (ур.) *Македонски фолклор XVI/32*, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков”, 121–127 / Dević, D. (1983) „Orientalna ili balkanska lestvica u narodnim pesmama Srbije i Makedonije”, у L. Karevski (ur.) *Makedonski folklor XVI/32*, Скопје: Institut za folklor „Marko Cepenkov”, 121–127 [“Oriental or Balkan Tone Scale in the Folk Songs of Serbia and of Macedonia”, in L. Karevski (ed.) *Macedonian Folklore XVI/32*, Скопје: Institute for Folklore “Marko Cepenkov”].
- Дрвошанов, В. (2012) „Националната припадност на Гораните изразена преку јазикот во народните песни” *Македонистика* 11, Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков”, 268–292 / Drvošanov, V. (2012) „Nacionalnata pripadnost na Goranite izrazena preku jazikot vo narodnite pesni”, *Makedonistika* 11, Скопје: Institut za makedonski jazik „Krstе Misirkov”, 268–292 [“Nationality of the Gorani People Expressed in the Language of the Folk Songs”, *Makedonistika* 11, Скопје: Institute for Macedonian Language “Krstе Misirkov”].
- Ђорђевић, В. (1928) *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*, Књиге Скопског научног друштва, књига прва, Скопље / Đorđević, V. (1929) *Srpske narodne melodije*

- (*Južna Srbija*) [*Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)*], Skoplje: Skopsko naučno društvo, Knjiga prva.
- Gojković, A. (1989) *Narodni muzički instrumenti* [*Folk Music Instruments*], Beograd: „Vuk Karadžić”.
- Големовић, Д. (1996) „Српско двогласно певање I: облици-порекло-развој”, *Нови звук* 8, 11–22 / Golemović, D. (1996) „Srpsko dvoglasno pevanje I: oblici-poreklo-razvoj”, *Novi zvuk* 8, 11–22 [“Serbian Two-Part Singing I: Forms-Origins-Development”, *New Sound* 8].
- Јастребов, И. С. (1995) *Стара Србија*, предговор и коментари: Д. Чамбар, Београд: НИП „Нови свет”, Народна и универзитетска библиотека / Jastrebov, I. S., (1995) *Stara Srbija*, predgovor i komentari: D. Čambar, Beograd: NIP „Novi svet”, Narodna i univerzitetska biblioteka [*Old Serbia*, Foreword and Comments by D. Čambar, Belgrade: NIP “Novi Svet”, National and University Library].
- Јанковић, Љ. и Д. (1937) *Народне иџре* II, Београд / Janković, Lj. i D. (1937) *Narodne igre* II [*Folk Dances* II], Beograd.
- Јанковић, Љ. и Д. (1951) *Народне иџре* VI, Београд / Janković, Lj. i D. (1951) *Narodne igre* VI [*Folk Dances* VI], Beograd.
- Jovanović, J. (2012) “Identities expressed through practice of *kaval* playing and building in Serbia in 1990s”, in D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović (eds.) *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, Proceedings of the International conference held from November 23–25, 2011, Belgrade: SASA; Institute of Musicology of SASA, 183–202.
- Лутовац, М. (1955) „Гора и Опоље”, *СЕЗб*, XIX, I одељење: Насеља и порекло становништва, 35, Београд / Lutovac, M. (1955) „Gora i Opolje” [“Gora and Opolje”], *SEZb*, XIX, I odeljenje: Naselja i poreklo stanovništva, 35, Beograd.
- Merriam, A. P. (1987) *The Anthropology of Music*, second paperback printing, Evanston: Northwestern University Press.
- Милојевић, М. (2004) *Народне њесме и иџре Косова и Метохије*, прир. Д. Девић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Карић Фондација / Milojević, M., (2004) *Narodne pesme i igre Kosova i Metohije*, priir. D. Dević, [*Folk Songs and Dances of the Kosovo and Metohija*, D. Dević (ed.)], Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva; Karić Fondacija.
- Младеновић, Р. (1995) „Горански говор”, *Шарпланинске жуџе Гора, Средска и Опоље (антропологијско-еџнолошке, демоџрафске, социолошке и културолошке карактеристике)*, посебна издања, 40/II, Београд: Географски институт САНУ, 109–148 / Mladenović, R. (1995) „Goranski govor”, *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, posebna izdanja, 40/II, Beograd: Geografski institut SANU, 109–148 [“The Language of the Gorani People”, *The Communes of Gora, Sredska and Opolje of the Šarplanina Mountain (antropogeographic-ethnologic, demographic, sociological and cultural characteristics, Special Editions, 40/II, Belgrade: Institute of Geography of the SASA)*].
- O’Connell, J. M. (2005) “In the Time of Alaturka. Identifying Difference in Musical Discourse”, *Ethnomusicology* 49/2: 177–205.
- Pennanen, P. R. (2008) “Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy”, *Музикологија/Musicology* 8: 127–146.
- Petrović, R. (1974) „Narodna muzika istočne Jugoslavije – proces akulturacije” [“National Music of the East Yugoslavia – The Process of Acculturation”], *Zvuk*: 155–160.
- Pettan, S. (2007) “Alaturka – alafanga continuum in Balkan music and ethnomusicology”, *Research of Dance and Music on the Balkans (International Symposium, Brčko 06–09. 2007)*, Brčko: International Musicological Society & Musicological Society of R. S,

- Banja Luka; Musicological Society FBiH, Sarajevo; Association for Fostering of the Serb Cultural-Historical Heritage Baštinari, 89–98.
- Petan, S. (2010) *Lambada na Kosovu [Lambada at Kosovo]* Beograd: Biblioteka XX vek.
- Радовановић, М. (1995) „Антропогеографске и етнодемографске особености шарпланинских жупа Горе, Опоља и Средске”, *Шарпланинске жупе Гора, Средска и Опоље (антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике)*, посебна издања, 40/II, Београд: Географски институт САНУ, 10–75 / Radovanović, M. (1995), „Antropogeografske i etnografske osobnosti šarplaninskih župa Gore, Opolja i Sredske”, *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, posebna izdanja, 40/II, Beograd: Geografski institut SANU, 10–75 [“Antropogeographic and Ethnographic Particularities of the Communes Gora, Opolje and Sredska”, *The Communes of Gora, Sredska and Opolje of the Šarplanina Mountain (antropogeographic-ethnologic, demographic, sociological and cultural characteristics)*, Special Editions, 40/II, Belgrade: Institute of Geography of the SASA].
- Ранковић, С. (2013) „Врбике, врбо зелена”, *Традиционално музичко наслеђе Призренске Горе*, ЦД са пропратном књижицом, Београд: Српско етнолошко и антрополошко друштво / Ranković, S. (2013) „Vrbice, vrbo zelena”, *Tradicionalno muzičko nasleđe Prizrenske Gore*, CD sa propratnom knjižicom, Beograd: Srpsko etnološko i antropološko društvo [“Vrbice, vrbo zelena”, *Traditional Musical Heritage of the Prizren Gora*, CD with booklet, Belgrade: Serbian Ethnological and Anthropological Society].
- Станковић, С. (1993) *Индивидуално и колективно у орској и вокалној традицији жена у Гори*, необјављен дипломски рад, одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду / Stanković, S. (1993) *Individualno i kolektivno u orskoj i vokalnoj tradiciji žena u Gori*, необјављен дипломски рад, одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду [Individual and Collective in the Dance and Vocal Tradition of Women in Gora, unpublished graduation paper, defended at the Chair for Ethnomusicology of the Faculty of Music in Belgrade].
- Станковић, С. (1995) „Основне музичко-играчке карактеристике Горе”, *Шарпланинске жупе Гора, Средска и Опоље (антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике)*, посебна издања, 40/II, Београд: Географски институт САНУ, 202–213 / Stanković, S. (1995) „Osnovne muzičko-igračke karakteristike Gore”, *Šarplaninske župe Gora, Sredska i Opolje (antropogeografsko-etnološke, demografske, sociološke i kulturološke karakteristike)*, posebna izdanja, 40/II, Beograd: Geografski institut SANU, 202–213 [“Principal Music-Dance Characteristics of Gora”, *The Communes of Gora, Sredska and Opolje of the Šarplanina Mountain (antropogeographic-ethnologic, demographic, sociological and cultural characteristics)*, Special Editions, 40/II, Belgrade: Institute of Geography of the SASA].
- Шафарик, Ј. (1862) „Хрисовула Цара Стефана Душана, којомъ оснива манастиръ Св. Архангела Михаила и Гаврила у Призрену године 1348”, *Гласник друштва србске словесности XV*, Београд: Државна штампарија, 266–317. / Šafarik, J. (1862) „Hrisovula Cara Stefana Dušana kojom osniva manastir Sv. Arhangela Mihaila i Gavrila u Prizrenu godine 1348” [“Chrisoula of the Emperor Stefan Dušan with which he Establishes the Monastery of the Holy Archangels Michael and Gabriel in Prizren in 1348”], *Glasnik društva srbske slovesnosti XV*, Beograd: Državna štamparija, 266–317.
- Томашевић, Р. (1989) „Шарпланински нашинци’ (утицај политичких, административних и идеолошких фактора на етничке процесе”, *Етнолошке свеске X*, 47–57 / Tomašević, R. (1989) „Šarplaninski našinci’ (uticaj političkih, administrativnih i

- ideoloških faktora na etničke procese”, [“Our People from the Šarplanina’ (The Influence of Political, Administrative and Ideological Factors on Ethnic Processes)”] *Etnološke sveske* X, 47–57.
- Тончева, В. (2012) *Непозната Гора*, Софија: импресарско-издателска књига „Род” / Tončeva, V. (2012) *Nepoznata Gora [Unknown Gora]*, Sofija: impresarsko-izdatelska kashita „Rod”.
- Траеруп, В. (1972) „Dvoglasno pjevanje u Prizrenskoj Gori” [“Two-part Singing in Prizren Gora”], *RAD XVII Kongresa SUFJ održanog u Poreču*, Zagreb, 345–347.
- Треруп, Б. (1974) „Народна музика Призренске Горе”, *РАД XIV Конгреса СУФЈ одржано у Призрену 1967*, Београд, 211–223 / Traerup, B., (1974) „Narodna muzika Prizrenske Gore” [“Folk Music of Prizren Gora”], *RAD XIV Kongresa SUFJ održanog u Prizrenu 1967*, Beograd, 211–223.
- Траеруп, В. (1980) „Tupan i svirala u svdbenim obredima u selu Brodu, Prizrenska Gora”, *XXV Конгрес СУФЈ одржан 1978. године у Берову*, Скопје, 483–488. / Traerup, B., (1980) „Tupan i svirala u svdbenim obredima u selu Brodu, Prizrenska Gora” [“Tupan and Svirala in the Wedding Ceremonies in the Village of Brod, Prizren Gora”], *XXV Kongres SUFJ održan 1978. Godine u Berovu*, Skopje, 483–488.
- Ваген, Н. (2002) „Успон Османлија (1362–1451)”, у Р. Мантран (прир.) *Историја Османског Царства*, Београд: Clío, 38–92 / Vagen, N. (2002) „Uspón Osmanlija (1362–1451)”, у R. Mantran (prir.) *Istorija Osmanskog Carstva*, Beograd: Clío, 38–92 [“The Rise of the Ottomans (1362–1451)”, in R. Mantran (ed.) *The History of the Ottoman Empire*].
- Василјевић, М. А. (1950) *Југословенски музички фолклор I*, Београд: Просвета / Vasiljević, M. A. (1950) *Jugoslovenski muzički folklor I* [Yugoslav Music Folklore I], Beograd: Prosveta.
- Вукановић, Т. (1986) *Srbi na Kosovu I [Serbs in Kosovo]*, Vranje: Nova Jugoslavija.
- Закчић, М. (2007) “The Traditional Instruments of Serbia in The Scope of Permeating with the Eastern and Western Balkan Musical Practices”, *Research of Dance and Music on the Balkans (International Symposium, Brčko 06–09. 2007)*, Brčko: International Musicological Society & Musicological Society of R. S, Banja Luka; Musicological Society FBiH, Sarajevo; Association for Fostering of the Serb Cultural-Historical Heritage Baštinar, 37–70.
- Закчић, М. и Ранковић, С. (2013) *Приручник за учење традиционалног певања: традиционална музика Косова и Метохије 1*, Београд: ЦИОТИС / Zakić, M. i Ranković, S. (2013) *Priručnik za učenje tradicionalnog pevanja: tradicionalna muzika Kosova i Metohije 1* [Handbook for Learning Traditional Singing: Traditional Music of Kosovo and Metohija 1].
- Закчић, М. и Јовановић, Ј. (2013) „Ликовни, етнографски и литерарни извори о инструменту кавалу на територији Србије и Македоније”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 49, Нови Сад: Матица српска, 9–22. / Zakić, M. i Jovanović, J., (2013) „Likovni, etnografski i literarni izvori o instrumentu kavalu na teritoriji Srbije i Makedonije”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 49, Novi Sad: Matica srpska, 9–22 [“Sources in Medieval Paintings, Ethnographic and Literary Sources about the Instrument Kaval in Serbia and Macedonia”, *Matica Srpska Journal of Stage Art and Music* 49].

Sanja Ranković

TRADITIONAL MUSIC OF PRIZREN GORA
IN THE *SHADOW* OF THE OTTOMAN EMPIRE

(Summary)

Located at the southernmost part of Kosovo and Metohija, on the slopes of the Sharr Mountains, Gora represents a place once inhabited by the Serbian Orthodox population, who converted to Islam under the Turkish occupation of the Balkans. The faith conversion began in the 16th and ended in the 19th century, at which point there had still been some remains of Orthodox churches left on the territory of Gora. The acceptance of the new religion and other values passed on by the Ottoman Empire brought about changes in terms of identity, so, nowadays, inhabitants identify themselves as the Goranci/Gorani people. To this very day, their cultural matrix reflects a combination of musical creations which probably preceded the change of religion as well as those variations established by the Turkish domination. These phenomena can be tracked on the level of both their context and the musical text.

The Gorani celebrate Christian holidays (Christmas and St George's Day), and keep those holidays that are part of Islamic practice (Sunnah and Bayram). As an example of an older, traditional manner of musical expression, the two-part "aloud" (*na glas*) singing has a dominant second interval in a narrow tonal ambitus and a free metro-rhythmical organization. This form of singing is usually shaped into octosyllable and it is characterized by text improvisation which happens simultaneously with a certain action. Its interpretation is associated with St George's Day, wedding, Sunnah, and other holidays. Songs that accompany the dance are sung in a heterophonic manner or in unison, accompanied by the tambourine (emic term: *daire* or *def*). Unlike the two-part "aloud" singing, performing the songs in unison with the tambourine and dance has wider tonal systems with a periodical case of an excessive second.

However, the very emergence of numerous instruments such as the tambourine, kaval, tambura and zurla, shows a considerable Turkish-Eastern influence. This influence is especially noticeable in the Romani "musicking" using zurla, which typically involves a combination of traditional music of different nations, predominantly Turkish and Albanian. Turkish influence tied to instrumental music was conveyed to the vocal singing, particularly to singing songs together with using the tambourine while dancing, as well as to singing to the accompaniment of the tambura. Within these modes of musical performance, asymmetrical rhythms are used, along with the augmented second, which ethnomusicological literature often cites as an element of Oriental culture.

By overviewing the Gorani musical practice and the "otherness" in diachrony, it is evident that what was known as otherness in the past now represents an integral part of the identity. The practices established before Islam, as well as those brought by this religion, are manifested in terms of context and text. It is obvious that the Gorani people have created their own musical uniqueness throughout the centuries of cultural turmoil.

Примљено 16. фебруара 2016.

Прихваћено за штампу 24. маја 2016.

Оригинални научни рад

Varia

DOI: 10.2298/MUZ1620135P

UDK: 783.25:271.222(497.11)''18/19''

Српско црквено појање у служби националне идеологије*

Весна Сара Пено¹Ивана Весић²

Музиколошки институт САНУ (Београд)

Апстракт

У овом раду разматрали смо генезу и отеловљење концепта српског народног црквеног појања током XIX и почетка XX века првенствено кроз анализу наратива о црквеној музици тог доба. На основу расправа објављених у периодици, као и у збиркама црквених напева било је могуће увидети како су савременици појмили настанак и развој црквеног појања у оквиру Српске цркве. С тим у вези се наметнуло тумачење релација између српске црквене музике неговане кроз векове с појачким праксама у другим црквама православне екумене, као и с народном музиком на овим просторима. Захваљујући широј контекстуализацији гледишта и претпоставки које су износили познаваоци српске црквене музичке традиције, то јест њиховим довођењем у везу са распрострањеним схватањима српске нације и културе међу припадницима интелектуалне и политичке елите, били смо у прилици да укажемо на следеће: 1) да је обликовање концепта српског народног црквеног појања било условљено владајућим друштвено-политичким тенденцијама у српској држави; 2) да је разумевање историје ове музичке традиције у датом периоду било у корелацији са политичким стремљењима српске елите; 3) да је Српска црква заједно са познаваоцима црквене музике, међу којима су поједини били њени први истраживачи (аматери) била укључена у процес „замишљања” српске нације.

Кључне речи

српско народно црквено појање, концепт нације, српска елита, Српска црква, XIX век, почетак XX века

Увод

Улога културних и уметничких појава у процесу заснивања националне идеје међу европским и ваневропским народима током XIX века испитивана је из различитих углова у протеклим де-

* Ова студија је резултат рада на пројекту Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (бр. 177004), финансираног од стране Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ sara.kasiana@gmail.com

² distinto_differente@yahoo.com

ценијама у склопу историјских, етнографских, музиколошких и других врста истраживања. Претпоставка да је разумевање националне заједнице као политички и/или етнички засноване творевине било праћено преплитањем наратива, институционалних пракси, те бројних видова друштвеног делања, посебно истакнута у конструктивистички утемељеним посматрањима нације и националне културе (видети Applegate, Potter 2002; Hobsbom, Rejndžer 2002; Anderson [1991] 2006; Bacht 2006), допринела је увиђању неопходности стављања у фокус, поред осталог, и области културе и уметности. Иако специфичне услед своје „релативно аутономне” друштвене позиционираниости, ове области су, како је наговештено у појединим утицајним студијама, имале важност у репродуковању и укореењивању представа о нацији и националној култури у конкретним друштвима од периода њиховог наметања као политички и социјално релевантних. То је у подједнакој мери било карактеристично за међусобно неподударне типове друштава – од мултинационално и мултиконфесионално обликованих до оних „суженијег” типа, затим од економски и културно развијених до слабије развијених и, најзад, од експанзионистички настројених до оних у фази конституисања.

Повезаност између успостављања националне идеје као доминантне у пољу политике и усмерења културних и уметничких пракси у „националном правцу” уочена је и у функционисању Кнежевине, а затим и Краљевине Србије од тридесетих година XIX века до почетка Првог светског рата (уп. Макуљевић 2006; Wachtel 2008). С тим у вези, изразит значај имао је процес стандардизације српског језика, а заједно с њим, и генеза српске књижевности, ликовне уметности и музике. Када је реч о музичким појавама, нарочита пажња у досадашњим истраживањима била је придавана сагледавању опредељења концепта нације у сфери извођаштва, особито хорског певаштва, потом стваралаштва у жанровима хорске и клавирске музике, комада с певањем и камерне и оркестарске музике, те, напослетку, музичке журналистике, историографије и „етнографије” (уп. Atanasovski 2012, 2015; Marković 2005; Милановић 2006; Milanović 2014a, б). Упркос ширини перспективе у већини поменутих радова, усредсређеност првенствено на сегмент уметничке музике онемогућила је да се други сегменти попут, на пример, црквене музике и појачке и извођачке праксе унутар Српске цркве онога времена, посматрају кроз призму корелације између националног и музичких питања.

Имајући то у виду, као и потребу да се назив *српско народно црквено ђојање*, који се искристалисао управо у доба националног буђења на овим просторима, темељније критички преи-

спита, одлучили смо се да овом приликом укрстимо резултате двају засебних испитивања – једног које се тицало разматрања развоја појачке праксе у оквиру Српске цркве у поствизантијском периоду уз осврт на сложени сплет политичких, културних, унутаринституционалних околности од значаја у овом процесу (Пено 2016) и другог, у коме је кључни циљ било анализирање типологије концепта нације распрострањене међу српском интелектуалном и политичком елитом до Првог светског рата и видова њеног отеловљења у пољу музике (Vesić 2013; Весић 2014). Синтезом увида до којих смо дошли било је могуће да се креирање и обликовање концепта *српског народног црквеног појања* током XIX и почетка XX века (до Првог светског рата) посматра у тешкој вези с тумачењима идеје нације и националне културе својственим тадашњој српској елити. Захваљујући томе, били смо у прилици да размотримо начине на које се представа о српској нацији и култури рефлектовала на област црквене музике, тачније на поимање историје српског црквеног појања, те његове аутентичности и „архаичности”.

Српско народно црквено појање: осврт на дефиниције у периоду до почетка Првог светског рата

Фундирању слике о нацији у XIX веку су на различите начине и у различитој мери допринели пописивање и истраживање етнографских извора, откривање различитих видова народне културе, и у складу с њом покренута интересовања и проучавања у историји књижевности и ликовним уметностима. Национални програм се одвијао, мање или више плански, и био је праћен деловањем друштвено-политичких институција, повремено и укључивањем црквених представника. У (ре)конструкцији појачке традиције помоћ и смернице с државног и црквеног врха изостале су, и овај задатак преузели су, стихијски и самоиницијативно, ентузијастички који су препознали важност црквене песме за васпитање и духовни напредак нација.³

³ Тихомир Остојић је 1896. био изричит у констатацији да, за разлику од већ остварених резултата у домену византолошких проучавања средњовековне српске књижевности, законодавства и архитектуре, на пољу црквеног појања, „није ни мотиком ударено”; уп. Остојић 1896: IX. Сличан коментар дао је и анонимни аутор написа под називом „Српско православно црквено пјеније”, објављеног 1912. у часопису *Гусле*. Описујући шта је све у вези с различитим гранама српске народне уметности учињено, писац примећује да је „наше дивно црквено пјеније, о коме се без и трунка шовинизма смело може да тврди да је лепше и значајније и од грегоријанског и од ма којег народног црквеног пјанија друге какове вероисповести, скупљено и стављено у ноте, и те ноте су угледале неколико издања. Нити су се наши стручњаци музичари

Идеализовану слику српске црквеномузичке прошлости, у чијем су обликовању посредно учествовали, нису им притом могли засенити недвосмислени показатељи њеног трајно запушеног стања (уп. Бољарић и Тајшановић 1891: V).⁴ Пренебрегли су, такође, и чињеницу да „опипљиви” и „певљиви” музички споменици не постоје. Старину српске појачке традиције, у склопу етничког концепта националне културе, требало је, и поред тога, макар митологизованим казивањем утемељити.

Доживљена као пројава „српске” побожности, српских осећања и духовних потреба, црквенопојачка уметност је представљена још једном у низу манифестација специфичног верског идентитета Срба. Самим тим обезбеђено јој је место у корпусу свеукупног историјског и културног наслеђа предака, на чије је очување био позван сваки родољубљем обавезан Србин православне вере.

Иако се појам *народно*, изузев другачијег – именичког облика у наслову *Литургије* Корнелија Станковића, није децидирано нашао ни у једном заглављу нотних зборника карловачких питомаца, подразумевало се да је садржан у називу у којем су комбиновани термини: *српско*, *православно*, *црквено* и (*сцитаро*) *карловачко*. Због историјског значаја Сремских Карловаца – црквеног, уједно и друштвенополитичког центра Карловачке митрополије, појам *карловачко* имао је значај симбола, но у суштини је био синоним за *народно*.

Мисли о *народном* пореклу и карактеру црквене песме којом се Срби Богу моле, којима је пропратио излазак своје партитуре *Божанствене литургије* Корнелије Станковић, међу првима је додатно разрадио Васа Пушибрк. „Прави Србин, однегован и васпитан у српском духу и српском православљу” (!) – писао је дугогодишњи управник новосадске гимназије – „ужива највећма у оним црквеним мелодијама, које је сам створио, које је кроз толико векова према своме уву удешавао и према свом срцу угађао” (Пушибрк 1887: 600). Она пак мелодија која није „из народа поникла”, чак и када је достојна похвале, остаје „Ср-

позабавили подробније са нашим црквеним пјенијем, нити је исто шира публика пригрлила тако, како оно заслужује [...] Наши музичари, изузев по где који изузетак, као што је изврсни и многозаслужни Ст[еван] Мокраћац нису обратили срп[ском] православ[ном] црквеном пјенију онолико пажње, нису се тако нападали лепотама тог свагда свежег извора и нису се толико трудили да присвоје онај чисти, узвишени религиозни дух, којим то пјеније дише, како су то чинили велики музичари западних културних народа са њиховим црквеним пјенијем”; уп. Аноним 1912: 146–147.

⁴ Лепота и различите варијанте појања, међу којима Бољарић посебно издвојио *крушедолску* и *сионску*, достигле су врхунац у ери карловачког митрополита Стефана Стратимировића, да би врло брзо потом запало у кризу; уп. Бољарић и Тајшановић 1891: V.

бину туђа, српском уву угодити, српско срце загрејати и задобити не може никада” (исто).

Пушибрк је тек узгред и то не с пуном увереношћу поменуо да су Срби, „по свој прилици”, примивши „из Бизанције, дакле од Грка” веру, усвојили и грчке напеве. Тачније, за њега је много већи значај представљало то да се „данаске битно разликују наше мелодије од грчких и од других православних мелодија”, и да су их, штавише, „далеко оставиле за собом у својој суштини у својој лепоти” (уп. Пушибрк 1914: 69). О етнички схваћеном концепту националне културе сведочи и Пушибрково појашњење да је примљени мелос „народ сам собом мењао и удешавао према своме осећању, према своме укусу” (исто: 71),⁵ и да је на тај начин створена карактеристична *наша народна српска* црквена песма. Народ је, дакле, „сам себи удесио класичну службу, коју ће тешко који композитор достићи, а камо ли превазићи” (исто).⁶

У дефинисању српског *народног* појања у цркви Пушибрк, дакле, није имао на уму сам језик. Од њега се чак децидирано оградио, знајући да је исти језик у различитим језичким редакцијама, основ богослужења *orthodoxia slavica*-е. Ексклузивност српске *народне* појачке традиције он је видео управо у „арији или мелодији”, проистеклој из особитог „начина изговарања” молитвених речи које се налазе у њиховој основи. Уздицању побожности, коју је, додуше, изједначио са задовољењем психолошке потребе за „увесељењем духа”, једино је могла допринети „Србину најмилија мелодија, она коју је сам створио” (Пушибрк 1887: 600).

У години почетка Великог рата угледни Новосађанин имао је разлог више да своје савременике подсети да треба да се „понеће својим православљем – лепим служењем у цркви и лепим појањем” и да пред девастирајућим модернизацијским процесима не посустану у неговању „народносне особине” (Пушибрк 1914: 71). Рачунајући да ће његов глас пробудити „успаване осећаје народа према своме народном умотвору”, уз то подразумевајући под народним благом и народну хорску црквену песму, Пушибрк је члановима Српског певачког савеза предочио опасности „туђинских мелодија, пуних католицизма и страног

⁵ О разумевању концепта нације и националне културе међу српском политичком и интелектуалном елитом и њиховом отеловљењу у пољу музике од друге половине XIX века до почетка Првог светског рата видети детаљније у Vesić 2013.

⁶ Као илустрацију своје тврдње да су народни учитељи, међу њима и српски свештеници, главни творци српских црквених напева, Пушибрк помиње извесног проту Станића, доброг појца, од кога је имао прилику да слуша ванредно лепу „херуфику (*sic*) по арији ’Еј пусто море, еј пусти вали’ из Максима Црнојевића”. Прота му је открио да је „према народним светским мелодијама за цркву удесетио више тако компонованих својих херуфика и причасних” (Пушибрк 1914: 71).

духа, које наш народни укус кваре и помало уништавају” (исто). „Тврди” заговорник етничког правца у креирању националне музичке културе био је недвосмислено против црквених композиција чији су творци странци, „васпитани у туђинском духу и без смисла за наше особине”.⁷

Подједнаку опасност видео је и у продору грчких, руских, чак и румунских, све скупа страних црквених песама. Чињеница да их учитељи певања и хоровађе протежирају, узнемиравала је Пушибрка, баш као да су, „лепше, класичније од наших рођених, које су нам из нашег срца поникле, [и] као да је лепше бити православан Рус, Грк, Румун, него православни Србин” (исто). Етнофилетистичка осећања која су надишла, боље речено, потиснула хришћанско-православно расуђивање и разоткрила нееклисиолошку свест угледног српског интелектуалца, уједно и активног члана Српске цркве, садржана су у поенти његове критике савремених музичких појава: „А ја знам” – с великим поуздањем истиче Васа Пушибрк – „да ни један прави Србин не жели бити ни Рус, ни Грк, ни Румун, него само и једино Србин” (исто).

Сходно неписаном правилу да су знаци пропасти једног народа губљење језика, песме и обичаја (Пушибрк 1887: 602), злослутном пророковању да ћемо „престати бити Срби, кад напустимо своје умне производе а пригрлимо туђе”, забележеном 1887, непуне две деценије касније придодео је нови савет, уједно и аргумент: „Не идите туђину на лепак због маленкости, јер се из малих ствари могу излећ врло велике последице” (Пушибрк 1914: 71).

Народносѝ српског црквеног појања доказивао је сарајевски катихета и свештенослужитељ Гаврило Бољарић, и нотама, али и речју у предговорима зборника које је заједно с Николом Тајшановићем предао отачаству. Иако је, попут угледног управника Новосадске гимназије, сматрао да Корнелије није успео да верно забележи и хармонизује напеве, он је с првим српским мелографом у потпуности био сагласан у тези да су мелодије којима Срби приносе молитве Творцу преузвишеније од појања свих других православних народа.⁸ На концу XIX столећа, у средини

⁷ Међу владајућим дистинктивним приступима концепта етничког националног идентитета, заснованог на органицистичким националним теоријама, Пушибрк се са својим ставовима сврстава у ону групу представника српске интелектуалне елите која је на формирање националног идентитета српске културе гледала из сужене визуре појма етничког. Наиме, Пушибрк није веровао да припадници других народа – несрби могу на адекватан начин продрети у дух народне културе и да својим стваралаштвом, чак и када је утемељено на српском народном потенцијалу, нису у стању да јој дају одговарајући допринос. О биполарном настројењу српских музичара у вези с унапређењем високоуметничке музике у Србији у истом периоду и, конкретно, улози Даворина Јенка у њој, видети Vesić 2013.

⁸ Ово мишљење је, истина, Бољарић приписао Адаманду Кораису које је он,

где су се фанариотски епископи задржали дуже него у осталим српским крајевима, у црквама су се још увек могле чути мелодије које на „грчке нагињу”.⁹ Отуда је његова апологија „народносне особине и карактеристике народног духа” карловачких напева била посве очекивана (уп. Бољарић и Тајшановић 1891: IV–V).

У правцу утемељења теорије о самосвојној српској богослужбеној песни сарајевски катихета је, у сажетој форми, изложио своје виђење њеног порекла и историјског развоја.¹⁰ Иако су „од времена Светог Саве, наши стари јамачно добијали појце из грчкијех калуђера и са Горе Атонске”, и упркос томе што је у времену ропства под Турцима појање међу Србима било на крајње ниском нивоу, те је до извесног напретка, захваљујући грчким даскалимa, дошло тек током XVIII века, творцима *народног* – карловачког *џјенија*, како је већ речено, Бољарић је сматрао српске појце: Дионисија Чупића и Јеротеја Мутибарића. Они су, другим речима, заслужни што је створена мелодија која за „душу [српских, прим. В. С. П и И. В.] слушалаца пријања” и с којом се Срби усрдно Богу моле.

Необјективно је о аутентичности српског народног појања писао и Тихомир Остојић, коме акрибични научни метод није измакао у проучавањима историје књижевности и филологије. Његова теза гласила је да су Срби, примивши од Грка веру, усвојили и црквене химне и њихове напеве, но да су се временом мелодије „у српским устима тако догониле на калуп народних мелодија, да се дан данас сасвим разликују од грчких, само им је основа иста” (Остојић 1893: 58). С обзиром на то да није била фиксирана нотним знацима и да је под утицајем народне песме непрестано мењана, псалмодија је у толикој мери „посрбљена”, да у њој више нема ничег туђег. Уз све то, „црквене попевке српске православне, особито кад се укусно угладе и лепо певају, одговарају потпуно светињи дома божјега и могу се у својој лепоти мерити с песмама ма које цркве и ма којег народа” (исто: 59).

наводно, изрекао пошто је у Сремским Карловцима слушао српске „певце”. Бољарић наводи да му је Сергеј Николић, професор у Великој школи, писао да је Кораис штавише тврдио да је српско *џјеније* једино православно, „а остало и у грчким црквама и у Русији његовим ушима слушано да је ништа по себи; лепо али не православно”; уп. Бољарић и Тајшановић 1891: IV.

⁹ Нажалост, пету свеску у оквиру првог издања, у којој је требало да представе грчке мелодије које су се још увек задржале у српској богослужбеној пракси, Бољарић и Тајшановић нису објавили.

¹⁰ Скромне податке Бољарић је преузео већим делом из Рајићеве *Историје*, користећи притом као извор у вези с грчком појачком школом тестамент митрополита Мојсија, штампан у *Бесједи* од 1846. године, као и напис о Чупићу објављен у *Бршљану* 1886. Бољарићу је било познато и откриће стихире из хиландарског рукописа о којој је Никанор Дучић писао у *Гласнику српског ученог друштва*.

Попут Пушибрка, и Остојић је упозоравао на опасност прекида „историјске нити у нашој црквеној музици”:

„Ми се радо хвалимо да је, српска православна црква народна (што и јест). Народу је наше обично старинско (карловачко) појање драго; он радо гуди за певцем и помно прати целу службу [...] Ми шта више (*sic*) немамо ни права ускраћивати народу то уживање” (исто: 61).

Међу ревносним заступницима *народно̄* црквеног појања нашао се и музичар чешког порекла Драгутин Блажек. Неколиким написима, међу којима су и прикази Бољарићевог и Тајшановићевог, као и Остојићевог мелографског рада, он је своје нове сународнике романтичарски занесено крепио у убеђењу да су власници ретког капитала. Сведок тужног стања у српским црквама у којима се све ређе могао чути „певац који је веран у изразима природног и непритворног појања”, сомборски учитељ музике је, посредством површне музичке анализе гласова покушао да покаже да су међу православнима једино Срби одржали вековима стару ранохришћанску псалмодију. Изворно грчке црквене мелодије, које су временом умногоне „преиначили” њихови грчки творци, према Блажековом убеђењу, сачували су „у својој првобитности и култивирали их српски свештеници и калуђери у прошастом [XVIII, прим. В. С. П. и И. В.] веку и у почетку овога столећа особито у фрушкогорским манастирима а доцније у карловачкој богословији и осталим нашим богословским заводима, као и у сомборској учитељској школи” (Блажек 1890: 178). Од Срба су, необјективно је закључио Србима наклоњени Чех, карловачко *ијеније* усвојили ђаци румунског порекла који су похађали богословије и препарандије у Вршцу и Араду, те се тако оно и међу Румунима раширило (исто).¹¹

Попут Блажека, егзалтираним начином је о „анђеоским аријама, финим умиљатим трилама и лаким и неосетним прекрасним прелазима *карловачко̄ ијенија*”, писао осјечки прота Лазар Богдановић. Вредном сакупљачу података о црквеноуметничким старинама било је довољно да се сети дивних мелодија па да га „мрави подиђу”, а много пута је имао прилику да се увери како њихово слушање, још више појање „топи од милине душу не само Србину, него и туђину

¹¹ Понесен родољубивим осећањем и бригом за српску традицију, коју је сматрао својом сопственом, Блажек је у тексту који је потписао псеудонимом Бачванин савременицима упутио апел: „Спасавајмо за рана што се спасти може и очувајмо наше црквене мелодије чисте, неизопачене, потомству нашем. Једном у ноте прибрано благо никада се више изгубити неће, шта више оно ће остати вазда свјеже, истинито и живо, јер ће са учењем нотног појања у нашим школама, наше лијепо карловачко појање сасвим у оригиналу одржати се и за вјечита времена сачувано бити”; уп. Бачванин 1891: 174–175.

и једноверном и иноверном” (Богдановић 1893: 231). За Богдановића није било сумње да је још у Пећкој патријаршији постојало специфично српско „осмогласно и бар нека врста великог пјенија, које је концем XVII века са сеобом под Арсен-патријархом пренесено у Аустрију” (исто: 232). И премда је Српска црква с вером примила и обред од Грка, те је у време грчких епископа у српској постојбини у црквеном *ијенију* „провејавао дух грчки”, Богдановић је тврдио да оригиналност српске црквене песме није умањена:

„Јер кад су српске задужбине у Турској имале калуђера, који су пре-красно књиге писали и штампали, који су прави византијски животопис и вајарску вештину култивирали, то је онда лако с правим поуздањем предпоставити (*sic*), да су оне морале имати и својих Косма, Дамаскина, Студита, Анатолија и др. који су се бавили и компоновањем црквених мелодија и усавршавањем правога српскога пјенија” (исто).

Непознатим творцима древног *народног ијенија*, Богдановић је придружио читав каталог имена *слајкојојаца* у Карловачкој дијалекти, обезбеђујући на тај начин легитимитет карловачког појања, тог „бесценблага које Србин неизмерно поштује и ко очи у глави чува” (исто: 231).

На почетку своје уметничке каријере, Исидор Бајић је добио прилику да на конгресу угарских музичара, одржаном у Будимпешти 1901. године,¹² проговори о „неупотребљеном злату у неоткривеним рудницима музичког живота српскога народа” (Бајић 1902: 239). Народно-црквено *ијеније*, народне мелодије и музика за игру, имали су и за Бајића културни и национални статус, уз то и уметнички значај, те им се стога у свом излагању у једнакој мери посветио. Мађарским музичарима скренуо је пажњу на неколико кључних тема у вези с црквеним *ијенијем*. Указао је на византијско порекло српских богослужбених мелодија, али и на немогућност њихове верне реконструкције, с обзиром на то да „семантика”, како је назвао неумску нотацију, није дешифрована. Препреку изналагању кључа за древног звука Бајић је видео у „многобројним редакцијама”, тачније, мелодијским варијантама проистеклим из усменог преношења појања, „јер је сваки појак дотеривао песму према своме гласу и укусу” (исто: 240). И поред тога што су поједини гласови „српског” осмогласја, како правилно примећује Бајић, задржали у својој основи „грчке шкале”, они се одликују извесним специфичностима. Оригиналним српским народним мелодијама је притом, без стварног основа,

¹² Детаљан извештај с овог скупа објавио је Тихомир Остојић у истом броју *Бранковог кола* у којем је штампано Бајићево јавно предавање; уп. Остојић 1902: 244–249.

назвао одговоре на Литургији, додајући уз то објашњење да „побожни српски народ само народну црквену литургију држи за достојну посредницу између њега и Бога” (исто: 241). Иако је мађарским учесницима скупа поменуо да је први српске црквене мелодије хармонизовао Корнелије Станковић, главне заслуге у прикупљању и адаптирању мелодије према хармонским правилима приписао је, крајње пристрасно Тихомиру Остојићу, који је и сам на конгресу био присутан.¹³

Четири године после излагања у Будимпешти, у чланку који је Бајић објавио у *Бранковом колу* очигледно је да је првобитно одушевљење, с којим је о „националном злату” говорио у Будимпешти, ишчезло пред тмурном појачком свакидашњицом. Но, упркос промењеном тону којим је овога пута о *ијенију* изнео свој суд, оно је и даље за њега имало велику улогу у „религиозном васпитању омладине, у уметничком животу нације, а пре свега у очувању преко потребне *народне литургије*” (Бајић 1906: 396).

Професор литургике, Јован Живковић је литургичким разлозима настојао да оправда то што су Срби „одступили од мелодија са стране добивених” и што су их временом „по народним мотивима преиначили”. Као што је у православној екумени уобичајено да сваки народ прославља Бога језиком којим говори, тако је и с црквеним мелосом:

„Јединство са васељенском матером црквом одржавамо чувајући једну веру, један закон, свршавајући једно богослужење и појући песме једне и исте садржине, разним језицима па и разним мелодијама, које живе у дотичном народу или крају, као и народни језик; јер се индивидуални осећај и појединаца и читавог народа даде потпуно и за дотични народ јасно изразити само језиком којим тај народ своје мисли исказује, и мелодијом, која се из његова срца излива, и која му је за срце прирасла” (Живковић 1905: V).

Вођен новозаветном истином о раздељењу језика на празник Педесетнице, на којем су апостоли започели мисију ширења хришћанства у разним народима, учени професор Карловачке богословије¹⁴ као да је сметнуо с ума да се у Српској цркви не пева народним језиком, те да је већ црквенословенски, још од увођења руских богослужбених књига српским верницима био слабо раз-

¹³ Речима Исидора Бајића, Остојић је овај посао обавио „најсрећније, најверније, са највише познавања и истине”. Уз то је Остојићеву збирку напева представио мађарским музичарима као најбољи материјал уз помоћ којег би се српска народна црквена музика могла упознати; уп. Бајић 1902: 241–242.

¹⁴ У осврту на историјски развој српског црквеног појања Живковић се ослањао на своје претходнике, у првом реду на Бољарића и Богдановића; уп. Живковић 1905: VI.

умљив, а још мање су га разумеле генерације на прелазу два века.

Ако је средином XIX века, на почетку низа „приложника” српској *народној* црквеној песни, карловачког манира, стајао млади романтичар Корнелије Станковић са својом *народном божанственом службом*, на другом крају је, прву деценију XX stoleћа својим важним уметничким радом закључио Стеван Стојановић Мокрањац. Како је већ поменуто, о *народном* карактеру своје *Литургије* и целокупном мелографском раду на пољу *народног* црквеног једногласа он очигледно није имао потребе да износи додатно појашњење, а још мање да се бави историјатом појања. Довољно је било то што се појам *народно* нашао у називу *Литургије* и *Осмогласника*, проистеклих из његовог пера. Обавештавајући 1901. јавност о томе да је *Литургија* коју је компоновао „по српском народном напеву”, изашла из штампе, Мокрањац је, попут Корнелија Станковића, своје дело истовремено и посветио и приписао српском народу. Свестан да је отачаству „потребна уметност у опште, а још више она која је у њему самоме постала, и којом се он Богу моли”, композитор је, како се да закључити из његових речи, посредовао у стварању циклуса литургијских песама: „Прави творац његове основе јесте српски народ. Ја сам га од српског народа позајмио, и сад га у скромноме уметничком руху опет предајем српскоме народу” (Мокрањац 1901: 64).

Ако и није унапред рачунао на ефекат који је собом носила одредница *народно*, с правом се може констатовати да је и Мокрањчево име поменутом термину дало додатну тежину, али и *vice versa* – *српско народно црквено појање* уграђено је, као и све друго у његовом репертоару, с јасним призвуком *народног* у његов поетички систем.

Мокрањчево опредељење за ексклузивистичко тумачење етничког концепта националног идентитета у домену музике ни у најмањем, међутим, није спорно и управо је транспарентно у ономе што се на основу његовог целокупног опуса може окарактерисати као уметнички *credo*: штедра употреба народних – фолклорних мелодија у црквеном и световном жанру уметничке музике и то у њиховој целовитости, у форми директних цитата.¹⁵ С ових полазишта Мокрањац је у записивачком захвату редиговао једногласне мелодије *српског народног црквеног појања* како би их као „укусно удешен” звучни израз психолошке, карактерне и емоционалне посебности српске етничке заједнице, предао српском народу на чување.

¹⁵ О Мокрањчевом приступу евидентном из његове рецепције доприноса Даворина Јенка српској музици видети Vesić 2013: 188–189.

Закључна размајрања

Имајући у виду гледишта која су о црквеном појању у Српској цркви износили црквени појци и љубитељи црквене песме различитих профила током XIX и почетком XX века, намеће се неколико кључних упоришта. Пре свега, очито је да је постојала једна врста консензуса у вези с питањем порекла и аутентичности српских црквених напева. Наиме, као што је наговештено у претходном потпоглављу, претпоставка да је упркос византијском пореклу, црквена песма међу Србима временом попримила сасвим специфичне одлике у складу с језичким, богослужбеним и духовним посебностима у овом делу православне екумене сматрана је неупитном. Штавише, не само да се „српски” карактер црквеног појања није доводио у питање, већ ни његова повезаност са српским фолклорним музичким наслеђем није подлежала дилеми. Овакве тврдње нису биле поткрепљене темељним истраживањима како развоја црквеног појања у Српској цркви, тако и упоредним анализама српске и других појачких традиција, за шта уосталом на концу XIX столећа у Србији и није било реалних услова.¹⁶ Уместо тога, стручњаци су аутентичност српске црквене песме доказивали произвољним тумачењима обликовања усмене традиције на овим просторима.

Чињеница да су расправе о пореклу и самосвојности српског црквеног појања покренуте у периоду у коме се интензивно радило на дефинисању српске музичке традиције као посебне националне традиције, свакако није занемарљива. О томе сведочи и податак да је у овим процесима истакнуту позицију заузимао истоветан скуп појединаца (Корнелије Станковић, Тихомир Остојић, Стеван Ст. Мокрањац) који су сопствена схватања националне музике подједнако репродуковали у стварању, извођењу и проучавању уметничке, народне и црквене музике. Захваљујући томе, они су, заједно с другим стручњацима који су учествовали у креирању наратива о српској црквеној музици, допринели инкорпорирању подела и сукоба међу српском политичком и интелектуалном елитом у вези са схватањем нације и националне културе и у ове области. Ипак, у поређењу с расправама о српској уметничкој музици у којима се искристалисало више стајалишта одређених у различитим варијантама ексклузивистички или инклузивистички тумаченог концепта националног идентитета (видети Vesić 2013), дискусије о црквеној музици почивале су на „монолитној” основи, уз јасну доминацију ексклузивистичких схватања. Оваква

¹⁶ У истом периоду се, додуше на много утемељенији научни начин, византијском и поствизантијском појачком традицијом почињу бавити Грци, и то испровоцирани необјективном пројекцијом коју су у истом периоду на Западу пласирали први музиколози-византолози (видети Пено 2015).

појава захтева додатно појашњење које би произашло из упоредног истраживања ширег друштвено-историјског контекста српске уметничке, народне и црквене музике у периоду XIX и почетка XX века. Упркос томе што је таква врста истраживања тек у повоју, можемо да констатујемо да је кроз ово и друга испитивања која смо обавили припремајући дату студију, евидентно постојање чврсте везе између тендеција у пољу музике како уметничке, тако и народне и црквене и гигања у српском друштву тог доба, нарочито међу политичком и интелектуалном елитом. Она без сумње сведоче о неопходности да се црквена музика, која је због своје специфичности и аутономности често била изван фокуса у синтетички замишљеним, контекстуалним испитивањима, посматра у паралели с другим музичким праксама на овим просторима што би, поред осталог, подразумевало уочавање и разматрање њима заједничких појава, као и креирање интегрисане представе о улози музике у српском друштву током разматраног периода.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Anderson, B. (2006) *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism (2nd edition)*, London: Verso.
- Аноним (1912) „Српско православно црквено пјеније”, *Гусле* 10: 145–149 / Anonim (1912) „Srpsko pravoslavno crkveno pjenije” [“Serbian Orthodox Church Chanting”], *Gusle* 10: 145–149.
- Applegate, C., Potter, P. (ур.) (2002) *Music and German National Identity*, Chicago: Chicago University Press.
- Atanasovski, S. (2012) “Stevan Stojanović Mokranjac and Producing the Image of Serbian Folk-Song: Garlands from ‘Old Serbia’ as a Form of Musical Travelogue”, *Musicological Annual* 48: 75–90.
- Atanasovski, S. (2015) *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije*, докторска дисертација у рукопису, Београд: Факултет музичке уметности / Atanasovski, S. (2015) *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije*, doktorska disertacija u rukopisu, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [Music Practices and Production of the National Territory, unpublished doctoral thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Bacht, N. (ур.) 2006. *Music, Theatre and Politics in Germany: 1848 to the Third Reich*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Бајић, И. (1902) „Српска црквена, народна и играчка музика”, *Бранково коло* 8: 239–244 / Vajić, I. (1902) „Srpska crkvena, narodna i igracka muzika” [“Serbian Church, Folk and Dance Music”], *Brankovo kolo* 8: 239–244.
- Бајић, И. (1906) „Наше црквено појање”, *Бранково коло* 12–13: 396–402 / Vajić, I. (1906) „Naše crkveno pojanje” [“Our Church Chanting”], *Brankovo kolo* 12–13: 396–402.
- Бачванин [Блажек, Д.] (1891) „Српско православно црквено појање”, *Босанско-херцеговачки истоћник* V/4–5: 174–175 / Vačvanin [Blažek, D.] (1891) „Srpsko pravoslavno crkveno pojanje” [“Serbian Orthodox Church Chanting”], *Bosansko-hercegovački istočnik* V/4–5: 174–175.

- Блажек, Д. (1890) „Српско православно пјеније”, *Школски лист*, 11, 177–178 / Blažek, D. (1890) „Srpsko pravoslavno pjenije” [“Serbian Orthodox Chanting”], *Školski list*, 11, 177–178.
- Богдановић, Ј. (1893) „Српско-православно појање карловачко”, *Српски Сион* 15, 16, 17: 231–233, 248–249, 266–269 / Bogdanović, L. (1893) „Srpsko-pravoslavno pojanje karlovačko” [“Serbian-Orthodox Chanting of Karlovci”], *Srpski Sion* 15, 16, 17: 231–233, 248–249, 266–269.
- Бољарић, Г. и Тајшановић, Н. (1891) *Српско православно ѿјеније*, књ. II, *Окѿоих*, св. I–IX, Сарајево: б. и. / Boljarić, G. i Tajšanović, N. (1891) *Srpsko pravoslavno pjenije*, књ. II, *Oktoih*, sv. I–IX, Sarajevo: b. i. [Serbian Orthodox Chanting, book II, *Octoechos*, Vol. I–IX, Sarajevo: s. e.].
- Hobsbom, E., Rejndžer, T. (ur.) (2002) *Izmišljanje tradicije*, prev. sa engleskog S. Glišić i M. Prelić, Beograd: Biblioteka XX vek – Krug [Hobsbawm, E., Ranger, T., *The Invention of Tradition*], translated from English by S. Glišić and M. Prelić, Belgrade: Biblioteka XX vek – Krug.
- Макуљевић, Н. (2006) *Умјетносћ и национална идеја у XIX веку: сисѿем европске и српске визуелне кулѿуре у служби нације*, Београд: Завод за уѿбенике и наставна средства / Makuljević, N. (2006) *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku: sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva [Art and National Idea in the Nineteenth Century: A System of European and Serbian Visual Culture in the Service of the Nation, Belgrade: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva].
- Marković, T. (2005) *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*, Beograd: Univerzitet umetnosti [Transfigurations of Serbian Romanticism – Music in the Context of Cultural Studies, Belgrade: University of Arts].
- Милановић, Б. (2006) „Контекстуализација раног модернизма у српској музици на примеру два остварења из 1912. године”, *Музикологија* 6: 251–266 / Milanović, B. (2006) „Kontekstualizacija ranog modernizma u srpskoj muzici na primeru dva ostvarenja iz 1912. godine”, *Muzikologija* 6: 251–266 [“Contextualisation of Early Modernism in Serbian Music: Case Studies of Two Works from 1912”, *Musicology* 6: 251–266].
- Milanović, B. (2014a) “Musical Representation of Mokranjac and the Belgrade Choral Society as a Form of Cultural Diplomacy”, у В. Milanović (ур.). *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914): The Belgrade Choral Society Foreign Tours*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 11–42.
- Milanović, B. (2014b) “The Discourse of Travelogues About Stevan Mokranjac and The Belgrade Choral Society in the National-Political Context Before the First World War”, *Нови звук/New Sound* 43: 52–69.
- Мокрањац, С. Ст. (1901) „Оглас поводом изласка *Литурѿије* из штампе”, *Бранково коло* 2: 64 / Mokranjac, S. St. (1901) „Oglas povodom izlaska *Liturgije* iz štampe” [“The Announcement on the Occasion of the Publishing of the *Liturgy*”], *Brankovo kolo* 2: 64.
- Остојић, Т. (1893) „Негујмо црквену песму”, *Орао*, 54–59 / Ostojić, T. (1893) „Negujmo crkvenu pesmu”, [“To Cherish the Church Song”], *Orao*, 54–59.
- Остојић, Т. (1896) *Православно српско црквено ѿјеније*, по старом карловачком начину за мешовити лик удесио Т. Остојић, друго прерађено и попуњено издање, Нови Сад: Православна српска велика гимназија (видети и: Остојић, Т. (2010) *Православно српско црквено ѿјеније за мешовити и за мушки лик*, по старом карловачком

- начину уделио Т. Остојић, прир. Д. Петровић и Ј. Вранић, Нови Сад – Београд: Матица српска – Музиколошки институт САНУ / Ostojić, T. (1896) *Pravoslavno srpsko crkveno pjenije*, po starom karlovačkom načinu za mešoviti lik udesio T. Ostojić, drugo prerađeno i popunjeno izdanje, Novi Sad: Pravoslavna srpska velika gimnazija (videti i: Ostojić, T. (2010) *Pravoslavno srpsko crkveno pjenije za mešoviti i za muški lik*, po starom karlovačkom načinu udesio T. Ostojić, прир. Д. Петровић и Ј. Вранић, Novi Sad – Београд: Матица српска – Музиколошки институт САНУ) [*Serbian Orthodox Church Chanting*, Harmonized for Mixed Choir by T. Ostojić After Old Karlovci Singing, Second Revised and Expanded Edition, Novi Sad: Serbian Orthodox Grammar School (see also: *Serbian Orthodox Church Singing for Mixed and Male Choir*, Harmonized by T. Ostojić After Old Karlovci Singing, D. Petrović and J. Vranić (eds.), Novi Sad – Belgrade, Матица Српска – Institute of Musicology of the SASA)].
- Остојић, Т. (1902) „Конгрес угарских свирача, композитора и учитеља музике”, *Бранково коло* 8: 244–249 / Ostojić, T. (1902) „Kongres ugarskih svirača, kompozitora i učitelja muzike” [“The Congress of Hungarian Musicians, Composers and Music Teachers”], *Brankovo kolo* 8: 244–249.
- Пено, В. (2015) „Методолошки диспути о тумачењу неумске нотације у XX веку”, *Музикологија* 18: 15–33 / Peno, V. (2015) „Metodološki disputi o tumačenju neumske notacije u XX veku”, *Muzikologija* 18: 15–33 [“Methodological Disputes About Interpretation Of Neum Notation In The 20th Century”, *Musicology* 18].
- Пено, В. (2016) *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције – између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*, Београд: Музиколошки институт САНУ – Службени гласник / Peno, V. (2016) *Pravoslavno pojanje na Balkanu na primeru grčke i srpske tradicije – između Istoka i Zapada, eklesiologije i ideologije*, Beograd: Muzikološki institut SANU – Službeni glasnik [*Orthodox Chanting in the Balkans in the Examples of Greek and Serbian Traditions, Between East and West, Ecclesiology and Ideology*, Belgrade: The Institute of Musicology of the SASA – Službeni glasnik].
- Пушибрк, В. (1887) „Српско православно црквено пјеније”, *Свиражилово* 38: 600–602 / Pušibrk, V. (1887) „Srpsko pravoslavno crkveno pjenije” [“Serbian Orthodox Church Chanting”], *Stražilovo* 38: 600–602.
- Пушибрк, В. (1914) „Предлог Савезу српских певачких друштава”, *Гусле* 5: 69–79 / Pušibrk, V. (1914) „Predlog Savezu srpskih pevačkih društava” [“A Proposal to the Union of Serbian Singing Societies”], *Gusle* 5: 69–79.
- Vesić, I. (2013) „Davorin Jenko, 'naš stranac' u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta”, *Limes plus: geopolitički časopis* 2, 175–195 [“Davorin Jenko, 'Our Foreigner' in the Cultural Life of Belgrade (1865–1914): The Contradictions of the Ethnic Concept of the National Identity”, *Limes plus: Geopolitical Magazine* 2].
- Весић, И. (2014) „Вредновање композиторских и диригентских постигнућа Даворина Јенка у јавности Кнежевине/Краљевине Србије и суседним регијама (Војводине, БиХ, Кнежевине/Краљевине Црна Гора): компаративно сагледавање”, *Даворин Јенко (1835–1914). Обележавање 100 година од смрти композитора, Београд, САНУ, 26–27. новембар 2014.* (књижица апстраката), 13–14 / Vesić, I. (2014) „Vrednovanje kompozitorskih i dirigentskih postignuća Davorina Jenka u javnosti Kneževine/Kraljevine Srbije i susednim regijama (Vojvodine, BiH, Kneževine/Kraljevine Crna Gora): komparativno sagledavanje”, *Davorin Jenko (1835–1914). Obeležavanje 100 godina od smrti kompozitora, Beograd, SANU, 26–27. novembar 2014.* (knjižica apstrakata), 13–14

[“Public Valorisation of Davorin Jenko’s Achievements as a Composer and Conductor in the Principality/Kingdom of Serbia and in the Neighbouring Regions (Vojvodina, Bosnia and Herzegovina, Principality/Kingdom of Montenegro): a Comparative Study”, *Davorin Jenko (1835–1914). Marking 100th Anniversary of the Composer’s Death, Belgrade, SASA, 26–27 November, 2014* (book of abstracts), 13–14].

Wachtel, B. A. (2008) *The Balkans in the World History*, Oxford: Oxford University Press.
Живковић, Ј. (1905) „Предговор”, у *Ноћни зборник. Православно српско црквено појање, Велико појање у један глас, и све три литургије у 4 гласа за мушки збор*, Сремски Карловци: Пarna штампарија Ђорђа Ивковића / Živković, J. (1905) „Predgovor”, у *Notni zbornik. Pravoslavno srpsko crkveno pojanje, Veliko pojanje u jedan glas, i sve tri liturgije u 4 glasa za muški zbor*, Sremski Karlovci: Parna štamparija Đorđa Ivkovića [“Preface”, in *Collection of Notated Orthodox Serbian Church Singing, Veliko pojanje in One Voice and all three Liturgies in Four Voices for Male choir*, Sremski Karlovci: Parna štamparija Đorđa Ivkovića].

Vesna Sara Peno and Ivana Vesić

SERBIAN CHURCH CHANT IN THE SERVICE OF NATIONAL IDEOLOGY

(Summary)

In this paper we investigate the process of the creation and embodiment of the concept of Serbian folk church chant throughout the 19th and the beginning of the 20th century among Serbian intellectuals and scholars. In order to indicate its main dimensions we focused on church music narratives of that time. Due to a detailed analysis of discussions and writings in periodicals as well as the published chant collections themselves, we were able to assess the dominant interpretations of the historical development of church singing in the Serbian Orthodox church. Looking closely at suppositions made about the origins and formation of church chants through the history of the Serbian church we could unveil their character e.g. whether they were the result of previously done research or were just a product of speculative thinking. In addition, we formed assumptions on the embeddedness of the concept of Serbian folk church chant in influential narratives on national identity and culture developed among the Serbian political and intellectual elite. The aim of our investigation was to show that the concept of Serbian folk church chant was not only determined by socio-political strivings in the Serbian state but that it was also a product of the wider political and cultural goals of the Serbian elite. Finally, we sought to suggest the important role played by 19th and early 20th century Serbian church music scholars in the process of imagining the Serbian nation.

Примљено 24. марта 2016.

Прихваћено за штампу 24. маја 2016.

Оригинални научни рад

DOI: 10.2298/MUZ1620151S

UDK: 781.7:784.9(497.11)

784.4(497.11)

Traditional Vocal Music as a Reference in Contemporary Serbian Art Song*

Ana Stefanović¹

University of Arts, Faculty of Music, Belgrade

Abstract

The article examines the relation between traditional vocal music and contemporary compositional poetics in Serbian art song, created in the last two decades. The special relationship between the “eastern” Balkans inheritance and “western” compositional practices which characterized Serbian music throughout the 20th century is considered in a contemporary, post-modern context and within a particular genre framework. The status of the reference itself, as well as of referential relationships, are examined through examples taken from three works: *Dve tužbalice* (1997) for soprano, viola and piano by Đuro Živković (1975), *Da su meni oči tvoje* (2008) for soprano, flute and piano by Ivan Brkljačić (1977) and *Rukoveti* (2000) for soprano and orchestra by Isidora Žebeljan (1967).

Keywords

Art song, traditional vocal music, reference, intertextuality, postmodernism

From its very beginnings in Serbian music, art song was in a kind of collusion with the patterns of traditional vocal music because of the nature of its genre field. That is why specific relations between eastern-Balkan heritage and western compositional practice have followed Serbian art song from its origins. Harmonizations of folk melodies by Kornelije Stanković (1831–1865)² represented, even by the middle of the 19th century, a joining together of traditional vocal music and the classical language of western harmony. Again, a characteristic Balkan genre of love song of oriental origin (*sevdalinka*) was already interwoven in early songs by Josif Marinković (1851–1931)³, built on the complex influences of western European variants of the genre and vocal styles: from German Lieder to Italian *bel canto*. However, a notable intertwining of these two languages/idioms was introduced by a generation of composers of art song who were active at the

* This paper was written as part of the project *Identities of Serbian Music in the World Cultural Context* (No. 177019) financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

¹ ast@eunet.rs

² The most important of Stanković's harmonizations of folk tunes for voice and piano are *Srbske narodne pesme* (*Serbian Folk Songs*), published in Vienna in 1859.

³ Marinković's earliest dated song is from 1880.

beginning of the 20th century – the generation of Miloje Milojević (1884–1946) and Petar Konjović (1883–1970) – who joined the texts of Serbian folk poetry, as well as melodies of traditional music or their elements, characteristic patterns, with the contemporary tendencies of western-European music: impressionistic and expressionistic. The dialogue and bond between two spheres of European creativity, the eastern and western ones, as a dialogue of heritage and contemporary currents of musical expression, followed Serbian art song throughout the 20th century.⁴ Although one can say that traditional vocal music was somewhat pushed aside in representative modernistic renderings of the genre, it nevertheless remained present. However, the last decades of the 20th century, especially the 1990s and postmodern stylistic ambience, naturally signified a new turning towards the vocal heritage, bringing a new stylistic and aesthetic quality to the bond of the two language spheres; all the more because the authors had at their disposal, in equal measure, the heritage hinterland of national music, on the one hand, and the holistic artistic experience of musical modernism, on the other hand. That is why the bonds which are discussed here, in the context of musical postmodernism, are, in fact, actualized as specific relations between different discursive models, equally traditional and contemporary, eastern and western, all of which, are historic. This change of status of the traditional vocal idiom in contemporary Serbian art song, in which it becomes a reference actualizing referential relations from the perspective of a “foreign”, “other” context, has provided Serbian art song with quite new expressive possibilities.

In the works of contemporary authors, twofold relationship with the older layers of Serbian music is crystallized, reflecting a duality of modern and postmodern ways of musical thinking. On the one hand, this relationship is established in a modernistic way, turning, as a rule, to ‘deeper’ tradition, primarily to folklore patterns which support the ritual or magical functions of music. In that case, its ‘evoked’ elements have a structural status within the work, a consequence of architextual bonds established in distant eras of musical history. On the other hand, when the folklore patterns from the recent past are evoked, they appear, in a post-modern way, as intertexts, more precisely, like stylistic quotations, reaching a certain incongruity with the contemporary context and becoming exposed to ludic, i.e. ironic reassessment. Understandably, in contemporary Serbian art song one can see the borderline status of the reference itself, various kinds of referential relationships, as well as a different degree of “foreignness” of present discursive models, which are often joined with the reference to the artistic history of music itself.

⁴ See my studies (2007; 2008; 2014) about the development of Serbian art song during the late 19th and 20th centuries, as well as about its connections with different cultural and stylistic contexts.

These relations will be discussed separately with examples from three works: *Two Sad Songs (Dve tužbalice, 1997)* for soprano, viola and piano by Đuro Živković (1975), *Had I but your eyes (Da su meni oči tvoje, 2008)* for soprano, flute and piano by Ivan Brkljačić (1977) and *Song-Wreaths (Rukoveti, 1998–2000)* for soprano and orchestra by Isidora Žebeljan (1967).

In the diptych *Two Sad Songs* by Đuro Živković for soprano, viola and piano, composed following folk lyrics, the tradition of singing accompanied with the *gusle* is incorporated in a specific way into the genre field of Lieder; namely, it is a dirge of Montenegrin provenance, the first example of such a compound in the history of Serbian art song. The relation with traditional vocal music is established as a generic one in such a way that folk reference acquires a structural status within the stylistic framework of musical modernism. At the same time, the generic connection is indexed solely by the title of the work indicating a folk genre. The basis of this procedure is derived from the fact that Živković's diptych is not exhausted in the evocation of a specific folk genre, its vocal and instrumental procedure, but it stylizes it in the way that the poetic procedure of representative modernism is derived from it, and then returned to it. This is achieved thanks to the presence of its architext, of similar genre, thematic, modal and formal characteristics: thematically, the diptych is articulated as a lamentation and cry; as a genre it is a mono-dramatic whole i.e. a musical-dramatic monologue; modally it is a confession; and, finally, regarding musical expression, it derives its impulse from the folk-like interval of the (predominantly minor) second in the melodic line (in the Viola part, Example 1), as a source of the comprehensive foundation of musical texture. The expressionistic quality of Živković's songs is especially indebted to the choice of soprano and to the treatment of vocal part itself, which provides these songs with high degree of affectivity and exteriorization of affective contents (affective tension, but not necessarily and not always so). The traditional layer is contained in voice and viola parts, which carry stylistic matrices of singing with the *gusle*, the melodic motion of the voice is in patterns with small ambitus, with characteristic embellishments and of strict syllabic character, doubled in the low register of the viola. Additionally, it is identified in solo appearances of the viola between greater wholes of voice parts. A *quasi*- folk *gusle* chant, i.e. folk reference, is, according to Jean-Marie Schaeffer (1999: 92–103) not imitated so that it would produce a simulation or deception (it is not in the key of Platonic *mimesis*), but it is re-instanced and recreated in the Aristotelian sense of the word, in the folk manner itself. That is why it does not represent, as Genette would say, a simple reduplication

of a generic model, but it elaborates on it, sufficiently so as not to be identical, but insufficiently so as not to abandon it; to transform it generically, securing a dynamic, historic aspect of a generic relation. In such status of reference lies the basis of its structural integration into a new context, and coherence, the balance of assimilating and assimilated milieus. This is accomplished by the fact that *quasi* popular singing, monotonous and monochromatic, ‘ostinato’ circling of sorrow in the “sacred” time, is almost imperceptibly and gradually transformed into an expressionistic recitative of monodic origin, into a live – and “profane” outpouring of utter anxiety, despair and pain, achieved in time. By retaining the characteristics of a folk melodic particle, and fully using its inner chromatic potential as well as rests between melopoetic wholes, the composer constructs an uneven, developed curve of tension by using so-to-speak micro-interventions: transpositions, complete or partial repetitions of the units, variations, ‘irregular’ breaking of the musical flow, or, on the other hand, by long ‘procrastinations’, also gradually intensifying affective amplitude. Such status of reference bridges not only the great time distance, but also the East-West divide. This bridging is convincingly achieved in the piano part, which, as a counter balance to perspective of real time, is realized from the beginning as a background, as a great ‘ostinato’, as a continuous murmur. When meeting the melodic voice of the viola, it, in micro-polyphonic relations in the manner of Ligeti, derives from half-tone impulse of the folk pattern, articulated as an immobile ‘noise’ of eternity – as an indeterminate sound equivalent of its secret ties with death (see Example 1).

The song *Had I but Your Eyes* for soprano, flute and piano by Ivan Brkljačić, indicates to an equal degree a different reference and change of status in the field of solo song. Here is, namely, the question of double referential relations: in parallel with urban vocal tradition (a “younger” folk layer) – a love song of oriental style with Bosnian-Herzegovinian origins – a reference in the song by Ivan Brkljačić is represented also by its artistic equivalent in a Serbian song from the beginning of the 20th century. It was composed after the same poetic text, a love poem by Jovan Ilić, which was, almost a century earlier, the textual basis for the homonymous song by Stanislav Binički.⁵ That is why Ivan Brkljačić reaches to both the poetic convention of romantic Lied and its sentimental variant in Serbian music in the first decades of the 20th century. In it we find one after another, general, pronounced features of the sentimental art song:

⁵ Published in the collection *Zejnabi*, Leipzig: Breitkopf&Härtel, s.a; Beograd: M. Stajić, s. a; and in the collection: *Spava moma, Po polju je kiša, Zejnabi*, Beograd: Geca Kon, 1924. All songs by Stanislav Binički were published in the third decade of the 20th century.

abrupt dynamic gradations, *rubatos* in tempo, chromatic descending or ascending movements of quasi-leading tones, long sustained tones on one syllable, and the texture of compact chords in the piano part. This concentration of stylistic constants of sentimental vocal lyricism also acquires, from time to time, the tone of an ‘oriental love song’ – primarily owing to the phonetic characteristics of the Serbian language, as well as the melismatic movement of voice on a descending augmented second. The quantity of marked, “surface elements” of evoked corpus, in Schaeffer’s terms (Schaeffer 1999), is here not a result of “reinstanced imitation”, but of constructing a *feintise*, a simulation, in such a way that the ontological status of hypertext is changed in its relation with hypotext, which subsequently appears as a non-structural element in a new context. However, the very quantity of these features, which, in Serbian art song of sentimental tone (to which also belongs art song of the so-called Belgrade school, i.e. Binički) suspended the primacy of an aesthetic function in favour of a social one, makes possible such a deflection in Brkljačić’s song, realized through ludic gestures, such as sudden *parlando* or the effect of repeated sounds on a single tone. Owing to this, a postmodern ironic distance towards evoked pattern and inter-textual segments is formed. This distance between context and reference is diminished, however, by western compositional poetics from the first decades of the 20th century, i.e. the poetics of French *mélodies*, which, strangely, coincides historically with Serbian art song by Binički and his contemporaries. Brkljačić’s song indicates the above-mentioned French genre corpus, relying on its characteristic features: harmonic solutions – constant multiple (mostly seventh-chord) third structures, a pronounced static quality of the flow with repetitive segments in piano and voice parts, trill effects in piano and flute, *arpeggios*, short as well as multiple *appogiaturas*, as well as elements which indicate the influence of jazz and other popular genres. In that way, owing to the similarity of affective tones of two stylistic fields indicated, their continuity and mutual assimilation are made possible, and their discursive difference is thus neutralized. The multiple referentiality of Brkljačić’s song (in which not even the actual context doesn’t escape the referential relation), from the perspective of French musical tradition, enables us to understand this composition as an *homage* to Serbian musical tradition, as an ironic, but not unfavourable view of it.

Song-Wreaths by Isidora Žebeljan, a cycle of five songs for soprano and symphony orchestra, treats the Serbian poetic and musical heritage in a special way, inspired by folk and urban poetry from Vojvodina dating from the end of the 18th and beginning of 19th centuries. Textual parts of songs: *A Cradle Song*; *A Rose-Tree I planted*; *All the Yawl Men*; *Whether a True Love, or a Joke*; *Oh*,

My Sweetie, Oh..., required evocation of the original musical milieu, so the composer resorted to imitation of stylistic patterns carrying this segment of Serbian folklore of a more recent tradition. This procedure is particularly relevant regarding the way of conceiving the voice part and its melodic direction and rhythmic configuration, which are, in their tonal framework, determined by characteristic folk, particularly cadence turns. However, this stylistic layer is placed within a language framework of musical modernism and joined with orchestral *biting*, dissonant harmonies in a generally atonal context. This harmonic context is joined with textural solutions, long rhythmic, pregnantly profiled Stravinskian ostinatos, which are bordered and mixed with repetitiveness of minimalist provenance. Embedded into a generally high tension level, naturally created by this procedure and supported by great dynamic ascents, they result in generally tense expressionistic discourse.

In the cycle of Isidora Žebeljan, as well as in Brkljačić's song, evoking the matrix of folk song acquires the meaning of stylistic quotation, i.e. the function of intertext. However, here, the stylistic scope between quoting and quoted milieu is far greater: urban poetry and expressionistic, tragic impulse, so that their mutual assimilation is *a priori* practically excluded, in the measure in which both stylistic fields retain their autonomy. This condition is then significantly spread into the discursive, i.e. narrative, plane of the work, owing to the procedure which Francoise Escal calls "enchassement" (embeddedness), rather than "enchainement" (stringing; Escal 1984: 106–107). This is particularly interesting in the synchronic axes of the work, as well as on its diachronic plane, where the two discursive flows are mutually related as "foreign" to each other. Lawrence Kramer speaks of this procedure in a postmodern context in terms of *other-voicedness* (Kramer 1990: 177 ff.). One could say that one currently dominant discourse is "dislocated" by another discursive voice. In the first song, after their synchronic presence, in the way that "crumbs" of modernistic expression are packed onto stylistic quotations of a folk melody, gradual abandoning of a *quasi*-folk song in favour of a developed, highly-strung, expressionistic recitative follows, increasingly covering the domain of high register. This change of discursive registers, or playing with level of their mutual dissimilarity/closeness, is reflected on the disposition of cycles and their dramaturgy, constructed into two lines which cross at the end. Namely, the beginning of the cycle is marked by a pronounced contrast, fixing two stylistic fields: songs of moderate tempo and lyrically coloured emotionality, as is the case with the previous one, and highly-strung, affectively distant Intermezzos, which affirm Stravinskian sound (the first diptych is *A Cradle song – Furioso*).

At the end of the cycle, however, this contrast is diminished, and the two expressive and discursive models are completely merged, in a two-sided assimilation in the last song. In it, the longing folk melodic *floculea* in: *Oh, My Sweetie, Oh*, in a wide range from the beginning to the end of the song, acquire the meaning of a scream, resulting in one ostinato *tour de force* of the orchestra, in an expressionistic as well as folkloric, tragic and transcendent meaning of Eros. Owing to this, the postmodern stylistic framework of *rukoveti* becomes highly functionalized semantically.

Overcoming spatial/geographic divides in eastern and western music, in the multiplicity of worlds of Serbian contemporary *Lieder*, and from the perspective of the current status of music, means, at the same time, overcoming divides on “past” and “present” music. Equality of discursive possibilities signifies, at the same time, equality of writing. Nowadays, Serbian *Lieder* are positioned, fundamentally, in the space between the (eastern) past, “torn” by time, and (western) historical writing.

Example 1. Đuro Živković, *Two Sad Songs*, I, bars 1–19

The musical score is arranged in three systems, each with a Viola part on the left and a Piano part on the right. The V-la part is positioned between the Viola and Piano staves in each system.

System 1 (Bars 1-4):
Tempo: *Larghetto*, $\text{♩} = 60$.
Viola: *mesto*, *pp*, *sfp*, *sf*.
Piano: *pp*, *legato*, *mf*, *pp*.
V-la: *mf*, *pp*.

System 2 (Bars 5-8):
Viola: *mp*, *sf*.
Piano: *pp*, *mp*.
V-la: *pp*.

System 3 (Bars 9-10):
Viola: *sf*, *pp*.
Piano: *pp*, *mp*.
V-la: *pp*, *mp*.
Performance instructions: *come trillo*, *uguale*, *sempre secco*.

The image displays a musical score for a vocal instrument (V-Ia) and piano accompaniment. The score is divided into two systems, measures 14-17 and 17-19. The first system (measures 14-17) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady bass line and a more active treble line. The second system (measures 17-19) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady bass line and a more active treble line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *non cresc.* and *sfz*.

This musical example has been taken
from: Stefanović. A. (ed.) (2014)
Anthology of Serbian Art Song VI,
Beograd: UKS.

Example 2a. Stanislav Binički, *Da su meni oči tvoje*, bars 1–28

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Vivo' at the beginning. The score includes various dynamics (p, f, pp) and tempo markings (rit., a tempo, rall.). The lyrics are in Cyrillic script.

Lyrics (Cyrillic):

Да су ме на о чи тво је!

Са ме б' мо ре ар бро да о, У ми ма би с'

у то пи о, да су ме на о чи тво је!

Да су ме на о чи тво је! О да је на

З ја би о! Са јет би ма ха ли би о, да су ме на

о чи тво је.

About publications where this musical example has been taken see the Footnote 5 (*Editor's note*).

The image displays a musical score for three parts: Soprano (Sopr.), Flute (Fl.), and Piano (Piano). The score is divided into three systems, corresponding to measures 15-17, 18-20, and 21.

System 1 (Measures 15-17):
Soprano: *p* o - - - ci, *mf* two - je, *p*
Flute: *legato pp* *f* *non legato mp*
Piano: *p* *f* *mp*
Measure numbers: 15, 16, 17. Performance markings: * *tea* *

System 2 (Measures 18-20):
Soprano: *mf* o - - - ci, *p* two - je, two - je
Flute: *legato pp* *f* *non legato mp*
Piano: *p* *f* *p*
Measure numbers: 18, 19, 20. Performance markings: * *tea* *

System 3 (Measures 21):
Soprano: *mp* o - - ci, *p* o - o, *accel.*
Flute: *legato pp* *mf* *p*
Piano: *mf* *mp* *mf*
Measure numbers: 21. Performance markings: * *tea* *

The musical score consists of three systems, each featuring a Soprano vocal line, a Flute line, and a Piano accompaniment. The lyrics are in Serbian and are written below the vocal line.

System 1 (Measures 25-31):
Tempo markings: *rit.*, *a tempo mp*, *parlato amaramente f*.
Lyrics: zve - - - - - zda - ma bih
Performance markings: *legato p* (Flute), *ff* (Piano), *p* (Piano).

System 2 (Measures 29-35):
Tempo marking: *mp*.
Lyrics: prrrrrr - - - ko - si - la to bih zve - - - - - zda -
Performance markings: *f* (Piano), *p* (Piano).

System 3 (Measures 32-38):
Tempo marking: *mp*.
Lyrics: ma nit' bi Sun - - - - - ce po-
Performance marking: *p* (Piano).

Below the piano part, there are decorative symbols consisting of a stylized 'X' with a circle inside, repeated several times across the systems.

Sopr. ze - - - - - le - - - - - la da su me - ni

Fl. *non legato*
cresc. poco a poco

36 *p* *f* *p*

Sopr. o - či, da su me - ni o - či tvo - je

Fl. *f* *p*

40 *mf* *f* *p*

Fl. *mf* *p*

45 *mp* *8va*

This musical example has been taken
from: Stefanović. A. (ed.) (2014)
Anthology of Serbian Art Song VI,
Beograd: UKS.

Example 3a. Isidora Žebeljan, *Song-Wreaths*, “A Cradle Song”

Largamente ♩ = 50 **(Tempo giusto)**

mf rubato dolce e molto delicato

Ta - vna noć je pa - la
Dark, the night is dark;

p *mp*

rubato (mf) **(Tempo giusto)**

sve je ti - jo i da - vno već spa - va,
still an' si - lent eve - ry - thing's a - sleep,

p *mp*

[2] *mp rubato* **f**

sa - mo mo - je ma - lo, lu - će be - - - lo,
But my sweet bon - ny, my sweet dear - - - one,

mp

mf *mp* rall. ----- //

još - te ni - je za - spa - lo, my sne - no maj - - ki - no,
But my sweet dear - one, oh, my de - ar slee - - py one.

3 Andante ♩ = 60
sub. poco a poco accel. cresc. poco a poco ma sempre delicato Più mosso ♩ = 66

mi - lo mo - - je, je - di - no dra - go mi - le - no, ti
Dar - ling, dar - - ling, the on - ly be - loved one, lit - tle one; Oh my

pp poco cresc. e animando *mf*

4 Ancora più mosso ♩ = 69

zla - to mo - je, bla - go ljub - - je - - no, če - do ne bu - di se
pre - cious li'l one, pre - cious sweet - heart, my ba - by. Dar - ling, dear one.

mf *ff* *mf* *mf*

5

du - šo mi - li naj - dra - ži, ej, la - ne - - mo - je u - snu - lo tvo - ja te ma - ti
fall a - sleep! my heart, my heart; My lamb, oh, my child, my child. Your mo - ther, li'l one;

f *poco pesante* *molto f*

spa - vaj moj mi - - li tvo - ja ma - ti du - njo spa - vaj
Do sleep ho - ney; Your mo - ther, li'l one; Dar - ling, ho - ney,

6

p

Ba, ba - ji, ba, ba, ba,
Bye, bye - byes, Bye, bye, bye

pp sub

ba, ba - ji.
bye - - - - byes.

This musical example has been published with the permission of the author, Isidora Žebeljan (*Editor's note*).

Example 3b. Isidora Žebeljan, *Song-Wreaths, Oh, my sweetie, Oh*, bars 25–70

49 *ff* *rit.*
vo - - - - le - - - - la, al, vo - le - la bi
I'd - - - - - ra - - - - - ther die than mar - ry

50 *s*
se u - bi - ti - - - - ne - - - - go - - - - li - - - -
some - one else, I'd, - - - - I'd - - - - ra - - - - ther

51 *p sub.* *molto* *f*
dru - gog lju - bi - ti lju - bi - ti la - - - - ko - - - - aj,
die, kill my - self, die, die, die

ff *rit.*
vo - - - - le - - - - la, aj, vo - le - la bi
than - - - - mar - - - - ry some - bo - dy else; Oh,

vo - - - le - - - la, aj, vo - le - la else; bi
than - - - mar - - - ry some - bo - dy

se u - bi - ti - - - - - go - - - - - li
I'd ra - ther die than - - - - - mar - - - - - ry.

some - bo - dy bi - ti lju - bi - ti la - - - - -
else oh, oh, oh.

ko - - - - - aj!
ra - - - - - ther die.

This musical example has been published with the permission of the author, Isidora Žebeljan (*Editor's note*).

LIST OF REFERENCES

- Escal, F. (1984) *Le compositeur et ses modèles*, Paris: PUF.
 Kramer, L. (1990) *Music as Cultural Practice 1800–1900*, Berkeley-Los Angeles-Oxford: California University Press.
 Schaeffer, J.-M. (1986) „Du texte au genre”, in G. Genette et Tz. Todorov (eds.) *Théorie des genres*, Paris: Seuil.
 Schaeffer, J.-M. (1999) *Pourquoi la fiction?*, Paris: Seuil.

- Стефановић, А. (2007) „Соло песма”, in *Историја српске музике*, Београд: Завод за издавање уџбеника, 357–404. [Stefanović. A. (2007) “Solo song”, in *The History of Serbian Music*, Belgrade: Zavod za izdavanje udžbenika, 357–404].
- Stefanović, A. (2008), “Preface” (transl. by M. Zatkalik), in *Antology of Serbian Art Song I-V*, Stefanović, A. (ed.), Beograd: UKS, IX–XVII.
- Stefanović, A. (2013) “Serbian Art Song at the End of the 20th and the Beginning of the 21st Centuries” (transl. by M. Zatkalik), in *Anthology of Serbian Art Song VI*, Beograd: UKS, X–XII.
- Stefanović. A. (ed.) (2014) *Anthology of Serbian Art Song VI*, Beograd: UKS.

Ана Стефановић

ТРАДИЦИОНАЛНА ВОКАЛНА МУЗИКА КАО РЕФЕРЕНЦА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ СОЛО ПЕСМИ

(Резиме)

Српска соло песма, у широком временском опсегу музичког модернизма, на различите начине *привизва* ослободила традиционалних вокалних форми. Соло песма савремених аутора карактеристична је и по томе што се захваљујући двојак-ом односу према фолклорном вокалном наслеђу на њој прелама и двојство модер-нистичког и постмодернистичког начина музичког мишљења, па самим тим, и двојство референцијалног односа према старијим слојевима српске музике. С једне стране, овај се однос модернистички успоставља на генерички начин, и по правилу се окреће ‘дубљој’ традицији, пре свега оним фолклорним обрасцима који подржавају ритуалну или магијску функције музике. У том случају, њени ‘призвани’ делови имају структурни статус у оквиру дела, и последица су архи-текстуалних веза успостављених на далеким крајевима музичке повести. С друге стране, када је реч о евоцираним фолклорним матрицама из ближе прошлости, оне се на постмодернистички начин јављају у виду интертекста, прецизније, на начин стилистичког цитата, где долазе у неслаганост с актуалним контекстом и бивају изложени лудичком, односно, иронијском превредновању. Разуме се, у савременом српском лиду се може уочити како гранични статус саме референце, тако и врста референцијалног односа. Ова је проблематика посебно размотрена на примерима из три дела: *Две њујбалице* (1997) за сопран, виолу и клавир Ђура Живковића (1975), *Руковети* (2000) за сопран и оркестар Исидоре Жебељан (1967) и *Да су мени очи твоје* (2008) за сопран, флауту и клавир Ивана Бркљачића (1977). У првом делу се као референца јавља народна тужбалица црногорске провенијенције, у другом војвођанска градска песма XIX века, а у трећем, како народна севдалинка босанскохерцеговачког порекла, тако њен уметнички еквивалент у српској соло песми с почетка XX века. Традиционалне музичке референце, формулисане на овај начин, успостављају сложене односе са широким спектром поетика у опсежном историјском луку западне музичке историје, која, из постмодернистичког угла гледано, и сама задобија статус референце.

Submitted February 24, 2016

Accepted for publication May 24, 2016

Original scientific paper.

DOI: 10.2298/MUZ1620171R

UDK: 78.072:929 Васиљевић М.

784.4(497.11)(082)

Васиљевићеви зборници народних мелодија: српско музичко благо*

Сања Радиновић¹

Факултет музичке уметности (Београд)

Апстракт

После осврта на кључне доприносе Миодрага А. Васиљевића (1903–1963) развоју српске етномузикологије, ауторка посвећује пажњу свакој од његових дванаест зборничких публикација, од којих су неке (превасходно постхумна издања) у саопштењима претходника биле веома мало заступљене или чак сасвим запостављене. Васиљевићеви наслови разматрају се критички, у хронолошком поретку њиховог објављивања од 1950. до 2009. године. На крају излагања, корпус публикованог материјала сумарно је позициониран у односу на мелографски допринос Васиљевићевих претходника и на онај из потоњег раздобља.

Кључне речи

Миодраг А. Васиљевић, зборници народних мелодија, српски музички фолклор, етномузикологија у Србији, мелографија

Миодрагу А. Васиљевићу (1903–1963) припала је улога, јединствена у историјату регионалне српске етномузикологије, да средином XX века премости две њене велике развојне етапе и обележи их упечатљивим трагом. Прва је међуратна, у којој је српски музички фолклор постао његова животна пасија и у којој је остварио своје ране професионалне подухвате, укоренење у наслеђеним старијим обрасцима. У наредној етапи, започетој након Другог светског рата, током непуних двадесет година овај несвакидашње самопрегорни истраживач досегао је зенит стварања, успоставио нове стандарде дисциплине, зацртао темељне смернице наследницима, и при свему томе немерљиво увећао корпус сакупљене грађе. Управо зато што су сва Васиљевићева постигнућа из тог другог, послератног периода била важна прекретна новина, заснована на његовом великом емпиријском знању и самосвојности, али и усмерена ка савременијим токови-

* Ова студија је резултат рада на пројекту *Музичка и игљачка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије* (бр. 177024), финансираном од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ radinovicsanja62@gmail.com

ма у науци, он се данас с разлогом сматра „оснивачем модерне српске етномузикологије” (Лубен 1993: 123), а по оцени Младена Марковића чак и личношћу која је у нашој средини прва заслужила да понесе назив етномузиколога у пуном смислу те речи (Марковић 1993: 128–130; 1994: 22–23).

Оно што чини најзначајнија Васиљевићева пионирска достигнућа сажето исказује следећи попис: док су сви његови претходници били превасходно композитори или музички педагози, Васиљевић је у нашој средини прва личност која је по свом основном професионалном одабиру била етномузиколог (што је нарочито видљиво у послератном периоду); иако није остварио обиман научни опус, он се први у историјату наше регионалне науке упустио у озбиљније синтетичке теоријске експликације; први је у транскрипцији и анализи српских народних песама почео да примењује финску методу (1950, скоро исто када и Барток); био је први српски етномузиколог који је у свом самосталном теренском раду почео да користи магнетофон (1951, чим је овај апарат ушао у комерцијалну употребу); оснивање Одсека за музички фолклор на београдској Музичкој академији (1961), институцији у коју је уградио безмало цео радни век (1938–1963), било је понајвише његова заслуга; велики удео имао је и у утемељењу Удружења фолклориста Србије, Савеза удружења фолклориста Југославије, као и Драгачевског сабора трубача.

Најистакнутији од бројних резултата којима је Васиљевић трајно задужио свој народ не улази ипак у категорију претходно наведених пионирских подухвата, већ се читује у његовом мелографском опусу – остварењу које је у Србији по обиму, захвату и вредности остало непревазиђено све до данашњих дана, и које истовремено, због забележених текстова лирских народних песама, представља замашан допринос и нашој књижевној фолклористици. Тако велика записивачка продуктивност проистекла је из чињенице да је Васиљевић своје прве мелографске кораке остварио још у детињству, да је мелографији остао привржен и у младости, и да је потом његова пуна посвећеност том пољу континуирано трајала више од три деценије, од 1932. па све до краја његовог живота.

Тачан број примера које је Васиљевић до 1951. године транскрибовао директно на терену и оних које је после те временске границе снимиио магнетофоном још увек није познат, јер многи који су похрањени у приватној архивској заоставштини породице и даље су недоступни јавности. Може се претпоставити да је свеукупно реч о неколико хиљада мелодија, при чему до данас публикованих има 3.198 (не рачунајући мањи број оних које су објављиване више пута). Тај драгоцени корпус доступ-

не Васиљевићеве грађе садржан је у чак дванаест публикација зборничког типа (што је до сада и највећи број који се у Србији везује за име једног сакупљача), насталих у временском распону од скоро шест деценија, од 1950. до 2009. године. Прва четири зборника за штампу је припремио сам Васиљевић у последњих десетак година живота, док су постхумна издања плод редакторског труда различитих приређивача. Међу њима највећа заслуга припада Зорислави М. Васиљевић (1932–2009), која је све до смрти са великом преданошћу бринула о етномузиколошкој и другој заоставштини свога оца, настојећи да се његово име и дело не забораве и да се достојно уважавају.²

О Васиљевићевој етномузиколошкој делатности ни до данас није сачињена исцрпна студија, али о њој ипак постоје вредни прилози.³ У њима је, разумљиво, обично много више наглашен ауторов мелографски допринос него научни, који је далеко скромнијег обима. Међутим, постојећи написи углавном се дотичу оне трећине зборничких публикација која је обелодањена за Васиљевићевог живота, док је о постхумним издањима до сада исказано веома мало или готово ништа. Текући преглед израз је намере да се по датом питању понуди потпуна слика, и стога ће на страницама које следе бити размотрени сви Васиљевићеви наслови овог типа, у хронолошком поретку њиховог настајања.

Први Васиљевићев зборник, *Народне мелодије које се певају на Космету*, објављен је 1950. године, уједно као првенац у амбициозно планираној серији *Југословенски музички фолклор* (М. А. Васиљевић 1950). Његова појава не само што је обележила почетак ауторовог најзначајнијег стваралачког периода на плану наше науке, већ је отворила и ново поглавље у историјату српске етномузикологије, нарочито када је реч о начину презентације сакупљене грађе и уобличавању публикација овакве врсте. Према сведочењу Зориславе М. Васиљевић, опредељење аутора да прво објави грађу са овог терена није било случајно,

² Драгоцену подршку у тим напорима у неколико наврата пружио јој је Ненад Љубинковић (видети даље). Пажњу завређује и податак да су у Васиљевићев сакупљачки, архивистички и приређивачки рад на разне начине током многих деценија били укључени готово сви чланови његове уже породице.

³ Васиљевићевом делу посвећене су две засебне публикације, настале поводом обележавања годишњица његовог рођења и смрти: цео двоброј 47/48 часописа *Народно стваралаштво – folklor* из 1973. године и зборник радова са округлог стола одржаног 2003. године (Љубинковић и З. М. Васиљевић 2006). Поред поменутог, написано је неколико некролога (Petrović 1963; Dević 1963), енциклопедијских текстова (Plavša 1977; Kovačević 1984, 493–494; Лајић-Михајловић 2006; Марковић 2013) и других засебних саопштења (Z. Vasiljević 1988; Марковић 1993; 1994; Стојановић 2004; Јовановић 2006). Прилози разних аутора постоје и у оквиру Васиљевићевих зборничких публикација (видети даље).

већ је проистекло из његовог далековидог наслуђивања да су Косово и Метохија области „одакле ће Срби најпре да нестају” (М. А. Васиљевић 2008: X).

Зборник садржи обиман и слојевит материјал, сабиран по већим местима са уже територије Косова, из Метохије, Подрине, Горског среза, Биначке Мораве и Средачке Жупе. Многе песме забележене су у Скопљу и Београду, од људи који су потицали са поменутих простора (што ће бити ауторова честа пракса и у вези са грађом из других зборника). Песме су прикупљане од 1932. до 1948. године, с тим што је најинтензивнија мелографска активност текла 1946. и 1947. Управо тада на Космету су се одвијали обрачуни са преосталим снагама албанских балиста, због којих се Васиљевић током једне од својих експедиција налазио чак и у животној опасности (З. М. Васиљевић 1973: 14–15).

Сходно духу епохе, у којој су уз новоотворене хоризонте још увек опстајали и неки из међуратног раздобља, аутор овај зборник није наменио само будућим етномузиколозима, већ и композиторима, извођачима народних песама, ученицима музичких школа ради савлађивања фолклорне интонације, као и љубитељима-аматерима. Књига садржи укупно 526 песама (са варијантама), раздвојених на нотни и текстуални прилог, и плод је сарадње са бројним певачима (претежно православним, у мањем броју и са муслиманима из Горе). С обзиром да је већ и та количина материјала представљала озбиљан издавачки подухват, многе забележене примере инструменталног, као и музицирања шиптарског становништва аутор је планирао за неку будућу публикацију. У вези са етничким пореклом објављене грађе, у новије време замерено му је што је пропустио да у овај зборник уврсти или у Предговору барем помене постојање мелодија турског и ромског живља, јер је тиме довео у питање адекватност његовог наслова (Petan 2010: 254). Грађа је жанровски подељена на две велике целине – у првој су љубавне песме, разврстане према садржају, у другој обредне, чија даља раздеоба тече према функционалном критеријуму.

Оно што у формалном погледу упадљиво разликује ову књигу од малобројних сличних публикација из прве половине XX века, а што ће и надаље бити препознатљива одлика већине преосталих Васиљевићевих зборника, јесте заснованост на три карактеристичне целине. Једна је музиколошка (са резимеом на страном језику), друга нотно-текстуална, док трећу чине пратећи садржаји: аналитички прегледи, регистри певача и песама, речник мање познатих речи локалног говора. Такав формални оквир није био до краја изграђен у претходном раздобљу и далекосежно је утицао на праксу наредних генерација српских етномузиколо-

лога, поставши својеврсни стандард који истрајава и данас.

Важну новину пласирану у косметском зборнику представљали су и почеци примене финске методе, тада први пут аплициране на српској грађи и од стране једног српског аутора.⁴ У то време, свега две године пошто се у загребачким *Muzičkim novinama* појавио текст Винка Жганеца (1890–1976) који је са овом методом упознао југословенску стручну јавност (Žganec 1948), Васиљевић још увек није био присније упућен у све њене компоненте. Стога је у транскрипције унео само дуге лукове којима се изворно означавају уочени мелодијски одељци. Није чак спровео ни један од основних подразумеваних поступака, транспозицију мелодија на заједнички финалис *g'*, већ га је применио само у аналитичком прегледу тонских низова. Па ипак, ти његови први кораци имају историјску вредност, јер су утиснути у прекретне развојне трајекторије српске етномузикологије.

У овој књизи још истакнутији историјски значај припада контроверзној студији о тоналним основама југословенске народне музике, тачније, њеном првом делу означеном насловом „Тоналне основе нашег музичког фолклора”. Пошавши од колигационих (општих) амбитуса бројних српских народних песама, Васиљевић је извео необичну лествичну конструкцију изграђену суперпонацијама неколико молских тетрахорада везаних синафама, коју је због учесталости прогласио главном лествицом наше народне музике. Уверен да је она својеврсни прежитак античког грчког наслеђа, преношен кроз векове и посредством византијске црквене музике, назвао ју је *античким дуром* и приписао јој чудновата мелодијска и хармонска својства, махом потпуно опозитна онима код модерног дура. У теоријској интерпретацији истих пошао је од чињенице да се у улози лежећих тонова у традиционалној вокалној и, још више, инструменталној пракси најчешће појављују *c*, *f* и *g*. Овај феномен објашњавао је тиме да поменуте тонове „хармонски инстинкт” свирача и певача несвесно препознаје и истиче као особена упоришта, јер се синафе, спојнице тетрахорада који изграђују ову лествицу, остварују управо на њима.⁵ Нажалост, Васиљевић се није зауставио на изнетој констатацији – која несумњиво и данас завређује пуну пажњу етномузиколога – већ се, оптерећен потребом за музичком теоре-

⁴ Годину дана касније публикована је и Бартокова (Béla Bartók, 1881–1945) студија са применом финске методе на српскохрватском материјалу (Bartók и Lord 1951), првом из пера једног страног истраживача (Радиновић 2011: 44–67).

⁵ Експлицитно објашњење изостаје из поменутог текста, али се може наћи на другом месту: „*Naša narodna, pretežno jednoglasna melodija, stvorila je iz glavnih tonova skale, iz tonova sinafa, elemente tonične funkcije – tonus finalis i njegov preteći ton: dvozvuk u pevanju, odnosno akord u sviranju*” (M. A. Vasiljević 1957: 18).

тизацијом и намеран да је изведе по сваку цену,⁶ упустио у замршена спекулативна тумачења (почев од увођења самог концепта колигационог амбитуса), у којима је било и разних других мана. Надаље, поред *антиичкоџ дура*, на сличан начин тумачио је још и *оријентални дур* и *антиички молдур*, варијетете настале путем алтерација унутрашњих тонова тетрачорада, као и *шерцне* изведенице свих побројаних лествичних низова, проистекле из промене места финалиса. На исцрпну јавну критику није се предуго чекало. Појавила се у часопису *Zvuk* 1955. године, написана од стране композитора Миленка Живковића (1901–1964) (Živković 1955), који се у међувремену нашао у улози рецензента за Васиљевићев наредни, санџачки зборник, у коме је требало да буде објављен наставак његових теоријских промишљања. Спроводећи таксативну анализу Васиљевићевих ставова, Живковић их је проценио као спекулативан теоријски конструкт и на крају донео закључак да је Васиљевић „непоколебљив у заблуди” и да „по количини и вредности резултата Васиљевић теоретичар далеко заостаје иза Васиљевића мелографа” (исто: 156).⁷ Другонаведеним исказом је у најкраћем уједно антиципирао оно што као вредносни суд о целокупним Васиљевићевим достигнућима на пољу етномузикологије опстаје и данас, с том разликом што актуелни поглед на ствари одликује далеко више поштовања и благонаклоности него што су их испољили Васиљевићеви савременици према његовим поривима и самопрегорним напорима, и што данас постоји разумевање да „...његова појава премошћује време недвосмислене оптерећености дур-мол комплексом, и данашње време у коме се теоријска мисао темељи на помно сагледаним чињеницама” (Стојановић 2004: 11). Нажалост, стара сенка оштрих критика и данас заклања многа друга Васиљевићева вредна запажања, претпоставке и закључке изнете у оквиру ове његове студије. На ауторство поменутог доприноса временом је пао неоправдани заборав, упркос томе што је одавно постао део самих темеља српске етномузиколошке мисли.

⁶ Део разлога за то треба приписати његовим размишљањима о адекватним хармонским решењима при уметничкој обради народних мелодија, што су рефлекси познатих преокупација из међуратне епохе, када су се мелографским послем бавили првенствено композитори.

⁷ На Живковићеву критику пуну ироније Васиљевић је јетко одговорио 1957. године (М. А. Vasiljević 1957). Аргументи које је изнео ипак нису били довољни да његове идеје буду прихваћене међу српским етномузиколозима. Али, првенствено захваљујући истрајним настојањима Зориславе М. Васиљевић, дугогодишњег професора солфеђа и методике наставе солфеђа на ФМУ у Београду, основне поставке ове теорије су се код неких њених наследника уградиле у наставу нотног певања на основама традиционалног музичког наслеђа (Јовић-Милетић 2008; 2010; 2010а; 2011; Зеновић 2014).

Зборник *Народних мелодија из Санџака* (М. А. Васиљевић 1953), прикупљаних на оба државна подручја ове велике области, српском и црногорском, био је такође резултат Васиљевићеве дуготрајне мелографске активности, коју је остварио од 1932. до 1951. године, у готово идентичном временском распону као у случају бележења материјала и за претходну и за наредну публикацију. Објављена грађа нешто је мањег обима у односу на све што је било транскрибовано на терену, јер су записи из 1934. и 1935. године страдали у пожару на београдској железничкој станици за време бомбардовања 1941. године.

И у овој књизи налази се врло обиман материјал. Када се уброје и варијанте, реч је о равно 500 примера слојевите и шаролике грађе Срба и Бошњака, сабираној углавном у варошкој средини, а уобличеној у дуготрајним процесима сложених културних и етничких стапања, на простору који је одувек био стециште и раскршће, иако је његов политички статус кроз историју варирао између пограничног, транзитног и унутрашњег. Зато не изненађује што поред оних који су изданак локалног тла, материјал обухвата и примере пореклом са Косова, из Црне Горе, Босне, па чак и Војводине и Хрватске (приспеле вероватно посредством аустроугарских војника, који су после Берлинског конгреса у Санџаку били стационирани скоро три деценије).

Управо у овом зборнику, првом од три из серије Посебних издања Музиколошког института, дошла је до изражаја забрана публикувања наставка текста о теорији тоналних основа. Планирана студија надомешћена је једним мањим двојезичним терминолошким речником (на српском и француском), у коме је аутор своје идеје само делимично могао да изнесе, углавном понављајући оно што је у претходној већ исказао, уз понеку корекцију и допуну спроведену на основу уважавања рецензентских примедби.⁸ Саму систематизацију грађе успео је ипак да изведе према тоналном критеријуму, пошавши од поделе на дијатонику и хроматику. У оквиру првопоменутих групе, даље разврставање почива на лествицама које је Васиљевић раније конструисао и именовао, па тако и овде налазимо његов *антички квинтни дур*, *оријентални дур*, *иџерни дур* и *оријентални молдур*. У склопу датог речника, обимом и значајем издваја се део посвећен вокалном двогласу или *диафонији* (термин који примењује Васиљевић), обogaћен извесним бројем илустративних транскрипција из разних крајева друге Југославије. Био је то први озбиљнији захват у ову тематику остварен у нашој средини, чија је вредност неоспорна већ и по томе што је у Васиљевићево време постојало

⁸ Примерице, под сугестијом Миленка Живковића допунио је назив своје основне лествице придевом „квинтни”, те ју је отада именовао *античким квинтним дуром*.

једва пар десетина записа српског двогласног певања. Ипак, ни овај текст, ни сама грађа зборника, не заступају санџачко двогласно певање (изузев преко два једноставна примера старијег слоја и једног *на бас*). Аутор је у Предговору навео да двогласно певање на датом подручју постоји, али да југословенском вокалном двогласу намерава да се исцрпно посвети у некој другој прилици, вероватно имајући у виду тада тек отворене могућности употребе магнетофона у етномузиколошком теренском раду,⁹ која би га ослободила тешко изводљивог задатка транскрибовања двогласних песама директно на терену. Нажалост, због премало година живота које су стајале пред њим, поменути студију није доспео да оствари, као ни многе друге које су му биле у плану.

У санџачком зборнику све су мелодије транспоноване на заједнички финалис g^1 , што заједно са стилизованим дугим луковима за фразе и унутар њих исписаним анализама форме и каденцијалних тонова сведочи о знатно потпунијем усвајању принципа финске методе, као и о начину њене примене најсличнијем Жганчевом. Овакве карактеристичне, анализама допуњене транскрипције остаће препознатљиво обележје свих наредних Васиљевићевих зборника објављених до 1967. године.

Иако је прикупљање македонских народних песама везано за саме почетке ауторовог професионалног ангажовања на пољу етномузикологије,¹⁰ македонском мелосу посвећена је тек његова трећа књига, *Народне мелодије које се певају у Македонији* (М. А. Васиљевић 1953а), која је истовремено друга и последња у серији *Југословенски музички фолклор*. Година њеног објављивања је иста као у претходном случају, с тим што у хронолошком поретку примат ипак припада санџачком зборнику¹¹ (иако је македонски по свим својим карактеристикама далеко ближи првонасталом, косметском).

Представљене су већином македонске варошке мелодије, са варијантама укупно 422. Скоро све су једногласне, док је двоглас заступљен само једним примером. Грађа за овај зборник сабрана је од 1932. до 1950. године. Континуитет и резултате Васиљевићевог сакупљачког рада и овога је пута увелико омео Други светски рат, не само зато што се у ратном раздобљу мелографски посао није могао лако одвијати, већ и стога што је обиман материјал, који је Васиљевић од 1932. до 1937. са много труда забележио од својих скопских ђака, као и на терену у околини

⁹ Подсећамо, изузев Косте П. Манојловића у међуратном раздобљу, фонографом се у Србији није користио ниједан наш етномузиколог.

¹⁰ Сматра се да је Васиљевићево пуно етномузиколошко деловање започело 1932. године, за време његовог првог наставничког намештења у Скопљу.

¹¹ То се јасно види по томе што се у македонском зборнику Васиљевић на њега неколико пута позива као на већ објављену публикацију.

Скопља и у широј Македонији, углавном такође страдао за време бомбардовања 1941. године, заједно са његовим другим драгоценим рукописима. Зборник је утемељен на сачуваној грађи мијачке етничке групе – записаној током 1938, последње године Васиљевићевих теренских путовања по Македонији – коју је аутор у Предговору назвао „основном грађом”. Тај материјал је после рата употпунио бројним примерима транскрибованим у Београду, према певању досељеника из разних македонских крајева.

Публикованом грађом обухваћени су многи делови Македоније, али не у сразмерном односу. Највише песама потиче из Галичника, затим Кичева, Скопља, Берова и Прилепа, док је мањи број из Кавадара, Радовишта, Тетова, Крушева, Велеса, Битоља, Струмице, Охрида, Кратова, Дебра, Ђевђелије, Куманова и Струге. Упадљиво је да се велика већина овог материјала везује за области уз границу са Србијом и за оне које су од давнина настањене Мијацима, становницима западне Македоније са планинских страна у сливу реке Радике, и Брсјацима, житељима средишњег и југозападног дела земље, из битољско-прилепске котлине. Те суседне и међусобно не наклоњене словенске етничке групе познате су историји још од времена насељавања Словена. Захваљујући ратничком темпераменту и ендогамији, оне су кроз многа столећа у доброј мери очувале карактеристичне антрополошке црте, самосвојност и оштре одлике изоловања и одвајања, а у обичајном животу, предањима и топонимији још и бројне трагове свог српског порекла и прехришћанског наслеђа (упркос томе што се временом део становништва исламизирао, поготово мијачког) (Џвијић 1987: 449–457; Smiljanić 1924; Smiljanić-Bradina 1930; 1931). Имајући све наведено у виду, као и чињеницу да је Васиљевић у својим осталим зборницима био посвећен искључиво музичком наслеђу српског етноса (без обзира на територијалну или верску припадност казивача), тешко је поверовати да је само пуки случај што међу грађом из ове књиге изразито преовлађују примери са простора који су етнички и историјски најтешње повезани са Србијом. Пре ће ипак бити да је по датом питању пресудила ауторова свесна намера, иако то у тексту нигде није поменуто – што свакако није ни могло бити учињено, с обзиром да у годинама после Другог светског рата, као што је опште познато, залагање за српске националне интересе не би наишло на добар пријем код заступника владајућег режима. Штавише, лако је могло бити приписано инкриминисаним великосрпским побудама из минулих раздобља, утолико пре што су током прве половине XX века, када је експанзија према Солуну била део државне политике Краљевине Србије и Краљев-

вине Југославије (Jezernik 2007), сви истакнути Васиљевићеви претходници били веома посвећени мелосу „српског југа”.¹²

У вези са претходно поменутиим, пажњи се намеће чињеница да је српска имена и презимена носило скоро 80% певача чије су интерпретације утемељиле македонски зборник. Данас је веома тешко просудити да ли су она сведочанство о томе да је Васиљевић настојао да ангажује већином припаднике српске народности, или пак о томе да се махом радило о људима који су пре Другог светског рата били на силу посрбљени (Jezernik 2007: 211–218). Узгредне ауторове напомене из Предговора и регистра „Територија и певачи” дискретно откривају да је међу његовим казивачима засигурно било људи такве судбине. Јер, у новом времену и у новој држави – тадашњој ФНРЈ у којој су Македонци били признати као народ настањен у конститутивној Народној Републици Македонији – неки од њих повратили су својим именима и презименима првобитну форму, коју аутор у највећем броју случајева ипак није био у могућности да дозна током припреме рукописа за штампу.

За разлику од зборника мелодија са Космета, жанровски дијапазон овде није добио значајнију пажњу и видљив је једино кроз напомене дате уз текстове песама и кроз регистар „Текстови по врстама”. Али зато, слично концепцији првонастале књиге, и македонски зборник садржи музиколошку студију посвећену одабраном параметру музичке структуре, из чега производи и сисематизација читаве нотно-текстуалне грађе. Овога пута у фокусу је била особена музичка метрика, једна од најупечатљивијих карактеристика македонског мелоса, која је подстакла Васиљевића да сачини текст под насловом „Трохејски метрички облици у музичком фолклору народа Југославије”. Студија налази упориште у полазним констатацијама да је наша (југословенска) народна музика „...задржала своје давнашње особине, ритмичку доминацију, која ставља себи у службу све њене компоненте: *шексѝ*, *хармонију*, *мелизмајшику*, *форму*, па чак и *шонски колорит*”, и да метрика те народне музике „носи у себи своје говорно порекло”, тако што „...у нашим народним мелодијама има превагу метрика народног песничког говора, који је врло близак акценатским одликама народног прозног говора”

¹² Већ и само одређење територије Јужне Србије у међуратном раздобљу довољно говори о томе какав је тада био статус Македоније: „Prve južnoslovenske oblasti (...) jesu Severna i Južna Srbija. Severnu čini predjašnja kraljevina Srbija od pre Svetskog Rata, a Južna Srbija obuhvata Staru Srbiju i severni deo Makedonije. **Staru Srbiju** čini poimence ceo raniji Novopazarski Sandžak, cela Kosovsko-metohiska Oblast, i predeli oko Tetova, Skoplja, Kratova i Kočana, a ostatak Južne Srbije spada u **Makedoniju** (sa gradovima Štipom, Velesom, Prilepom, Ohridom, Bitoljem i Strumicom)” (Erdeljanović 1924: 330).

(М. А. Васиљевић 1953а: XVIII–XIX). Окосницу студије чини систематизација две врсте тактова, простих и сложених, односно *монојодија* или *мејара* (дводела и тродела), и *полијодија* изграђених удруживањем једнаких или неједнаких *мејара* (из чега проистиче постојање *равнослужних* и *мешовитих* тактова). *Полијодије* су подељене на седам врста, од *дијодија* (двосложја) до *октојодија* (осмосложја), врсте на класе, а класе на акценатске слике. Све категорије редом су описане и коментарисане, илустроване метроритмичким обрасцима и нотним примерима, и на крају уклопљене у обухватну пирамидалну шему Паскаловог троугла. Разматрања заокружује додатак у коме су изложена ауторова прелиминарна опажања о симетрији метричких облика, занимљивој теми која до данас, нажалост, није подстакла већу пажњу српских етномузиколога.

Процењивана из савремене перспективе, Васиљевићева студија о метрици више је од историјског него од научног значаја, и засигурно очитује извесне недостатке: неадекватан наслов,¹³ неразрађеност обиља емпиријски заснованих натукница, непотребно прибегавање математичким моделима. Па ипак, будући да је у знатно мањој мери оптерећена теоријским конструктима, она се може сматрати далеко успелијом од теорије тоналних основа. Васиљевићево пребогато теренско и мелографско искуство ишчитава се са сваке странице и потиरे поменуте мањкавости ове студије, која је у нашој средини све до данас остала и један од веома ретких етномузиколошких прилога о питањима ритма и музичке метрике.

Народне мелодије из лесковачког краја, последња међу зборничким публикацијама које је Васиљевић до краја сам уобличио и припремио за штампу, уједно је последња књига објављена за његовог живота и друга у низу оних које су проистекле из издавачког ангажмана Музиколошког института (М. А. Васиљевић 1960). Издваја се од свих осталих по томе што у највећој мери садржи грађу сеоског порекла, помно сагледану у контексту традиционалног народног живота.

У селима лесковачке области Васиљевић је боравио 1950. године и са својих путовања донео је 416 мелографских записа, праћених знатно већим бројем текстуалних варијаната. У живој пракси или сећањима казивача тада још прилично витална обредна песма ових простора, посебно она из домена календарског циклуса обреда, подстакла је аутора на велики научни заокрет. Систематизацију материјала сада је спровео на основу жанровског критеријума, ослањајући се доследно на поделу пе-

¹³ Остало је сасвим нејасно због чега је у њему поменут трохеј, који не представља ни једини ни доминантан метрички однос међу онима о којима се говори у студији.

сама према функционалном жанру и посматрајући их као део синкретичне целине коју изграђује спрега мелодије, текста, плеса, обредних радњи, костима, и свега другог што чини обредни систем. Тај контекстуализовани приступ, који обухвата краће описе обреда и обичаја, као и разне компаративне коментаре и друга вредна запажања, одразио је с једне стране Васиљевићево научно сазревање одмицањем од „кабинетских тема”, а са друге успостављање чвршће везе са етнографијом и смерницама које је још почетком XX века наговестио својим зборником из Левча скромни учитељ Тодор Бушетић (Бушетић 1902). Ове чињенице представљају важан део разлога због којих је Младен Марковић констатовао да Васиљевића треба сматрати првим правим српским етномузикологом (Марковић 1993: 128–130; 1994: 22–23; 2013: 131). Поврх свега, према оцени Ненада Љубинковића (alias Халил Лубен), Васиљевићев приступ забележеном корпусу лирских песама из лесковачког краја имао је значајног уплива и на књижевну фолклористику, јер: „Предложивши поделу на календарске и на некалендарске обредне песме, Васиљевић је пољуљао из основа све ’уобичајене’ систематизације и класификације народне лирике” (Лубен 1993: 119).

У вези са лесковачким зборником треба такође нагласити да је он једини који је у целини урађен двојезично, на српском и француском језику. По први пут у зборничком опусу овог аутора, у публикацију је унета вредна фото документација, као и географска карта са приказом места обухваћених теренским истраживањима.

После његовог прераног одласка 1963. године, прва Васиљевићева постхумно објављена књига био је капитални зборник под насловом *Народне мелодије Црне Горе* (М. А. Васиљевић 1965), у његовом опусу уједно трећи и последњи из серије Посебних издања Музиколошког института. С обзиром на количину прикупљеног материјала, ова књига задуго је представљала најобимнији извор црногорске музичке грађе, а сама Црна Гора кроз њу се указала као најшире обрађено подручје у Васиљевићевом целокупном мелографском завештању. Јер, публикација садржи чак 568 примера, из многих области: са Цетиња, из Титовграда, Никшића, Дурмитора, Санцака, Боке Которске, Паштровића, Бара, Андријевице, Марсенића Ријеке, Гусиња и околине, Колашина и околине, и на послетку из две црногорске енклаве, Петровог Села код Кладова и Пероја у Истри (са седам двогласних записа). Зборник закључују партизанске, као и песме обнове и изградње. Књига је проистекла из Васиљевићевих истрајних теренских подухвата остварених између 1948. и 1959. године, које му је после 1951. увелико олакшала употреба магнетофона.

Црногорски зборник пружа непобитно сведочанство о великом лирском богатству вокалне баштине са датих простора, за коју се често лаички мисли да је примарно заступа епски израз праћен гулама. Са друге стране, објављена грађа свакако потврђује њене узане жанровске оквире, као и сродност сведеног црногорског вокалног идиома са опорим музичким језиком гусларског наслеђа. С обзиром да Васиљевић није стигао да рукопис до краја припреми за штампу, публикација је остала без планиране „студије о стиху”¹⁴ и без ауторових других драгоцених коментара који би иначе засигурно пратили приложене записе. Уместо свега тога, читалац налази само скромно уводно слово редактора издања Стане Ђурић-Клајн, „Миодраг Васиљевић и његов рад на прикупљању црногорског музичког фолклора”, са уопштеним освртом на резултате претходних етномузиколошких истраживања Црне Горе, на садржај зборника и околности везане за његов настанак. После лесковачког, ово је још једини који садржи географску карту, али обиђена места на њој нису означена, што је вероватно такође последица околности да Васиљевић припрему свог рукописа није доспео да приведе крају.

Краћи уводни текстови приређивача отварају и другу Васиљевићеву постхумно публиковану књигу, *Југославские народные песни из Санджака (записаны от народного певца Хамди Шахинпашича)*, објављену у Москви две године касније, на руском језику и у редакцији композитира Сергеја Васиљевича Аксјука (Сергей Васильевич Аксук, 1901–1994; Василевич 1967). Она је особена не само по томе што је проистекла из међународне сарадње (коју је подстакло познанство Васиљевића и Аксјука са једног од конгреса фолклориста Југославије), већ и због разних других разлога. Пре свега, то је у нашој етномузикологији први и до данас један од ретких примера обимних монографија посвећених једном извођачу – садржи 300 старих лирских песама, претежно севдалинки, са репертоара изузетно даровитог пљеваљског народног певача Хамдије Шахинпашића (1914/16–2003). Од посебног је историјског значаја и као резултат Васиљевићевог теренског рада у коме је он по први пут самостално користио магнетофон, снимајући овог певача у свом стану у Београду 1951. године¹⁵

¹⁴ Вероватно је реч о студији посвећеној морфологији певаног текста народних песама, којој су повод могла пружити карактеристична обележја саме црногорске грађе – слично као што су то у вези са косметским зборником биле тонске основе, а у вези са македонским упадљиве специфичности ритма и метра.

¹⁵ Претходна употреба магнетофона у ове сврхе, уједно прва у српској етномузикологији, догодила се исте године у Боки Которској, када је екипа новооснованог Музиколошког института САН, у којој се као спољни сарадник налазио и Васиљевић, спроводила тимско теренско истраживање (Лајић-Михајловић 2010: 142).

(што је и документовано фотографијом приложеном на почетку књиге).

Хамдија Шахинпашић је од детињства патио од тешког оштећења вида. Понајвише усмерен на слушање, још као дечак лако је усвојио многе песме од мајке Шерифе, чувене по изузетном певачком умећу. Она их је као дете научила од босанских бегова, људи непокорних аустроугарском режиму уведенком после Берлинског конгреса (Maglajić 2002), који су услед тога, баш као и њена породица, били део таласа мухаџира избеглих из Босне и Херцеговине и досељених на турску територију у Пљевља. Са тим миграцијама, у Санџак су доспеле многе муслиманске песме из БиХ (мада, познато је, интензивна културна размена међу муслиманима на поменутих просторима тече још од продора Турака у XV веку, а одвија се и данас). Захваљујући одличној меморији, истрајном интересовању и ванредним гласовним могућностима, Шахинпашић је временом веома проширио свој репертоар, који је увелико прешао оквире Санџака. Будући образован човек, свестан вредности примљеног наслеђа и чињенице да оно полако ишчезава, помно је настојао да га сачува и пренесе млађим нараштајима.

Због Васиљевићеве преране смрти, и ова књига лишена је његове студије о комплексном и занимљивом материјалу – који се иначе природно надовезује на зборник мелодија из Санџака и од њега далеко потпуније заступа муслиманско наслеђе са тих простора – а недостају и очекивани коментари уз поједине нумере. Нотни записи, по природи ствари прилично захтевни, нису уопште систематизовани, већ се смењују у недокучивом поретку, који можда одговара редоследу снимања или транскрибовања грађе. Захваљујући преводима песама на руски језик, и велико поетско богатство објављеног материјала постало је доступно руским читаоцима. А преко краћих уводних излагања Радмиле Петровић омогућено им је да се упознају са основним чињеницама о Васиљевићу и његовом несвакидашњем казивачу.

Последња збирка публикована у деценији Васиљевићевог одласка сасвим је малог обима – садржи 23 нумере са репертоара чувене Малике Јеминовић Коштане (1872?–1945), већином песама и неколико игара. Објављене су 1969. у *Врањском гласнику*, у тексту „**Коштанине песме (по запису Миодрага Васиљевића)**”, трудом Зориславе М. Васиљевић која се тада по први пут нашла у улози самосталног приређивача очевих рукописа (З. Васиљевић 1969). Најранији сусрет са овом певачицом Васиљевић је имао још у детињству, док је 1911. био на лечењу у Врањској Бањи. Потом је у млађим годинама, од 1922. до 1932, кроз неколико наврата од Коштане забележио педесетак песама и игара, али је више од

половине те грађе страдало у већ помињаном пожару током бомбардовања Београда 1941. године. У кратком тексту који претходи Васиљевићевим записима публикованим у факсимилу, Зорислава М. Васиљевић је изложила основне чињенице о настанку збирке и спровела краћу анализу нумера са становишта тоналних основа, музичке и стиховне метрике. Установила је да је реч о варошком наслеђу пореклом из Враћа, Македоније, Призрена и Војводине, које се у погледу жанра своди на љубавне и свадбене песме, баш као што се и могло очекивати од репертоара једне полупрофесионалне ромске певачице тога времена.

Године 1927, Коштана је на наговор адвоката судски захтевала од Боре Станковића (1876–1927) део тантијема од приказивања његовог славног позоришног комада, за који је писцу пружила непосредну инспирацију. О поменутом судском спору, који је на крају изгубила, извештавале су разне тадашње новине.¹⁶ С обзиром да се Васиљевићева мелографска активност одвијала у том истом деликатном раздобљу и да Коштана није одмах пристала на сарадњу, овај успешан подухват може се сматрати још једном потврдом његовог осведочено вештог и присног опхођења са казивачима.

Наступила је скоро тридесетогодишња пауза пре него што је 1996. јавности поново предат део Васиљевићевих архивских записа. У намери да издвоји материјал који ће бити и музички и текстуално вредан антологије, који ће младим нараштајима представљати надахнуће за усвајање фолклорног музичког језика својих предака, и који ће им уједно пружати дидактичку основу за његово постепено савлађивање, Зорислава М. Васиљевић објавила је књигу означену поетичним насловом *Српско музичко благо – цветник српских народних њесама* (З. М. Васиљевић 1996).¹⁷ Та неуобичајена етномузиколошка публикација не садржи само Васиљевићеве до тада необјављене записе, већ и неке који су били познати од раније, као и транскрипције које потичу од самог приређивача и од појединих знаменитих српских мелографа: Стевана Ст. Мокрањца (1856–1914), Владимира Р. Ђорђевића (1869–1938), Косте П. Манојловића (1890–1949),

¹⁶ Видети:

<http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/novine/politika/1927/03/13#page/5/mode/1up>;
<http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?action=printpage;topic=403.0>; Kadić 2005.

¹⁷ Пажњу завређује чињеница да је само годину дана раније у нашој земљи преносење традиционалног музичкофолклорног наслеђа на млађе генерације уведено у образовни систем, оснивањем Одсека за српско традиционално певање и свирање у београдској Музичкој школи „Мокрањац“. Случајно или свесном намером приређивача, појава ове књиге коинцидира поменутом догађају, као и ревитализацији српске народне песме и општем јачању српске националне свести после распада друге Југославије 1990-их година.

Владе Милошевића (1901–1990) и Љубинка Миљковића (1931–2004). Ипак, од укупно 100 примера ове мале антологије, већину од чак 72 мелодије забележио је сам Васиљевић у разним крајевима Србије, између 1922. и 1947. године, а од тога је 44 у датој прилици објављено по први пут. Уместо уобичајеног свођења на заједнички финалис g^1 , записи су дати на тонским висинама које погодују поступности дидактичког процеса. Као што је наглашено у Предговору, састављеном од текста Ненада Љубинковића „Откривање српске музичке баштине или завештање мелографа” и Речи приређивача, образовна сврха усмерила је и зналачки изведен одабир песама различитих жанрова, поредак примера од једноставнијих ка тежим, унос краћих биографских белешки о заступљеним мелографима (мада омашком не и оних о Манојловићу), и избор фотографија које приказују неке од тих људи и поједине њихове гласовите казиваче. У том последњем сегменту такође доминирају лик и дело Миодрага А. Васиљевића, саобразно чињеници да је цео зборник управо и настао њему у спомен.

Драгоцени Васиљевићев зборник песама са репертоара Хамдије Шахинпашића био је деценијама тешко приступачан југословенској јавности. Чак ни неке институције експлицитно посвећене музичком фолклору не поседују оригиналан примерак, већ тек понеку лошу копију старог московског издања. При том, поменута публикација је у стручним круговима детаљније разматрана само у ретким приликама, и то углавном у муслиманској средини (Softić 1991; Maglajlić 2002). Вођени намером да књижевно и музички вредан корпус традиционалних песама са репертоара свог изузетног суграђанина учине широко доступним, припадници Завичајног клуба Пљевљака и пријатеља Пљеваља из БиХ објавили су поново Васиљевићев зборник у Сарајеву 2002. године, али у доста другачијој форми и под измењеним насловом: *Po Taslidži pala magla (Narodne pjesme iz Sandžaka po pjevanju: Hamdije Šahinpašića iz Pljevalja)* (Šahinpašić 2002). Нажалост, добра замисао није добила достојну реализацију, пре свега зато што се име знаменитог етномузиколога није нашло ни на корицама књиге, ни у импресуму, већ је његов кључни удео у настанку зборника сасвим маргинализован, свођењем на један једини помен у реченици којом отпочиње поговор Нијазије Коштовића (у њој је Васиљевић чак и нетачно одређен као академик): „Čudno je to da su ove pjesme, zalaganjem akademika Miodraga Vasiljevića, putem Akademije nauka i umjetnosti SSSR-a ušle u svjetsku umjetničku baštinu muzičke kulture, a da kod nas ne samo da nisu objavlјivane već nije zabilježen nikačakv trag o ovom narodnom stvaralaštvu univerzalne vrijednosti” (Šahinpašić 2002: 170). Књига надаље не садржи никакав стручни коментар о пуб-

ликованом музичкофолклорном материјалу – приложени написи указују само на важније историографске и податке у вези са етногенезом пљеваљског муслиманског живља, на основне чињенице о раду ансамбла Пљеваљски тамбураши и на оне из животописа Хамдије Шахинпашића (које потписује Есад Софовић).

Поновљено издање унеколико се разликује од првобитног, при чему су промене спроведене без икаквог образложења. Разумљиво је што су изостали преводи песама на руски и што је текст испод нотних записа исписан латиницом, у складу са одабиром писма за целу публикацију. Међутим, остало је сасвим нејасно због чега су поједини текстови дати у нешто другачијим варијантама и зашто су четири примера потпуно изостављена. Ипак, овај зборник је и даље у пуној мери Васиљевићево мелографско дело, јер све друго у вези са забележеном грађом проистиче из његове првобитне верзије – неизмењен је остао поредак примера, а такви су и сами нотни записи, преузети у фототипском виду, заједно са карактеристичним Васиљевићевим анализама форме и каденцијалних тонова.

Већ следеће године појавило се још једно поновљено издање. Предани приређивач очевих радова, Зорислава М. Васиљевић, одабрала је да обележавање 100-годишњице Васиљевићевог рођења и 40-годишњице његове смрти крунише насловом *Народне мелодије с Косова и Мејтохије* (М. А. Васиљевић 2003). Та мозаична публикација не представља само репринт ауторовог првог и најзначајнијег зборника, већ његову измењену и у приличној мери допуњену верзију. Осим наслова, промене се тичу редоследа делова књиге, као и исписивања текстова песама испод припадајућих мелодија. Неколико новоунетих сегмената различитог је ауторства. Међу њима далеко највећу важност има поглавље под насловом „Структура тонских низова у нашој народној музици”, што је Васиљевићева прерада и наставак његове студије о тоналним основама. То је управо онај текст који су рецензенти санџачког зборника грубо одбацили и који је овде дочекао своје прво објављивање после читавих пола столећа. Тиме се пред стручном јавношћу напокон отворила могућност да у целини појми не само Васиљевићева теоријска размишљања о питањима која су закупљала највише његове научне пажње, већ и да разуме пуну меру у којој му је било ускраћено да своја сазнања и ставове обелодани за живота. Јер, тек се из овог написа, ма колико у основи спорног, сагледавају разне дотад непознате чињенице: Васиљевићева упућеност у етномузиколошку литературу која се тиче поменутих питања, повезаност теорије са његовим сазнањима о народном двогласу, његове претпоставке о развоју *ојкања* из *еџања* и уопште о пореклу двогласа на про-

сторима друге Југославије, типологија народног двогласа, разматрање везе између вокалне дијафоније и инструмената са лежећим тоновима, ставови о адекватној хармонизацији при уметничкој обради народних мелодија, и др. Са поменутих поглављем непосредно кореспондира придодат коауторски текст Мирјане Вукичевић-Закић и Сање Радиновић, „Васиљевићева табела лежећих тонова”, што је критички коментар о једној рукописној радној шеми која је вероватно била изходни нацрт за многе Васиљевићеве претпоставке и закључке, будући да сумира његова сазнања о лежећим тоновима у традиционалном музичком наслеђу народа централне и динарске зоне Балкана, као и панонских области друге Југославије. У завршници књиге налазе се још три додатка. Први је проширени резиме теорије тоналних основа на енглеском језику, написан од стране приређивача. Други чини Поговор Ненада Љубинковића, који сажету оцену Васиљевићевог укупног деловања на плану етномузикологије заокружује апелом за објављивањем његових сабраних дела, као угаоног камена српске националне културе и непроцењиве потпоре нашем опстанку. Завршна Реч приређивача осврће се на нагло нестајање српске музичке баштине на Косову и Метохији у другој половини XX века, условљено погубним политичким потезима комунистичке власти према јужној српској покрајини.

Обимна публикација од 340 Васиљевићевих записа¹⁸ махом из централних делова наше земље, означена насловом *Записи народних њесама – Србија* (М. А. Васиљевић 2008), последња је у низу оних које је стигла да приреди Зорислава М. Васиљевић. И та је књига била редакторски подвиг своје врсте, с обзиром да обелодањује веома хетероген и до тада углавном несрећен материјал – бележен у врло дугом раздобљу, од 1922. до 1956. године, и при том у разним околностима, обично без планираног истраживачког циља (што је у бројним случајевима проузроковало изостанак важних пратећих података).

Иако ова грађа пружа пресек сеоског и семируралног вокалног наслеђа из многих крајева Србије, најпотпунија слика стиче се о некадашњем репертоару Темнића, крушевачког краја и Ресаве.¹⁹ Посебна драж публикације огледа се у томе што у њој

¹⁸ У Предговору се грешком помиње да књига садржи 400 мелодија (М. А. Васиљевић 2008: VIII), што се вероватно догодило услед изостанка њихове нумерације.

¹⁹ Осим из наведених, примери потичу из разних других области: Рашке, Ужица, Чачка, Ваљева, Мионице, Јадра, Тамнаве, Мачве, Копаника, Расине, Левча, Груже, Белице, Лепенице, Јасенице, Космаја, Поморавља, Смедерева, Подунавља, Врања, Грделичке Клисуре, Власотинца, Лесковца, Прокупља, Ниша, Сврљига, Пирота, Димитровграда, Уба, Обреновца, Београда, Земунa. Мали број записа је из Војводине и са Косова, а код неколико десетина недостаје податак о географском пореклу.

има доста песама које су Васиљевићу извели чланови његове породице, пре свих мајка Даринка, његов први казивач. У књизи се нашло и 50 од раније објављених мелодија (22 Коштанине и 28 оних које су претходно публиковане у антологији *Српско музичко блазо*), па тако укупан број тада први пут обелодањених Васиљевићевих записа износи заправо 290. Новину у односу на профил ранијих зборника чини десетак примера двогласног певања (и старијег и новијег вокалног слоја), као и инструменталног музицирања.

Будући да овај хетерогени материјал није било могуће систематизовати на неки од уобичајених начина, приређивач је одабрала потпуно нов и оригиналан критеријум – тон иницијалиса. При том се групе песама смењују у књизи оним редом који постепено, почев од иницијалиса *c*¹ па све до иницијалиса *f*², реконструише лествицу *антички квинтни дур*. Зорислава М. Васиљевић је у свом Предговору могућност да се уопште успостави овакав поредак, као и преовлађујуће висине иницијалиса у датом музичкофолклорном материјалу, интерпретирала као непобитну потврду исправности Васиљевићеве теорије тоналних основа, у коју је непоколебљиво веровала до краја живота.

На завршетку зборника, мимо главног корпуса грађе, налазе се две мање засебне целине. Прву чини необична руковет „бугарско-српских” примера из Ресаве (укупно 19), са краћим освртом Ђорђа Перића на географске оквире, етнички састав и етнолошка истраживања области, на оскудне мелографске доприносе Васиљевићевих претходника и на неколико карактеристичних текстова забележених ресавских песама. Други прилог састоји се од поново објављених Коштаниних мелодија (укупно 22)²⁰. Краћи Поговор и у овој књизи потписује Ненад Љубинковић.

Последњи до сада објављен Васиљевићев зборник садржи свега 109 записа (са варијантама). Означен је насловом *Народне њесме из Војводине* и једини је у овом замашном низу који је на себи својствен начин приредио Драгослав Девић (М. А. Васиљевић 2009). Књига је остварење престижних издавача – у Новом Саду објавила ју је Матица српска у сарадњи са Заводом за културу Војводине, а на основу рукописа који је Васиљевић много година раније оставио Војвођанском музеју. Грађу претежно чине песме из Срема, у мањем броју из Бачке и Баната. Транскрибоване су директно на терену између 1939. и 1952. године, што ову публикацију повезује са прве три, мада објављене знатно раније. Примери су разврстани жанровски и употпуњени Ва-

²⁰ У односу на већ разматрану публикацију у којој су Коштанине песме објављене први пут (З. Васиљевић 1969), из *Србије* је, вероватно омашком, изостао један пример.

сиљевићевим и Девићевим коментарима. Занимљивост је да су својим певањем уобличићу овог зборника у доброј мери допринеле и неке познате заслужне личности: академик Јован Туцаков (1905–1978), чувени фармаколог; Милица Илијин (1910–1992), етнокорееолог, научни сарадник Музиколошког института САНУ; Веселинка Станковић (?–?), послератна радијска певачица посвећена војвођанском мелосу.

Девићево краће уводно слово састоји се из Предговора, који углавном сумира жанровске и морфолошке карактеристике примера, и Белешке о аутору. Књига је приређена на изразито приступачан начин, како би структура песама била лако разумљива и ширем кругу заинтересованих читалаца.

Иако је понекад размишљао као човек предратног раздобља (поготово онда када је имао у виду потребе композитора националне оријентације), Васиљевић је, за разлику од скоро свих својих претходника, прикупљању народних мелодија приступао са пуном свешћу научника, чији је основни задатак да сачињеним записима утемељи базу за истраживачки рад, у свом и будућем времену. Осим тога, кроз сопствену праксу показао је да сабране народне мелодије није сматрао само музејским сведочанством о традиционалној музичкофолклорној баштини српског народа, већ и вредним средством за постизање циљева музичке педагогије, као и извором за ревитализацију народне песме и њено трајање у стилизованој форми, својственој репертоару професионалних градских певача.

Васиљевићеви зборници народних мелодија у већини случајева и данас представљају најпотпунији извор музичко- и књижевнофолклорне грађе из обухваћених области, онакве какву је мелограф затицао у народу у првој половини и средином XX века. Многи од забележених примера заступају песме које су одавно ишчезле из живе праксе, и често су једино сведочанство о томе да их је икада уопште и било. Васиљевићев мелографски поступак није, међутим, лишен мана. Оне се углавном испољавају у понекад насилном смештању мелодија у тактове и у необележавању интонативних одступања од темперованог система – упркос томе што је на њихово присуство још читав век раније указивао Алојз Калауз (?–?; Калауз 1855), и што су их у својим записима приказивали Васиљевићеви непосредни претходници Владимир Р. Ђорђевић (Ђорђевић 1931) и Милоје Милојевић (1884–1946; Милојевић 2004). Разлоге за поменуте пропусте вероватно треба препознавати у томе што је Васиљевић многе песме транскрибовао директно на терену, што је повремено чинио уступке својим теоријским гледиштима и што се није до краја ослободио застарелих мелографских норми. Но

и поред тога, неспорно је да је он значајно подигао квалитет рада на пољу наше мелографије и да је својим зборницима немерљиво унапредио стандарде за уобличавање публикација ове врсте.

У осврту на раздобље пре појаве разматраних зборника, осим неуједначности приступа и небројених других недостатака старијих сакупљача,²¹ лако је уочити огромну квантитативну несразмерност између њиховог и Васиљевићевог доприноса. Тек укупна објављена мелографска заоставштина претходника (укључујући и ону која је обелодањена после Васиљевићевог првенца из 1950. године) успоставља равнотежу бројци од 3.198 примера којима је оснивач модерне српске етномузикологије учврстио темеље наше националне културе. Осим тога, када је реч о објављеним записима, Васиљевић је и у поређењу са достигнућима потоњих нараштаја остао све до данас најплоднији сакупљач српског музичког блага.

У Србији током последњих неколико деценија сведочимо опадању продукције етномузиколошких зборничких публикација. Тај негативан тренд отпочео је са генерацијом Васиљевићевих непосредних наследника и наставио се до наших дана, а лако га је запознати већ и преко чињенице да су се његовим резултатима на пољу теренског рада и/или мелографије приближили једино Радмила Петровић (1923–2003), Драгослав Девић (р. 1925), Љубинко Миљковић (1931–2004) и Димитрије О. Големовић (р. 1954). Могуће је издвојити два пресудна разлога због којих је зборницима народних мелодија временом умањена улога важног извора „конзервиране“ музичкофолклорне грађе, и то не само у српској, већ и у другим регионалним научним традицијама. Први је веома усавршена и лако доступна технологија дигиталног аудио снимања и умножавања звучних записа – засигурно највернијих докумената о истраживаном наслеђу – што ствара опсену да су они увек нужно и трајнији од њихових транскрипција. Други разлог огледа се у томе што је превасходна посвећеност музичкофолклорној грађи, својствена млађим развојним етапама етномузикологије, данас увелико потиснута – са једне стране услед природног напредовања саме науке, са друге због чињенице да све убрзанији процеси промене и нестајања наслеђених музичкофолклорних облика релативизују важност бележења изразито ефемерног материјала, а са треће ради тога што су оквири етномузиколошког предмета проучавања већ деценијама уназад проширени на готово све музичке системе света. У актуелном вре-

²¹ Старији записивачи често нису водили рачуна о „мета подацима“: именима и старости својих казивача, пореклу мелодија, њиховој географској или жанровској припадности. Осим тога, њихове транскрипције, изузев донекле Милојевићевих, далеко су од прецизности својствене Васиљевићевим.

мену, оптерећеном још и изазовима глобализације, Васиљевићев мелографски опус треба сматрати утолико драгоценијим. Нека зато ово саопштење буде окончано придруживањем апелу Ненада Љубинковића за издавањем Васиљевићевих сабраних дела (М. А. Васиљевић 2003: 407), која би садржала и његове већ познате записе, и оне из још увек недоступне рукописне и звучне заоставштине. Такав издавачки подухват био би дужан израз поштовања сопственог националног идентитета, и вредновања лика и дела човека који је управо том циљу поклатио читав живот.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- [Аноним] (1927) „Једно лице тражи писца”, *Политика* 13.03.1927: 6. / Anonim (1927) „Jedno lice traži pisca“ [“A Character is Looking for a Writer”]
<http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/novine/politika/1927/03/13#page/5/mode/1up>
(приступљено: 05. 03. 2016 / pristupljeno [accessed on] 05. 03. 2016).
- Bartók, B., Lord, A. (1951) *Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*, New York: Columbia University Press.
- Бушетић, Т. (ур. Ст. Ст. Мокрањец) (1902) „Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча”, *СЕЗб* 3, Београд: Српска краљевска академија / Бушетић, Т. (ed. St. St. Mokranjac) (1902) „Srpske narodne pesme i igre s melodijama iz Levča“, *SEZb* 3, Београд: Српска краљевска академија [“Serbian Folk Songs and Dances with Melodies from Levač”, *SEZb* 3, Belgrade: Royal Serbian Academy].
- Цвијић, Ј. (1987) *Балканско полуострво*, В. Чубриловић (ур.) Јован Цвијић – Сабрана дела 2, Београд: САНУ, Књижевне новине, Завод за уџбенике и наставна средства / Cvijić, J. (1987) *Balkansko poluostrvo*, V. Čubrilović (ur.) Jovan Cvijić – *Sabrana dela* 2, Beograd: SANU, Književne novine, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva [The Balkan Peninsula, V. Čubrilović (ed.) Jovan Cvijić – *Collected Works* 2, Belgrade: SASA, Književne novine, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva].
- Dević, D. (1963) „Pedagog i učitelj mnogih generacija” [“Pedagogue and Teacher of Many Generations”], *Zvuk* 60: 693–695
- Ђорђевић, В. Р. (1931) *Српске народне мелодије (предратна Србија)*, Београд: б. и. / Đorđević, V. R. (1931) *Srpske narodne melodije (pretratna Srbija)* [Serbian Folk Melodies (Pre-War Serbia)].
- Erdeljanović, J. (1924) „Етнички положај Срба Старе Србије и Македоније међу Јужним Словенима”, [“Ethnic Position of Serbs in Old Serbia and Macedonia among the South Slavs”], *Nova Evropa* 11 (X): 327–335.
- Jezernik, B. (2007) „IX Istinska komedija zabune” [“The Ninth True Comedy Confusion”], *Divlja Evropa (Balkan u očima putnika sa Zapada)*, Београд: Библиотека XX век, Књижара Круг, 191–218.
- Јовановић, Ј. (2006) „Маргиналије Миодрага Васиљевића о студији Беле Бартока Морфологија српско-хрватских народних вокалних мелодија”, *Музикологија* 6: 365–393 / Jovanović, J. (2006) „Marginalije Miodraga Vasiljevića o studiji Bele Bartoka Morfolofija srpsko-hrvatskih narodnih vokalnih melodija”, *Muzikologija* 6: 365–393

- [“Miodrag Vasiljević’s Margin Notes on Béla Bartók’s Study *Morphology of Serbo-Croatian Vocal Folk Melodies*”, *Musicology* 6].
- Јовић-Милетић, А. (2008) *Тонске основе српског музичког наслеђа*, Књажевац: Ноћа. / Jović-Miletić, A. (2008) *Tonske osnove srpskog muzičkog nasleđa*, Књажевац: Nota [Tonal Grounds of Serbian Musical Heritage].
- Јовић-Милетић, А. (2010) „Улога разумевања базичног тоналног језгра при интерпретацији музичке целине – рад са народним тоналним основама у народној пракси”, у Г. Каран (ур.) *Од рецепције до интерпретације – Зборник XII педагошког форума (Београд, 2009)*, Београд: ФМУ, 223–233 / Jović-Miletić, A. (2010) „Uloga razumevanja bazičnog tonalnog jezgra pri interpretaciji muzičke celine – rad sa narodnim tonalnim osnovama u narodnoj praksi”, у G. Karan (ur.) *Od recepcije do interpretacije – Zbornik XII pedagoškog foruma (Beograd, 2009)*, Beograd: FMU, 223–233 [“The Role of Comprehending the Fundamental Tonal Core when Interpreting a Musical Whole – Working with Folk Tonal Grounds in the Folk Practice”, in G. Karan (ed.) *From Reception to Interpretation – The Collection of Papers from the 12th Pedagogical Forum (Belgrade, 2009)*, Belgrade: Faculty of Music].
- Јовић-Милетић, А. (2010а) „Традиција као извор неограничене слободе – сећање на Зориславу М. Васиљевић”, у З. Милошевић (ур.) *Наука – Часопис Слободомир II Универзитета за друштвене и хуманистичке науке* 2/3 (2): 191–199 / Jović-Miletić, A. (2010a) „Tradiciija kao izvor neograničene slobode – sećanje na Zorislavu M. Vasiljević”, у Z. Milošević (ur.) *Nauka – Časopis Slobomir P Univerziteta za društvene i humanističke nauke* 2/3 (2): 191–199 [“The Tradition as the Source of Unlimited Freedom – Remembering Zorislava M. Vasiljević”, in Z. Milošević (ed.) *Nauka – Časopis Slobomir P Univerziteta za društvene i humanističke nauke*].
<http://nauka.spu.ba/wp-content/uploads/2015/02/Casopis-Nauka-2-3-2010.pdf>
(приступљено: 24. 01. 2016 / pristupljeno [accessed on] 24. 01. 2016).
- Јовић-Милетић, А. (2011) *Почеоно музичко описмењавање на српском музичком језику*, Београд: Дијамант принт / Jović-Miletić, A. (2011) *Početo muzičko opismenjavanje na srpskom muzičkom jeziku*, Beograd: Dijamant print [Basic Music Literacy in Serbian Music Language].
- Кadić, В. (2005) „Ne zna se gde je Koštanin grob” [“The Location of Koštana’s Grave is Unknown”], *Glas javnosti* (30.04.2005).
<http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2005/04/30/srpski/RG05042901.shtml>
(приступљено: 03. 03. 2016 / pristupljeno [accessed on] 03. 03. 2016)
- Калауз, А. (1855) *Србски најјеви (сбирка србски њесаме за фортепијано)* 2, Wien: F. Wessely / Kalauz, A. (1855) *Srbski napjevi (sbirka srbski pjesama za fortepijano)* 2, Wien: F. Wessely [Serbian Songs (The Collection of Serbian Songs for Fortepiano)].
- Ковачевић, К. (ур.) (1984) „Vasiljević, Miodrag”, у *Leksikon jugoslavenske muzike* 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 493–494 [“Vasiljević, Miodrag”, in *The Lexicon of Yugoslav Music* 3].
- Лажјић-Михајловић, Д. (2006) „Васиљевић, Миодраг”, у *Српски биографски речник* 2, Нови Сад: Матица српска, 76–77 / Lajić-Mihajlović, D. (2006) „Vasiljević, Miodrag”, у *Srpski biografski rečnik* 2, Novi Sad: Matica srpska, 76–77 [“Vasiljević, Miodrag”, in *Serbian Biographical Dictionary*].
- Лажјић-Михајловић, Д. (2010) „Фоно збирка Музиколошког института САНУ”, *Музикологија* 10: 141–146 / Lajić-Mihajlović, D. (2010) „Fono zbirka Muzikološkog instituta SANU”, *Muzikologija* 10: 141–146 [“Audio Collection in the SASA Institute of Musicology”, *Musicology* 10].

- Лубен, Х. (1993) „Миодраг А. Васиљевић – оснивач српске етномузикологије (поводом тридесетогодишњице смрти)”, *Расковник* 73/74 (XIX): 117–123 / Luben, H. (1993) „Miodrag A. Vasiljević – osnivač srpske etnomuzikologije (povodom tridesetogodišnjice smrti)” [Miodrag A. Vasiljević – The Founder of Serbian Ethnomusicology (On the Occasion of the Thirtieth Anniversary of His Death)], *Raskovnik* 73/74 (XIX): 117–123.
- Љубинковић, Н. и Васиљевић, З. М. (ур.) (2006) *Миодраг А. Васиљевић – животи и дело (Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. године)*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење грађана „Миодраг А. Васиљевић” / Ljubinković, N. i Vasiljević, Z. M. (ur.) (2006) *Miodrag A. Vasiljević – život i delo (Zbornik radova sa okruglog stola održanog oktobra 2003. godine)*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Udruženje građana „Miodrag A. Vasiljević” [Ljubinković, N., Vasiljević, Z. M. (eds.) *Miodrag A. Vasiljević – Life and Work (The Collection of Papers from the Round Table, October 2003)*, Belgrade: Institute of Literature and Arts, Citizens Association „Miodrag A. Vasiljević”].
- Maglajlić, M. (2002) „Pjevač i pripovjedač Hamdija Šahinpašić” [“Singer and Storyteller Hamdija Šahinpašić”], *Znakovi vremena* 15.
http://www.ibn-sina.net/old/index.php?option=com_content&view=article&id=192%3Arjeva-i-pripovjeda-hamdija-ahinpai&catid=36%3Abroj-15&lang=bs (приступљено: 10. 01. 2016 / pristupljeno [accessed on: 10. 01. 2016]).
- Марковић, М. (1993) „Како је настао први српски етномузиколог (прилог проучавању... српске етномузикологије)”, *Расковник* 73/74 (XIX): 124–131 / Marković, M. (1993) „Како је настао први српски етномузиколог (прилог проучавању... српске етномузикологије)” [“How Did the First Serbian Ethnomusicologist Come to Be (A Contribution to the Study... of Serbian Ethnomusicology)”], *Raskovnik* 73/74 (XIX): 124–131.
- Марковић, М. (1994) „Етномузикологија у Србији”, *Нови Звук* 3: 19–30 / Marković, M. (1994) „Ethnomusicologija u Srbiji”, *Novi Zvuk* 3: 19–30 [“Ethnomusicology in Serbia”, *New Sound* 3].
- Марковић, М. (2013) „Васиљевић, Миодраг А.”, у *Српска енциклопедија* 2, Нови Сад: Матица српска; Београд: Завод за уџбенике, САНУ, 130–131 / Marković, M. (2013) „Vasiljević, Miodrag A.”, у *Srpska enciklopedija* 2 [“Vasiljević, Miodrag A.”, in *Serbian Encyclopaedia* 2], Novi Sad: Matica srpska; Beograd: Zavod za udžbenike, SANU, 130–131.
- Милојевић, М. (2004) *Народне њесме и иџре Косова и Меџохије*, Д. Девић (ур.), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, „Карић” фондација / Milojević, M. (2004) *Narodne pesme i igre Kosova i Metohije*, D. Dević (ur.), Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, „Karić” fondacija [Folk Songs and dances of Kosovo and Metohija, D. Dević (ed.), Belgrade: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, „Karić” fondacija].
- Petan, S. (2010) „*Alaturka-alafranga* continuum na Balkanu (Etnomuzikološke perspektive)”, у В. Језерник (ур.) *Imaginarni Turčin*, Београд: Библиотека XX век, Књиžара Круг, 247–267 [“*Alaturka-alafranga* Continuum in the Balkans (Ethnomusicological Perspectives)”, in В. Jezernik (ed.) *The Imaginary Turk*, Belgrade: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug].
- Petrović, R. (1963) „Naporni i plodotvorni put etnomuzikologa” [“The Hard and Fruitful Journey of an Ethnomusicologist”], *Zvuk* 60: 691–693.
- Plavša, D. (1977) „Vasiljević, Miodrag”, у *Muzička enciklopedija* 3 [“Vasiljević, Miodrag”, in *The Music Encyclopaedia* 3], Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 644.
- Радиновић, С. (2011) *Облик и реч (Закономерности мелодоејског обликовања српских народних њесама као основа за методологију формалне анализе)*, Етномузиколошке

- студије – дисертације 3, Београд: ФМУ / Radinović, S. (2011) *Oblik i reč (Zakonomernosti melopoetskog oblikovanja srpskih narodnih pesama kao osnova za metodologiju formalne analize)*, Etnomuzikološke studije – disertacije 3, Београд: ФМУ [*Form and Word (The Rules of Melopoetic Shaping of Serbian Folk Songs as the Basis for Formal Analysis)*], Ethnomusicological Studies - Dissertations 3, Belgrade: Faculty of Music].
- Smiljanić, T. (1924) „Plemenske odlike Mijaka” [“The Tribal Characteristics of the Mijaks”], *Narodna Starina* 7 (3): 61–74
<http://hrcak.srce.hr/search/?q=Plemenske+odlike+Mijaka> (приступљено: 13. 01. 2016 / pristupljeno [accessed on] 13. 01. 2016).
- Smiljanić-Bradina, T. (1930) *Anciennes tribus serbes Les Mijaks, Les Brsjaks et leurs voisins dans la Serbie Méridionale*, Скопље: Књиžара Јована Ђ. Поповића
- Smiljanić-Bradina, T. (1931) „Brsjaci” [“The Brsjaks”], *Narodna Starina* 25 (10): 81–95.
<http://hrcak.srce.hr/search/?q=Brsjaci> (приступљено: 13. 01. 2016 / pristupljeno [accessed on] 13. 01. 2016).
- Softić, A. (1991) „Tragom knjige ‘Jugoslovenske narodne pjesme iz Sandžaka’”, *Folklor Bosne i Hercegovine* 1: 165–176 [“Following in the Footsteps of the Book ‘Yugoslav Folksongs from Sandžak’”, *Folklore of Bosnia and Herzegovina* 1].
- Стојановић, Д. (2004) *Васиљевићева теорија тоналних основа у светлости нових чињеница* (у рукопису) / Stojanović, D. (2004) *Vasiljevićeva teorija tonalnih osnova u svetlosti novih činjenica* (u rukopisu) [*Vasiljević's Theory of Tonal Grounds in the Light of the New Facts* (unpublished manuscript)].
- Šahinpašić, H. (2002) *Po Taslidži pala magla (Narodne pjesme iz Sandžaka po pjevanju: Hamdije Šahinpašića iz Pljevalja)*, N. Koštović (ur.), Сарајево: Завичајни клуб Пљевљачка и пријатеља Пљевљачка из БиХ [*The Fog in Taslidža (Folk Songs from Sandžak as Sung by Hamdija Šahinpašić from Pljevlja)*, N. Koštović (ed.), Сарајево: Завичајни клуб Пљевљачка и пријатеља Пљевљачка из БиХ].
- Васиљевић, М. А. (1950) *Југословенски музички фолклор I – Народне мелодије које се певају на Космету*, Београд: Просвета / Vasiljević, M. A. (1950) *Jugoslovenski muzički folklor I – Narodne melodije koje se pevaju na Kosmetu*, Београд: Просвета [*Yugoslav Musical Folklore I – Folk Melodies that have been Sung in Kosmet*, Belgrade: Prosveta].
- Васиљевић, М. А. (1953) *Народне мелодије из Санџака*, САН, Посебна издања књ. CCV, Музиколошки институт књ. 5, Београд: Научна књига / Vasiljević, M. A. (1953) *Narodne melodije iz Sandžaka*, SAN, Posebna izdanja knj. CCV, Muzikološki institut knj. 5, Београд: Научна књига [*Folk Melodies from Sandžak*, Serbian Academy of Sciences, Special Editions, Vol. CCV, Institute of Musicology, Book 5, Belgrade: Naučna knjiga].
- Васиљевић, М. А. (1953а) *Југословенски музички фолклор II – Народне мелодије које се певају у Македонији*, Београд: Просвета. / Vasiljević, M. A. (1953a) *Jugoslovenski muzički folklor II – Narodne melodije koje se pevaju u Makedoniji* [*Yugoslav Musical Folklore II – Folk Melodies that have been Sung in Macedonia*, Belgrade: Prosveta]
- Vasiljević, M. A. (1957) „Tonalni problem narodnih melodija (Odgovor prof. Miodraga A. Vasiljevića na kritiku Milenka Živkovića objavljenu u časopisu *Zvuk* br. 4–5 iz 1956)”, *Savremeni akordi (list za muzička pitanja)* 1: 15–19. [“Problem of Folk Melodies’ Tonality”].
- Васиљевић, М. А. (1960) *Народне мелодије лесковачког краја*, САН, Посебна издања књ. CCCXXX, Музиколошки институт књ. 11, Београд: Научно дело / Vasiljević, M. A. (1960) *Narodne melodije leskovačkog kraja* SAN, Posebna izdanja knj. CCCXXX, Muzikološki institut knj. 11, Београд: Научно дело [*Folk Melodies of the Leskovac Region*, Serbian Academy of Sciences, Special Editions, Vol. CCCXXX, Institute of Musicology, Book 11, Belgrade: Naučno delo].

- Васиљевић, М. А. (1965) *Народне мелодије Црне Горе*, С. Ђурић-Клајн (ур.) Музиколошки институт, Посебна издања књ. 12, Београд: Научно дело / Vasiljević, M. A. (1965) *Narodne melodije Crne Gore*, S. Đurić-Klajn (ur.), Muzikološki institut, Posebna izdanja knj. 12, Beograd: Naučno delo [*Folk Melodies of Montenegro*, S. Đurić-Klajn (ed.), Institute of Musicology, Special Editions Book 12, Belgrade: Naučno delo].
- Василевич, М. (1967) *Югославские народные песни из Санджака (записаны от народного певца Хамдии Шахинпашича)*, С. В. Аксюк (ур.), Москва: Музыка / Vasiljevich, M. (ur. S. V. Aksjuk) (1967) *Yugoslavskie narodnye pesni iz Sandzaka (zapisany ot narodnogo pevca Hamdii Shakinpashicha)*, S. V. Aksjuk (ur.), Moskva: Muzika [*Yugoslav Folk Songs from Sandžak (Noted Down from the Folk Singer Hamdija Šahinpašić)*, S. V. Aksjuk (ed.), Moscow: Muzika].
- Васиљевић, М. А. (2003) *Народне мелодије с Косова и Међохије*, З. М. Васиљевић (ур.) Београд: Београдска књига; Књажевац: Нота / Vasiljević, M. A. (2003) *Narodne melodije s Kosova i Metohije*, Z. M. Vasiljević (ur.), Beograd: Beogradska knjiga; Knjaževac: Nota [*Folk Melodies from Kosovo and Metohija*, Z. M. Vasiljević (ed.)].
- Васиљевић, М. А. (2008) *Записи народних њесама – Србија*, З. М. Васиљевић (ур.), Књажевац: Нота / Vasiljević, M. A. (2008) *Zapisi narodnih pesama – Srbija*, Z. M. Vasiljević (ur.), Knjaževac: Nota [*Folk Songs Transcriptions – Serbia*, Z. M. Vasiljević (ed.)].
- Васиљевић, М. А. (2009) *Народне њесме из Војводине*, Д. Девић (ур.), Нови Сад: Матица српска, Завод за културу Војводине / Vasiljević, M. A. (2009) *Narodne pesme iz Vojvodine*, D. Dević (ur.), Novi Sad: Matica srpska, Zavod za kulturu Vojvodine [*Folk Songs from Vojvodina*, D. Dević (ed.)].
- Васиљевић, З. (1969) „Коштанине песме (по запису Миодрага Васиљевића)”, *Врањски гласник* 5: 425–447 / Vasiljević, Z. (1969) „Koštanine pesme (po zapisu Miodraga Vasiljevića)“ [“Koštana’s Songs (According to the Transcriptions made by Miodrag Vasiljević)”], *Vranjski glasnik* 5: 425–447.
- Васиљевић, З. М. (1973) „Живот и рад Миодрага А. Васиљевића”, *Народно стваралаштво – folklor* 47/48: 1–19 / Vasiljević, Z. M. (1973) „Život i rad Miodraga A. Vasiljevića“ [“Miodrag A. Vasiljević’s Life and Work”], *Narodno stvaralaštvo – folklor* 47/48: 1–19.
- Vasiljević, Z. (1988) „Ideje Miodraga Vasiljevića o mogućnosti utvrđivanja autohtonosti međimurskog narodnog pevanja” [“Miodrag Vasiljević’s Ideas of the Possibilities to Confirm the Autochthonism of Folk Singing in Međimurje”], *Međimurje* 13/14: 185–195.
- Васиљевић, З. М. (1996) *Српско музичко блазо (цветник српских народних њесама)*, Београд: Просвета / Vasiljević, Z. M. (1996) *Srpsko muzičko blago (cvetnik srpskih narodnih pesama)*, Beograd: Prosveta [*Serbian Musical Treasure (The Garden of Serbian Folk Songs)*, Belgrade: Prosveta].
- Зеновић, К. (2014) Паштровске народне пјесме у настави солфеџа (мастер рад одбрањен на ФМУ у Београду, рукопис) / Zenović, K. (2014) *Paštrovske narodne pjesme u nastavi solfeđa* (master rad odbranjen na FMU u Beogradu, rukopis) [*Folk Songs from Paštrovići in Solfège Education* (unpublished master paper defended at the Faculty of Music in Belgrade)].
- Žganec, V. (1948) „Kako da leksikografiramo narodne popijevke?” [“How Should We Analyze Folk Songs?”], *Muzičke novine* 5/6 (25/26): 1–2.
- Živković, M. (1955) „Tonalni problem narodnih melodija (Povodom zbirke *Jugoslovenski muzički folklor I* od Miodraga Vasiljevića)”, *Zvuk* 4/5: 145–159. [“Folk Songs Tonality Problem (With Regard to the Collection *Yugoslav Musical Folklore I* by Miodrag Vasiljević”]

Sanja Radinović

VASILJEVIĆ'S COLLECTIONS OF FOLK MELODIES:
A SERBIAN MUSICAL TREASURE

(Summary)

Miodrag A. Vasiljević (1903-1963) was given a unique opportunity to span two great developmental stages in the history of Serbian ethnomusicology, occurring in the middle of the 20th century. The first of them was between the two World Wars, the stage in which Serbian musical folklore became Vasiljević's life passion and in which he accomplished his early professional achievements. In the next stage, which started after World War II, he reached the zenith of his creation in slightly less than twenty years, setting new standards of the discipline, and providing fundamental directions for his successors, thereby immeasurably enlarging the corpus of collected material. Due all of these revolutionary innovations from the post-war period, Vasiljević is rightly considered to be not only the founder of modern Serbian ethnomusicology, but also the first person in Serbia worthy of being called an ethnomusicologist in the full sense of the word.

Of the numerous results by which Vasiljević permanently indebted his people, the most pronounced does not belong to the category of pioneering endeavours, but is manifested in his melographic opus – an achievement which even today has not been surpassed in Serbia in terms of its span, scope and value. Such great productivity in recording resulted from the fact that Vasiljević had been devoted to melography from his childhood, and most intensely from 1932 to the end of his life.

The exact number of examples which Vasiljević transcribed directly in the field before 1951 and those which he recorded on a tape-recorder after that time is still unknown, since many of them are still unavailable to the public, but it can be assumed that there are several thousand melodies in total. Among them are 3,198 which have already been published. That precious corpus of Vasiljević's available material is contained in twelve collections (the largest number ever regarding any collector in Serbia so far), issued from 1950 to 2009. The first four collections offer comprehensive material from Kosmet, Sandžak, Macedonia and the region of Leskovac, and they were edited by Vasiljević himself during the last ten years of his life or so. Posthumous publications were devoted to Montenegro, Vojvodina, Resava and various parts of central Serbia, as well as to the repertoires of the famous singer Hamdija Šahinpašić (1914/16-2003) from Sandžak, and gypsy female singer Malika Jeminović Koštana (1872?-1945) from the vicinity of Vranje.

Until now there have still not been any comprehensive studies on Vasiljević's ethnomusicological activity, although there are valuable articles. In these, Vasiljević's melographic contribution is usually emphasised much more than his scientific one, which is much more modest in its scope. Since the existing writings mostly deal with collections published during his life, this paper results from the intention to give a complete picture of the material, so all Vasiljević's collections were critically considered according to the chronology of their publication. Each of the publications emerged to witness to both Vasiljević as a field worker and to some of the important stages of his own ethnomusicological development.

The last part of the text focuses on the fact that a decline in production of ethnomusicological collection publications has been evident in Serbia over the last few decades. Nowadays, this negative trend is conditioned by two key reasons. One is the perfected and easily available technology of digital audio recording and the copying of sound recordings. The second is reflected in the general developmental orientation of the discipline.

Примљено 21. априла 2016.

Прихваћено за штампу 24. маја 2016.

Оригинални научни рад

DOI: 10.2298/MUZ1620199L

UDK: 784.4:787.1/4(497.1)''1908/1932''

681.854:784.4(497.1)''1908/19322

Певање уз гусле и музичка индустрија: гусларска извођења на првим грамофонским плочама (1908–1931/2)*

Данка Р. Лајић Михајловић¹

Музиколошки институт САНУ, Београд

Смиљана Ж. Ђорђевић Белић²

Институт за књижевност и уметност, Београд

Апстракт

Полазећи од корпуса грамофонских плоча на 78 обртаја у минути са снимцима гусларских извођења, које су настале у периоду између краја прве (1908) и почетка четврте деценије двадесетог века (1931/32), ауторке указују на могуће правце истраживања тог културног феномена, опредељујући се овом приликом за њихово анализирање као текста у култури и актера у традицији. Грамофонске плоче виде се као наставак традиције „књига за народ”, али и као иновација, специфичан медиј са (техничко-технолошким) ограничењима, са једне стране, и озбиљним (комуникационим) потенцијалом, са друге. Након назнака о историјско-политичком и социо-културном контексту за који је везано снимање првих плоча у Краљевини СХС, потоњој Краљевини Југославији, пажња се усмерава на грамофонске плоче као културни производ. Кроз разматрање односа према вербалној и музичкој компоненти извођења забележених на плочама показује се да је овај нови медијум традицију истовремено репрезентовао и преобликовао. Улога плоча у преусмеравању традиције певања уз гусле разматра се на нивоу репертоара, стила, статуса извођача, а указује се и на измене у комуникационом моделу. Уочава се да је овај медијум посредовао у промовисању традиције певања уз гусле у градским срединама (и међу тадашњом културном елитом), чиме је несумњиво допринео и њеном опстанку. Истиче се потенцијал грамофонских плоча за различито усмерена проучавања, као и неопходност суштински интердисциплинарних приступа.

Кључне речи

традиција, епика, певање уз гусле, музичка индустрија, (старе) грамофонске плоче, плоче на 78 обртаја (у минути)

* Ова студија је резултат рада на пројектима *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004) и *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (бр. 178011), финансираним од стране Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

² smiljana78@yahoo.com

Грамофонске плоче као наслеђавак традиције „књига за народ”

Коегзистенција и интерактивни однос усменог и писаног, природно стање културе као целовитог, комплексног и динамичног система, у више наврата су потврђени као интригантна и плодносна поља за различито усмерена проучавања, а истраживањима су обухваћени готово сви историјски периоди, од антике до савремености. Када је реч о фолклористичком читању и тумачењу прожимања културних стратума у српској традицији, посебно се инспиративном показала грађа из периода од друге половине XIX века, који је обележен и интензивнијим развојем штампе (премда су изузетне резултате донела и „археолошка” читања средњовековне, ренесансне, барокне и књижевности епохе просвећености). Анализи су бивали подвргнути различити фолклорни жанрови, од приповедних до поетских. У контексту поступног описмењавања становништва, током XIX века такозване „књиге за народ” добијају посебан значај у популаризацији и трансмисији текстова епских песама (али се овај феномен региструје и далеко раније, при чему је *Разговор угодни народа словинскога* Андрије Качића Миошића свакако један од упечатљивијих и посебно илустративних примера).³

Крајем XIX века, унапређењем технологије снимања звука отвара се могућност и аудитивног репрезентовања гусларских перформанса. Наиме, развој индустрије грамофонских плоча, које су релативно брзо потиснуле форму фонографског ваљка као носача звука, одразио се и на културну праксу на јужно-словенским просторима. Већ од почетка XX века Балкан постаје тржиште на које су пласирани грамофони и плоче, убрзо су овде начињени и први снимци, а у периоду између светских ратова покренута је и производња плоча. Ради се о плочама од шелак-смоле на 78 обртаја у минути (о/м), тада већ обострано сниманим, те укупног капацитета око шест минута (више у: *Bicknell and Philip*

³ Записи из средине и друге половине XIX века откривају да су одмах након штампања и Вукове збирке „повратно” утицале на традицију (уп. Матицки и Радевић 2007), при чему се у овом периоду још увек може говорити о значајном присуству импровизације (у домену вербалног текста) и у песмама које се усвајају преко писаних/читаних извора (овакав статус вербалног текста потврђују и теренски записи готово кроз читав XX век, при чему је однос према тексту и конкретна реализација тог односа у самом извођењу битно одређена индивидуалним, појединачним профилима гуслара). Временом, принцип „ауторства” и ауторитативности записаног текста утичу на снижавање степена импровизације, а у поменутом процесу значајну улогу играју све већи број штампаних збирки из домена ауторске епике (Путилов 1985) и регулатива веома популарних такмичења гуслара (Лајић Михајловић 2011).

1990; Holmes 2006: 278). Плоча је као медијум била нови облик репрезентовања епике, али и наставак поменути традиције популарних „књига за народ”. Консеквенцама измештања фолклора у домен масовне, медијске и популарне културе фолклористика је посветила пажњу још средином прошлог века (уп. нпр. пионирске радове Burns 1969; Denby 1971; за српскохрватску традицију посебно Bošković-Stulli 1983: 151–178, 250–319; Rihtman Auguštin 1979: 9–19), а наредних деценија објављен је низ студија синтетичког карактера. Последњих година се (пре)испитује потенцијал нових медија и разматрају односи различитих типова реконтекстуализације фолклора, на основу чега се уочава потреба за новим теоријским концептима и развијањем метатеоријске мисли (уп. нпр. Warshaver 1991: 219–229; Dégh 1994; Blank 2009: 1–20). Оправданост таквих подухвата несумњиво потврђују резултати проучавања специфичног медија какав су плоче на 78 о/м, реализованих у другим научним срединама (уп. Pennanen 2003, 2005; Димов 2006; Gronow и Englund 2007; Gronow и Hofer 2009–2013; Dimov 2012). Посебно су информативни и инспиративни резултати апликативних пројеката који су такве носаче звука поставили у центар пажње.⁴ Научници у Србији нису до сада детаљније разматрали улогу првих грамофонских плоча у мењању традиције, али поједини написи указују да су и овдашњи истраживачи и библиотекарски свесни њихове вредности као сведочанстава културне прошлости, па и као потенцијалних извора за етномузиколошка истраживања (уп. Лајић Михајловић 2003; Aleksandrović 2007).

Чињеница да је певање уз гусле из перспективе тржишне оријентације (као суштине продукције плоча) одабрано као један од пожељних жанрова за јужнословенско подручје сведочи о томе да су уредничке политике веома интересантно проблемско истраживачко поље. Тако усмерено проучавање укључило би и разматрање односа корпуса плоча са снимцима певања уз гусле у односу на друге жанрове традиционалне народне и популарне музике. Такође, било би значајно јасније осветлити политике и механизме дистрибуције, начине употребе плоча, као и друга питања у вези са слушалачком публиком.⁵ Међутим, као основни

⁴ Пре свега имамо у виду пројекат *Звучни материјал грамофонских плоча као извор за етномузиколошка и фолклористичка истраживања (Zvočno gradivo gramofonskih plošč kot vir etnomuzikoloških in folklorističnih raziskav)*, који су у периоду 2009–2012. реализовали сарадници Института за етномузикологију Словеначке академије наука и уметности (Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU); уп. Kunej D. 2012; Klobčar 2014; Kovačić 2014; Kunej R. 2014; Šivic 2014.

⁵ Слушање плоча је у већој мери било везано за урбанизоване средине, што је додатно подстакла електрификација, и примарно се одвијало у приватном амбијенту. Међутим, према сећањима неких од најстаријих сарадника на теренским

проблем за такве анализе испречила се недоступност (комплетних) каталога издавачких кућа, дневника снимања и оскудност других контекстуалних података.⁶ Стога је у овој студији истраживачка пажња усмерена на анализу плоча као културног производа, односно, као текста у култури и актера у традицији.⁷

Са становишта комплексне перформативности фолклорних уметности уопште, па и епског певања уз гусле (више у: Лајић Михајловић 2014а), а посебно на нивоу временске димензије интерпретације (по правилу обимног) епског текста, нови медиј био је у знатној мери ограничавајући. Ипак, за гусларе је ова иновација била велики изазов, а за публику – прихватљива замена за живи контакт са гусларом, па и за сопствено практиковање ове уметности.⁸ Снимци са нама доступних плоча у први

истраживањима, грамофони „на навијање” коришћени су за емитовање снимака и у сеоским срединама, и то у јавном амбијенту (као и у градским и варошким гостионицама), па се на овај начин ситуација приближавала колективној рецепцији, типичној за традиционалну праксу. Сliku о слушалачкој публици и продору нових медија у српску културу могуће је делимично формирати на основу илустративних података у вези са историјатом радио-дифузије у Краљевини Југославији. На пример, 1934. године долазио је један регистровани радио-апарат на 300 становника, што је било чак 15,6 пута више у односу на 1924. годину, али далеко мање у односу на друге европске државе. На основу чињеница да је електрификација у земљи била слаба и да су предност имали већи градови, те да су радио-апарати били скупи и иностране производње, закључује се да је највећи број претплатника-слушалаца припадао слоју имућнијих грађана. Те, 1934, највећи број слушалаца је био заинтересован за говорне садржаје, али је било много и оних који су сматрали да предност треба дати музичким програмима. Посебно интересовање било је усмерено на народну, уметничку и тзв. лаку музику, тражило се емитовање више музичких садржаја са плоча и преноса из кафана (према: Nikolić 2006: 72–73).

⁶ За информације о старим грамофонским плочама на којима су снимљена гусларска извођења, пре свега за низ података из тешко доступних каталога, захвалност дугујемо колекционару и истраживачу-аматеру Саши Спасојевићу.

⁷ Овако конципирана анализа биће примарно усмерена на елементе вербалног и музичког кода, при чему ваља напоменути да се, када је о презентацији и рецепцији културног производа реч, мора рачунати и са визуелном компонентом у концептуализацији. Она је, међутим, у овом периоду још увек на рудиментарном нивоу. Визуелни потенцијал плоче као медијума биће посебно експлоатисан тек у наредним деценијама, захваљујући, између осталог, и интензивнијем развоју спектра маркетиншких стратегија. Отуда грамофонске плоче и из овог аспекта настављају традицију издања „за народ”, у којима су ликовна решења играла значајну улогу у процесу представљања, трансформације и пријема традиционалних садржаја (на значај ликовности у овом корпусу, као и на значај визуелног у усменој формулативности уопште, недавно је указано у: Радуловић 2014).

⁸ Размишљање о прагматици медија може бити усмерено и на плочу као физички предмет („опредмећење” нематеријалне традиције) чији је симболички потенцијал донекле могуће одредити као еквивалентан симболичкој конотираности инструмента и за њега везане традиције (грамофонска плоча као сакрализован предмет), што потврђују неки од налаза са савремених теренских истраживања. Наиме, евоцирајући сопствено слушалачко искуство, везано управо за једну од

план истичу проблематику репрезентовања традиције епског певања уз гусле у овом медијском формату и његовог односа према „непосредованој” гусларској пракси тога времена. Усмеравајући се ка њеном детаљнијем разматрању, чини се потребним назначити у основним цртама елементе политичко-идеолошког и социо-културног контекста.

Историјски контекст: културна историја и (зачеци) продукције плоча

Почетак XX века народи на Балкану су дочекали у оквирима различитих држава, на размеђи граница и интереса империја и релативно младих националних држава. Геополитичка карта се битно променила кроз низ ратова, прво балканских, а потом и светског, током којег ће се идеја о заједничкој држави артикулисати кроз формирање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (1918). Политички живот је био прожет тензијом између „југословенског интегрализма” и појединачних националних интереса. Просвета и култура су издвајане као области од важности за афирмисање нове државе, али су за осмишљавање и спровођење трајне и чврсте културне политике недостајали финансијски, административни и институционални капацитети. Тридесете године XX века обележене су економском кризом и увођењем диктатуре (6. јануара) 1929. године. Исте године југословенство је озваничено као „општа народна идеологија”, а држава преименована у Краљевину Југославију. Међутим, идеали искреног југословенства били су тада и суштински покопани, па се овај период у историјској литератури оцењује као реакционаран, репресиван и конзервативан. Поклонници југословенства

плоча из међуратног периода, један од саговорника у дигресији описује и начин поступања са плочом: *С: Ја сам сједио код Бранка Перовића у рођеној кући [...] У Никшићу. [...] У њосјеју код њега. Тад са мајком, бејаше жива, сјарица једна... [...] И њад сам њрви њуи слушао њога Ушћумлића, њога чувенога љуслара... Косовску бишћу њрву њио је скинуо... На њлочу... Није касења... Плоча... Мајка је узе, њамо завуче се у неки дрвени ковчеџ, зави њо у мараму ко да је, ко да је суво зла њо... Тако је чува* (околина Невесиња, октобар 2007). Истовремено, за публику, посебно ону која је припадала слојевима емиграције (као и слојевима миграната у оквиру Краљевине), плоче са снимцима традиционалне музике несумњиво су представљале и предмете посебне емотивне вредности, бивајући и оваплоћење носталгичних компоненти (е)мигрантске културе, један од видова националне идентификације у „туђој” култури (на ову перспективу је на основу статуса плоча са снимцима традиционалне музике у култури словеначких емиграната у Америци између два рата указано у Golež Kaučić 2014: 204–206). У том смислу илустративан је податак да се међу издањима које је у Америци (Чикагу, центру српског исељеништва) у међуратном периоду штампао угледни издавач Поповић нашло највише књига народних епских песама (према: Видаковић Петров 2007: 199).

су се поделили на две струје: поклонице унитаристичког (интегралног) југословенства, који су заговарали радикални раскид са прошлошћу, стварање јединственог националног програма, изграђивање „новог југословенског човека”, и, с друге стране, поклонице умереног југословенства, у смислу настојања да се помире идеологија унитаристичког југословенства са српством, хрватством и словенством (Петрановић 1981; Димић 1997; Павловић 2004).

Прва Југославија је била држава чија је већина становништва живела у сеоским срединама (78%), а огроман део популације био је неписмен (преко 50%, према подацима из 1921, при чему је постојала драстична разлика између региона, па је у Словенији неписмених било само 8,8%, а у Србији и у Црној Гори чак 80% – Петрановић 1981: 324; Димић 1997: 418). Процеси урбанизације и индустријализације текли су релативно споро, у складу са економским могућностима и буџетском политиком. Ипак, у већим урбаним центрима интелектуална елита „хвата корак” са модерним токовима у науци, култури и уметности,⁹ а отвара се и пут новим медијима (заживела је радио-дифузија¹⁰ и филмска продукција).¹¹

Однос према традицији у овом периоду није у јавној сфери био једнозначан, о чему сведоче разлике у програмима водећих политичких партија. У штампи тада изузетно утицајне Радикалне странке (која је примарно окупљала српске конзервативне снаге), између осталог, каже се: „Ваља рачунати на омладину која још не зна историју и која још није прожмана традицијама. (...) Треба почети од основне школе, упознајући децу с историјом, која је почела од децембра 1918. године и уливати им традиције од тог времена” (према: Димић 1997: 419–420). На супротном становишту налазила се Хрватска сељачка странка, чији је став био да „...нема традиције без повијести, нити повијести без традиције” (према: Димић 1997: 420). Умеренији антитрадиционалистички став имала је Демократска странка, једина која је у значајнијој

⁹ Установе основане крајем XIX и почетком XX века, попут Српске краљевске академије (1886), Српске музичке школе (1899), прве Глумачке школе (1909) и сличне, у међуратном периоду настављају и развијају своје активности.

¹⁰ Прва радио-станица почела је с радом 1926. у Загребу, а потом су емитовање програма почеле и радио-станице у Љубљани (1928) и Београду (1929). Године 1929. основан је Централни прес-биро, чиме је целокупан информативни и пропагандни апарат концентрисан на једном месту и подређен Министарском савету, укључујући и радиофонију (Петрановић 1981: 328; Димић 1996: 286–288; Nikolić 2006: 17–25).

¹¹ У овом контексту интересантно је поменути да је Октавијан Милетић, који је снимео већи број документарних, експерименталних и играних филмова, те дао печат филмској уметности тог времена, режирао и филм *Женидба Краљевића Марка* (Петрановић 1981: 328).

мери окупљала припаднике свих конститутивних народа, пре-тежно интелектуалце и грађанску класу. Формирање новог, официјелног историјског наратива ослањало се и на успостављање комеморативних пракси. Тако је десетогодишњицу завршетка Првог светског рата обележило и подизање великог броја споменика који су били посвећени српској ратној прошлости и династији. Из окриља национал-патриотских друштава и локалних власти ови подухвати прелазе у надлежност Министарства просвете. Истим поводом штампана су и издања десетерачких епских хроника о балканским ратовима и Првом светском рату, као вид конституисања епске (псеудо)историје, део државног и националног пројекта, али и династичке политике (Ђорђевић Белић 2014б). У овом контексту значајно је поменути да је краљ Александар I Карађорђевић подржавао институционализацију гусларске праксе у форми такмичења гуслара – тзв. утакмица. На четвртој гусларској утакмици, одржаној у Београду 1931, сам краљ је био председник жирија и главни дародавац (Добричанин 2007: 58).

Дакле, у таквом историјском контексту је епско певање уз гусле имало статус који га је препоручивао као репрезентативни жанр фолклорне традиције са овог подручја и у том смислу вредан пажње представника продукцијских кућа са запада који су снимали на Балкану. Овај аспект добија додатни значај у светлу информације да је већину плоча запремала класична музика, због техничких ограничења – превасходно оперске арије, и популарна музика тога времена.

Према доступним подацима може се закључити да су плоче на 78 о/м са снимцима епског певања на српском језику настајале у периоду између краја прве (1908) и почетка четврте деценије двадесетог века (1931/32). Прва гусларска плоча везује се за сам почетак снимања у комерцијалне сврхе на Балкану,¹² док се промена односа дискографских кућа према епици може довести у везу са убиством краља Александра (1934) и политичким променама у Југославији. Свакако је потребно имати у виду и општу економску кризу, која је утицала на пад продаје, па, консеквентно, и продукције плоча, и на интернационалном нивоу.¹³ Коначно, индустрија плоча добија новог тржишног конкурента у радио-станицама, чији су програми промовисани двадесетих година (в. напомену 10).

У почетном периоду је технологија производње грамофонских плоча подразумевала прављење мастер-снимака „на терену” уз помоћ мобилне опреме, а потом њихову обраду и оти-

¹² Прва екипа сниматеља у Загреб је дошла 1906. Уп.: Radiomuseum Croatia b.g.

¹³ У неким земљама продаја плоча је опала чак за 80–90%. Уп. Gronow 2014: 34.

скивање на шелак-дискovima у фабрикама и експортовање на тржишта којима су намењене (уп. Gronow 1981: 253). Тако су снимци певања уз гусле, који су се касније нашли на плочама, настајали на Цетињу, у Београду и Чикагу.

Индикативан је податак да су плоче објавиле различите дискографске компаније. Прву гусларску плочу објавила је компанија „Дојче Грамофон Гезелшафт“ (Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH, основана 1898) из Немачке, а на списку издавача нашле су се још једна немачка продукцијска кућа – „Одеон рекордс“ (Odeon Records, основана 1903), хрватска „Едисон Бел Пенкала“ (Edison Bell Penkala Ltd., основана 1926), као и америчка фирма „Марш лабораторије“ (Marsh Laboratories, Inc., основана 1922). У погледу процене циљних група интересантан је податак да је само „Одеон“ штампао податке о снимцима певања уз гусле на етикети ћиричним писмом, док су остали издавачи користили латиницу.¹⁴

Према *Списку црногорских грамофонских плоча* из 1909, први гуслар чије је извођење објављено на плочи је Владимир Зимоњић са Цетиња, о коме се данас не зна готово ништа више. Насупрот њему, остали гуслари који су снимили плоче на 78 о/м – Петар Перуновић Перун, Јеврем Ушћумлић и Илија Вуковић, били су истакнуте личности у јавном животу тог времена. Између осталог, Ушћумлић и Вуковић су били победници поменутих гусларских такмичења, што је на Ушћумлићевој плочи и истакнуто,¹⁵ а Перуновић и Вуковић су били веома блиски са владајућим круговима. Конкретно Перуновићева каријера била је значајно обележена јавним политичким ангажовањем и везом са династијом Карађорђевића, укључујући и агитовање по Америци за прикључивање добровољаца српској војсци у Првом светском рату (уп.: Добричанин 2001). Приликом другог, послератног боравка у Америци, тамо је снимио две плоче. С друге стране, Вуковић је био победник такмичења на коме је краљ председавао жиријем, па је након тога бивао чест гост на двору, а наступао је и у иностранству као „културни амбасадор“ (Братић 1991; Добричанин и Алексић 2004: 27–29). Индикативно је

¹⁴ Плоче су биле дистрибуиране у сасвим једноставним, папирним омотима са логотипом продукцијске куће и округлим отвором на средини, који је омогућавао читање конкретних информација са етикете на плочи. У вези са писмима коришћеним за вербалне податке интересантно је приметити да су и на неким плочама хрватских уметника из овог периода подаци штампани ћирилицом („...hrvatskim jezikom, latinicom i cirilicom“, уп. Radiomuseum Croatia b.g.), што је вероватно био део стратегије пласмана производа.

¹⁵ На налепници на плочи стоји: „Пјева уз гусле Јеврем Ушћумлић из Никшића, први победитељ гусларске утакмице за цјелу државу Српскога Кола у Алипашином мосту (код Сарајева)“. Уп. Odeon A 192529b, прилог 1.

да су обојица, и Перуновић и Вуковић, на етикетама на плочама квалификовани као „народни гуслари”.

Снимци на плочама: рејрезениовање и(ли) иреусмеравање традиције певања уз гусле

Репертоар гуслара презентован на плочама обухвата првенствено текстове класичне усмене десетерачке епике, тј. антологијске песме које су већ биле препознате као део репрезентативног корпуса националне културне баштине. На Ушћумлићевим плочама, од осам нумера седам припада овом корпусу, међу осталим: *Смрӣ мајке Јуџовића*, *Косовка девојка*, *Проиасӣ ср̄иско̄ царсӣва*, *Смрӣ цара Душана*. „Нове” песме (из домена ауторске епике, тематски везане за актуелне историјске и политичке догађаје) снимили су Перуновић и Вуковић. Продукција гуслара Перуновића је сразмерно већа (три плоче са укупно десет нумера), те пружа потпунији увид у трансформацију епског певања у двадесетом веку. У репертоар овог гуслара, осим класичних усмених остварења, улазе и ауторски текстови у којима се пропагирају идеје југословенства. Снимањем одломака из дела уметничке књижевности (*Тужбалица сесӣре Баирићеве* из *Горско̄ вијенца* Петра Петровића Његоша и одломака из поеме *Луӣ Бранка Радичевића*) Перуновић ће легитимисати увођење у гусларски репертоар и текстова који примарно нису намењени извођењу уз гусле, што се као пракса прати надаље, кроз читав XX век.¹⁶ Избором ових текстова не излази се из оквира адекватног симболичког домена, будући да је Радичевићево стваралаштво почивало на афирмацији усмене народне традиције, те да се посебним рукавцем директно реферирало на епско наслеђе и симболику, што је посебно наглашено у Његошевим делима.

На ограничења у смислу временског капацитета медијума гуслари су одговарали на различите начине. Једно од решења је свођење песме на сегмент који функционише као релативно самостална целина, као у случају Перуновићевог извођења песме *Омер и Мејрима*, где је уводни одломак „класичног предлошка”¹⁷ заокружен коментаром-поуком у целину блиску лирској љубавној песми (видети упоредне текстове, прилог 2). Други начин

¹⁶ У складу са овом фактографијом потребно је ревидирати „пионирски статус” (погрешно) додељен тзв. лонг-плеј плочама са певањем Његошевог *Горско̄ вијенца* уз гусле, издатим у другој половини XX века (уп. Големовић 2008: 108).

¹⁷ У Golež Kaučić 2014, у опису истог динамизма предложен је термин *iprojio-isksī*. Овде га, међутим, не користимо, будући да у студијама које се баве реконструкцијом фолклорног текста има знатно другачије, а у српској фолклористици већ прихваћено значење претпостављеног, архаичног протомодела.

скраћења извођења ради прилагођавања захтевности медијума је „компримовање” класичног текста (које подразумева и виши степен импровизације), чему је прибегао гуслар Јеврем Ушћумлић у извођењу *Боја на Мишару* (уп. текст Ушћумлићевог извођења на плочи Odeon A 192530, запис дат у прилогу 5, са Вук IV, 30).

За разлику од задатка прилагођавања временском лимиту плоча, који је био неизбежан, проблем својења комплексне перформативности, коју подразумева непосредно комуницирање гуслара са публиком, на аудитивну, оралну поруку, вероватно није био (до краја) освешћен захтев за гуслара. Ипак, из неких решења која на плочама проналазимо може се закључити да су извођачи (свесно или интуитивно) настојали да надоместе изостанак појединих, иначе присутних видова невербалне комуникације: кинетичке, проксемичке, олфакторне компоненте комуницирања. На већ поменутом снимку *Омер и Мејрима*, као показатељ свести о комуникативним аспектима текста, Перуновић је остварио специфичну актуелизацију текста дидактичном финалном формулом, директно се обраћајући младим нараштајима: *Ој, њочујте момци и дјевојке, / Немојте се бирајте њо миразу, / Већ њо (чисити) срцу и образу. / Ој, од мене вам њјесма са ѓусала, / А од Боѓа весеља и здравља!* На перформативном нивоу вербална и музичка компонента функционишу „обрнуто пропорционално”: почетак извођења наглашен је екстремно развијеном екскламацијом (дакле, музичким средством, в. нотни пример 1 у прилогу), док се екстензивном поуком закључује комуникациони чин (примат има вербални садржај). На снимку Перуновићевог извођења песме *Брајт је мио које вјере био* (чији је и аутор) налази се и изузетан случај стилизоване симулације комуникационе ситуације која укључује епско певање уз гусле:¹⁸ гуслар опонаша дијалог слушаоца и гуслара, којим се овај подстиче да започне певање (*[...] мало, [Перуне] ѓусларе, / узми ѓусле да нас разѓовориш, / без ѓусала разѓовора нема! / - 'Оћу браћо, њо сам и дошiao!*).¹⁹ Говорна секвенца чини уочљивијом „границу” између свакодневног и епског комуницирања, али и другостепено идеологизује извођачку ситуацију, представљајући је као „посредовану традицију”.

Специфична комуникациона вредност снимака забележених на плочама остваривана је и извођењем текстова који директно реферирају на актуелни идеолошко-политички контекст. Оваквим поступцима посебно је био склон Перуновић. У *Па-*

¹⁸ Говорни жанрови (монолози, дијалози, скечев и сл.) били су спорадично заступљени и на плочама из овог периода са снимцима музике која припада другим жанровима (уп. Golež Kaučić 2014: 202–204).

¹⁹ Ортографско решење које сугерише поделу на стихове резултат је интерпретције ауторки прилога.

ѝриоѝском ѝокличу и савјеѝу Србима, Хрваѝима и Словенцима (прилог 4) активира се архетипска представа о гуслару као чувару митске прошлости заједнице, а та прошлост се формира у складу са официјелном идеологијом југословенства (акцентује се заједничко порекло јужнословенских народа, стварање Краљевине СХС види се као нова „тачка почетка”, а време између тих тачака бива компримовано, означено као доба ропства и наметнуте неслоге). Перуновић је хипертрофиране контекстуалне формуле, настале на структурном моделу традиционалног припева, представљао као самосталну форму – *ѝоклич* (о оваквим структурама више у: Ђорђевић Белић 2012б). Будући да се аналогне форме све чешће региструју у записима епских хроника из овог периода, могуће је процес сагледати као поступну профилизацију и легитимизацију стилизованог хипертрофираног припева (спољашње, контекстуалне формуле) као новог гусларског жанра. Снимљени поклич *Браѝ је мио које вјере био* (прилог 3) моделован је традиционалним низањем сентенциозних исказа, али су они испуњени идеолошки ангажованим садржајем. Апсолутизација певачеве перспективе активира и представу о гуслару као „гласу народа” и „народном учитељу”, што се у Перуновићевом случају може довести у везу са елементима аутобиографије (по професији је био учитељ; више у Добричанин 2001). Комплексност његовог гусларског идиолекта, образованог кроз бројна и разноврсна мултикултурална искуства, „уписала се” у снимке на плочама на различитим нивоима. Њен језички показатељ је алтернација екавских и ијекавских облика: *завољели, цвјеѝа, бесједи, љевојка/дјевојка*, али и *ѝролеће*. На нивоу структурно-семантичких одлика текста региструје се укрштање традиционалних епских формула и садржаја из домена његовог индивидуалног искуства, укључујући и образовање (о овој особини „пучке књижевности” в. Зећевић 1978), о чему, на пример, сведоче стихови: *Од како смо на Балкан ѝријеѝли / У ѝеѝоми и ѝеѝоми вијеку, / Из словенске заједнице сѝаре, / Ко ѝри ѝране са једноѝа сѝабла...* Иста особина латентно је присутна и у Перуновићевом сасвим карактеристичном вокалном изразу. Његово се формирање може повезати са утицајем експресивних елемената вокалних израза других фолклорних жанрова са динарског подручја (попут *ѝрокѝалица, розѝалица, ојкача*, уп. www.youtube.com/watch?v=zQhSoftcUs), али и са манирима вокалног извођаштва у сфери уметничке музике (попут *белканио* стила, уп. www.youtube.com/watch?v=0TMT0t2FJx0).

Снимци на првим грамофонским плочама сведочанство су етапе када је епска традиција била још увек снажно обележена креативношћу гуслара у обе димензије: иако се у вербалној региструје опадање значаја ре-креирања текста у тренутку извођења

(доминацијом песама из штампаних збирки), приметно је да и њихово извођење одликује рад са текстом – нема „дословне репродукције” штампаног записа. Снимци сведоче и о експанзији римованог десетерца, што показују не само нови текстови већ и начин преобликовања „наслеђених” стихова у којима се осећа фреквентније присуство паралелне и/или леонинске риме (*Омер момче, Мерима дјевојка* → *Омер момче, Мерима дјевојче; Љејом Фајом новога сердара* → *Љејом Фајом Ајлагића злајом; Није благо ни сребро ни злајо, / већ је благо шјио је срцу драго* → *Није злајо ни сребро ни злајо, / већ је благо шјио је срцу драго*). Коначно, рима битно обележава и импровизоване финалне формуле (*Немојше се бирати њо миразу, / Већ њо чистју срцу и образу...*). Растућа фреквентност риме утицала је и на музичку димензију. Овим стилским поступком промовисана важност последњег слога стиха елиминише из праксе архаичне елементе израза, који су имали функцију замагљивања унутрашњих конструктивних граница „гутањем” или „понирањем” завршних слогова (више у: Лајић Михајловић 2014б), у корист њиховог јасног артикулисања, па и истицања.

С обзиром на то да плоче на 78 о/м нису ушле у домен масовне производње и конзумације, ни њихове специфичне одлике као медијума нису значајније утицале на музичку димензију на нивоу импровизације као основног обликотворног принципа. Наиме, иако релативно кратког трајања, нумере на плочама превасходно су биле стилски узор, а не „мелодијски модели”. Осим тога, сразмерно велики утицај гуслара који су снимили плоче на гусларе-савременике, посебно Перуновића, вероватно је само делом остварен преко плоча, а у значајнијој мери директним контактима са масовном публиком на концертним турнејама широм јужнословенске територије. Тако се ефекат новог медијума (плоча) повезује са другом иновацијом на пољу јавне презентације традиционалне уметности – организовањем сценских, односно концертних извођења, као обликом предузетништва у култури.

Судећи према снимцима на плочама као репрезентима начина „омузикаливања” епског текста истакнутих појединаца, ток промена у традицији гусларских извођења епике препознаје се као еволутивни: чак и код иновативно оријентисаних, попут Перуновића и Вуковића, доминира сразмерно кондензовано саопштавање, минимални интерлудијуми – „просвиравања” између стихова, и силабичност – однос „слог : тон”. Склоност ка артистичком изразу, најјача код Перуновића, задржава се на „рубовима” перформанса – у оквирима екскламација и завршних формула. Већина нумера забележених на плочама одражава стил „природног” речитатива у регистру и боји нефорсираног мушког

гласа. Однос гласа и гусала махом одговара идеји инструменталног маскирања гласа, претежно унисоног, а само спорадично хетерофоног сазвучја. Истина је да (лош) квалитет преснимака плоча из овог периода отежава поуздан увид у тонске структуре, али преовладава утисак да је нетемперованост елемент којем су, као специфичном квалитету, остали верни и сразмерно професионализовани носиоци гусларске праксе о којима је реч.

Завршна разматрања

У завршном осврту на продукцију гусларских плоча у првој половини XX века може се рећи да је овај, у том периоду нови медијум, истовремено традицију репрезентовао и на њу утицао. Као што је на примеру певања уз гусле уочено, окоснице репрезентовања традиције су, поред самих гуслара, као већ признатих уметника у овом традиционалном жанру, и самог акустичког извора (гласа уз пратњу гусала), чинили традиционални текстови, али су модификације/иновације препознатљиве како на различитим нивоима вербалног садржаја тако и на нивоу музичке интерпретације. Плоче су, несумњиво, допринеле јаснијем раздвајању улога извођача и публике у односу на традиционалне комуникационе ситуације које је карактерисала полицентричност – могућност смењивања свих присутних на месту извођача (више у: Ђорђевић Белић 2012а; Лајић Михајловић 2014а). У том смислу може се говорити и о улози овог медијума у професионализовању певања уз гусле и, надаље, формирању „гусларских звезда”, као и, са друге стране, „пасивизирању” публике и њеном поступном претварању у „конзументе” гусларске уметности. Надаље, када је о гусларским грамофонским плочама реч, веома је важно имати у виду вишеструкост транзиције и трансформације епике, од измештања на нови медиј (корак даље од „књига за народ”), до просторно-временског „путовања” фиксираних извођења, које подразумева посредовану квазиинтеракцију (Thompson 1995) и поновљивост (класична, али још увек инспиративна дистинкција између типова комуницирања и рецепције фолкора предложена је и дискутована у: Чистов 2005). Из те перспективе уочава се да су прве плоче одиграле значајну улогу у опстајању традиције епског певања уз гусле, посредујући у њеном промовисању у градским срединама и међу тадашњом културном елитом. Коначно, тим путем су допринеле оснаживању ове традиције у историјском периоду који је кроз поступну дезинтеграцију система традицијске културе донео „кризу” већине до тада актуелних класичних фолклорних жанрова.

Осим што је, дакле, потврђен значај проучавања плоча као извора у истраживањима динамике традиције, овом приликом је указано и на њихову важност за дисциплинарно различито оријентисане анализе (укључујући и студије културе у најширем смислу). Проучавање плоча може бити плодотворно не само за етномузиколошка истраживања (што се подразумева по основу специфичне вредности коју носач звука има за ову дисциплину), већ и за поље (филолошке) фолклористике / народне књижевности, односно за интердисциплинара истраживања, какво је овом приликом спроведено.

Пример 1. *Посјанак Црне Горе*

Одломак из песме „Постанак Црне Горе” (Б. Радичевић)

Гуслар: Петар Перуновић Перун

Запис: Данка Лајић Михајловић

The image shows a musical score for a piece titled "Posjanak Crne Gore". It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a guitar line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 70. The second system starts with a tempo marking of ♩ = 90. The third system starts with a tempo marking of ♩ = 113. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents. There are also some non-musical markings like "O-" and "- (o)j!".

ПРИЛОЗИ

Прилог 1. Подаци о плочама на 78 о/м са снимцима певања уз гусле

Владимир Зимоњић (?-?)

Grammophon, 1908. (?)

С. 19473 *Пријјев*; 19474 *Бој на Пресјеку у Дуџи (1862. године)*

Петар Перуновић Перун (1880–1952)

Gramophone concert record, снимано вероватно 1911. или 1912. године у Београду

14-12019 *Guslarev poklič*; 14-12020 *Stari Vujadin*Marsh Laboratories, Inc., *Srpske gusle*, снимано 1927. године у Чикагу4571 *Patriotske pjesme Jugoslavenima*; 4572 *Narodne šaljive pjesme*;4573 *Omer i Mejrima, ljubavna narodna pjesma*; 4574 *Ustanak na Dahije. Srpska Junačka pjesma*;5668 *Vojevanje za oslobodjenje i ujedinjenje jugoslavensko*;5669 *Patriotski poklič i savjet Srbima, Hrvatima i Slovencima*;5570 *Postanak Crne Gore. Pjesma od Branka Radičevića*; [?]*Tužbalica sestre Batričeve*.

Јеврем Ушћумлић (1890–1929)

Odeon, снимано 1927. године у Београду

А 192512 *Пријјев гуслара*; А 192512 *Смрт цар Душана*;А 192529 *Проиаси српског царства*; А 192529 *Смрт мајке Јуџовића*;А 192549 *Славу слави српски кнез Лазаре*; А 192549 *Милош уходи турску војску*;А 192530 *Косовка дјевојка*; А 192530 *Бој на Мишару*

Илија Вуковић (1906–1941)

Edison Bell Penkala LTD. Zagreb, Z 2002, снимано вероватно 1931. или 1932. године.

Z 1814 *Moravka djevojka*; Z 1816-15 *Stari Vujadin*

Прилог 2. Упоредни текстови Вукове варијанте *Смрѝ Омера и Мериме* и Перуновићевог извођења

Двоје су се замилили младих:
 Омер момче, Мерима дјевојка,
 У пролеће кад им цвјета цвијеће,
 Кад им цвјета зумбил и каранфил;
 Упази их једна мала стража,
 Мала стража Оморова мајка,
 Па бесједи Оморова мајка:
 „Мили сине, Омер, момче младо!
 Ти не љуби Мериме дјевојке!
 Љепшом ће те оженити мајка,
 Љепом Фатом новогa сердара;
 Јер је Фата од рода богата,
 И тебе ће потпомоћи благом.”
 Ал’ бесједи Омер момче младо:
 „Прођи ме се, моја мила мајко!
 Није благо ни сребро ни злато,
 Већ је благо што је срцу драго...”

Почетни стихови песме
Смрѝ Омера и Мериме,
 Вук I, 34

Ај, двоје су се завољели млади,
 У пролеће кад им цвета цвеће,
 Кад им цвјета зумбул и каранфил,
 Омер момче, Мерима дјевојче.
 Опаси их једна стража мала,
 Мала стража, Оморова мајка,
 Па бесједи Оморова мајка:
 „О, Оморе, мој једини сине,
 Ти не љуби Мејриму ђевојку,
 Јер је Мејра рода сиротнога
 Која нема гроша у миразу,
 Бољом ће те оженити мајка,
 Љепом Фатом Атлагића златом,
 Јер је Фата од рода богата,
 Па ће тебе потпомоћи златом.”
 Ал бесједи Омер, момче младо:
 ”Ој, не лудуј моја мила мајко,
 Није злато ни сребро ни злато,
 Већ је благо што је срцу драго.”
 Ој, почујте момци и дјевојке,
 Немојте се бират по миразу,
 Већ по чисту срцу и образу.
 Ој, од мена вам пјесма са гусала,
 А од Бога весеља и здравља!

Омер и Мејрима
 Извођач: П. Перуновић Перун
 Транскрипција текста: ауторке
 студије

Прилог 3. Традиционални гусларски припев заснован на
низању сентенциозних исказа и Перуновићев *йоклич*

Стан'те, браћо, да се послушамо,
Да по једну пјесму запјевамо.
Ласно ти је пјану запјевати,
И жалосној мајци закукати,
А будали жену ударити,
Младом момку пољубит ђевојку.
Ласно зету у пунице поћи,
И пуници пољубити руку,
И у руци дукат оставити.
Тешко нама без рујнога вина,
Тешко вуку кога тице хране,
А јунаку кога жене бране,
Тешко пушци у страховој руци,
А ђердану на каљаву врату,
А мустаћу на балаву старцу.
Па сад чујте да ви пјесму кажем...

Запис из околине Гацка
(ГЕМ I, 103)

Ај, зла времена нема без снијега,
Нит у народ грђега биљега,
Но брат брата свога кад издаје,
А туђину за благо продаје
Сложна браћа крепост је и снага,
А несложна оружје сломљено.
Ој, почујте Срби и Хрвати
[...]
Не дирајте у поштење туђе,
Паз'те добро када ријеч дате,
Кад рекнете да не порекнете.
Коноп веже коње и волове,
А поштена ријеч витезове.
Ој, не питајте кој се како крсти,
Већ која му крвца грије прси.
Ај, брат је мио које вјере био.

Браћо је мио које вјере био
Аутор и извођач: П. Перуновић
Перун

Прилог 4. Петар Перуновић Перун, *Пајтриојски њоклич и савјетј Србима, Хрвајима и Словенцима*

Ај, Срби, браћо, Хрвати, Словенци,
Од старине једне мајке синци,
Једне крви, једнога језика,
Од словенског рода племенита,
Од како смо на Балкан пријешли
У петоме и шестом вијеку,
Из словенске заједнице старе,
Ко три гране са једнога стабла,
Словенскога стабла великога,
Због неслоге често пропадасмо,
Због неслоге дуго робовасмо
Под Турцима и под Аустријом.
Они су нас мржњом завађали,
И душу нам словенску тровали
Да брат брата не заволи свога,
Ој, на бојна нас поља отправљали.
Нема брату брата словенскога,
Но брат брата да погуби свога,
Да нас мире, они да се шире
А Бог даде [...]
Сатријесмо Турке, змије старе,
И отровну змију Аустрију,
Ој, подигосмо Југословенију,
Краљевину Јужније Словена
Словенаца, Срба и Хрвата,
Једну кућу да прими три брата,
А под круном Карађорђевића,
Тако сада боље но икада.
Ај, држмо братство, слогу и јединство
И ширимо мир и пријатељство,
И миримо што се завадило,
Исправимо што се искривило,
Да не бива ни тамо ни амо,
Да се не би јединство срушило,
И старо се ропство повратило.
Ај, Срби, браћо, Хрвати, Словенци,
Не гледајте ко се како крсти,
Већ која му крвца грије прси,
Брат је мио које вјере био,
[...] па до Марибора,
Од Дунава до плава Јадрана,
Ај, један народ и једна држава!

Аутор и извођач: П. Перуновић Перун
Транскрипција текста: ауторке студије

Прилог 5. Бој на Мишару у извођењу Јеврема Ушћумлића

Полећела два врана гаврана,
 Од Мишара, поља широкога.
 Прељећеше Босну валовиту,
 До дворова Кулин-капетана.
 Чекала их Кулинова када,
 Па ти сама [она проговара]:
 [...]

Кад бијесте од поља Мишара,
 Виђесте ли двије силне војске,
 [...] придобили,
 Виђесте ли мога господара,
 Кад ће доћи, да се њему надам?"

Ој, говоре до два врана црна:
 "Ради бисмо добре казат [...],
 Ал нећемо, но како је било.
 Двије су се војске удариле,
 Међу њима паша од [Иђоша],
 Међ [Србијом силан Карађорђе].
 Погибе ти паша од [Иђоша],
 Погуби га силан Карађорђе,
 Погибе ти Кулин-капетане,
 Погуби га Мутапе Лазаре,
 Погибе ти Дервент-капетане,
 Погуби га Чупићу Стојане,
 Погибе ти [...],
 Погуби га Лазаревић Лука.
 Нити иде Кулин-капетане,
 Нити иде, нити му се надај,
 Рани сина пак шиљи на војску,
 Ој, Србија се умирити неће,
 Док [...]"

Транскрипција текста: ауторке студије

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Aleksandrović, V. (2007) „Analogni i digitalni zvuk. Digitalizacija gramofonskih ploča snimanih na 78 obrtaja iz fonda Narodne biblioteke Srbije”, *Pregled Nacionalnog centra za digitalizaciju* 11: 69–77 [“Analogue and Digital Sound. The Digitalisation of the 78 Turns Gramophone Records from the Collection of the National Library of Serbia”, *The Review of the National Center for Digitalisation*].
- Bicknell, D. и Philip, R. (1990) „Gramophone”, *The New Grove dictionary of Music and Musicians*. Vol. 7. London: Macmillan, 620–621.
- Blank, T. J. (2009) „Introduction Toward a Conceptual Framework for the Study of Folklore and the Internet”, in T. Blank (ed.) *Folklore and the Internet. Vernacular Expression in a Digital World*, Utah State University Press, 1–20.
- Братић, Р. (1991) „Илија Вуковић као Стари Вујадин”, у Ж. Стојковић (ур.) *Србија и коменџари*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 383–386 /Bračić, R. (1991) „Ilija Vuković kao Stari Vujadin”, у Ž. Stojković (ur.) *Serbia i komentari*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 383–386 [“Ilija Vuković as Old Vujadin”, in Ž. Stojković (ed.) *Serbia and Comments*, Belgrade: Zadužbina Miloša Crnjanskog].
- Burns, T. (1969) „Folklore in the Mass Media: Television”, *Folklore Forum* 2 (4): 90–106.
- Чистов, К. В. (2005) *Фолклор. Текст. Традиција*, Москва: Росийский государственный гуманитарный университет /Čistov, K. V. (2005) *Folkl'or. Tekst. Tradicija*, Moskva: Rosijskij gosudarstvennyj gumanitarnij universitet [Folklore. Text. Tradition, Moscow: Russian State Humanitarian University].
- Denby, P. (1971) „Folklore in the Mass Media”, *Folklore Forum* 4 (5): 113–125.
- Димић, Љ. (1997) *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. III, Београд: Стубови културе /Đimić, Lj. (1997) *Kulturna politika Kraljevine Jugoslavije 1918–1941*, knj. III, Beograd: Stubovi kulture [Cultural Policy of the Kingdom of Yugoslavia 1918–1941, book III, Belgrade: Stubovi kulture].
- Димов, В. (2006) „Комерсиалните записи на фолклорна музика – нов обект в етномузикологијата”, у Е. Вълчинова-Чендова (ур.) *Нови идеи в музикознанието*, Софија, Съюз на българските композитори, 176–194 /Dimov, V. (2006) „Commercial notations of folk music – new object in ethnomusicology”, у Е. Вълчинова-Чендова (ур.) *Novi idei v muzikoznaniето*, Sofija, S'juz na b'lgarskite kompozitori, 176–194 [“Commercial Notations of Folk Music – New Subject in Ethnomusicology”, in E. V'ličinova-Čendova (ed.) *Novi idei v muzikoznaniето*, Sofija, S'juz na b'lgarskite kompozitori, 176–194].
- Dimov, V. (2012) „A contribution to the research of the media music of the Balkans: A view from the tavern tables to some relation between the musical cultures in the Balkans in the field of media music during the first half of twentieth century”, in: D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić Mihajlović (eds.) *Musical practices in the Balkans: Ethnomusicological perspectives*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology, 313–325.
- Добричанин, М. (2002) *Гуслар Перун*, Београд: Interpress (Библиотека „Искре времена”) /Dobričanin, M. (2002) *Guslar Perun*, Beograd: Interpress (Biblioteka „Iskre vremena”) [Perun the Gusle Player; Belgrade: Interpress (Collection “Iskre vremena”)].
- Добричанин, М. и С. Алексић (2004) *Народни гуслар Душан Добричанин у њесми и њричи*, Београд: Друштво гуслара „Вук Караџић” – Чигоја штампа / Dobričanin, M. i S. Aleksić (2004) *Narodni guslar Dušan Dobričanin u pesmi i priči*, Beograd: Društvo

- guslara „Vuk Karadžić“ – Čigoja štampa [*The Folk Gusle Player Dušan Dobričanin in Singing and Storytelling*, Belgrade: Society of Gusle Players “Vuk Karadžić” – Čigoja štampa].
- Добричанин, М. (2007) *Сјај гусала*, Београд: Интерпрес /Dobričanin, M. (2007) *Sjaj gusala*, Beograd: Interpres [*The Glow of the Gusle*, Belgrade: Interpress].
- Ђорђевић Белић, С. (2012а) „Методологија теренског истраживања фолклора: текстуализација усмене епике“, у Б. Сувајдзић (ур.) *Српско усмено стваралаштво у интeркyлтурном коду*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 277–310 / Đorđević Belić, S. (2012a) „Metodologija terenskog istraživanja folklor: tekstualizacija usmene epike“, u B. Suvajdžić (ur.) *Srpsko usmeno stvaralaštvo u interkulturnom kodu*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 277–310 [“Methodology of Field Research of the Folklore: Textualisation of the Oral Epic Tradition”, in B. Suvajdžić (ed.) *Serbian Oral Creation in the Intercultural Code*, Belgrade: Institute for Literature and Art].
- Ђорђевић Белић, С. (2012б) „Од нарације до рефлексije – хипертрофија ауторских коментара у новијем слоју хроничарске епике“, *Научни састанак слависта у Вукове дане* 41 (2): 479–488 /Đorđević Belić, S. (2012b) „Od naracije do refleksije – hipertrofija autorskih komentara u novijem sloju hroničarske epike“, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane* 41 (2): 479–488 [“From Narration to Reflexion – The Hypertrophy of Authors’ Comments in the Newer Stratum of Chronic Epic Tradition”, *The Scientific Meeting of the Slavs on Vuk’s Days*].
- Големовић, Димитрије (2008) *Певање уз гусле*. Београд: Српски генеалошки центар /Golemović, Dimitrije (2008) *Pjevanje uz gusle*. Beograd: Srpski genealoški centar [*Singing With Gusle Accompaniment*, Belgrade: Srpski genealoški centar].
- Голеж Каучић, М. (2014) “Avgusta Danilova, interpretka ljudskih in umetnih pesmi na gramofonskih ploščah med identifikacijo, hibridizacijo in popularizacijo izročila”, *Traditiones* 43 (2): 191–211.
- Gronow, P. (1981) “The Record Industry Comes to the Orient”, *Ethnomusicology* 25 (2): 251–284.
- Gronow, P. и Englund, B. (2007) “Inventing recorded music: the recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925”, *Popular Music* 26 (2): 281–304.
- Gronow, P. и Hofer, Ch. (eds., 2009–2013) *The Lindström project. Contributions to the history of the record industry*. Vol. 1–5. Wien–Helsinki: Gesellschaft für historische Tonträger.
- Gronow, P. (2014) “The world’s greatest sound archive. 78 rpm records as a source for musicological research”, *Traditiones* 43 (2): 31–49.
- Holmes, T. (ed.) (2006) *The Routledge guide to music technology*, New York: Taylor & Francis Group.
- Klobčar, M. (2014) “‘Oj lušno je res na deželi’. Percepcija ljudske pesmi in ljudskega pri objavah gramofonskih plošč pred drugo svetovno vojno”, *Traditiones* 43 (2): 137–153.
- Kovačič, M. (2014) “Posnetki vokalnih zasedb Glasbene matice in podoba ljudske pesmi v času prvih gramofonskih snemanj v Sloveniji”, *Traditiones* 43 (2): 75–96.
- Kunej, D. (2012) „Slovenian recordings made by the Favorite company in Ljubljana in 1910.“, in P. Gronow, C. Hofer (ur.) *The Lindström project: Contributions to the history of the record industry*, Vol. 4. Wien: Gesellschaft für historische Tonträger, 10–16.
- Kunej, R. (2014) „Stare gramofonske plošče kot etnokoreološko gradivo“, *Traditiones* 43 (2): 119–136.
- Лајић Михајловић, Д. (2003) „Звуци завичаја – Поклон из Америке: колекција старих грамофонских плоча“, *Задужбина* 15 (65): 10 /Lajić Mihajlović, D. (2003) „Zvuci

- zavičaja – Poklon iz Amerike: kolekcija starih gramofonskih ploča” [“The Sounds of the Homeland - A Gift from America: the Collection of Old Gramophone Records”], *Zadužbina* 15 (65): 10.
- Лајић Михајловић, Д. (2011) „Такмичења као облик јавне гусларске праксе”, *Музикологија* 11: 183–202 /Lajić Mihajlović, D. (2011) „Takmičenja kao oblik javne guslarske prakse”, *Muzikologija* 11: 183–202 [“Competitions as a Form of Public Gusle Playing Performance”, *Musicology* 11].
- Лајић Михајловић, Д. (2014а) *Српско традиционално певање уз гусле: гусларска пракса као комуникациони процес*, Београд: Музиколошки институт САНУ /Lajić Mihajlović, D. (2014a) *Srpsko tradicionalno pevanje uz gusle: guslarska praksa kao komunikacioni proces*, Beograd: Muzikološki institut SANU [*Serbian Traditional Singing With Gusle: The Musician's Practice as a Process of Communication*, Belgrade: Institute of Musicology of the SASA].
- Лајић Михајловић, Д. (2014б) „Певање епских песама уз гусле са асинхроним сегментацијом музичког и поетског тока”, у Б. Сувајдзић и Б. Златковић (ур.) *Промисљивање традиције. Фолклорна и литерарна исцртавања. Зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу*, Београд: Институт за књижевност и уметност (Посебно издање, књ. XXXVII), 391–406 /Lajić Mihajlović, D. (2014b) „Pevanje epskih pesama uz gusle sa asinhronom segmentacijom muzickog i poetskog toka”, у В. Сувајдзић и В. Златковић (ур.) *Промисљивање традиције. Фолклорна и литерарна истраживања. Зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу*, Београд: Институт за књижевност и уметност (Посебно издање, књ. XXXVII), 391–406 [“Singing of Epic Songs with Gusle with Asynchrony Segmentation of Musical and Textual Flow”, in В. Сувајдзић and В. Златковић (eds.) *Rethinking of Tradition. Folkloric and Literary Research. The Collection of Papers Dedicated to Mirjana Drndarski and Nenad Ljubinković*, Belgrade: Institute of Literature and Arts (Special Edition, Vol. XXXVII)].
- Матицки, М. и Радевић, М. (2007) *Народне песме у српској периодици до 1864*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност / Maticki, M. i Radević, M. (2007) *Narodne pesme u srpskoj periodici do 1864*, Novi Sad – Beograd: Matica srpska – Institut za književnost i umetnost [*Folk Songs in Serbian Periodicals until 1964*, Novi Sad – Belgrade: Matica srpska – Institute for Literature and Arts].
- Николић, М. (2006) *Radio u Srbiji (1924–1941)*, Београд: Задужбина Андрејевић [*Radio in Serbia (1924–1941)*, Belgrade: Zadužbina Andrejević].
- Павловић, С. (2004) *Историја Балкана 1804–1945*, Београд: Clio /Pavlović, S. (2004) *Istorija Balkana 1804–1945*, Beograd: Clio [*The History of the Balkans 1804–1945*, Belgrade: Clio].
- Pennanen, R. P. (2003) “A forgotten treasure trove: The first gramophone recordings ever made in Sarajevo, May-June 1907”, in I. Čavlović (ed.) *Collection of Papers: 3rd International Symposium Music in Society, Sarajevo, October 24-26, 2002*. Sarajevo: Musicological Society of FBiH, 172–178.
- Pennanen, R. P. (2005) „Kako koristiti komercijalne snimke za muzičko istraživanje: metodološki pribor za prvu pomoc”, in I. Čavlović (ed.) *Collection of Papers: IV. Međunarodni simpozij "Muzika u društvu", Sarajevo, October 28-30, 2004*. Sarajevo, Musicological Society of the FbiH, 28–44. Radiomuseum Croatia [“How to Use Commercial Recordings for Music Research: Methodological First Aid Kit”]. www.radiomuseum-croatia.com/new/povijest-fonografa-i-gramofona (pristupljeno 10. 02. 2016).

- Петрановић, Б. (1981) *Историја Југославије 1918–1978*, Београд: Нолит /Petranović, B. (1981) *Istorija Jugoslavije 1918–1978*, Beograd: Nolit [*The History of Yugoslavia 1918–1978*, Belgrade: Nolit].
- Путилов, Б. Н. (1985) *Јуначки еп Црногораца*, Цетиње: Обод /Putilov, B. N. (1985) *Junački ep Crnogoraca* [*The Heroic Epos of the Montenegrans*], Cetinje: Obod.
- Радуловић, Н. (2014) „Визуелни карактер усмене формулативности”, *Књижевна историја* 46 (152): 205–240 /Radulović, N. (2014) „Vizuelni karakter usmene formulativnosti” [“Visual Character of Oral Formulativity”], *Književna istorija* 46 (152): 205–240.
- Rihtman Auguštin, D. (1979) „Истраживање фолклора и културна пракса”, *Narodna umjetnost* 16: 9–19 [“Research of the Folklore and the Cultural Practice”].
- Stulli-Bošković, M. (1983) *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd: Prosveta [*Oral Literature, Once and Today*, Belgrade: Prosveta].
- Šivic, U. (2014) „Gramofonske plošče z 78 obrati na minuto – izraz ponarodelosti ali vzrok zanjo?”, *Traditiones* 43 (2): 155–173.
- Thompson, J. V. (1995) *The Media and Modernity: a Social Theory of the Media*. Stanford University Press.
- Видаковић Петров, К. (2007) *Срби у Америци и њихова периодика*, Београд: Институт за књижевност и уметност /Vidaković Petrov, K. (2007) *Srbi u Americi i njihova periodika*, Beograd: Institut za književnost i umetnost [*Serbs in America and their Periodicals*, Belgrade: Institute for Literature and Arts].
- Warshaver, G. E. (1991) „On Postmodern Folklore”, *Western Folklore* 50/3: 219–229.
- Zečević, D. (1978) „Pučki književni fenomen”, *Povijest hrvatske književnosti I. Usmena i pučka književnost* [“Folk Literary Phenomena”, *The History of Croatian Literature I. Oral and Folk Literature*], Zagreb: Liber – Mladost.

ИЗВОРИ

- Петар Перуновић Перун, снимци 4571–4574, Marsh Laboratories, Inc. (1927) / Petar Perunović Perun, snimci [recordings] 4571–4574, Marsh Laboratories, Inc. (1927).
- Јеврем Ушћумлић, плоче А 192512, А 192529, А 192549, А 192530, Odeon (1927) / Jevrem Uščumlić, ploče [records] A 192512, A 192529, A 192549, A 192530, Odeon (1927).
- Илија Вуковић, снимци 1814, 1815-16 (Z 2002), Edison Bell Penkala LTD. (1931/32?) / Ilija Vuković, snimci [recordings] снимци 1814, 1815-16 (Z 2002), Edison Bell Penkala LTD. (1931/32?)
www.youtube.com/watch?v=zQhSoftHcUs (приступљено 10. 02. 2016 / pristupljeno [accessed on] 10. 02. 2016).
www.youtube.com/watch?v=0TMT0t2FJx0 (приступљено 10. 02. 2016 pristupljeno [accessed on] 10. 02. 2016).
- Интервју у околини Невесиња, Херцеговина (БиХ), 2007. Снимак у приватној архиви Смиљане Ђорђевић Белић / Intervju u okolini Nevesinja, Hercegovina (BiH), 2007. Snimak u privatnoj arhivi Smiljane Đorđević Belić [An Interview from the Nevesinje Area, Herzegovina (Bosnia and Herzegovina), 2007. The recording from the private archive of Smiljana Đorđević Belić].

*Danka R. Lajić Mihajlović
Smiljana Ž. Đorđević Belić*

SINGING WITH GUSLE ACCOMPANIMENT AND THE MUSIC
INDUSTRY: THE FIRST GRAMOPHONE RECORDS OF
GUSLE PLAYERS' PERFORMANCES (1908–1931/2)

(Summary)

The gramophone record industry had developed in the Yugoslav region from the beginning of the 20th century. The paper is based on an analysis of the corpus of 78 rpm records of singing with gusle accompaniment, which were produced between 1908 and 1932. Available recordings highlight the issue of representing both the epic and the gusle playing tradition in this media format and its relationship with “unmediated” live gusle playing practice. Therefore the authors opted to analyze gramophone records as both a text in culture and an actor in tradition.

After introductory theoretical and methodological remarks, the authors offer a brief description of the historical, political and socio-cultural context that emphasized epic singing with gusle accompaniment as a representative traditional genre in this area. For that reason it was noteworthy for both western and local production companies which made recordings in the Balkans (Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH., Odeon Records, Marsh Laboratories, Inc., Edison Bell Penkala Ltd.).

Analysis of the recordings is focused on examination of the way in which gusle players responded to different requirements of the new media (e.g. the insufficient capacity of a record itself compared to the usual duration of a performance; the reduction of a complex form of artistic communication to an oral, auditory message, while additional forms of non-verbal communication are excluded). Through discussion of the treatment of verbal and musical components of the recorded performances it has been shown that tradition was simultaneously exemplified and reshaped by this new medium. In addition to the *guslars* themselves, being already recognized artists in this traditional genre and the acoustic source (the voice accompanied by the gusle), the representative base of the epic tradition comprised traditional (poetic) texts, although modifications / innovations are recognizable at different levels of verbal content, as well as on the level of music interpretation. On these bases, it is possible to talk about the contribution of new media to the professionalization of guslars' practice and the creation of “stars” among them on the one hand, and the progressive transformation of once-active audience members (in the sense of potentially exchangeable performer / listener positions) into passive buyers and consumers, on the other. It is noted that these, first gramophone records of guslars had a great role in and impact on the survival of the epic singing tradition, brokering its promotion in urban areas and among the “cultural elite”. Finally, in this way they contributed to the strengthening of this tradition in a historical period that brought disintegration of the system of traditional culture and “crisis” of the most of the current classic folklore genres.

Примљено 18. фебруара 2016.

Прихваћено за штампу 24. маја 2016.

Оригинални научни рад

DOI: 10.2298/MUZ1620223L

UDK: 316.7:78

Music as Intersubjectivity – A Problematic for the Sociology of the Arts¹

Mikko Lagerspetz²
Åbo Akademi University

Abstract

Music has the power of establishing a sense of personal closeness and of confirming the existence of a meaningful reality. This is because it creates, or imitates a face-to-face situation in which participants experience the same events during shared time. Face-to-face interaction is the primary means by which humans are able to conduct a “reality check” in the face of chaos, sense of meaninglessness and unreality. However, this interaction is basically “about nothing”; in this sense, it is an instance of “pure sociality”. Musical phenomena are semiotic in nature only insofar as they do not stand for themselves, but for something else. When describing social facts and social practices, we are heavily dependent on words and concepts. At the same time, the arts do, by definition, endeavour to bring about experiences that are untranslatable to any other form of expression. Arts sociologists’ answer to this dilemma has most often been to turn away from the arts themselves and to concentrate instead on the social fields and activities that surround them. This essay suggests a perspective of music as interaction creating an intersubjectively shared experience. At the same time, it is admitted that music, similarly to any other kind of interaction, can also fail in this, or be used deliberately for exclusion. This essay invites discussion on possible uses of this perspective in sociological and cultural research.

Keywords

Music, face-to-face interaction, Schütz, intersubjectivity, Sociology of the Arts

A person with whom I was close once recollected painful experiences and moral dilemmas of his youth. As many other people have done, he had felt confronted by what, as Camus puts it in *The Myth of Sisyphus*, is the only “truly serious philosophical problem” (Camus, 1991 (1942): 3). In a distressed state of mood, it happened that he attended a symphony concert where some of Ludwig van Beethoven’s works were played. After the concert he concluded that as long as it was possible to go and listen to Beethoven’s music, he would never commit suicide.

¹ I thank Andreas Häger and Sabina Hadžibulić for discussions and suggestions at different stages of my work on the essay, and Olli Lagerspetz for advice and engagement throughout the writing process. I also thank the anonymous reviewer of *Musicology/Muzikologija* for insightful comments. The essay is dedicated to the memory of my father, Professor Kari Lagerspetz (1931–2012).

² mlagersp@abo.fi

Camus (Ibid: 6) explains suicide with a sudden, possibly intuitive insight into the ridiculousness and emptiness of the routine we call life; of the lack of meaning of our sufferings and everyday activities. “[I]n a universe suddenly divested of illusions and lights, man feels an alien, a stranger.”

What happened at that concert? Or, put in another way, through which means is a musical experience, in this case the experience of listening to Beethoven’s music, able to restore reliance on the existence of a meaningful universe? In the present attempt to find answers, I will discuss performing and listening to music as reality maintenance, as practices that confirm our feeling of being in touch with a reality that has a meaningful structure. Drawing on the insights of phenomenological and constructionist sociology, I will further argue that the reality maintaining function of an experience is due to its embeddedness in social interaction – the intersubjective nature of that experience affirms the individual’s connection with a humanity that shares his own affections, concerns, delights, joys and sorrows. I am certainly not the first to say that, for instance, musical experience can have this quality. Having said that music is a type of social interaction, be it also said that it is of a specific type: It is not carried out with the help of a language, in the sense that it is not dependent on the use of symbols. A musical gesture of course may, but does not need to refer to anything outside the music itself. The existence of interaction and sociality outside the realm of symbols poses a problem both to sociological and other research on arts. A discussion of why it has often been overlooked, and the challenges it implies for the sociology of the arts, will be proposed.

The music I will more specifically refer to in this essay belongs to a tradition I feel confident enough to discuss – Western concert music of the last two or three centuries. This neither implies that other traditions or styles would not deserve attention, nor that I would not think that what I am saying about music does, at least to some extent, apply to them. A question I cannot answer here is in exactly *what ways* the ideas of this essay are applicable to music cultures in which the relationship between the musical event and the participants is radically different from that of the early to late modern Western culture. The latter is the chief point of departure of the present discussion; to explore its wider applicability remains the task of musical anthropology.

1. The Musical Experience as Reality Maintenance

The existential anxiety described by Camus is echoed by the centrality that phenomenological and constructionist sociologists attribute to a strain between our constructions of reality and the chaos of a reality void of inherent meaning. “*All social reality is precarious.*

All societies are constructions in the face of chaos” (Berger & Luckmann 1991 (1966): 21). As I see it, this statement should not be seen as a factual one: Of course, many of the ideas and social relations we cherish are remarkably robust, able to be maintained over long periods of time, through critical situations of various kinds. Instead, it is a methodological statement, intended to highlight the various practices we use in order to secure the mutual predictability of action by people we are in contact with. According to this line of thought, societies, culture and any social interaction are possible because we bestow our environment and actions with meaning, simultaneously convinced that our understanding of it is similar to that of our fellow human beings. In ordinary circumstances, our constructions of reality do not appear problematic. There are, however, situations in which they become radically challenged. We can recall marginal situations created by dreams, artistic experiences, philosophical or religious meditation, or by contacts with death, that call into question the reality and meaning of what we call real.

Faced with challenges of this kind, society responds with what Berger and Luckmann call symbolic universes: meta-level constructions of reality that are able to contain and order all conceivable realities, and to explain or dismiss experiences that divert from the meanings jointly agreed upon. The symbolic universe has the powerful nomic function of putting “everything in its right place” again (Ibid: 116).

In music (and poetry), one of the most masterful and famous examples of a fight between a marginal experience and its interpretation from the point of view of everyday reality is found in Schubert’s (2005 (1821)) Lied of Johann Wolfgang von Goethe’s poem, *The Alder King*. It depicts a father’s ride through a night landscape with his fever-ridden son. During the ride, the boy hears first the seducing, then the threatening calls of a mythical Alder King, or the King of the Elves. The father repeatedly calms his son, dismissing his visions of the Alder King as the wind through dried leaves, the view of ancient willows, or, as in the example below, a foggy strain. In the end, the father reaches their destination, a farmstead, but the boy is no longer alive. Among the challenges of the singer is to impersonate four characters: The narrator, the father, the son, and the Alder King.

The boy’s cries of anguish grow more and more dissonant and the tonality becomes ambiguous, but the father always – except the last time – gives a reassuring answer while the accompaniment again establishes the main tonality. In measures 44–46 of the example, the tonality progresses from C minor to B \flat minor, but the passage from measures 51 to 53 again could be either in minor or major – until the major third is introduced in measure 54. After that, a perfect cadence in measures 55–58 confirms that we have indeed returned to

the Lied's main tonality. For the composer, the performers, and the listeners, the cadence's progression from and back to the tonic chord through the subdominant and dominant corresponds to the poet's reality of explicable natural phenomena. It is a return to the natural order of things – and to what is beautiful (cf. Wittgenstein 1979: 29).³

Example 1. *The Alder King* (excerpt)

Schubert's Lied *is* tonal, despite the tensions he introduces; consequently, a solution of those tensions by means of a return to the main tonality is what the listener expects. Moreover, this was what Western listeners to any piece of music in Schubert's lifetime would have expected, and what they most often do expect even today. For most of us, a return to the original form of a 12-tone row after a *Krebstang* would not have the same effect.

For the record, I am not claiming any “natural” status for the tonalities preferred by West European professional musicians from the 17th to the early 20th centuries. On the contrary, the tempered scale's equalling of 12 fifths with 7 octaves involves a conscious and

³ “When people find a flower or an animal ugly, they always have the feeling that they are artificial products. ‘It looks like...’, they say. This sheds some light on the meaning of the words ‘ugly’ and ‘beautiful’.”

carefully calculated deviation from natural harmonics.⁴ However, for those of us socialized within that tonal system, it gives us the reassurance of being situated “in the most real world possible”, much in the same way as any trivial and predictable things in our everyday life (such as weather reports and help-wanted ads in a morning paper) (Berger & Luckmann 1991 (1966): 116).

The feeling of predictability in music is of course supported by numerous other things besides tonality – the dynamics, the length of the phrases, or for an alert and knowledgeable listener, such recognizable structures as the classical sonata form. A skilful composer is able to create a strain between familiar and unexpected elements, first leading us to emotional arousal, suspense and uncertainty by frustrating our expectations, and then to an emotional release by a return to the expected (Meyer 1970 (1956): 28). When performing or listening to such passages, not only do we feel satisfaction when recognizing the final return to familiar domains, we also feel mentally close to the composer when we understand that, Oh yes, this is where he was heading, this was where he wanted to lead us.

What we have been looking at until now is the relationship between a solitary listener and an artefact. Even that can be seen as a social relationship, insofar as it involves even those who have produced the artefact, even if they are not physically present (cf. Elias 1970: 130. And, if we consider a recorded performance, even the musicians’ efforts become part of the artefact). A listener’s relationship with the composer is a sort of indirect encounter, mediated by the music. However, the reality maintaining the function of such indirect social relationships is based on the fact that they are *echoes* or *remembrances* of a more fundamental type of social relationship: The face-to-face encounter.

2. *The Musical Experience as Face-To-Face Interaction*

Our experience of reality being meaningful requires that what we perceive can be ordered within a meaningful context (a symbolic universe, as Berger and Luckmann put it). But in addition to that, we need to know that the contexts and meanings that define our reality are also shared by our fellow men – that they perceive the world substantially in the same way as we do (Schütz 1964 (1953): 137). Don Quixote’s perception of the world in terms of fantastic chivalry novels – of, e.g., windmills as malicious giants in disguise, or a barber’s basin as a knight’s helmet – was coherent with the frame of

⁴ This was also known for Max Weber when he wrote about the sociology of music. Cf. Blaukopf 2012 (1979): 41.

interpretation he knew from his favourite literature. In his story, the comic elements consist of its conflict with other people's perception of reality, and tragedy walks in when he finally recognizes it as a delusion. Alfred Schütz' analysis of the novel serves the purpose of showing the difference between a privately perceived reality and a perception anchored in a shared interpretation communicated in the course of direct social interaction.

In another essay, *The Homecomer*, Schütz (1964 (1945)) shows a more everyday instance of incoherence between an individual's perception of reality and that of his environment. A soldier returning from the front finds himself incapable of communicating his wartime experiences in a meaningful way to those who stayed at home, and vice versa, despite frequent contact by letters written to and from the front.

According to Schütz, the failure was due to the lack of direct, face-to-face interaction during the wartime events. Face-to-face interaction requires, as he explains, that the participants share the same space and time during the interaction; this makes them able to observe each other's bodies, facial expressions, gestures etc., and read the effects of their own actions, as well as each other's reactions to outer stimuli. Through face-to-face interaction, a shared frame for the interpretation of reality is intersubjectively created. Schütz calls it a basic social relationship, from which all other social relationships are derived (Ibid: 109f). This kind of interaction provides participants with the possibility of performing a "reality check" that other, indirect and mediated forms of communication lack. If, on the other hand, we find ourselves incapable of convincing ourselves of the existence of an intersubjective experience of the world,

then the very possibility of establishing communication with any fellow-men is destroyed. In such a crisis situation we become convinced that each of us lives in the impenetrable shell of his solipsistic prison, the Others becoming mere mirages to us, we to the Others, we to ourselves (Schütz 1964 (1953): 143).

This is, indeed, another description of the same experience that Camus referred to: of being an alien, a stranger. And there is something in music that fights that feeling. Listening to music together, possibly at a live concert, and playing (rehearsing or performing) music together are all instances of face-to-face communication (with a varying degree of intensity). Participants share, more or less, the same acoustic space, the same time (divided by the performers by means of rhythm and tone pitch into microstructures much finer than those defined by the musical notes or the performing tradition alone), and each other's reactions to the musical events. Their initial frame

of interpretation – their understanding of the music – is roughly the same, but there are several different artistically acceptable (or should we say: *meaningful*?) ways of performing the same piece of music (Wittgenstein 1979: 155). The notes written by the composer are not reproduced mechanically, like by a music box, but their performance is modified by numerous rules of interpretation (Sundberg & Frydén 1985: 68–71; Mazzola 2011: 143–146).

However, as has been shown by computer simulations, even these rules cannot be applied straightforwardly: They need to be used in just the right proportion, and they frequently interfere with each other. The performers ultimately have to pick up the rules they find useful in the context and at the moment, and follow them to the extent that suits their intentions (Sundberg & Frydén 1985: 71). When playing together, musicians catch and react to each other's intentions; when enjoying music, the listener adopts the performers' intentions and shares their way of structuring time.

3. Interaction Without Words

All Arts, even if they grow from a common root, are strictly divided as to their outgrowth. Where Poetry ends, Music starts. Where the poet finds no more words, the musician shall make appearance with his tones.

Franz Grillparzer (1893 (1821))⁵

It is not unusual to talk about “the language of music”. However, the adequacy of this metaphor can be questioned. In Kant's (1914 (1790): § 53) hierarchy of Beautiful Arts, music has the lowest place because its effect on humans is based on a play with bodily sensations. “The art of tone” speaks without concepts and “does not, like poetry, leave anything over for reflection”. Schopenhauer, when constructing his own hierarchy of the Arts a generation later, gives music the foremost position, but for a similar reason: Music is not a representation of anything else. “Music is [not] like the other arts, the copy of the Ideas, but the *copy of the will itself*, whose objectivity the Ideas are” (Schopenhauer 1909 (1818): § 52). To explain “the meaning” of a piece of music or a musical phrase amounts either to an analysis of its references to other music or to acoustic phenomena outside music, or when this is not possible, to contents of the musical experience. The latter kinds

⁵ A similar dictum is frequently, but without reference, attributed to Grillparzer's contemporary, E. T. A. Hoffmann (“Where human language ends, music starts”). However, I have not been able to trace where, if at all, Hoffmann might have written this.

of explanation tend to remain diffuse or outright platitudes when expressed in words (Wittgenstein 1979: 132–133).⁶ References to other music can be about internal intertextuality (thematic work, the *Leitmotiv* technique) or stylistic pastiches (say, the introduction of ragtime rhythms or baroque polyphony in a post-modernist concert piece). References to acoustic phenomena outside music are, in turn, well-known to everybody who has listened to, for example, some of the polkas of the Strauss Brothers, introducing locomotives, a blacksmith's hammer against the anvil, sleigh bells, etc. We are surprised or amused (and sometimes not) by such effects for the very reason that they add to the music an element that is usually *not* there. And there are of course different combinations of these various kinds of musical reference: The birds (flutes) singing in numerous forests built of French horns and harps in romantic concert pieces; or in films, the attics and cellars filled by ghosts, vampires and post-Wagnerian tonalities; and so on. What is often overlooked by those engaged in musical semiotics is that “musical phenomena are semiotic in nature only insofar as they do not stand for themselves, but for something else” (Mirigliano 1995: 55). In this sense, musical semiotics is not concerned with music, but with what music is not.

The Austrian music sociologist Kurt Blaukopf (2012 (2000): 23) distinguished between semantic and aesthetic information in music. The former means that the sound event is a carrier of meaning, and thus pronounceable and translatable into another language; the latter is not. It is only the former that can be subjected to semiotic analysis. Along with the autonomisation of music as an art form distinct from other social activities, its aesthetic character has become ever more pronounced. So, for example, there is a tendency of modern composers to avoid associations both to non-musical reality and to other music alike. This can, for instance, be seen in the avoidance of programmatic titles, and even of titles that refer to existing musical forms.

When stressing the untranslatable elements in music, I may seem to contradict myself. Did I not, in the musical example I showed above, point at the way in which tonal ambiguity and a confirmation of the main tonality correspond to the dramatics of Goethe's lyrics? However, the tension created and released in this piece of music is not

⁶ Cf. Schönberg's explanation of the contents of a sequence in his Piano Concerto:

“Life was so easy
Suddenly hatred broke out
A grave situation was created
But life goes on.”

(Quoted in Martin 1995: 66. “Even the publishers of Christmas cards look for a bit more sophistication than this in their texts”, Martin comments.)

dependent on its combination with the contents of the poem – it can also be experienced by somebody who does not know the German language. When saying this, I do not deny the close connection there is between music and verbal interaction.

The way in which music can underline a verbal message, or in instrumental passages, imitate verbal interaction, was already well known to composers and musical theorists in the 18th century, and even before then (e.g., Grétry 1978 (1789)). A musical theme can feel like a sentence, and the way in which a musical work proceeds can be compared with rhetoric (as Wittgenstein points out, cf. Hanfling 2004: 153–159). Music has not only been compared with language but, more fittingly, with interaction. The basic features of any social interaction include such “adjacency pairs” as question and answer, greeting and response, invitation or suggestion and acceptance/refusal, statement and agreement/disagreement, and so on. During the interaction, the participants also take the positions of “with-actors” and “counter-actors” vis-à-vis each other, either focusing on the messages sent by their partners, or foregrounding their own agency (Schegloff & Sacks 1973; Stefanović and Kahri 2011). All these features of communication are also reflected and emphasized in ordinary speech by a variation of pitch, loudness and rhythm in the speakers’ voices. Based on an acoustic analysis of everyday speech situations, a study by Stefanović and Kahri (Ibid: 291–295) identifies such signifiers of co- or counter-agency as intensity of voice, tone pitch, pitch range (ambitus) of the spoken phrase, and the contrast or continuation of the melodic line or rhythm of the phrase of the previous speaker.

This is not unlike what Goethe wrote about the string quartet (quoted in Drabkin 2000: 3): “One hears four intelligent people conversing with one another, believes one might learn something from their discourse, and recognize the special characteristics of their instruments”. Music reminds one of the prosody of speech. “Adjacency pairs” and actor roles similar to those in verbal interaction can be discerned by an analysis of the relationships between a vocal or instrumental soloist and the accompaniment, between different soloists and between different musical themes. The acoustic measures used for structuring the interaction are the same as appear in verbal interaction; to those, one can add the closeness to or distance from the prevailing tonality. In order to be experienced as interaction, the music does not need the support of any verbal message. The tension between tonality and tonal ambiguity of the previous musical example from Schubert’s *Alder King* can, but does not need to be, interpreted as representing a tension between a marginal experience and an intersubjective reality, in the same

way as the perpetual motion in the accompaniment can, but does not need to, represent a horse ride. The additional meanings created by song lyrics or a programmatic title are outside, and additional to, the music. It is here that the listeners' extra-musical experiences enter a dialogue with their immediate musical experience. What we find in the music itself is motion (or, rather, the appearance of motion (Scruton 1989: 90) or, maybe more correctly, the sounding result of the musician's physical motion) and harmonic tension – not “symbols” of motion and harmonic tension. *To understand the music is to recognize the gesture it enacts*, as Roger Scruton (Ibid: 95) formulates (again, echoing Wittgenstein – cf. Sharpe 2004: 144 f.). We should add that the enjoyment brought forward by such recognition is explained by the feeling of being in touch with the composer, the musicians, with other human beings.

To sum up the argumentation up to this point: the type of interaction we have been focusing on is of course “staged” to the extent that it is pre-determined by the written notes. This makes it in part an indirect social relationship between the composer and the performer. When rehearsed or performed by several musicians, the freedom they have in their individual interpretation of the musical text makes the playing also a form of face-to-face communication among themselves. The string quartet – “the conversation between four intelligent people” – did in fact historically emerge first as a form of entertainment between the playing musicians themselves, not for audiences (Barrett-Aynes 1974: 71). In concert, also the listeners become involved in the communication, albeit in a more passive way. The music's questions and answers, greetings and responses unite the listeners, performers and composers in an intersubjectively shared meaningful world. What is peculiar about this interaction is that it does not involve communication on anything specific save the communication itself; it is communication on communication, or interaction with the sole purpose of interacting.

We are here dealing with a fundamental, non-reducible form of sociality. It is what remains when we take all possible forms of social interaction and boil them down to what is their common denominator: the interaction itself. It is the “inter-mental” scenery that Gabriel Tarde (1843–1904), one of sociology's side-tracked founding fathers, regarded as the cornerstone of social life. As an example, he considers conversation – or what we might call small talk:

By conversation, I mean every dialogue that involves no direct or foreseeable gain, meaning that one talks mainly for the sake of talking, for the enjoyment, like a game, for courtesy (as quoted by Asplund 1987: 168).

Besides music (or small talk), there are numerous other examples of social interaction that are not essentially dependent on references to anything outside the interaction itself and its basic rules: playing football, eating together, making love, etc.⁷ But also communication referring to any subject external to the communication itself requires that we accept our counterparts' status as communicating agents and are responsive to their actions (cf. Lagerspetz 2015: 122–123). Indeed, a readiness to be engaged in an interaction about “nothing”, or about the mere interaction itself, is a precondition to any interaction at all about “something”. In this sense, the essence of music is the same as the essence of sociality itself.

4. *Exclusion and Non-Interaction*

Saying that music is interaction of a specific type means that it shares basic preconditions and possibilities with other types of interaction. It does not of course mean that they are always there – that musical communication *always* involves inclusion and mutual recognition, or that music *always* creates an intersubjectively shared understanding. This can be said as little of musical, as indeed of any other kind of interaction. Some of the most intriguing sociological real-life experiments known were conducted by Harold L. Garfinkel and his disciples in the 1950s and 60s. A number of them included staging situations where the basic structure of human communication was deliberately violated. For instance, the experimenters came to their parental homes and treated their close family members as if they were strangers. The usual response to these and similar instances of out-of-place behaviour was irritation and confusion (Garfinkel 1964). The demonstrations were done in order to make visible, among other things, the standard, taken-for-granted communicative practices – such as mutual adherence to shared background knowledge and rules of communication. From the point of view of our present discussion, Garfinkel's experiments are illustrative of two issues: first, disturbing the basic structure of communication is fairly easy; and second, such a disturbance is also easily recognized and strongly reacted upon.

The very fact that we expect inclusion from communication means, by default, that every communicative act can also be easily used in order to exclude, and to confront. The history and present practice of musical performances provide ample evidence of both. The introduction of new rhythms and tonalities was consciously used by musical modernists in order to alienate one part of the public and

⁷ The very fact that these activities easily can become attached with many different symbolic meanings indeed proves that they as such, as activities, lack any.

to engage another. The performance of *certain* music for a *certain* public may also make a deliberate statement about the public's *non-inclusion* in a respected tradition, or in an emerging one. A group of jazz musicians playing a dance gig for an uninterested public can often only sneak it into its performance of the other kind of music that it has been hired to play (Becker 2004: 26); this can also become a form of ironic musical joking. A musician or a band may choose *not* to involve the listeners, to ignore, to mock or to challenge them. *But this is also a form of interaction.*

There is still one more, more serious instance of failure of a communicative situation, one in which the communicative act has lost its capacities of both including and excluding. What in normal circumstances constitutes communication is reduced to automatized gestures that neither require nor create any field of intersubjectively shared meaning. A condition resulting from non-voluntary exposure to social interaction is known as burn-out (Asplund 1987: 140, 150). That is, an asocial irresponsivity, the inability of, for example, a social worker, teacher, police officer, psychotherapist or a health care professional to treat his or her clients, students or patients as individual persons – as something more than mere “cases”. If we compare their working conditions with the continuous presence of music in public places (cf. Smiers 2012), how might the latter influence our capability of becoming engaged in the interaction it invites us to? We close our ears and minds. It might not be easy to open them up again, to restore the responsivity that we have been forced to lose.

5. *A Problematic for the Sociology of Arts*

As sociologists, we are seldom able to escape the realm of words. When describing social facts and social practices, we are heavily dependent on verbalized accounts. The sociological practice consists, to a large extent, of interpretation: Unique phenomena are placed within the larger context of social life. When doing that, we have to make use of concepts that refer to something more general. For instance, when analysing everyday life, we can thus make visible its underlying rules, routines and regularities, and relate them to the macro-level of social order (Scott 2009: 5). What might seem banal and uninteresting at first sight has a larger, meaningful context that sociology can reveal with the help of its words.

At the same time, something always gets lost in the process of interpretation. Some of these concerns were addressed by Dorothy E. Smith (Smith 1987) in her seminal book, *The Everyday World As Problematic*. People's actual everyday experiences cannot be

satisfactorily described by means of a sociological discourse that derives its concepts from elsewhere; thus, she proposes a shift in approach (Ibid: 98):

The conception of an everyday life as a sociological problematic presents a basis for a sociology that, like Marx and Engel's [sic] conception of the materialist method, begins not within the discourse but in the actual daily relations between individuals.

For this reason, Smith considers such concepts as "class", "culture", or "meaning" misleading, insofar as they refer to something pre-given, subjectlessly present. The main point in her criticism against sociology is that it gives pre-eminence over practice to an allegedly objective discourse. It is, instead, from the practice itself than the concepts should be derived.

However, for the sociology of the Arts, this is just one part of the problem. The arts do, by definition, endeavour to bring about experiences that are untranslatable to any other form of expression; in a way, a sociologist of the arts is trying to perform Baron Münchhausen's trick of lifting oneself up from a swamp by grasping one's own hair (or, pulling oneself up by one's own bootstraps). To *analyse* them is, to a certain extent, to *banalise* them.

The arts sociologists' answer to this dilemma has most often been to turn away from the arts themselves and to focus instead on the social fields and activities that surround them. In the footsteps of Bourdieu, they conduct analyses of how art professionals or different segments of the public are located vis-à-vis different artistic forms and practices. When demystifying the artistic experience and revealing the social hierarchies lying behind aesthetic judgment, Bourdieu showed how a specific artefact in some circumstances can become a means of cultural distinction, in some others not. His analyses of the arts tell how and why aesthetic value comes to be conferred on an object, but he does not focus on the other things that an artistic experience is about. However, even his often-subtle discussion on the specific features of an artistic style and possible reasons of its appeal to a certain type of taste (e.g., 1984 (1979): 18–19) is something that his latter-day followers mostly fail to continue. In their analyses, the arts themselves remain strangely invisible. Usually unanswered is, e.g. the question about what there is in the substance of a specific art form or a piece of art that makes it correspond to the aspirations of a certain individual or social group, specifically positioned. In the same way, there is a not insubstantial body of research on subcultures in which a certain type of music is an important marker of identity; at the same time, there is little analysis about what the specific traits in the music are that make it able to serve

such a function. A very real danger is that such analyses remain general and superficial. Could the same function be served by other music: is the music itself here anything more than an empty signifier?

When analysing the arts as forms of interaction, we should also consider exclusion and non-interaction. That is, the ways used to deliberately exclude parts of the public from the interaction; and the effects that constant, unmasked-for exposure to music may have on people's capacity of responsivity to music.

And to conclude with a question from yet one more angle: The power that a joint musical experience has in forging strong emotional ties is shown by the frequency of friendships, amorous relations and even marriages built on such foundations; but how much do we know about them? Are musicians better lovers (or are they perhaps worse)?

The issues I took up here are certainly not the only ones that a view of musical expression and experience as intersubjectivity calls upon, and they are maybe not even the most important ones. But the fact remains that sociology of the arts, in the same way as all forms of sociology, needs to penetrate the phenomenon itself, which lies at the core of the social activities analysed, and not be content with leaving it in a black box.

6. *Coda*

A challenge for the sociology of the arts is to bring the arts themselves back to the analysis that is at present largely concerned with issues *around* them. I suggest that the view presented here of music – and probably the arts in general – as a basic form and expression of sociality could open a hitherto largely unexplored field of inquiry for the sociology of the arts. At the same time one should see, that when I depict music as a form of sociality – of interaction – I do not mean only a sphere of mutual acceptance and affirmation. Interaction has also the potential of belittlement, confrontation, and exclusion. However, when that has been the intention, we are still dealing with genuine interaction.

And what, then, about Beethoven? I have no pretension of being a Beethoven expert. What has been discussed in this essay applies, to a large extent, to Western tonal concert music, and to some extent, even more generally to music of any kind. A precondition to the experience of music as meaningful and as a form of interaction is of course, that the participants recognize a familiar musical idiom as a frame of reference – otherwise, the acoustic phenomena will not be interpreted as music, but as meaningless noise. The better the participants know it and the better they like it, the easier it will be for them to engage in the interaction; in this respect it makes no

difference whether they are friends of Beethoven's or Bob Dylan's music. A tonal system or a recognizable musical style establishes a frame of reference, within which the musical gestures will be experienced as an interaction. Despite being interaction about "nothing", without reference to anything outside the interaction itself and its basic rules, music possesses all the definitive features of an interactive situation. The musical experience includes the perception of a dynamics of interaction between participants in different roles. Everybody involved is engaged in a quest for a shared understanding of the interactive process, either as an active performer or as a listener. Even if the interaction lacks any such specific content that could be reduced to a verbal explanation, it bears within it a profound message: the message about our placement in a shared world, in which interaction between human beings is possible.

LIST OF REFERENCES

- Asplund, J. (1987) *Det sociala livets elementära former* [The elementary forms of social life], Göteborg: Korpen.
- Barrett-Ayres, R. (1974) *Joseph Haydn and the String Quartet*, London: Barrie & Jenkins.
- Becker, H. S. (2004) "Jazz Places", in: A. Bennett & R. A. Peterson (eds.) *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press, 17–27.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. S. (1991 (1966)) *The Social Construction of Reality. A Treatise on the Sociology of Knowledge*. London etc.: Penguin.
- Blaukopf, K. (2012 (1979)) "Max Weber and Music Sociology", in: T. Zembylas (ed.), *Kurt Blaukopf on Music Sociology: An anthology*, Frankfurt a/M: Peter Lang, 39–49.
- Blaukopf, K. (2012 (2000)) "Music praxis as the subject of sociology", in: T. Zembylas (ed.) *Kurt Blaukopf on Music Sociology: An anthology*, Frankfurt a/M: Peter Lang: 21–35.
- Bourdieu, P. (1984 (1979)) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London etc: Routledge & Kegan Paul.
- Camus, A. (1991 (1942)) *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, New York: Vintage.
- Drabkin, W. (2000) *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Westport, CT: Greenwood.
- Elias, N. (1970) *Was ist Soziologie?* [What Is Sociology?], München: Juventa Verlag.
- Garfinkel, H. (1964) "Studies of the Routine Grounds of Everyday Activities", *Social Problems* 11 (3): 225–250.
- Grétry, A.-E.-M. (1978 (1789)) *Memoiren oder Essays über die Musik* [Memoirs, or Essays on Music]. Aus d. Franz. übers. von Dorothea Gülke. Hrsg. von Peter Gülke, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Grillparzer, F. (1893) *Sämtliche Werke, Bd. 15. Aesthetische Studien. – Sprachliche Studien. – Aphorismen* [Collected Works, Vol. 15. Aesthetic Studies – Linguistic Studies – Aphorisms], Stuttgart: Cotta.
- Hanfling, O. (2004) "Wittgenstein on Music and Language", in: P. B. Lewis (ed.) *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Aldershot: Ashgate, 151–162.
- Kant, I. (1914 (1790)) *Kant's Critique of Judgement*, Transl. by J. H. Bernard, London: Macmillan.

- Lagerspetz, O. (2015) *Trust, Ethics and Human Reason*, London etc.: Bloomsbury.
- Lewis, P. B. (ed.) (2004) *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Aldershot: Ashgate.
- Martin, P. J. (1995) *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*, Manchester & New York: Manchester University Press.
- Mazzola, G. (2011) *Musical Performance. A comprehensive approach: Theory, analytical tools, and case studies*, Berlin etc: Springer Verlag.
- Meyer, L. (1970 (1956)) *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: Chicago UP.
- Mirigliano, R. (1995) "The sign and music: A reflection on the theoretical bases of musical semiotics", in: E. Tarasti (ed.) *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 43–61.
- Schegloff, E. A. & Sacks, H. (1973) "Opening up closings", *Semiotica*, VIII (4): 289–327.
- Schopenhauer, A. (1909 (1818)) *The World as Will and Idea. Vol. I*, Transl. L. B. Haldane & J. Kemp, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.
- Schubert, F. (2005 (1821)) "Erlkönig, op. 1", in W. Dürr (ed.) *Franz Schubert, Lieder*, Band 1/Volume 1, Kassel etc.: Bärenreiter, 2–7.
- Schütz, A. (1964) *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, The Hague: Martinus Nijhoff.
- Schütz, A. (1964 (1945)) "The Homecomer", in: A. Schütz, *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, The Hague: Martinus Nijhoff, 106–119.
- Schütz, A. (1964 (1953)) "Don Quixote and the problem of reality", in: A. Schütz, *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, The Hague: Martinus Nijhoff, 135–158.
- Scott, S. (2009) *Making Sense of Everyday Life*, Cambridge etc.: Polity.
- Scruton, R. (1989) "Analytic Philosophy and the Meaning of Music", in: R. Shusterman (ed.) *Analytic Aesthetics*, Oxford & New York: Basil Blackwell, 85–96.
- Sharpe, R. A. (2004) "Wittgenstein's Music", in: P. B. Lewis (ed.) *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Aldershot: Ashgate, 137–150.
- Smiers, J. (2012) "Zwerflawaai – een essay over achterstalligonderhoud" [Stray noise], Manuscript.
- Smith, D. E. (1987) *The Everyday World As Problematic: A Feminist Sociology*, Milton Keynes: Open University Press.
- Sundberg, J. & Frydén, L. (1985) "Teaching a computer to play melodies musically", in: *Analytica: Studies in Honour of Ingmar Bengtsson*, Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 67–76.
- Stefanović, M. & Kahri, M. (2011) "Puheen musiikilliset piirteet ja sosiaalinen toiminta" [with a summary in English: Social action and the musical aspects of speech], *Sosiologia* 48 (4), 285–308.
- Wittgenstein, L. (1979) *Vermischte Bemerkungen* [Culture and Value]. G. H. von Wright (ed.) in cooperation with H. Nyman, Oxford: Basil Blackwell.
- Zembylas, T. (ed.) (2012) *Kurt Blaukopf on Music Sociology: An anthology*, Frankfurt a/M: Peter Lang.

Мико Лаџерсџец

МУЗИКА КАО ИНТЕРСУБЈЕКТИВНОСТ – ПИТАЊА ЗА СОЦИОЛОГИЈУ УМЕТНОСТИ

(Резиме)

Полазна тачка овог огледа јесте опажање да музичко искуство током периода ојађености и трауматичних доживљаја може довести до обнављања човекове вере у вредност живота. То искуство може повратити осећај повезаности с другим људским бићима и потврдити постојање смислене реалности. Објашњење се тражи у начинима на које музика ствара (или пак опонаша – када је посредована партитуром или снимком), ситуацију у којој учесници доживљавају иста искуства током заједнички проведеног времена. С ослонцем на радове Алфреда Шица (Alfred Schütz) и Бергера и Лукмана (Peter L. Berger & Thomas Luckmann), интеракција лицем у лице види се као основно средство преко којег су људи у стању да спроведу „проверу стварности” пред хаосом, осећањем бесмисла и нереалности. Међутим, музика се разликује од већине других облика интеракције у том смислу што она не зависи од ослањања на било коју другу стварност изван саме комуникационе ситуације. Музичке појаве по природи су знаковне само утолико уколико не представљају саме себе, већ нешто друго. У базичном смислу, музичка интеракција „није ни о чему”; у том смислу, она је пример „чисте социјалности”.

Када описујемо друштвене чињенице и друштвене праксе, ми у великој мери зависимо од речи и појмова. У исто време, уметности, по дефиницији, настоје да створе доживљај да су непреводиве у било који други вид израза. Одговор социолога уметности на ову дилему често је био одвраћање од самих уметности и, уместо тога, усредсређивање на друштвена подручја и активности које их окружују. Оглед сугерише поглед на музику као интеракцију која ствара интерсубјективно подељено искуство. У исто време, признаје се да музика, слично свакој другој врсти интеракције, такође може подбацити у овоме, или пак бити намерно искоришћена за искључење. Бројни су примери ситуација у којима је темељна структура комуникације нарушена. Примерице, неке Гарфинкелове (Harold L. Garfinkel) етнометодолошке студије показују колико се лако такав прекршај може начинити и, истовремено, колико га је једноставно препознати као одступање од стандардног обрасца. Различити начини искључивања и сукобљавања постоје и у музичкој комуникацији; међутим, ово више потврђује него што побија виђење инклузије као њеног подразумеваног облика. С друге стране, недобровољно излагање музици на јавним местима може уназадити нашу способност да доживимо музику као облик интеракције. Овај оглед позива на дискусију о могућним применама ове перспективе у социолошким и културолошким истраживањима.

Submitted March 1, 2016

Accepted for publication May 24, 2016

Original scientific paper

Научна критика и полемика

Discussion and Polemics

Богдан Ђаковић

*БОГОСЛУЖБЕНИ И УМЕТНИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У
СРПСКОЈ ЦРКВЕНОЈ ХОРСКОЈ МУЗИЦИ
У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА
(1918–1941)*

Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Академија уметности –
Матица српска (2015)

У широј домаћој, али и у међународној стручној – музиколошкој и музичкој јавности, др Богдан Ђаковић – аутор монографије *Богослужбени и уметнички елементи у српској црквеној хорској музици у периоду између два светска рата (1918–1941)* познат је не само као музиколог и професор Академије уметности у Новом Саду већ и као угледни хорски диригент и један од водећих познавалаца српске православне црквене музике код нас.

Обимна монографија (270 стр), о којој је овде реч, објављена 2015. године као заједничко издање Академије уметности Универзитета у Новом Саду и Матице српске, проистекла је на основу ауторове докторске дисертације, одбрањене на Катедри за музикологију и етномузикологију Академије уметности у Новом Саду 2013. године.¹

За примарну оријентацију читаоца овог приказа овде ћемо најпре приложити Садржај монографије, који већ по себи довољно исцрпно и речито говори о тематским преокупацијама, идејно-теоријско-методолошким полазиштима, као и о циљевима којима је аутор био мотивисан у процесу истраживања.

Садржај монографије чине следећа поглавља и прилози: 1. *Предговор* (9–17); 2. *Традиционална црквена уметност: основни појмови и тумачења у XX веку* (19–27); 3. *Црквено уметничко стваралаштво и црквена хорска музика у српској култури између два светска рата* (27–75): *Позиције црквене уметности унутар културне политике међуратног периода* (28–34); *Црквени хорски жанр и модернизација српске уметничке музике* (34–44); *Утицај друштвене секуларизације* (44–53); *Појам националног стила и однос традиционалног и модерног у другим жанровима црквене уметности* (53–65); *Ставови савременика о стању црквене хорске музике* (65–75); 4. *Историја жанра кроз сагледавање богослужбених и концертних елемената – стилско-аналитички наратив* (76–206): *Почетна разматрања* (76–81); *Једноставне хармонизације и обраде традиционалних напева* (81–94); *Композиције у „духу“ напева* (94–116); *Слободно уметничко ствара-*

¹ Ментор за израду дисертације била је проф. др Даница Петровић, а аутор реферата др Катарина Томашевић, виши научни сарадник Музиколошког института САНУ.

лаштво (116–196): Богослужбено-концертни приступ (116–118); Концертно-богослужбени приступ (144–173); Концертни и концертно-експериментални приступ (173–196) и Аматерски радови (196–206); 5. *Закључак*; 6. *Прилози*: бр. 1: Табеларни приказ најзначајнијих аутора, композиција црквене хорске музике и њиховог извођења у периоду 1918–1941 (1944); бр. 2: попис најзначајнијих духовних концерата; бр. 3: Списак црквених хорских композиција; 7. *Литература*. Монографија доноси и *Резиме* на енглеском језику (257–265) и *Именски реџистар* (265–270).

У пуној мери функционално у односу на разматрања у главном тексту, Ђаковићева студија садржи и 27 нотних примера, репрезентативних за саму тему. Обиман попис литературе који обухвата преко 260 јединица на српском, енглеском и руском језику не сведочи само о широком амбитусу ауторових интересовања изнедрених на међама теолошких, историјско-уметничких, културолошких и, посебно – музиколошких идеја, већ, као и сама монографија у целини, обезбеђује солидан корпус литературе за правце будућих истраживања.

Свеобухватно приступајући теми која није у претходним деценијама била предмет темељитих, фокусираних разматрања националне музикологије, Богдан Ђаковић је у овој монографији први пут евидентирао и презентовао врло обиман и јединствен корпус српске црквене музике међуратног доба у XX веку. Аутор је експертски прикупио, систематизовао и анализирао стваралаштво двадесет једног композитора, чиме је практично учинио најзначајнији корак у реконструкцији жанра. Посебну пажњу поклатио је антологијским остварењима водећих композиторских фигура периода – нпр. Милоја Милојевића, Марка Тајчевића, Петра Коњовића, Стевана Христића, Миленка Живковића, али је с посвећеном пажњом проучио и представио опусе стваралаца који су или били на маргини досадашњих истраживања (нпр. Станислав Бинички, Миливоје Црвчанин, Светолик Пашћан), или су, штавише, до Ђаковићевог истраживања, остали сасвим заборављени и непроучени (нпр. Војислав Илић, Станислав Препрек, Милутин Ружић).

Ђаковићев рад на откривању и прикупљању нотног материјала као примарне грађе за историографски, теоријски и аналитички дискурс спроведен у монографији по себи представља значајан допринос националној музикологији. За потребе свог дугогодишњег истраживања, аутор је обавио детаљан преглед нотних збирки у многобројним институцијама у земљи и иностранству – у архивима Музиколошког института САНУ, Првог београдског певачког друштва, Српског певачког савеза Америке и Канаде у Детроиту (САД), Музеја града Новог Сада,

Војвођанског музеја, Новосадске Црквене општине, у Рукописном одељењу Матице српске, Библиотеци Матице српске, гимназији „Јован Јовановић Змај” у Новом Саду, Манастиру Светих архангела у Ковилу и Теолошког факултета Универзитета у Јоенсуу (Финска), што по себи говори о амбициозности и комплексности ауторовог подухвата.

Подаци да је од укупног броја проучених партитура више од половине у рукопису, или у литографисаним верзијама, те да многобројне композиције такође нису забележене у звучном запису, речито говоре о природи проблема које је аутор морао да реши при аналитичкој обради и систематизацији обимне грађе. Да Ђаковић није био обесхрабрен затеченим стањем, уверава нас, између осталог, и чињеница да је он, минуциозним аналитичким поступком зналачки сагледао петнаест литургијских и дванаест заокружених формалних целина са опела, као и велики број појединачних композиција – укупно преко стотину дела насталих у међуратним деценијама.

Трагајући за одговорима на комплексна питања рецепције црквене музике тог доба, као и разматрајући сусрет и сукоб идеја у односу на проблеме усклађивања жанра са стилским и идејним тенденцијама периода у којем је очита модернизација и секуларизација грађанског друштва, Ђаковић је спровео и замашно проучавање међуратне периодике и дневне штампе, реконструишући притом и главнину корпуса написа о црквеној музици. Најзначајније критике, приказе концерата и композиција понудили су му београдски дневни листови и музички часописи, као и црквена периодика, где су сарадници најчешће били управо композитори овог жанра и/или компетентни музички писци (М. Милојевић, Коста Манојловић, М. Живковић, Петар Бингулац, Михаило Вукдраговић, Бранко Драгутиновић).

На макроплану монографије, ауторови закључци и доприноси обухватају најпре: 1) покушај конституисања теоријске основе као полазног теолошко-естетског критеријума у вредновању црквених хорских композиција српских аутора међуратног периода, потом 2) сагледавање токова црквене музичке уметности у контексту истовремених тенденција црквено-уметничких жанрова у другим уметностима (сликарство, архитектура), те 3) класификацију проученог корпуса црквене музике према категоријима композиционо-стваралачких приступа, то јест жанровско-извођачких својстава (*богослужбени* или *концертни* аспект).

Захваљујући сагледавању досегнутих црквеноуметничких композиционих решења насталих у посматраном периоду, Ђаковић путем одређивања опште „хијерархије односа између композиционих поступака” и препознавања „типологије начи-

на усвајања конвенција” долази до значајног закључка – о измењеном статусу жанра у правцу доминације стилско-естетског аспекта над функционалним.

Посматрање анализираних композиција са извођачког аспекта, одређеног реалним могућностима певачких друштава активних у међуратном добу, само је потврдило ауторове пређашње увиде у модернистички „отклон” стваралаца од традиционалног богослужбеног елемента ка уметничком. Пажње вредна је и ауторова констатација да се поједина, најрепрезентативнија дела српске црквене хорске музике међуратног доба (Христић, Тајчевић, Црвчанин, Манојловић) у ширем контексту светске православне црквене хорске музике издвајају као композиције од изузетне жанровске и естетке вредности.

Фундаменталан допринос у правцу реконструкције укупне слике о статусу жанра црквене хорске музике у међуратном периоду чине Ђаковићеве исцрпне табеле и спискови аутора, дела и извођења, дати у прилозима. Те прилоге такође издвајамо као путоказ ка наредним корацима истраживања ове, несумњиво инспиративне и значајне области за (ре)конструкцију улоге црквеног хорског жанра у идејно и идеолошки турбулентним међуратним деценијама југословенских Краљевина.

Посебно истичемо иновативност Ђаковићеве студије, која се не огледа само у томе што – како смо већ споменули, сама тема до сада није била предмет свеобухватних музиколошких разматрања већ у томе што се она афирмише и путем ауторових тежњи да методолошки постулира и што прецизније систематизује сопствена сазнања о феномену црквене музике међуратног доба, те да их и контекстуално сагледа у ширем културном и уметничком оквиру епохе. У том смислу, презентација кључних идејних и тематских преокупација периода сврсисходно је пласирана и аргументована, обухватајући аспекте односа црквене уметности и културне политике, питање „модернизације” уметничке музике, утицаја друштвене секуларизације, као и питања стратегије „новог” националног стила у контексту југословенства као доминантне идеологије. Ђаковићев увид у историју теолошких идеја о односу религијског/светог и естетског (које речито говори о дубљим, духовним упитаностима самог аутора!), као и у националну историју ликовних уметности епохе, дали су, поред примарно музиколошко-аналитичког, и интердисциплинаран оквир овој студији.

У потпуности, дакле, за овај тренутак реконструишући слику о одликама црквене хорске музике у посматраном периоду, аутор је низом умесних аналитичких опажања и коментара допринео чврстом позиционирању Стевана Стојановића Мокрањ-

ца као „класичног узора” за разноврсне токове којима се српска уметничка музика, укључујући ту и поље духовне музике, дивергентно развијала у првој половини 20. века. Уважавајући новије резултате националне науке о одликама уметничке музике посматраног периода, Ђаковић је своје истраживање усмерио ка праћењу односа, тј. узајамног дијалога „традиционалног” и „модерног” у стваралачкој пракси композитора и диригентата црквене музике, чиме је дао допринос изоштренијем сагледавању општих тенденција културне и уметничке праксе међуратне епохе. Испитивање степена „удаљавања” многобројних међуратних стваралаца црквеног хорског жанра од Мокрањчеве традиције, као и сагледавање дејства разноликих утицаја (школовање и боравак српских композитора у иностранству, деловање и репертоар хорова руских емиграната у српској/југословенској средини), такође се препознају као иновативни правци Ђаковићевог промишљања о црквеној музици као равноправној и делотворној струји музичке праксе и стилских тежњи динамичних и стваралачки плодних међуратних деценија 20. века.

Као посебан квалитет Ђаковићевог поступка истичемо чињеницу да је аутор у својим истраживањима примарно полазио од питања и проблема које покреће сама грађа. Такође, несумњиво је да су минуциозност и луцидност, гипкост и еластичност компаративних аналитичко-формалних опсервација проистекли из ауторове вишедеценијске посвећене и успешне богослужбене и концертантне диригентске праксе. У аналитичком поступку посебно подробан и поуздан, Ђаковић од микроплана музичке анализе развија и шире погледе, долазећи до општих закључака о специфичној позицији жанра у ширем, националном и интернационалном контексту модерне Европе међуратних деценија.

Катјарина Томашевић

Јелена Јовановић / Jelena Jovanović

*ПЕВАЧКО НАСЛЕЂЕ СРБА У ГОРЊЕМ БАНАТУ У
РУМУНИЈИ: СВЕДОЧАЈСТВА НА ИСТЕКУ
XX ВЕКА / VOCAL TRADITION OF SERBS IN UPPER
BANAT IN ROMANIA: TESTIMONIES AT THE END
OF THE 20th CENTURY*

Београд – Темишвар: Музиколошки институт САНУ – Савез
Срба у Румунији / Belgrade – Timișoara: Institute of Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts – Union of Serbs in
Romania, 2015

Turbulent historical turmoil during the 19th and 20th centuries has caused frequent shifting of the interior borders within the geographical and historical region of Banat. After the First World War this huge multiethnic and multicultural region of the Austro-Hungarian Empire was finally politically divided between Serbia, Romania and Hungary which directly influenced the establishment of the minority or majority social and political status of the many ethnicities who had lived there for centuries. Similar to the Romanians in Serbia, the Serbian population in Romania thus became a minority. This fact had a direct impact on their traditional culture and relationship towards their vocal heritage. The book *Vocal tradition of Serbs in Upper Banat in Romania: Testimonies at the end of the 20th century* by the ethnomusicologist Jelena Jovanović comprehensively and carefully tries to present to the wider public not only the huge richness and variety of many particular songs of the Serbs from the northern Banat in Romania, the so-called Upper Banat (a total of 92 musical transcriptions are enclosed in this publication), but also to analyse and explain the variety of processes which have influenced its heterogeneity.

The exploration of the vocal tradition of the Serbs in Upper Banat has been based on Jelena Jovanović's field research in this area undertaken in 1993, 1996 and 1997. The immediate reason for starting this devoted fieldwork was the exceptional manuscript collection of traditional songs of the Serbs in Romania made by the musical theoretician, conductor and composer, Sava Ilić (1935–1989). This material was given to the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts in 1991 and more than a decade later was prepared for print by Jelena Jovanović. (This collection, which was printed in 2006 under the title *Musical heritage of Serbs, Šokci and Karaševci*, contains in total 555 musical notations as well as a scholarly Introduction in Serbian, Romanian and English). In her master's thesis, that she successfully defended in 2001, Jovanović

used analytical findings from Ilić's inscriptions and networked these with her own field research findings on the vocal tradition of the Serbs in Romania. This comprehensive and scientifically grounded study has been finally made available to the wider public through this publication thanks to the financial support of two ministries: the Serbian Ministry of Education, Science and Technological Development and the Romanian Department for Interethnic Relations of the Government of Romania. Consistently to its theme and research subject, this book has two publishers: the Musicological Institute of the Serbian Academy of Science and Arts, where Jelena Jovanović has worked from the early 1990s, and the Union of the Serbs in Romania, who enabled this publication to appear in a hard backed version.

Starting from available historical sources such as song-books, both in manuscript and print, consulting relevant ethnomusicological, ethnological, historical, linguistic and sociological literature dedicated to the wide area of Central Europe and nowadays Vojvodina and analysing her own field research experience and post-field explorations, the author carefully and meticulously builds her scientific narrative, that is at the same time in a readable and appealing writing style. She points out the importance and relevance of the influences of the central and western European cultural models to the (re)shaping of the rural culture of the Serbs of this part of the Austro-Hungarian Empire during the 19th century. The cultural trends in this period and later on, as Jelena Jovanović notes, were under the strong impact of wider social movements which led to the shattering of old social patterns and to the establishment of the city culture based on instigating public events such as concerts of newly founded choral societies, balls and theatre performances. This inevitable shift of the prevailing cultural model, which first developed in Timișoara as the leading cultural center in this part of Banat and then spread into the surrounding villages, caused transformation in the vocal practice of the inhabitants. That is the main reason why Jelena Jovanović devotes the first part of her book to the historical and contextual dimensions of traditional singing, and divides it into chapters and subchapters focused on the particularities of the cultural circumstances in Timișoara, and, subsequently, those in villages. Her field research included both the city of Timișoara and three major groups of villages situated in regions northwest, southwest, and east from this town; finally, she decided to focus her attention on nine villages situated in the north western region: Variaș, Sânnicolau Mare, Sâmpetru Mare, Gelu, Mănăștur, Satu Mare, Saravale, Felnac and Cenad.

The impact of the city culture and "western" cultural aesthetics were most evident in the singing events during village rituals and

customs connected with the annual and life cycles. Contrary to the primary ethnomusicological expectation which preceded the author's field research, ritual forms of the vocal tradition of the Serbs in Upper Banat at the end of the 20th century were saved only sporadically and fragmentarily in the memories of the oldest singers. It could be said that they were replaced by various songs of different origins. During the 19th and early decades of the 20th centuries, changes in the indigenous vocal tradition appeared not only in the repertoire, but also in the melo-poetic structure and form of the songs, as well as in the singing style. The central ethnomusicological chapter of this book is devoted to the identification and careful and systematic analytical exploration of all of the poetic and musical parameters of both the songs published in Sava Ilić's collection and those collected during fieldwork. The author's paradigmatic conclusions relate to the versification, tonal structure, ways of cadencing melo-poetic phrases, metrical-rhythmical organisation, melo-poetic form and specificity of vocal performing. In all of those parameters Jelena Jovanović recognises ambivalent characteristics: those which primarily originate from the archaic rural tradition and those connected to urban cultural aesthetics.

Considering the songs' versification, those based on one or two verses as well as multi-verse forms could be linked with the indigenous Serb vocal tradition. On the other hand, the poetic structures of the songs of city origin are based on stanzas and rhymed verses of different length. A large group of songs are based on indigenous South-Slav and Balkan tonal bases, while at the same time it could be said that a vast group of songs has defined classical European tonality. Along with monothematic form (such is, for example, A, Av, Avv), bithematic forms of AB type can be considered not only as the most frequent, but also indigenous, while newer songs of city origin often have polythematic forms of mutually contrasting parts (for example, AABC, ABA₁C, ABBCv etc.). In the songs based on indigenous South-Slav (Balkan) tonal base, cadences always gravitate to the so-called second degree of the basic scale which can be diatonic or chromatic. On the other hand, for the melodies in classical tonalities cadences in most cases are linked to the tones of tonic function. The metric-rhythmical organization is, contrary to other musical parameters, equal both in rural and city songs: it could be based both in distributional rhythm and *rubato*; while 2/4 is very common and the most frequent, three-part meter can appear in the songs of the Central European origin. As is the case in other parts of the region, the so-called *aksak* rhythm of uneven beats is extremely rare for the vocal tradition of the Serbs in Upper Banat and could be considered as the influence of Romanian folklore. All of those paradigmatic features of

rural and/or city vocal idioms can appear separately, but also can be interlinked in a particular song.

Vocal performance can be both solo or in a group. In her devoted and careful observation of the performance style of the many individuals with whom she worked “in the field”, the author notes the prevailing influences of urban musical culture. While aesthetical aspiration to dynamic and agogic shading could be noted in the individual singing, in two-part or multi-part performances a tendency toward uniformity prevails even though this was seldom reached.

Taking into account all the criteria that were considered which include both contextual and textual aspects of the vocal tradition that she observed, Jelena Jovanović pointed out that in the musical tradition of the Serbs in Upper Banat during the 20th century two aesthetic criteria interlink: one originating from the indigenous rural cultural heritage, and the other penetrating from the urban cultural settings of the Central European cities. Considering the fact that most of the singers that Jovanović interviewed are not among us anymore and that singing in choirs is not so popular among the current younger generations, it could be said that this book is a very significant, scholarly based testimony that comprehensively covers the cultural heritage of the Serbs in Upper Banat in Romania. The music transcriptions of the songs collected are of particular significance because they can be used for their further preservation and transmission.

Last, but not least, this book has comprehensive summaries in Serbian, Romanian and English, which increases its significance both in scholarly circles and among interested readers. Finally, thanks to the publishers, 16 vivid colour photos of singers, tellers, objects, and ambients are also included as a form of testimony of their early village life.

Selena Rakočević

(прир. Сања Ранковић)
„ВРБИЦЕ, ВРБО ЗЕЛЕНА” – ТРАДИЦИОНАЛНО
МУЗИЧКО НАСЛЕЂЕ ПРИЗРЕНСКЕ ГОРЕ

Компакт диск са пропратном књижицом,
Београд: Етнолошко-антрополошко друштво Србије, 2013.¹

По много чему специфична музичка традиција области Призренске Горе на Шар планини постала је доступна широј јавности захваљујући аудио издању *Врбице, врбо зелена*, као првој монографској звучној публикацији грађе са овог терена оствареној у Србији, а чији је приређивач етномузиколог Сања Ранковић. Музичку посебност ове предеоне целине (кроз коју пролазе административне границе Србије, Албаније и Македоније, а чији највећи део припада Косову и Метохији) прате такође специфични етнички, језички, антропогеографски и културни чиниоци. Наиме, исламизовани Горани/Горанци деле православни словенски корен са Србима, те светкују и исламске и хришћанске празнике и обичаје, попут Бајрама, сунета, Ђурђевдана и Божића. Затим, планинско окружење узроковало је доминантно бављење сточарством, које је у XX веку уступило место печалби – гурбету, односно, одласку на привремени рад у друге крајеве. Летњи период, време њиховог повратка и данас је главно време окупљања Горанаца у родном крају, као и време свадбених светковања прожетих бројним, карактеристичним обредним радњама.

Током 1992. и 1993. године, Сања Ранковић (тада Станковић) самостално је посетила села Призренске Горе, као први и до данас једини стручњак из Србије који је свој рад посветио систематском теренском етномузиколошком истраживању овог региона.² Снимци настали том приликом, а објављени две деценије касније на компакт диску *Врбице, врбо зелена*, представљају изузетну вредност, не само због богатства и информативности мате-

¹ Иако пракса коауторства у писању приказа није уобичајена, изузетак је у овом случају учињен будући да је реч о мало истраживаној грађи и о различитим компетенцијама стручњака који се посвећују анализи овог издања. Обе ауторке приказа су у два маха говориле на презентацијама компакт диска (у Београду 2014. и Панчеву 2015), тако да коауторски приказ представља плод колегијалне сарадње у ближем сагледавању изузетно занимљиве и инспиративне музичке грађе и бројних тема везаних за вокалну, инструменталну и вокално-инструменталну традицију Горе.

² Музичко стваралаштво Горе било је предмет истраживања Миодрага Васиљевића, Бирте Треруп (Birthe Traerup, Данска) и Трпица Бицевског (Македонија), који је ову традицију изучавао искључиво у оквиру македонског музичког наслеђа. Сања Ранковић (р. Станковић) је систематизоване резултате својих истраживања представила у оквиру свог дипломског рада под насловом *Вокална традиција Горе*, одбрањеног на Факултету музичке уметности у Београду 1993. године (ментор: проф. Д. Девић). У најновије време, део Горе који административно припада Албанији истраживала је Веселка Тончева (Бугарска).

ријала који пружају, већ и због времена када су забележени. Они су, наиме, сведочење о живој пракси у истраживачком контексту, што овом аудио издању даје посебан документарни значај.

Компакт-диск садржи двадесет и четири нумере: највише их је вокалних (1, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 22, 23), док су нешто мање заступљене инструменталне (2, 6, 10, 14, 18, 19, 20, 21, 24) и вокално-инструменталне (8). Већ на први поглед уочљива је родна подвојеност репертоара: док жене изводе песме, које каткад саме прате ударањем у даире (*шуйање со даире* – нумере 4, 11, 13, 15, 23) и које се изводе и уз игру, мушкарци су инструменталисти, а далеко ређе вокални солисти (8). Интересантно је да жене и девојке од којих су песме забележене припадају различитим генерацијама: од 15 до 70 година старости.

Редослед нумера на диску начињен је по жанровском критеријуму, према њиховом месту у традицијској култури Горе. Сања Ранковић је од самог почетка истраживања била у позицији учесника-посматрача; између осталог, као прва нумера на диску нашла се прва песма коју је она снимила на терену – песма добродошлице, испевана у тренутку када је снимљена, и посвећена гошћи.

Кад је реч о вокалној традицији, она је представљена у оквиру следећих жанрова: песма добродошлице (1), ђурђевданске песме (2–11), песме из циклуса свадбених обреда и обичаја (11–15), успаванке (17), песме уз игру (18–20), љубавне песме (21–23), као и пример инструменталног извођења песме (24). Забележене нумере већином припадају старој сеоској певачкој традицији, које се емски називају *на глас* или *бојодала*, према присуству специфичног рефрена за сада још непознатог значења. Овакве песме по правилу изводе жене у дуету, при чему једна од њих пева водећу, а друга пратећу деоницу. Реч је о хетерофоном двогласу, са супротним или паралелним кретањем гласова у малим секундама; приликом слушања, стиче се утисак једногласја са повременим одступањима у двоглас. Специфичност представљају и екскламације у току и на крајевима мелострофа, најупечатљивије у песмама из села Рестелица. Песме су снимљене као део живе сеоске традиције, па не изненађује чињеница да су њихови текстови импровизовани и у току самог извођења/снимања, у складу са традиционалном извођачком праксом. Опште особине оваквих песама су такође силабизам (као показатељ архаичности ових вокалних форми и њихове блискости са обредима), сведеност и једноставност (монолитност) мелопоетских форми и употреба карактеристичних рефрена. Од овог правила, кад је реч о женском извођењу, одступа само једна нумера, која вероватно води порекло из градске вокалне традиције (21).

Женска вокална традиција Призренске Горе на диску је презентована кроз снимке из више села, тако да се добија и информација о локалним специфичностима вокалног израза у самој Гори. Стилске или орнаменталне разлике у певању истих или веома сродних вокалних форми у просторно релативно удаљеним селима, која гравитирају другим културним (и административним) срединама посебна су и изузетно занимљива тема, којој би могла бити посвећена засебна студија.

Како сазнајемо из звучних примера и из веома информативне пратеће студије на српском и енглеском језику, инструменти на којима жене свирају су даире (понекад се употребљава термин *деф*) и *мазике* (усна хармоника) које су најчешће пратиле игру. Снимљена је ђурђевданска песма коју изводе две девојке од којих једна *џуџа со даире* (4); уз исту пратњу пева се и песма *на њоклон* кад се носе дарови младој (11), затим песма која се пева после прве брачне ноћи кад се младенцима пеку *џриџанице* (15), као и љубавне песме. Занимљив је однос између вокалних и инструменталне деонице, поготово у свадбеним песмама које су певале старије жене, где се секундном двогласу и углавном високо позиционираним гласовима прикључује тамнији тембр даира (с обзиром на велики корпус овог инструмента) у независним ритмичким импулсима. Образоване полиритмије између вокала и пратње у неким примерима су веома упечатљиве.

Солистичко певање заступљено је на диску само једном нумером, и то мушким извођењем песме која се традиционално пева у женској групи и која има обредну функцију у оквиру празновања Ђурђевдана (8). Реч је о песми *Врбице, врбо зелена*, једној од најпопуларнијих песама у Гори по којој је назван и диск. Овај снимак, у исто време, репрезентује и горанску вокално-инструменталну традицију. Њу на сопствени начин изводи Рустем Каранфиловић уз пратњу тамбуре оријенталног типа и даира.

Примери инструменталне традиције забележени су у селу Враниште; изводе их мушкарци на шупељци, полукавалу или шупељци и даирама, некад уз пратњу даира. Што се шупељке тиче, судећи по звучним карактеристикама, очигледно је да се овај назив у Гори употребљавао не само за тип кратког кавала, већ и за свиралу са писком, односно фрулу. Рубато ритмички систем карактеристичан је за извођење чобанских мелодија, при одласку на печалбу, и мелодија у оквиру свадбе кад се млада води младожењиној кући (2), док је асиметрична метрика својствена инструменталним верзијама песама уз игру.

Забележено је да су жене у прошлости играле засебно, уз пратњу песме и даира, а мушкарци уз зурле (*свирле*) и тапане. На зурлама, међутим, нису свирали Горанци. Ансамбли зурлаша

уз пратњу тапана долазили су углавном из Призрена и њихови чланови су били Роми. Уколико би се желело да свадба има свечанији карактер, учешће ових ансамбала је било подразумевано.

Кад је о томе реч, неопходно је нагласити да је управо у току истраживања у Гори Сања Ранковић испољила изузетно висок степен способности за теренска истраживања, као и несвакидашњи инстинкт за разумевање једне њој стране, специфичне сеоске културе. Темељност њеног приступа оличена је, између осталог, и у брижљиво, прецизно сачињеним записима текстова песама у горанском говору, што би за многе истраживаче можда већ у самом почетку рада на терену могло представљати непремостиву препреку. Компакт диск прати и узорна, двојезична књижица са свим потребним подацима у вези са снимљеним материјалом, укључујући целокупне текстове свих песама, са објашњењима мање познатих речи и израза.

Посебно је важно нагласити стратешки значај ове публикације не само за етномузикологе, већ и за стручњаке из других хуманистичких дисциплина (поред љубитеља традиционалне музике), у светлу могућих, и преко потребних, интердисциплинарних сагледавања феномена представљених на диску. Овај значај је уочило Етнолошко и антрополошко друштво Србије као издавач,³ чиме је остварена узорна интердисциплинарна сарадња у области хуманистике. За обраду теренских снимака и израду мастера заслужан је угледни тон мајстор Зоран Јерковић. Изузетно успело ликовно и техничко решење корица пропратне књиге начинили су Звонимир Љуботина и Игор Тадић.

Поред непосредног научног значаја, овај компакт диск има и високу апликативну вредност. Кроз ангажовање Сање Ранковић као вокалног педагога на Факултету музичке уметности у Београду и у Музичкој школи „Мокрањац”, песме које су на њему представљене усвајају млади певачи, ученици и студенти, и тиме се отвара могућност за даљи живот ових фасцинантних певаних форми у данашњици и у будућности.

Јелена Јовановић и Мирјана Закић

³ Публиковање је остварено и захваљујући великом личном ангажовању тадашње председнице овог удружења, Александре Павићевић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког института
Српске академије наука и уметности = Musicology : journal
of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts /
главни и одговорни уредник = editor-in-chief Јелена Јовановић. -
2001, бр. 1-2016. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2001-
(Београд : Colorgrafx). - 24 cm

Два пута годишње. - Текст на више светских језика.
ISSN 1450-9814 = Музикологија
COBISS.SR-ID 173918727